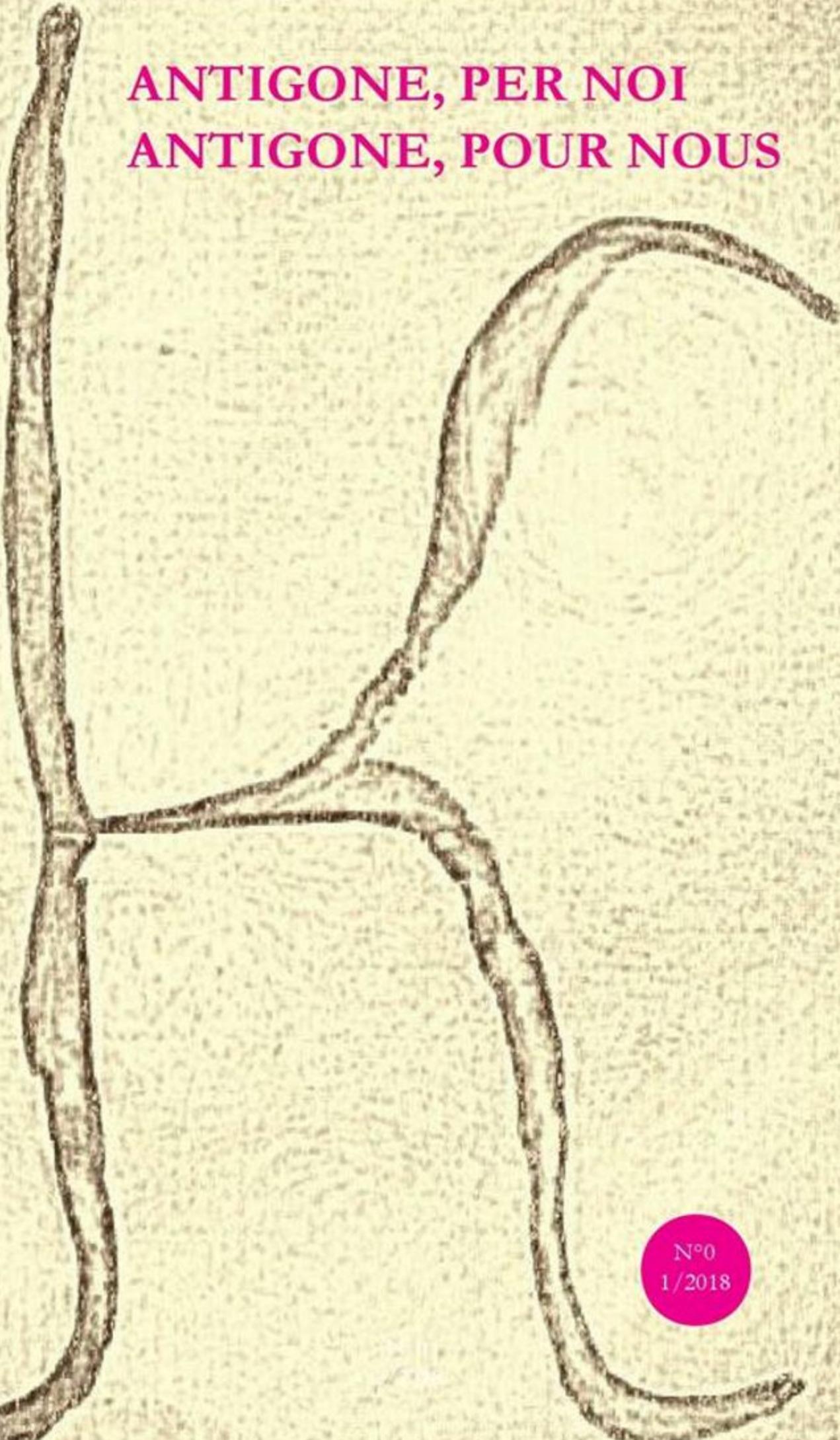


Revue trans-européenne de philosophie et arts

ANTIGONE, PER NOI ANTIGONE, POUR NOUS



N°0
1/2018

K.

Revue trans-européenne de philosophie et arts

ANTIGONE, PER NOI

ANTIGONE, POUR NOUS

ANNO I, 0, 1/2018

K. Revue trans-européenne de philosophie et arts
numéro 0 - 1/2018

ISSN de la revue 2609-2484

Rédaction

Directeurs:

Pierandrea Amato, Luca Salza

Comité scientifique:

Thamy Ayouch, Etienne Balibar, Michèle Bompard-Porte, Alain Brossat, Alessia Cervini, Fabio Ciaramelli, Georges Didi-Huberman, Thomas Dutoit, Michèle Guillemont, Jean-Paul Manganaro, Pietro Montani, Giorgio Passerone, Camille Schmoll, Gianluca Solla, Enrico Terrinoni, Enzo Traverso, Maurizio Zanardi.

Comité de rédaction:

Mariavita Cambria, Dario Cecchi, Massimiliano Covello, Fanny Eouzan (coordinatrice), Dorothée Haag, Stéphane Hervé (coordinateur), Andrea Inzerillo, Costanza Jori, Gianluca Miglino, Marie Morisset, Matilde Orlando, Fabio Domenico Palumbo (coordinateur), Marie Rebecchi, Giuliana Sanò, Nadège Sieckelinck (secrétaire de rédaction), Marco Tabacchini (coordinateur), Francesco Zucconi

Projet graphique: Errata Studio

Avec la collaboration du laboratoire CECILLE de l'Université de Lille et du département de Philosophie de l'Université de Messine.

Contact

k.revue@hotmail.com

www.facebook.com/krevuedestituant/

<https://cecille.univ-lille.fr/publications/revues/revue-k/#>

I contributi pubblicati da «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts» sono stati precedentemente sottoposti a un processo di peer review e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. I direttori e i capi di redazione revisionano la correttezza delle procedure e approvano o respingono in via definitiva i contributi. La rivista «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts» e tutti i contributi in essa contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported: pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli contributi, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali né la si trasformi o modifichi.

Les contributions publiées par «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts» ont été préalablement soumises à un procédé d'évaluation par des pairs - peer review : leur publication est donc subordonnée au résultat positif d'une évaluation anonyme faite par deux experts, qui ne font pas nécessairement partie du Comité scientifique. Le Comité de direction vérifie l'exactitude des procédures et approuve ou rejette de manière définitive les contributions. La revue «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts» et toutes les contributions qu'elle contient sont distribuées avec la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 non transposé : l'on peut donc télécharger, imprimer, photocopier et distribuer la revue et chaque contribution individuellement, tant que l'on précise correctement la paternité de l'œuvre qu'on ne l'utilise pas à des fins commerciales et qu'on ne la transforme ni ne la modifie.

Editoriale

Antigone migrante – 5

Essays

Fabio Ciaramelli, *Violence de la loi et exigence du droit dans l'Antigone de Sophocle* – 11

Pierandrea Amato, *Antigone se retire* – 18

Georges Didi-Huberman, «*Potenza di non*, ovvero la politica dell'inoperosità» – 25

Bruno Moroncini, *Antigone messa a nudo dai suoi celibi ovvero pulsione di morte e politica della vita* – 36

Chloé Kolyri & Constantin Irodotou, *Antigone et Jocaste* – 52

Stéphane Hervé, «*Suivre la trace d'Antigone*. Le projet Syrma Antigones de la compagnie Motus» – 58

Gianluca Solla, *Della rovina. Hölderlin e il libero uso del proprio* – 69

Interview

La filosofia di Antigone. In dialogo con Pietro Montani – 80

Déconstruire les mythes classiques. Entretien avec Florence Dupont – 86

Works

Mauro Delci, *Antigone et la transsubstantiation* – 94

Readings

Gianluca Miglino, *Guerra, rivolta, rinuncia: l'Antigone di Walter Hasenclever* – 97

Mariavita Cambria, *Antigon-ing the Irish stage* – 107

Dario Cecchi, *La polis close. Relire Antigone à travers le cinéma du réel* – 120



Mauro Delci, Enterrement à Romainville

huile sur toile, 162 x 130 cm quatre fois, dimension totale de l'installation 3,34m x 2,80m

olio su tela, 162 x 130 cm per ogni tela, dimensione installazione insieme 3,34m x 2,80m

Antigone migrante

Antigone è una figura politica moderna.

È la differenza della politica nel *nomos* del potere. Lei, figlia e sorella di Edipo, lei, che nel proprio nome porta inscritta la propria distanza dal *genos* (Anti-gone), da sé, dalle radici, dalla famiglia, da qualsiasi fedeltà al sangue, si rifiuta di obbedire alla legge.

Creonte, fino a quando Antigone non si rifiuta di eseguire gli ordini, non sembra un tiranno. Anzi: appare un governatore affidabile, comprensivo, giusto. Ma, di fronte a un gesto inaudito, intollerabile, impensabile, getta la maschera: il No di Antigone, di fronte alla disposizione del potere sul corpo del morto, sulla giacenza della finitezza umana, infrange l'ipocrisia del potere.

Non è possibile nascondersi e dimenticare le trappole, i problemi, le sedimentazioni ermeneutiche che ostruiscono l'impiego di Antigone come figura concettuale in grado di collaudare materialmente una determinata concezione della politica. La sua complessità, il teatro delle sue interpretazioni, il culto di cui è oggetto, l'esistenza di un canone dedicato alla figlia di Edipo, dovrebbe sconsigliare la sua evocazione. Eppure, bisogna correre il rischio, perché Antigone rimane l'archetipo di qualsiasi indocilità radicale in grado, con il suo ritrarsi, di scatenare l'irreparabile della politica, di stimolare il suo evento; persino di provocare, come farà secoli dopo Mohamed Bouazizi, la disfatta del tiranno.

Antigone non si nasconde la catastrofe del *genos*. Sa che un mondo, una storia, una famiglia, è finita. Tuttavia non limita a guardare: agisce, certo, a modo suo. Con discrezione e inflessibilità. Nella sua azione, nella sua ascesi metropolitana, per questa ragione, si consuma un'involontaria e inattesa carica politica.

Creonte dà la morte alla morte. La sua, è una storia di potere come tante: una storia violenta. Una violenza che si consuma sull'inerme, perché Creonte pretende di includere nella maglia del potere anche una soglia collocata al di là di qualsiasi *nomos*: la finitezza, la fatale singolarità di ciascuno, la morte. È vero che Creonte, nei confronti di Antigone, non può comportarsi diversamente; il potere non può che fare rispettare la legge. Ma a quale prezzo? A un costo altissimo: separare irrimediabilmente il diritto e la giustizia; le parole del potere e la sua manifestazione tangibile. Nell'*Antigone*, in maniera esemplare, Creonte giunge a incarnare, di fronte all'irremovibilità della donna, l'ingiustizia di qualsiasi potere costituito.

Il rifiuto di Antigone: ciò che sino a un attimo prima a Tebe è considerato impossibile; ciò che non possiamo riuscire neanche a pensare, scatena, improvvisamente, la fine del mondo. Una donna, tradizionalmente consegnata alla dimensione privata dell'*oikos*, un essere, secondo Aristotele, inferiore per natura, si ribella sia alla violenza senza soluzione di continuità dei suoi parenti maschi, sia all'ordine del potere politico.

Antigone prova a interrompere la linearità sanguinosa della carneficina e delle ingiustizie.

Non lo fa restando se stessa, rimanendo dove la colloca il destino, ma scompaginando il quadro, sovertendo ciò che tutti si aspettano da lei. Non soltanto Antigone prende congedo dalle leggi della città, ma anche da quelle eterne, naturali, che prescrivono che una donna non può uscire di casa e infrangere l'ordine prestabilito. Antigone, dunque, non si limita a rompere con le regole della *polis*, ma anche con le leggi sacre della civiltà in cui è nata. Questa è la sua equivoca, irriducibile, grandezza. L'insubordinazione di Antigone – di una donna, per di più imparentata con un fratello traditore che lei intende salvare dall'ignominia più grande: l'insepoltura – dimostra, con il proprio candore, con il suo desiderio di liberarsi dalla colpa originaria di vivere (l'ipoteca del passato del genos), la sua abissale innocenza.

È il popolo, il coro, che fa crollare Creonte, quando identifica nella scelta di Antigone una traccia della giustizia perduta; quando riconosce nella sua defezione etica la spia e la miccia di una rivolta politica.

Antigone non difende semplicemente l'onore della sua famiglia e della sua casa. O, almeno, non compie soltanto un gesto pietoso nei confronti di un fratello sconfitto. Ripetiamolo: il suo nome parla per lei. Lei si scaglia contro le leggi della dimora. Parla chiaro, in questo senso, il suo terribile e penoso dissidio con la sorella Ismene, incapace di immaginare, a differenza di Antigone, un mondo diverso da quello determinato dalla volontà del tiranno. A Ismene manca il coraggio per sfidare il *nomos* della polis. La singolarità di Antigone, piuttosto, si rivela in una profonda fedeltà alla (sua) catastrofe. Antigone è libera; non ha paura. Non finge che ci sia spazio per una mediazione con il potere. Antigone seppellisce Polinice non in nome di una cosa astratta come leggi divine o la famiglia, ma in nome della cosa più concreta che ci sia: l'amore, la passione per la vita che qualsiasi ingiustizia dovrebbe scatenare. Antigone non può tollerare che un fratello, che sia pure un fratello che sbaglia, rimanga senza tomba; privo, cioè, di anche di un tipo di legame, l'abbandono, che esprime comunque una forma di comunità basata sulla condivisione della nostra finitezza.

L'illegalità di Antigone, la sua opposizione all'ingiustizia impietosa della legge, provoca un rivolgimento. La sua singolarità, né individuale né universale, apre all'evento della politica, perché conduce il popolo (il coro) ad abbandonare Creonte. Antigone smaschera il tiranno: si può fare; si può dire di no, e quando a dire di no è un ultimo, cioè, chi non avrebbe le carte in regola per opporsi al potere, improvvisamente il tiranno non fa più paura. Si dimostra per quello che è: un mostro.

Antigone non sta al proprio posto. E non sta al proprio posto semplicemente rifiutandosi di non fare niente, come pretenderebbe il tiranno, lasciando marcire Polinice. L'elusione dell'ordine del potere, in Antigone, non prevede la mera inazione; la semplice inattività. Lei, piuttosto, girando le spalle alle colpe dei padri, dei fratelli, voltando le spalle al *nomos*, rende omaggio alla finitezza e, in questa maniera, come direbbe Walter Benjamin, inventa e inaugura un'altra tradizione. Inventa la memoria di chi si è sottratto all'incantesimo del potere; dimostra, con il proprio esempio, che si può eludere sia la cattura dei padri sia della *polis*. La

sua diserzione fomenta la tradizione degli oppressi; di chi si oppone alla tradizione ufficiale, al suo sviluppo inesorabile.

La decisione di Antigone è sconcertante: la sottrazione dall'opera del potere significa per lei essere fedele a una tensione che ci impone di avere coraggio di fronte a qualsiasi l'ingiustizia. A rinunciare a qualsiasi pacatezza dell'essere e a dire di no: bisogna spezzare la routine dell'orrore. La fedeltà di Antigone, lo diceva Deleuze a proposito dell'amicizia, rivela una condizione, un linguaggio comune tra chi non ha ostile nei confronti di chi volgarmente ha tutto.

Antigone porta su di sé un peso difficilmente concepibile: destituisce sia la legge mitica, che prescrive al *genos* edipico la reiterazione del sangue e della carneficina, ciclicamente consegnato alla colpa preventiva, sia la legge della città. È il punto di convergenza di tensioni cui Antigone resiste semplicemente resistendo. Antigone non la pensa come Aristotele: confonde la separazione filosofica tra il mero essere in vita e la vita felice; tra la legge del destino, che ci rende colpevoli condanna ancora prima di nascere, e la legge, che con la sua semplice vigenza, implica la nostra colpa.

È possibile che Hegel si sbagliasse: Antigone non è una figura dialettica. Il suo gesto non esprime risentimento; non è contro il potere, contrapposto all'universale della legge, ma si colloca a distanza di esso; in un altrove che però reclama una funzione etico-politica dirompente. Si pone oltre la logica di chi amministra la legge. Abita una separazione dal potere che non è azzardato considerare politica. Una politica inesistente; o meglio: il gesto di Antigone, la sua stranezza, provoca lo spazio per l'emergenza della vera forza politica dell'*Antigone*: il popolo (il coro). L'evento che essa provoca, il vuoto di potere che infiamma, crea le condizioni per l'emergenza di un popolo che prima del suo rifiuto Tebe non conosceva: un popolo in grado di voltare le spalle al tiranno.

L'impotenza di Antigone, la sua assenza di ambizioni politiche, la sua plateale non violenza, genera una catena di violenze in grado di disarmare il potere; di rendere trasparente la sua illegittima crudeltà.

Chi è un morto senza tomba? Uno che merita niente. Neppure di essere considerato una bestia. Per questa ragione, Antigone non tollera e riconosce il potere di Creonte sul corpo di Polinice. Abbandona il potere; se ne disinteressa. Non lo ascolta più. Ma questa sua alterità; la sua capacità di fare comunità con l'assenza, il corpo esame di Polinice, con la sua inesistenza tanto ingombrante a Tebe, nientemeno distrugge il potere di Creonte.

Nell'*Antigone*, la posta in gioco non è un conflitto tra la mediazione della legge (Creonte) e l'insocievole immediatezza del Rifiuto (Antigone). Antigone non gioca questa partita semplicemente perché la sua risolutezza non ha nulla d'immediato, ma, al contrario, si tratta di una pura forma; è una vera fuori (la) legge. Collocata dove il potere non può soffocare la sua decisione, perché la sua forma d'immediatezza si manifesta in una forma ritrazione.

La sua decisione, per quanto possa apparire paradossale, sconcertante, per lei, come lei stesse ammette, vale soltanto per suo fratello. Il proprio fratello, per Antigone, nonostante

tutto, è sempre innocente. Nell'Antigone, quindi, non troviamo nulla della feroce immediatezza della regola mitica. La sua azione non dovrebbe avere effetti immediati; la sua comunità con-la-fine non dovrebbe avere risvolti politici. Un fratello, questo ci dice semplicemente Antigone, è chiunque. Chiunque giaccia senza protezione.

Creonte che fa di fronte all'ammutinamento della nipote? Cede alla propria cecità e punisce Antigone in maniera brutale, insensata, furiosa. Curioso, però: Creonte non condanna a morte Antigone come pure la legge prescriverebbe. Piuttosto, la getta in una zona indecifrabile; né viva né morta. La mura viva in un sepolcro, dove è destinata a sopravvivere alla propria morte, in modo da consumare la propria vita come un vegetale. Creonte mura la donna in casa: deve ritornare al suo posto. Non può essere *meta-oikos*.

Il *meta-oikos* è lo straniero: Antigone non deve essere differente; il potere la deve assimilare, respingendo la sua alterità. Sola, priva di chiunque, non sia d'esempio per nessuno. Le sia negata l'opportunità di sviluppare forme di contagio politico.

Nel regno di Creonte non ci devono essere estranei; domina la purezza: il re vieta ad Antigone di lasciare la routine di sangue che alimenta il destino dei Labdacidi. Creonte non vuole neppure toccare la donna: Antigone è impura per il solo fatto di esistere. La legge, allora, condanna Antigone a essere ciò che è; la fa aderire alla sua mitica provenienza; al suo destino ininterrotto.

Antigone, però, ancora una volta, prende un'altra strana; produce uno scarto. Dice di no alla sua patria (la casa), alla sua reclusione, non tollera la sua indecifrabilità, differenza, contraddizioni. È il nomadismo di Antigone, in fondo, che Creonte non sopporta. Lo fa impallidire dalla rabbia; lo fa impazzire. La migrazione di Antigone dalla sua condizione naturale, fatale, provoca il potere sino a farlo implodere per eccesso di violenza e brutalità. Antigone, per il potere, non può abbandonare la sua infelicità genetica. Rigettando l'ordine di Creonte, voltando le spalle non soltanto al potere, ma alla sua stessa logica, Antigone diventa una figura senza fissa dimora; il suo essere a casa è potenzialmente dappertutto. Creonte imprigiona Antigone perché la figlia di Edipo, non badando alle conseguenze delle proprie azioni, non fa calcoli né tanto meno dimostra di avere una tattica; sguiscia via dalle maglie del potere. Murarla viva, imporre la mera sopravvivenza, allora, è lo sforzo estremo di assimilare la sua estraneità, la sua forza destituente, nell'ordine della *polis*. Escluderla, consegnarla all'invisibilità, significa integrarla nella logica del potere; vuol dire porre fine al suo scandalo. Alla sua differenza priva di conciliazione. Antigone è inquietante perché svela che il suo essere a casa più genuino è il suo essere costantemente altrove; in una permanente, ontologica dislocazione eterotopica. Decentramento faticoso, spaventoso, ma autentico.

Con il proprio suicidio Antigone si espone oltre se stessa – oltre la sua storia, la sua famiglia, le sue angosciose vicissitudini – e lascia il suo esempio, la sua passione e la sua rabbia, ad altri; questa è la sua pericolosa eredità. Il suo suicidio infrange l'intenzione di Creonte che prevedeva, murandola viva, di estrometterla dalla vita della comunità, del popolo. Piuttosto,

il gesto estremo di Antigone, la sua finitezza senza residui, evoca un'altra comunità; diversa nello spirito da quella che appoggiava Creonte.

Il suo No spezza qualsiasi relazione con l'autorità, la legge, il valore del potere. Antigone comprende che con il potere non si può stabilire alcun legame, contratto; neppure una semplice presa di distanza. L'*Antigone* si conclude con la fine di Creonte e l'inizio di un'altra storia.

Il gesto della figlia di Edipo infonde coraggio.

Fabio Ciaramelli

Violence de la loi et exigence du droit dans l'*Antigone* de Sophocle

ABSTRACT: Antigone's reading is filled with philosophical and juridical implications. Sofocle's work is the pretext for a reflection about the lack of mediation between the law in general and the peculiarity of the actual instances in the context of the classical Hellenism. Antigone stages the battle between the nomos and the daily life, unveiling the lack of the ancient Greek poleis' "social thought". The chance for a mediation between universal and particular differentiates the "hard" approach of the law and the "sweet" approach of the ius.

Keywords: Antigone; Law; Ius; Nomos; Polis

L'*Antigone* en tant que prétexte

Dans les pages suivantes je me propose de discuter quelques-unes des implications philosophiques et juridiques qu'on peut tirer de l'*Antigone*. Le philosophe italien Eugenio Ripepe, dans un texte remarquable mais malheureusement peu connu car publié dans un ouvrage à faible diffusion, n'hésite pas à considérer cette tragédie comme le « cours le plus ancien de philosophie du droit »¹. Dans la perspective que je vais essayer de développer ici, le chef d'œuvre immortel de Sophocle constitue certainement une source intarissable pour la réflexion philosophico-juridique, mais cela tient justement à ceci, que l'objet propre de cette réflexion – à savoir, le *droit* lui-même – lui soit, à la rigueur, tout à fait étranger. Il s'agit sûrement d'une situation paradoxale, qui mérite d'être interrogée et discutée. Tout se passe comme si le *droit* qui ne se réduit ni à la loi ni aux règles ou aux normes définissant les obligations et les interdits, le *droit* qui vit et opère moyennant les institutions qui le matérialisent, le *droit* qui pour l'ensemble de ses opérateurs se conçoit et se pratique essentiellement comme activité interprétative et argumentative, bref tout se passe comme si le *droit en tant que tel* était simplement – et nécessairement – absent de la pièce et de son contexte historique.

L'*Antigone* de Sophocle – qu'il faut lire sans oublier qu'il ne s'agit pas d'un texte philosophique, mais au contraire d'une œuvre poétique et théâtrale, mise en scène à Athènes (une seule fois) aux alentours de l'année 440 a. J-C, en face de 'spectateurs', qui en réalité étaient les citoyens d'une démocratie directe, auxquels le poète ne s'adressait pas pour exposer des théories philosophiques ou politiques, mais bien pour leur poser des problèmes pratiques² – sera ici le prétexte d'une réflexion sur le manque (et, dès lors, sur l'exigence) d'une médiation, opérée par le droit, entre la généralité de la législation (entendue comme un ensemble d'obligations et d'interdits posés par le pouvoir politique) et la particularité des cas concrets.

¹ Cfr. E. Ripepe, *Ricominciare da Antigone o ricominciare dall'Antigone? Ancora una volta sulla più antica lezione di filosofia del diritto*, in *Scritti in onore di Antonio Cristiani, omaggio della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Pisa*, Giappichelli, Torino 2001, pp. 677-718.

² Cfr. C. Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*; tr. fr. M. Carlier, Les Belles Lettres, Paris 1991.

L'intrigue dramatique de la pièce et le caractère insoluble du conflit qui s'y met en scène³ montrent la limite intrinsèque de la « pensée sociale » de la *polis* grecque. Or, une telle « pensée sociale » – qui constitue « la matière véritable de la tragédie », comme l'écrit Jean-Pierre Vernant⁴ – est caractérisée par l'hégémonie exclusive du *nomos*, dont la généralité et le statut abstrait excluent et ignorent tout procédé apte à contrôler son exécution dans les détails de la vie quotidienne. Dans ce sens, la tragédie de celle qui fut à la fois la fille et la sœur d'Œdipe, tient précisément au manque d'une transition – qui ne soit pas simplement déductive – du niveau de la législation à celui de l'application de la loi au cas singulier. Ce qui manque au modèle de la déduction, où le passage du général au particulier est immédiat et comme automatique, c'est justement la possibilité même d'une *médiation* entre la généralité des obligations et la particularité du concret. Et c'est précisément dans la réalisation d'une telle médiation qu'on peut voir s'exprimer la différenciation fondamentale entre la loi et le droit, à savoir entre le caractère implacable de la première (*dura lex sed lex*) et la souplesse – voire même la « douceur »⁵ – du second.

La domination exclusive du *nomos* à l'intérieur de la *polis*

Le lieu du conflit mortifère mis en scène par le poète tragique est bien la *polis* grecque, caractérisée par la domination exclusive du *nomos* en tant que délibération collective d'une assemblée législative qui d'un côté produit des normes générales et abstraites, c'est-à-dire des ordres politiques, et qui, de l'autre côté, au cas échéant, se métamorphose en « tribunal du peuple », d'après les célèbres analyses wéberiennes de la « démocratie plébiscitaire » et de la « justice de cadi » qui y était pratiquée dans la période périclénne et post-périclénne⁶.

Dans le contexte de cette soumission forcée à l'hégémonie du *nomos*, le citoyen particulier, dans sa vie quotidienne concrète, devient un simple support de devoirs. Le manque de médiation entre le caractère abstrait de la législation, fût-elle démocratique, et les détails de sa vie privée, aura, du moins dans *Antigone*, un aboutissement mortifère, sans aucune possibilité de faire valoir, sur la scène publique, d'autres arguments et points de vue que la transition

³ On lira à ce sujet le chapitre sur l'*Antigone* dans F. Ost, *Raconter la loi. Aux sources de l'imaginaire juridique*, Odile Jacob, Paris 2004.

⁴ J.-P. Vernant se réfère à des cours inédits de Louis Gernet, dans lesquels celui-ci avait montré que « la matière véritable de la tragédie, c'est la pensée sociale propre à la cité, spécialement la pensée juridique en plein travail d'élaboration », J.-P. Vernant, « Le moment historique de la tragédie en Grèce », in J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. I, (édition originale Maspéro, Paris 1972), La Découverte, Paris 2001, p. 15.

⁵ Je reprends ici le titre français d'un ouvrage important de Gustavo Zagrebelski, dont le titre original était *Il diritto mite*. Cfr. G. Zagrebelsky, *Le droit en douceur*, tr. fr. M. Leroy, ECONOMICA, Aix-en-Provence, 2000.

⁶ Dans ce contexte Weber souligne l'impossibilité, dans un monde caractérisé par l'hégémonie du *nomos*, du « développement d'un droit formel et d'une science juridique *formelle* de type romain » (M. Weber, *Economie et société*, tr. fr. partielle par J. Freund et al., Plon, Paris 1971. J'ai sous les yeux l'édition italienne, M. Weber *Economia e società*, vol. I, *Teoria delle categorie sociologiche*, Introduzione di P. Rossi, Edizioni di Comunità, Milano 1995, p. 268).

déductive de la norme à la vie.

Effectivement, la perspective rendue possible par « l'invention [latine] du droit » – je reprends à mes frais le sous-titre du maître ouvrage d'Aldo Schiavone (cité à la note suivante) – c'est précisément ce qui manque à la domination sociale et politique du *nomos* dans la démocratie grecque. Comme l'ont très bien montré les analyses comparées articulées par Aldo Schiavone, l'acquis social représenté par la *création romaine* du *ius* a donné lieu à la naissance de « l'idée même du 'privé' », aboutissant à ce que l'on peut appeler « la constitution d'un espace de socialité non politique des relations humaines [...]. La politique – la grande invention des Grecs – demeurait tout à fait extérieure à cette perspective »⁷. Le propre du *ius* en tant qu'espace inter-humain et pratique sociale consistait dès lors dans « l'ordonnancement autonome d'une trame 'privée' de la vie communautaire [...], où l'on va élaborer les conditions préalables, d'ordre patrimonial et familial, de la citoyenneté, distinguées d'une manière irréductibles du domaine politique »⁸.

Vers un modèle de pouvoir basé sur une approche ascendante (*bottom up*) et non descendante (*top down*)

La visée du cas concret capable d'infléchir la rigueur générale de la législation comme commandement politique – visée qui n'appartenait pas du tout à l'expérience grecque du *nomos* et à la « pensée sociale » qui y était liée – exige donc la transition d'une conception et d'une pratique du pouvoir partant du sommet politique et planant sur le concret de la vie sociale à un modèle de pouvoir basé sur une approche ascendante (*bottom up*) au lieu que descendante (*top down*). À l'hégémonie – voire au despotisme – du *nomos* grec, basée sur l'élément capital du contrôle coercitif descendant d'une autorité politique, se substitue le tissu ou le réseau des relations inter-humaines qui – dans le concret de la vie sociale – échappent à la pertinence d'un sommet centralisé et fonctionnent comme la source horizontale du pouvoir.

Bref, à l'expérience grecque du *nomos*, entendu comme l'ordre politique de la législation, l'invention latine du *ius* permet d'ajouter « un ensemble de pratiques argumentatives et interprétatives pour le traitement de problèmes de la vie commune »⁹. Grâce à ces éléments addi-

⁷ « l'idea stessa del 'privato': la costituzione di uno spazio di socialità non politica delle relazioni umane... La politica – la grande invenzione dei Greci – rimaneva del tutto al di fuori di questa veduta », A. Schiavone, *Ius. L'invenzione del diritto in Occidente*, Einaudi, Torino 2006, pp. 316-317 (cfr. Id., *Ius - L'invention du droit en Occident*, tr. fr. par J. et G. Bouffartigue, Belin, Paris 2009).

⁸ « ... disciplinamento autonomo di una trama della vita comunitaria [...], dove venivano elaborati i presupposti familiari e patrimoniali della cittadinanza, irriducibilmente distinta dall'ordine politico », A. Schiavone, *Ius. L'invenzione del diritto in Occidente*, cit., p. 50.

⁹ « ...un insieme di pratiche interpretative e argomentative per risolvere problemi della vita comune ». F. Viola, “Il futuro del diritto”, lectio magistralis du 26 novembre 2012 (www.Academia.edu). Ce que Hannah Arendt dit de la *lex romaine* par opposition au *nomos* grec va exactement dans cette direction (dans le sillage d'autres interprètes, dont notamment Jacques Taminiaux, à mon tour j'ai essayé de le montrer dans F. Ciaramelli, “Hannah Arendt et la portée politique de la loi”, *Cités*, 67, PUF, Paris 2016, pp. 53-63), même si Arendt ne nomme même

tionnels – fondamentalement étrangers à l'expérience de la démocratie grecque – le domaine de la loi cesse de se réduire à un tas d'ordres et d'interdits s'imposant hiérarchiquement à l'ensemble de la société à partir de l'autorité politique.

“Antigone et Portia”

Bien que la distinction capitale que je viens d'évoquer entre *nomos* et *ius* n'y soit même pas mentionnée, j'en ai trouvé la suggestion implicite dans un texte remarquable, à la fois brillant et profond, intitulé « Antigone et Portia », écrit au milieu des années cinquante par le juriste italien Tullio Ascarelli (Rome, 1903-1959), spécialiste de droit commercial et avocat à succès¹⁰. Je ne discuterai pas ici l'interprétation de l'*Antigone* proposée par Ascarelli, qui continue de voir dans la tragédie le conflit insoluble entre le droit positif de Crémon et le droit naturel auquel se serait référée Antigone¹¹.

Beaucoup plus éclaircissant et plus original est, par contre, le rapprochement paradoxal, suggéré par Ascarelli, entre l'héroïne grecque et Portia, la belle et riche héritière qu'à la fin du *Marchand de Venise* (œuvre écrite entre 1596 et 1598) Shakespeare fait intervenir au tribunal, déguisée sous les traits d'un jeune avocat, pour défendre un ami de son fiancé dans un jugement qui, pour ce même ami malheureux, pourrait s'avérer fatal. D'après Ascarelli, le rapprochement entre ces deux figures littéraires et théâtrales est possible car elles se trouvent dans deux situations analogues où, malgré l'opposition de leurs résultats, se met en scène le même conflit entre la norme et la vie. Dans l'*Antigone*, où la seule transition possible de l'une à l'autre reste la déduction, le conflit qui les oppose ne peut avoir qu'un aboutissement mortifère.

Plus précisément, dans le développement interne de la tragédie sophocléenne, la relation de la norme à la vie ne constitue pas un problème, car la première s'applique – et ne peut que s'appliquer – directement à la deuxième avec un automatisme logique immédiat, sous-trait à toute discussion et décision. Au contraire, dans la comédie moderne la relation entre la norme générale et la vie quotidienne et concrète ne va plus de soi : pour qu'il y ait relation

pas la différence fondamentale entre *nomos* et *ius*.

¹⁰ T. Ascarelli, “Antigone e Porzia” (1955), in Idem, *Problemi giuridici*, Giuffré, Milano 1959, pp. 3-15 (qu'on peut aussi lire en ligne: http://www.docentilex.uniba.it/docenti-1/eustachio-cardinale/progetti/materiali/Antigone_e_Porzia_in_Problemi_giuridici_I_Milano_1959-3.pdf). On en trouvera une traduction anglaise C. Crea à l'adresse suivante : http://www.theitalianlawjournal.it/data/uploads/pdf/2_2015/ascarelli_antigone.pdf.

¹¹ Cette position d'Ascarelli est critiquée par G. Zagrebelsky, *La legge e la sua giustizia. Tre capitoli di giustizia costituzionale*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 51 et suiv.; sur cette polémique, cfr. A. Punzi, *Dialogica del diritto. Studi per una filosofia della giurisprudenza*, Giappichelli, Torino 2009, pp. 157-171. – Pour une analyse plus générale des implications philosophiques de la question, cfr. F. Ciaramelli, « Pour une relecture de l'*Antigone* comme tragédie du nomos », in *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, II(2014), n. 1, pp. 201-215 (lisible en ligne, à l'adresse suivante: <http://metodo-rivista.eu/index.php/metodo/article/view/68/54>). Cfr. aussi F. Ciaramelli, *Il dilemma di Antigone*, Giappichelli, Torino 2017, chapitres 3 et 4.

entre les deux, il faut un pas ultérieur, une médiation, une décision concrète. Et précisément à cause de cette étape supplémentaire, soustraite à l'hégémonie du général, la relation entre la norme et la vie se fait problématique. Une telle dimension problématique se présente exactement dans l'espace ouvert par le droit en tant 'lieu' intermédiaire entre la généralité de la législation et la particularité ou la concréture de la vie quotidienne.

La « portée de la norme » comme problème

Le problème qui, dans le monde grec caractérisé par l'hégémonie exclusive du *nomos*, ne se posait même pas, et qui, en revanche, est soulevé par Portia dans le *Marchand de Venise*, se précise comme le problème de « la portée de la norme »¹². Il s'agit d'un problème rigoureusement juridique : un problème qu'on ne pouvait même pas comprendre dans le cadre totalisant du *nomos* où rien ne pouvait se soustraire ou échapper à sa pertinence et à l'automatisme de son application. L'expérience juridique en tant que telle ne s'institue que du retrait ou de l'interruption de l'holisme politique du *nomos*. C'est ici, comme le suggère Ascarelli, qu'entre en scène Portia, et ce n'est pas par hasard qu'elle se déguise en "docteur de Padoue", c'est-à-dire en avocat, car la tâche de celui-ci revient précisément à chercher une médiation raisonnable entre la norme et la vie.

Les antécédents sont connus. Pour aider son ami Bassanio, prétendant désargenté de Portia, Antonio, marchand chrétien de Vénise, emprunte une somme de 3000 ducats à l'usurier juif Shylock. Celui-ci lui propose en contrat l'autorisant, en cas de non remboursement de la dette, de prélever sur le corps d'Antonio une livre de sa chair. Le jour de l'échéance, la dette n'étant pas réglée, Shylock se montre inflexible et veut que la loi vénitienne soit rigoureusement respectée, exigeant l'exécution de la clause, qui impliquerait fatalement la mort d'Antonio.

Un conflit radical est ici évident entre le contrat, ayant force de loi entre les signataires, et une exigence morale élémentaire qui le condamne d'une manière inconditionnée. Cependant, lorsqu'elle intervient dans le jugement au tribunal, Portia ne fait aucune référence à l'immoralité du contrat. Très habilement, sans soulever d'exceptions formelles, elle se borne à faire remarquer à Shylock qu'il devra prélever une livre de chair exactement, pas une once de plus ou de moins, et ce sans verser une seule goutte de sang, tel que le contrat le mentionne. Dans le cas contraire, il sera lui-même condamné, en tant qu'étranger (juif) ayant cherché la mort d'un citoyen (chrétien).

Grâce à cette argumentation, Portia, sans mettre en discussion la validité du contrat, l'interprète et, à travers son interprétation, finit par l'annuler. Comme le dit Ascarelli, « la loi positive est sauvée mais elle est aussi dépassée ; le problème ne concerne pas la légitimité

¹² « Perché, quale poi è la portata della norma? Ed è qui che ci viene incontro, mal nascondendo sotto la toga un ironico sorriso, la figura di Porzia », T. Ascarelli, "Antigone e Porzia", cit., pp. 9-10.

de la loi, mais sa portée exacte ; à l'impératif éthique condamnant la loi, on substitue un jeu plus subtil qui au contraire présuppose justement la légitimité de la loi positive et se soucie seulement d'en déterminer la portée dans la trame d'un jeu plus complexe d'intérêts en contrepoint »¹³.

Sans aucun doute la raison fondamentale qui pousse Portia à intervenir c'est bien l'exigence morale de sauver la vie à Antonio. Cependant, pour lui donner satisfaction, elle ne fait appelle à aucun principe moral – car, à ce niveau, rien ne saurait assurer un accord certain et, bien plus, des malentendus sont toujours possibles – mais choisit le chemin de l'efficacité, en montrant que le contenu du contrat est rigoureusement irréalisable.

La grande force du personnage de Shakespeare – c'est pourquoi Ascarelli dit qu'elle est “habile plus qu'héroïque”¹⁴ – gît dans sa capacité à viser la concrétisation de la loi (dans ce cas du contrat, ayant valeur de loi entre les signataires) au lieu de se soumettre à la violence de sa validité générale. Dans ce sens, elle donne satisfaction à une exigence essentielle dont *l'Antigone* ne pouvait que souffrir le manque et qui constitue le propre du *droit* en tant que tel.

Du triomphe métaphysique de la vérité au triomphe humain des intérêts

Si l'attitude de Portia est celle d'un opérateur du droit, Antigone par contre choisit le sacrifice de sa vie¹⁵. Ascarelli ajoute que ce sacrifice est le seul moyen qui lui reste pour faire triompher sa vérité à elle. Au triomphe, à la fois métaphysique et violent, d'une vérité universelle, sourde et étrangère à la concréteur de la vie humaine, Portia oppose « le triomphe humain des intérêts, défendus par une interprétation qui résulte victorieuse »¹⁶.

Malheureusement, la vérité d'*Antigone*, bien qu'elle se veuille unique, indiscutable et abso-

¹³ « La legge positiva è salva, ma pure superata; il problema non verte sulla legittimità della legge, ma sulla sua esatta portata; all'imperativo etico che condanna la legge si sostituisce un gioco più sottile che assume invece come premessa proprio la legittimità della legge positiva e solo si preoccupa di determinarne la portata nell'intreccio di un più complesso gioco di contrastanti interessi » (T. Ascarelli, “Antigone e Porzia”, cit., p. 11).

¹⁴ « Abile più che eroica; saggia ed esperta, anziché fanaticamente coraggiosa, e forse, nella sua raffigurazione poetica, con un accento quasi che furbesco, accentuato e insieme nobilitato dalla figura muliebre, che fa spuntare il sorriso sotto l'argomentazione del dottore patavino » (ivi., p. 14).

¹⁵ « Porcia actúa como un operador jurídico, no cuestiona la legitimidad de la norma, rebelándose revolucionariamente contra ella. Rescata su plena vigencia, pero muestra — sin salirse de los marcos de la validez; por el contrario, afirmándolos —, que la ‘lectura’ de los textos es un proceso a través del cual estos adquieren sus sentidos definitivos — sentidos que, antes de ella, solo están penumbrósamente sugeridos—. No hay texto sin lector, como no hay norma sin intérprete. Los textos no dicen cualquier cosa, pero frecuentemente dicen varias posibles y alternativas; de allí, la necesidad de una hermenéutica fecunda que los ensamble con el contexto y con la mejor realización de las finalidades para las que han sido concebidos » (C. M. Cárcova, “Porcia y la función paradojal del derecho”, in A. E. C. Ruiz – J. E. Douglas Price – C. M. Cárcova, *La letra y la ley. Estudios sobre derecho y literatura*, Infojus, Buenos Aires 2014, p. 198).

¹⁶ « A quello che potrebbe dirsi il puritanismo calvinista di Antigone si contrappone l'abilità di Porzia, con un che di probabilistico e magari moralmente persino di ambiguo. Alla morte di Antigone che solo col proprio sacrificio afferma il trionfo della sua verità si contrappone l'umano trionfo degli interessi, difesi attraverso una interpretazione che riesce vittoriosa e che si presenta così come rimunerabile attività professionale » (T. Ascarelli, “Antigone e Porzia”, cit., p. 14).

lue, est méconnue par Créon, dont la prétention à une vérité universelle et nécessaire est analogue. Lui aussi, il vise de son côté le « triomphe de sa vérité ». Chacun des interlocuteurs de cet effrayant « dialogues de sourds »¹⁷ prévoit une transition immédiate et directe de la vérité universelle à son application concrète. On ne s'étonnera pas si le résultat d'un tel conflit est catastrophique et mortifère, comme l'histoire (*magistra vitae* en réalité très peu écoutée) devrait nous avoir appris et malheureusement continue de nous l'apprendre.

En guise de conclusion provisoire, je proposerais de voir dans le « triomphe humains des intérêts », qu'Ascarelli voit s'accomplir dans la médiation juridique proposée par Portia, une exigence fondamentale dont l'héroïne de Sophocle souffre le manque, puisqu'elle demeure orientée par le triomphe métaphysique de sa vérité, payée au prix de sa vie. Cette suggestion me semble fondamentale pour saisir ce qui se dessine en creux dans l'expérience de l'héroïne tragique, à savoir le manque ou l'exigence d'une médiation entre la loi et la vie concrète. Le héros, dans ce cas l'héroïne, est mis en question devant le public par l'intrigue tragique, car dans la *polis* démocratique le héros a cessé d'être un modèle allant de soi, étant en effet devenu, pour lui-même et pour les autres, un problème¹⁸.

À la prétention violente d'universalité et nécessité que la vérité transmet à l'hégémonie du *nomos*, la lecture d'Ascarelli suggère de substituer le plan humain et inter-humain des « intérêts », toujours nécessairement pluriels, et surtout dépourvus d'universalité et nécessité. Pour les affirmer et les défendre, il faut avoir recours à l'interprétation : à savoir à la pratique du discours juridique où l'on peut argumenter, soutenir ses points de vue, prendre des positions, mais où il est exclu que l'on puisse démontrer d'une manière apodictique l'universalité et la nécessité de leur prétention.

¹⁷ Cfr. G. Steiner, *Antigones*, Yale University Press, Oxford 1984.

¹⁸ Cfr. J. P. Vernant, *Mythe et tragédie*, cit., p. 14.

Pierandrea Amato

Antigone se retire*

ABSTRACT: The essay attributes to the figure of Antigone a constituent power capable of overthrowing a idea of politics based on death. In this sense, Antigone looks like not only as anti-dialectical figure, but as political figure too; in fact, she is not fighting against the Creon, as Hegel declares, she is leaving rather the weight of its violence: Antigone is not against power but she is far from it. In this way she shows to the chorus - the people of Thebes - her uncle's tyrannical power.

Key-words: death, people, constituent power, politics

Antigone est la digne héritière de son père-frère. Dans l'*Antigone*, l'équivocité de la tragédie s'explique de manière exemplaire : descendante directe du monstrueux, celle sur qui la malédiction du *genos* ne s'est pas abattue, fille de sa grand-mère et de son propre frère, bref un personnage qui n'a pas vraiment la légitimité pour défendre les lois non écrites contre les lois écrites de la cité, Antigone devient pourtant l'interprète la plus fervente de la loi divine. Elle s'oppose à l'édit interdisant d'enterrer son frère Polynice, adversaire de Thèbes dans la guerre civile. Quiconque transgressera le décret sera passible de mort. Crémon devient le roi de la cité sur le corps de Polynice. Avec la mort – l'Etranger – le pouvoir inclut en soi l'irré-parable, le non-pouvoir. Autrement dit, il tend à supprimer les limites. Le droit décide la mort : il sépare ce qui est juste de ce qui ne l'est pas (il sépare l'humain, Etéocle, le citoyen, qui conserve le droit à la sépulture de l'inhumain Polynice). Soulevant un problème historique, Crémon dévoile que le politique est fondé sur le caractère infondé de la mort, sur l'inclusion du dehors : « Un ennemi mort est toujours un ennemi » (v. 524-525). Dans cette synthèse sur l'origine du politique, on perd, toutefois, la complexité caractérisant la tragédie. Polynice est à la fois un ennemi et un ami de la cité : adversaire de Thèbes, il lutte contre son frère Etéocle ; ennemi de Crémon, il est le fils d'Edipe et de Jocaste. Bref, dès que son caractère hostile se reflète sur sa vie, il est aussitôt exclu, ou tout du moins fortement amoindri. Et Antigone, tout comme Polynice, n'est pas une ennemie de la *polis* : tous les deux se trouvent dans une situation indéfinissable, dans une dimension ambiguë et frustrante pour le pouvoir¹. Crémon, en légiférant sur la mort, s'efforce de protéger la cité contre l'habituel.

* Extrait, avec modifications, de P. Amato, *Antigone et Platon. La biopolitique dans la pensée antique*, Mimesis, Paris 2008, pp. 52-66.

¹ Contrairement à Hegel, selon lequel Crémon et Antigone représentent deux pôles antinomiques, le rapport entre les deux est moins défini par la simple logique d'opposition que par la « complexité ». Heidegger comprend que cette situation est essentiellement tragique : « les deux protagonistes, Crémon et Antigone ne restent pas l'un en face de l'autre comme le noir et la lumière, comme le blanc et le noir, comme la faute et l'innocence ». M. Heidegger, *Hölderlins Hymne « Der Ister »*, in *Gesamtausgabe*, Bd. 53, Klostermann, Frankfurt a. M. 1984, p. 64. Pour une vive critique de l'interprétation hégelienne d'Antigone, axée sur la vérification de la fragmentation et de l'équivocité des rapports de parenté dans la tragédie, voir J. Butler, *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, Columbia University Press, New York 2000 (tr. fr. G. Le Gaufey, *Antigone: la parenté entre vie et mort*, E.P.E.I., Paris 2003).

Remarquons au passage que jusqu'à sa rencontre avec son fils Hémon, il n'est pas considéré comme un tyran. Dans le dialogue avec son fils Hémon (fiancé d'Antigone), Crémon, par son attitude, explique la fracture entre le droit et la justice. Hémon est, d'abord, compréhensif envers son père, qui semble être le seigneur légitime de Thèbes car le gouvernement de la *polis* lui a été donné par le peuple (Crémon affirme : « L'élu d'un peuple doit être écouté en toutes choses, grandes et petites, justes ou injustes », v. 666-667). Considérant comme illégitime la coïncidence entre le pouvoir, la loi et la justice, Hémon prie son père de calmer sa colère, puis il essaie, dans une dernière tentative, de le sauver de l'injustice, de trouver une autre voie dans le gouvernement de la *polis* : « Mais montre-toi moins absolu dans tes jugements ($\eta\thetao\varsigma$) ; ne te crois pas l'unique détenteur de la vérité. Ceux qui pensent avoir seuls reçu la sagesse en partage ou posséder une éloquence, un génie hors de pair, on découvre à l'épreuve l'inanité de leurs prétentions » (v. 705-709). Lorsque Crémon inflige la peine à Antigone, les Thébains reconnaissent l'innocence de la femme. Hémon insiste alors pour que les humeurs de la cité convergent vers la raison d'Antigone : c'est le moment critique de la confrontation entre le père et le fils. Quand le tyran montre le visage démoniaque du politique, le pouvoir, sous prétexte de s'approprier la cité (la justice de Crémon répète l'image du droit du plus fort qui, dans la *polis*, concerne la dégénération du pouvoir législatif) devient une simple domination : « Crémon : Appartient-il à l'opinion publique de nous dicter notre conduite ? Hémon : Ne vois-tu pas que tu parles là comme un jeune homme ? Crémon : Ce n'est pas pour moi, peut-être, que je dois gouverner ? Hémon : De cité faite pour un seul, il n'en existe pas. Crémon : N'est-ce pas un principe reconnu que la cité appartient au souverain ? Hémon : Il ferait beau te voir régner sur un désert » (v. 734-739). L'inflexibilité du *nomos* humain, comme la manifestation de la justice mythique, génère la tyrannie. Hémon finira par se suicider. Crémon devient vraiment injuste lorsqu'il tente de se débarrasser de l'autonomie de cette partie de la *polis* qui n'est pas la *polis*, l'*oikos*. Le pouvoir dégénère lorsqu'il lui manque de respect. L'*oikos* représente, dans la tragédie, le lieu de la non conformité du pouvoir.

C'est la nature du pouvoir politique de décréter une décision sur la vie et la mort, et le chœur le sait parfaitement : « Il t'appartient de porter des décrets à ta guise aussi bien sur les morts que sur nous autres les vivants » (v. 213-214). Si Œdipe, sur la base de son expérience, dénonce l'arrogance de la violence mythique, souffrant de ce sort qui le condamne éternellement au malheur, Antigone, elle, provoque, dans le *nomos* de Crémon, la nécessité du politique, qui, comme le mythe, lie la vie à la faute. Le destin de son père est inscrit dans le temps mythique. En revanche, pour sa fille, la situation tragique naît de la loi qui transforme la condamnation du *genos* en condamnation politique. Dans l'*Antigone*, il se dégage une hypothèse à la fois similaire et contraire à celle d'Œdipe : la *polis* maintient, même dans la mort, la vie de Polynice dans la faute. Et donc en refusant de respecter l'édit royal, comme en témoigne peut-être son nom Antigone, la fille d'Œdipe s'oppose au destin du *genos*. Enfin, elle entend mettre fin à son propre destin infâme.

Voulant enterrer son frère à tout prix, Antigone, intransigeante, s'oppose également à sa sœur Ismène. Bien qu'elle endure aussi le poids de son destin familial, cette dernière reconnaît la puissance intractable de la *polis*, son droit à ordonner ce qui devrait se soustraire à son gouvernement, la mort. Alors qu'elle s'apprête à enfreindre la loi, Ismène dit à Antigone : (v. 59-60) :

Ne prévois-tu pas l'affreuse fin qui nous guette si nous enfreignons la loi (*vόμου βίᾳ*), si nous passons outre aux édits et à la puissance du maître (*τύραννος*) ?

Face à sa sœur qui est déterminée, à travers le respect des lois divines (« Libre à toi de mépriser ce qui a du prix au regard des dieux », v. 77), à défier la mort, Ismène, affligée, affirme qu'il est impossible de lutter individuellement contre la *polis* (v. 78-79) :

Je ne méprise rien ; mais désobéir aux lois de la cité, non : j'en suis incapable.

Ismène finit par reconnaître que la *polis* est le seul médiateur en droit de recourir légitimement à la force. Elle voudrait soutenir Antigone et honorer son frère, mais elle raisonne dans une optique exclusivement poliade, sans la détermination impolitique de sa sœur. Partant, elle n'a pas la force d'accepter les conséquences d'une action certes juste, mais illégale, qui la placerait éventuellement aux marges de la *polis*. Elle décèle alors dans l'impétuosité d'Antigone un acte de révolte inefficace et terriblement dangereux².

² Une autre tragédie de Sophocle, l'*Electre*, met en scène le conflit entre deux soeurs autour de la justice. Electre est possédée par son désir de rétorsion, au point que son excès de pathos lui vaut un avertissement de la part du chœur, pourtant solidaire avec ses dires. Elle entre alors en conflit, à travers un dialogue violent et difficile, avec sa sœur, Chrysothémis, bien plus docile qu'elle. Cette dernière estime qu'il faut mettre fin au projet de vengeance, même si elle connaît l'infamie du couple au pouvoir Clytemnestre et Egisthe. Tandis qu'Electre se rebelle face à la soumission de sa propre vie en communauté (*bios*, v. 393), Chrysothémis, tout en reconnaissant la justesse de la position de sa soeur, ne veut pas renoncer à sa liberté (*ζωέ*, v. 339-340). Elle s'ampute du *bios*, qui est l'otage du pouvoir politique, pour ne pas exposer la datité de la vie à la mort, vers laquelle elle se dirigerait si elle voulait venger son père. Elle se réfuge, donc, dans le lieu que la *polis* confie naturellement à la femme : la maison. Dans le dialogue entre les deux soeurs se développe la classique dualité grecque sur la vie : la *ζωέ* concerne la substance biologique : c'est sa dénomination pure et simple, privée de toute spécification. Le *bios*, au contraire, définit la qualité de la vie, sa forme. En tant que domaine propre à la reproduction biologique, la *ζωέ* reflète la situation de l'*oikos*. C'est pourquoi Chrysothémis, dans son discours, associe le champ social et biologique, en invitant Electre à rester à sa place sans pénétrer dans une sphère étrangère à la femme. La défense de la vie de Chrysothémis, liée à la volonté du régime en place, comme le comprend assez bien Electre, est ambiguë et conservatrice dans la situation politique d'Argos. Pour garder la consistance biologique de la vie (ou mieux pour l'enchaîner socialement), on renonce, a priori, à la possibilité d'une existence heureuse ou, plus précisément, libre. Le défi d'Electre porte sur l'expression publique de la *polis*, alors qu'en soulignant la *ζωέ*, on ne veut guère changer la situation politique de la cité. Dans le cas de l'*Electre*, on conserve la tyrannie. En confinant l'existence dans sa datité, tout pouvoir despote a tendance à en exalter la nature biologique afin de pouvoir contrôler la déclinaison qualifiée de la vie. Chrysothémis lie la *ζωέ* au *bios*, c'est-à-dire qu'elle lie la vie à l'action du pouvoir. Si le mythe condamne le héros tragique à la faute, avant même qu'il naisse, le discours de Chrysothémis présente le cadre social de la condition de la femme enchaînée à sa datité naturelle, à son exclusion du politique en tant qu'identité politique. L'exhortation à la fidélité envers l'*oikos* coïncide avec l'idée qu'il est inadmissible pour une femme de s'échapper de sa condition, de se placer au-delà de sa nature. Cela est encore plus évident lorsque le

En délibérant sur le corps sans vie de Polynice, Crémon pousse Antigone à l'inertie face au despotisme de la *polis*. Polynice n'incarne pas vraiment le totalement autre aux yeux du pouvoir, il représente plutôt le lieu où le roi *est* roi, où le canon du politique acquiert une légitimité. Si, au contraire, il avait représenté une altérité, Crémon n'aurait pas pris le soin de légiférer sur la mort : par le droit, le pouvoir s'exerce sur Polynice, en incluant même l'exclu, de sorte à ce que rien n'échappe à la loi.

Mais la détermination d'Antigone échappe au politique : elle ne lutte pas *contre*, elle est plutôt *au-delà* du pouvoir³. Antigone a beau être à l'intérieur de la *polis*, elle est indifférente à son ordre. Ainsi, par cette attitude d'indifférence, elle dévoile l'injustice de Crémon quand il la persécute. Les Thébains, après avoir naturellement soutenu les thèses du roi, finissent par écouter les raisons invoquées par la jeune femme. À travers le témoignage de Hémon, on comprend pourquoi les citoyens prennent leurs distances avec Crémon en voyant l'impuissance et l'innocence politiques d'Antigone. Ce n'est pas un hasard si la déclinaison impolitique de la femme, dont le suicide sera l'apogée, déclenche un processus visant la destitution de Crémon. Ce qui piège le pouvoir, c'est que la violence d'Antigone est non violente, purement impuissante en politique, c'est-à-dire étrangère à la sphère du pouvoir et par conséquent explosive. Elle n'agresse pas Crémon, elle demande simplement que justice soit faite sur le corps de son frère ; elle ne défie pas le *nomos* politique : elle est bien plus radicale en ne le reconnaissant pas, en se situant en-dehors. Elle s'émancipe de l'injustice de la communauté politique pour former une impossible communauté avec Polynice, avec la mort. La mort révèle la communauté, sa finitude trahie par Crémon : le corps inanimé de Polynice symbolise le lieu délocalisé où le politique crée la communauté sans abandonner la justice⁴. Si Crémon y établit

retour d'Oreste rallume l'espoir de la vengeance chez les sœurs, même si cet espoir retombe aussitôt, dès qu'Electre donne la fausse information (que ses sœurs jugent toutefois vraie) de la mort d'Oreste. Sans l'homme, le seul qui puisse se charger du conflit avec le couple sacrilège, la vie de la femme est destinée, selon Chrysothémis, à être assujettie au pouvoir. Autrement dit, elle est destinée à coïncider avec sa propre consistance biologique.

³ Comme l'écrit Massimo Cacciari, Crémon, dans l'*Antigone*, « est confronté au scandale de ce qui est absolument impolitique : cette figure n'a aucune prétention envers le pouvoir, elle en ébranle même, de par sa nature, les fondements » (M. Cacciari, *L'Arcipelago*, Adelphi, Milano 1997, p. 47).

⁴ Une autre tragédie de Sophocle, l'*Ajax* met en scène un mort privé de tombe. En effet, Ajax, furieux que l'on ait pu remettre les armes d'Achille à Ulysse, alors qu'il s'attendait à les recevoir, décide de massacer les Grecs. Athéna, la déesse protectrice des Achéens, parvient à le tromper et à lui faire exterminer un troupeau de moutons. Après avoir découvert son erreur, le héros se suicide. Agamemnon et Ménélas, considérant la gravité de ses intentions criminelles, décident de ne pas honorer le cadavre et d'interdire sa sépulture. Comme Crémon dans l'*Antigone*, les chefs achéens justifient leur autorité en dehors de la communauté : Ajax est immonde, même mort, il est encore coupable. Il ne mérite pas de funérailles : que sa mort, semblable à celle d'un animal, soit un avertissement pour l'ennemi. Ulysse, qu'Ajax haïssait plus que tout autre Grec, n'approuve pas la décision d'Agamemnon et l'invite à respecter les lois divines et à se montrer clément : « Ecoute-moi donc. Par les dieux, tu n'auras pas le cœur d'abandonner cet homme sans sépulture. Ne cède pas à ton ressentiment : il te souffle un déni de justice » (v. 1332-1335). Le roi hésite face aux propos d'Ulysse, comprenant combien il est difficile pour le pouvoir d'abandonner sa souveraineté sur la mort et de renoncer à faire valoir sa suprématie dans une région où il devrait justement la légitimer. En exerçant l'autorité royale jusqu'à ses limites, sur le seuil de sa négation, en dominant la mort, le droit au commandement semble illimité, la parole de la loi indiscutée. Le pouvoir, dans la mort, se définit par la décision qu'il peut prendre dans une situation extrême, par exemple, comme dans le cas d'Ajax, lorsqu'il sépare le bien du mal. Ajax est enterré. Ulysse, qui était le plus hostile, de son vivant, au

la manifestation extrême de son pouvoir, en scellant le caractère éternel de la condamnation politique de Polynice, Antigone, qui prend soin du corps de son frère, a l'intention d'arracher la mort à l'emprise de la loi. Dans une cité cristallisée par la logique du *nomos*, la fille d'Œdipe incarne l'impuissance démesurée et mesmérienne du dehors, dont le destin, *ipso facto*, est de détruire le dedans du régime de Crémon⁵.

Antigone s'allonge sur un lieu intangible pour la loi : cet espace n'est autre que le corps de son frère. La tombe atopique de Polynice incarne, pour Antigone, la séparation entre la vie et la *polis*, elle trace une ombre là où le droit, même dans sa forme négative, n'entre pas en vigueur. Dans l'*Antigone* la mort fait allusion à une zone *en-dehors* de la politique de la cité, elle évoque une image de la justice hétérodoxe par rapport à celle qui est définie par le *nomos*, qui, en légiférant sur le corps inanimé de Polynice, impose plutôt une vision *institutionnelle* de la mort. La dérive tyrannique du règne de Crémon est prévisible : le pouvoir, en refusant de voir dans la rébellion d'Antigone une forme sur laquelle il pourrait s'exercer, devient injuste. Agissant là où il n'aurait pas le droit de le faire, punissant la caractére inoffensif de la femme, sa capacité à montrer que tout ce qui est légal n'est pas forcément juste, le pouvoir devient inévitablement une forme de cruauté injustifiée. On perçoit à quel point la loi de Crémon, qui n'applique pas immédiatement les sanctions prévues en cas de transgression du décret, en

héros fou et suicidé, le rencontre dans le lien impossible de la mort, dans le temps où l'on laisse le temps de la faute. L'union se crée lorsque l'on partage ce qui nous sépare, comme le confirme symboliquement l'attitude de Teucer, le frère d'Ajax. Teucer est reconnaissant envers Ulysse pour son œuvre de médiateur, mais il lui demande, au moment de la cérémonie funèbre, de ne pas oublier son comportement du vivant d'Ajax et de ne pas toucher son cadavre. L'*Ajax* façonne une image de l'impolitique : on se lie à l'autre, non pas quand on essaie de le rendre semblable pour en trahir l'altérité, mais quand on partage l'impossible, la mort. L'intervention d'Ulysse empêche le corps d'être condamné et le libère de la faute qui, par conséquent, ne le marque plus, même mort. L'expérience de la mort dans le théâtre tragique crée un lieu indéfinissable où, la communauté impossible de la finitude se réalise, comme le demonstre Œdipe. Ulysse, contrairement à Agamemnon, reconnaît en Ajax la souffrance de l'homme, son sort : à travers la fin du héros, il sent ce qui le concerne aussi, la mort, ce qui les unit et les sépare. Le corps de l'autre, pour Sophocle, est l'image d'une zone impraticable pour le politique, une désertion à son omniprésence. Dans la valeur évocatrice et paradoxale de la mort, dans la pure négation naît l'immédiateté impolitique de la communauté.

⁵ L'immédiateté d'Antigone, en renversant l'interprétation hégélienne, a donc une valeur négative et c'est ce qui en fait un personnage qui se situe au-delà du mythe : c'est la pure non immédiateté (elle se montre étrangère à la logique qui s'oppose simplement au pouvoir de la cité). La puissance d'Antigone est sa non-violence, elle est littéralement « hors la loi » dans une dimension où la loi ne s'applique pas. On comprend mieux alors l'incroyable résolution d'Antigone, qui déconcertait déjà Goethe, selon lequel la femme est disposée à trans-gresser la loi de la *polis* uniquement pour le corps sans vie de Polynice, mais jamais pour celui d'un époux ou d'un enfant. L'innocence du rapport fraternel reflète la qualité impolitique de l'action d'Antigone. La pureté idéale de la relation entre frères et sœurs, qui destitue aux yeux du politique le sens de la famille (en neutralisant la façon dont l'*Oikos* apparaît au politique) explique la communauté d'Antigone avec son frère défunt, le sens de son impossible immédiateté (une immédiateté opposée à celle du mythe car absolument inefficace dans l'immédiat). En revanche, comme Crémon reprend les procédés du mythe, son action fait disparaître le caractère médiateur de la loi, alors que persiste sa violence qui finit par coïncider avec la volonté du tyran, avec le droit du plus fort. Sur la figure d'Antigone et sa présence oblique dans la culture occidentale, voir la célèbre étude de G. Steiner, *Antigones*, Yale University Press, Oxford 1984 (tr. fr. *Les Antigones*, Paris, Folio essais, 1992) ; et le livre édité par P. Montani, *Antigone e la filosofia*, Donzelli, Roma 2001 (2017). Cfr. aussi B. Moroncini, *Il sorriso di Antigone. Frammenti per una storia del tragico moderno*, Filema, Napoli 2004.

évitant au début la mort à Antigone, finit par imiter l'agression mythique de la vie, lorsqu'elle inflige, à la fin, la peine à la femme. La loi de Crémon l'enterre vivante dans un tombeau : Antigone n'a ni vie ni mort ; elle est destinée à vivre sa propre mort, à coïncider avec la faute. Soustrait à la mort, mais aussi à la vie, le malheur se pétrifie pour que la rebelle soit insérée dans le politique (v. 887-890) :

Observez bien surtout ce que j'ai dit : enfermez-la dans le caveau et l'y laissez à sa solitude, soit qu'elle appelle la mort, soit qu'elle essaie de vivre emmurée là-dessous. Moi, j'ai les mains pures à l'égard de cette jeune fille : elle sera privée de la communion des vivants » [elle ne pourra être au-delà de sa demeure, au-delà de l'*oikos* : μετοικίας].

Met-oikos est une expression que l'on applique à l'étranger. Crémon interdit à Antigone de répudier le *genos* des Labdacides. Il l'enferme dans sa nature socio-biologique : Antigone est condamnée, sans que Crémon n'ait besoin d'enfreindre la loi, de se salir les mains. Il lui suffit de la lier à son destin, à l'impossible bonheur de son histoire (si la politique, comme le dit Aristote, vise la réalisation du bonheur, ou tout du moins la possibilité plus ou moins grande de l'atteindre, l'identification avec sa nature entraîne, pour ceux qui en sont victimes, qu'ils soient exclus essentiellement de l'univers du bonheur). On la conserve à l'intérieur de la cité, en la maintenant à l'extérieur. Crémon fait de la fille d'Œdipe le lieu indéfinissable de la fusion entre *zôé* et *bios*. Le *nomos* saisit Antigone, il évoque de nouveau la faute et condamne donc la femme à son destin, au même sort que son *genos*. Il s'en prend à elle et l'oblige à rester dans l'impureté de sa nature, dans l'espace du politique où elle est assujettie au pouvoir. On perçoit et on craint chez Antigone l'évocation du « non-lieu », la provocation d'une expérience sans faute : la femme est dans la politique si elle reste à la maison (la sphère privée *du* politique régie par le pouvoir en place), c'est-à-dire si on l'inclut en l'excluant (au niveau institutionnel du politique, dans la *polis*, la non-politicité de la femme est sa disposition politique). En revanche, lorsqu'elle fuit sa condition d'origine, à savoir les quatre murs de sa maison, comme elle ne demeure plus dans son impossible dimension publique, le politique ne peut pas la commander, il va même jusqu'à la craindre, étant donné qu'elle est dans un espace encore inaccessible au politique. Il la craint non pas parce qu'elle aspire à devenir une protagoniste de l'*agorâ*, mais plutôt parce qu'il lui est difficile de la classer dans une catégorie, en tant qu'incarnation d'un *dehors*, d'une figure atopique tourmentant le politique. Le pouvoir contraint Antigone à demeurer dans sa nature, il lui impose un rôle qui lui a déjà été imposé. Il décide de la règle de son existence. Bref, il l'identifie au passé, à la faute de ses aïeux. Le dehors, pour cette femme, ne correspond pas au monde politique (à ce titre, la révolte non violente d'Antigone est paradigmatische) car il se situe au-delà : la femme fait exploser la dichotomie de la politique, en franchissant la limite (la politique sanctionne le dehors de l'*oikos* de la femme comme le dehors de la politique). Antigone est comme son père : elle est une figure nomade, sans demeure, même si elle est l'est d'une façon différente. Crémon lui en impose une pour qu'elle

supporte la faute de la maison : à travers l'ordre du roi, le pouvoir la *normalise*, il lui inflige de porter le destin cruel de la cité. Dans sa tombe, Antigone est réduite à la vie naturelle, elle est prisonnière du sort qui pèse depuis toujours sur la femme, dans l'*oikos*, dans la négation de la politique, dans le lieu où son innocence n'est pas reconnue. En liant socialement Antigone à sa datité biologique, Crémon s'efforce d'intégrer l'étranger, de régler l'inquiétude de la *polis*.

La fin de la fille d'Œdipe se traduit par une mort violente. Répétant l'expérience de sa mère, tragiquement consciente du malheur irrémédiable de son existence, elle se pend (*l'Antigone* est la tragédie du suicide : Antigone, Hémon et Eurydice, la femme de Crémon, suite à la mort de son fils se donnent la mort)⁶. Le suicide résume la conscience de l'impossible bonheur décrété par le tyran et décrit l'impossibilité d'abandonner son propre destin, tout en donnant la possibilité de contester radicalement sa propre condamnation : la pendaison est l'évocation de l'au-delà ; l'innocence inaccessible de l'existence tragique. Le corps de la fille d'Œdipe dit non : celle qui supporte sa propre souffrance et souffre de sa résistance, se tue toute seule. En mourant, elle se retire : elle refuse le rapport avec Crémon, avec l'autorité, avec la loi qui prévoit, pour légitimer son application, l'ordre de la culpabilité⁷. Dans le tragique, on a la conscience de la condamnation, mais on ne vit pas l'expérience de la libération de la faute, sinon en perdant la vie.

⁶ Dans la partie du cours universitaire datant de 1942, où il discourt sur l'*Antigone* de Sophocle (*Hölderlins Hymne « Der Ister »,* cit., p. 63-152), Heidegger s'appuie sur une interprétation du premier chant du chœur de la tragédie et en particulier sur celle qu'il considère comme « la parole fondamentale de la grécité », l'homme, τὸ δεῖνον, qu'il traduit par « das Unheimliche » (l'inquiétant : littéralement ce qui n'a pas de maison). Heidegger soutient qu'être vraiment chez soi pour l'être humain (la maison comme foyer est l'être) est ne pas être chez soi. Partant, selon l'interprétation de Heidegger, imposer une demeure à Antigone signifie pour Crémon donner une maison à celui qui n'est pas habitué à avoir de maison, c'est-à-dire condamner l'être de l'homme à être un « être-dé-paysé inauthentique ». Ainsi, pour Antigone « dont l'essence est l'inquiétant le plus important », la mort est sa maison.

⁷ La tragédie d'*Antigone* – sa façon de conduire sa vie – permet de créer une autre ontologie-politique moins basée sur le fondement de la loi, sur la logique d'opposition de l'être et du néant, que sur la non-latence d'un suspens (l'événement de la désertion). Cela représente l'aboutissement ontique assurément plus authentique de la *Seinsfrage* heideggérienne (« le néant est l'être même ») : « Or quoi, si ce suspens lui-même, il lui revenait d'être la manifestation la plus haute et la plus puissante de l'être ? » (M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a M., 1950, p. 112 ; trad. française par W. Brokmeyer, *L'époque des « conceptions du monde »,* in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Tel Gallimard, Paris 1999, p. 146).

Georges Didi-Huberman

«Potenza di non» ossia la politica dell’inoperosità*

ABSTRACT: *If the raising is a power, is it the power of what? How does it manifest? Towards which direction does it develop? Is it by any chance a power to end it all?* It is the thought of Giorgio Agamben that «raises» these issues and, paradoxically, it is also the one that must «be raised» to answer these questions. Definitely, it is the one that is needed to be inquired for grasping how the raising can be actually translated as the power of-non, namely the power of non-doing. In order to do that, the contribution goes through the work of Agamben and – at the same time – it goes around the notion of inoperativity shaped by the author, which is bound to the idea of the power of non-doing. In particular, the article outlines the terms in which the ethic of the inoperativity – conveyed by the act of refusing – it already implies a politics of inoperativity. A politics that must be thought of as purely destituent: able therefore to exhibit the emptiness of political power. Taken literally, this ability, however, ends up for being vain, just as it turns out to be when the inoperativity is simply assumed as the opposite of the *opera* (work) and its ultimate place is contemplative life.

Keywords: power of non-doing; Agamben; inoperativity; form-of-life; ascetic.

È chiaro che il pensiero di Giorgio Agamben solleva un gran numero di questioni necessarie, per non dire cruciali, oggi. Ma con questo ci solleva? Ci aiuta a sollevarci? E questo sollevarsi, che cosa presuppone esattamente? Si capisce facilmente a che punto l’evidenza del sollevamento sia un’evidenza divisa, complessa, in un certo senso tragica. Se il sollevamento è una potenza, di cosa è dunque la potenza? Come si manifesta? Verso quale direzione si sviluppa? È forse una potenza per *farla finita*? Certo, dato che il sollevarsi mira a sovvertire un certo stato di cose antecedente. Ma non è forse, allo stesso modo, la potenza di *non farla finita*, nel senso suggerito da Raoul Vaneigem, aldilà della sua esperienza situazionista, per cui nulla è finito e tutto comincia¹? Sollevarsi, non è forse manifestare, per eccellenza, la potenza di *dire no*, ed anzi – dato che il sollevarsi è un gesto, se non un lavoro di ampio respiro – di *fare no* o di *disfare* la tessitura del mondo come va (così male)? Ma la potenza non è forse *desiderio* e, in tal senso, non è forse l’espressione di quella forza perseverante attraverso cui, fin tanto che siamo in vita, non smettiamo mai di desiderare, cioè di *dire sì ad altro*, e di voler *farlo*, quest’altro? Nel suo bel libro intitolato *Oui/non*, Frédérique Toudoire-Surlapierre ha messo a confronto il «no della rivolta» – ad esempio quello che Bertolt Brecht compose dialetticamente in *Quello che dice sì, quello che dice no* – con il «sì dell’infinito» o del desiderio inerente alla poesia, alla letteratura in generale².

È forse perché l’evidenza dei sollevamenti si rivela la maggior parte delle volte tragica e conflittuale che, in questa dialettica, il *no* ha così regolarmente, e in modo così brutale, la meglio sul *sì*? È per la sua urgenza pratica o per il suo prestigio teorico che il *disfare* prevale sul *fare*? Si tratta, mi pare, di un punto cruciale nell’approccio attuale delle possibilità di emanci-

* [Titolo originale: «“Puissance de ne pas”, ou la politique du désœuvrement », *Critique*, 2017/1-2 (n°836-837). Traduzione di Costanza Jori]

¹ G. Berréby, R. Vaneigem, *Rien n'est fini, tout commence*, Allia, Paris 2014.

² F. Toudoire-Surlapierre, *Oui/non*, Minuit, Paris 2013, pp. 72-79 e 130-134.

pazione. Non è impossibile che il modo autoritario – unilateralmente strategico ed organizzativo – adottato da Lenin nel *Che fare?*, nel 1902³, abbia orientato gran parte del nostro pensiero contemporaneo in direzione del tutto opposta, quella del *disfare*. Ecco perché non c'è da stupirsi del fatto che Giorgio Agamben abbia voluto costruire, libro dopo libro, una nozione della *potenza* – le cui risonanze si estendono a tutti i campi del pensiero, si tratti di ontologia o etica, di politica o etica – articolata intorno a quella dell'*inoperosità*. Agamben, si sa, è un grande archeologo dei concetti giuridici e politici: solleva interi lembi del nostro impensato. Ma l'archeologia è costituita da molteplici strati: alcuni sono semplicemente attraversati, mentre altri sono promossi allo statuto di *archè*, nel senso di «origine» ma anche di «comando»⁴.

Trattandosi della nozione di potenza, Agamben si è naturalmente riferito al testo fondatore di Aristotele, nella *Metafisica*, sulla *dynamis* intesa come «potenza di cambiamento»⁵. In un testo del 1987 intitolato «La potenza del pensiero», fin dall'inizio concepiva la differenza tra l'atto (*energeia*) e la potenza (*dynamis*) sotto l'angolo della privazione (*steresis*): «Avere una potenza, avere una facoltà significa: avere una privazione». Perché? Perché la potenza deve essere «definita essenzialmente dalla possibilità del suo non-esercizio», il che consente, senza remore, di assumere il paradosso seguente: «Ogni potenza è impotenza»⁶. Avere la potenza di qualcosa (suonare il piano, ad esempio), equivarrebbe dunque, agli occhi di Agamben, a possedere il «potere di non» (vale a dire l'ascetica via scelta, secondo lui, da quel grande pianista per eccellenza che fu Glenn Gould). Nell'ultima delle sue grandi opere della serie *Homo sacer*, intitolata *L'uso dei corpi*, Agamben spinge fino in fondo la sua difesa di un'«ontologia modale» – cioè non sostanziale – facendo della *potenza* o della *possibilità* il centro nevralgico del suo pensiero. Si tratta di una decisione filosofica ammirabile. Ma, al tempo stesso, egli la concepisce, fin da subito, sotto l'angolo di una valorizzazione particolare del negativo: allora la vecchia parola *privazione*, ripresa dalla logica aristotelica nel 1987, lascerà spazio al motivo più ontologico dell'*inoperosità*.

Come nelle rovine di Pompei in cui i corpi bruciati non furono scoperti se non nel vuoto delle loro impronte negative – buchi dentro cenere solidificata –, l'archeologia filosofica di Agamben esplora ogni cosa nelle sue impronte negative: lo stato di eccezione, questo buco nello Stato di diritto, sarebbe costitutivo del nostro stesso stato politico; lo stato di emergenza sarebbe il segno della «pulsione anomica contenuta nel cuore stesso del *nomos*» o della legge; la guerra civile traccerebbe la costituzione negativa della nostra storia politica in quanto tale, ecc. Di questa negatività inherente ai *poteri*, Agamben delinea, seguendo percorsi filosofici diversi da quelli seguiti da Michel Foucault, l'impressionante cartografia, segnatamente attraverso le sue

³ V. I. Lenin, *Che fare?*, a cura di V. Strada, Einaudi, Torino 1971.

⁴ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008.

⁵ Aristotele, *Metafisica*, Θ, 1045b-1051a.

⁶ G. Agamben, «La potenza del pensiero» (1987), in Id., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2005, pp. 276-277, p. 280.

⁷ Id., *L'uso dei corpi. Homo sacer*, IV, 2, Neri Pozza, Vicenza 2014.

analisi delle nozioni di «sovranità», di «regno» o di «governo», d'«economia» o di «gloria», sino a quell'«ufficio» – liturgico, politico e burocratico – di cui ci parla il perturbante *Opus Dei*⁸.

Questo suo modo di ricalcare le orme di Michel Foucault – in particolare per tutto quanto è attinente alla questione dei «biopoteri» – è stato prolungato o completato, sul versante della *potenza*, dalla scelta di riprendere le lezioni di Gilles Deleuze sulla nozione di *potentia* secondo Spinoza o quella di *Macht* secondo Nietzsche. Deleuze aveva sottilmente riunito questi motivi nel 1989 in un bellissimo testo dedicato a Bartleby, l'eponimo protagonista del racconto di Hermann Melville⁹. Sin dal 1990, lo stesso motivo appare in Agamben ne *La comunità che viene* e in un testo intitolato «Pardès. La scrittura della potenza»¹⁰. Ma, laddove l'analisi di Deleuze sospendeva la celebre formula di Bartleby «*I would prefer not to*» tra negazione e affermazione – «non rifiuta, ma non accetta nemmeno» –, l'approccio di Agamben finisce con l'accentuare la negatività nel cuore stesso di questa formula. La «scrittura della potenza» si vede allora considerata come la pura «*potenza di non*»¹¹. Posizione radicale, ripresa nel 1993 in un nuovo testo – che faceva da prefazione all'edizione italiana del saggio di Deleuze – in cui la «potenza» della formula era enunciata in termini di «decreazione»¹².

Ed ecco allora che l'ontologia della *potenza* si costituisce, tramite il personaggio teorico di Bartleby, come etica e poetica dell'*inoperosità*. Ma come non vedervi anche, già, una politica? Il gesto della «decreazione» suppone, in effetti, una comunità della «singolarità qualunque», come la chiama Agamben: una comunità che non sarebbe mediatizzata «da alcuna condizione di appartenenza (l'esser rosso, italiano, comunista) né dalla semplice assenza di condizioni»¹³ – ultima figura incarnata da Maurice Blanchot che, per primo, aveva evocato Bartleby ne *L'écriture du désastre* nel 1980, per poi rivendicare nel 1983 quello che chiama *La communauté inavouable*¹⁴. Agamben, qui, enuncia chiaramente il suo rifiuto di una qualsiasi comunità di Partito. Le sue motivazioni per rifiutare simmetricamente la comunità «dell'assenza di ogni condizione di appartenenza» sembrano meno chiare... Sono forse legate all'antipatia di lunga data manifestata da Agamben nei riguardi di quel pensatore incandescente di cui Blanchot diceva di essere amico, e lo era, Georges Bataille.

Ma non è tutto: lo stesso Deleuze – di cui Agamben non ricorda mai, almeno per quanto ne sappia, le pagine ammirabili dedicate in *Logique du sens* alle potenze della «contro-

⁸ Id., *Stato di eccezione. Homo sacer*, II, 1, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 93; Id., *Stasis. La guerra civile come paradigma politico*, Bollati Boringhieri, Torino 2015; Id., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995; Id., *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer*, II, 2, Neri Pozza, Vicenza 2007; Id., *Opus Dei. Archelogia dell'ufficio. Homo sacer*, II, 5, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

⁹ G. Deleuze, «Bartleby, ou la formule» (1989), in Id., *Critique et clinique*, Minuit, Paris 1993, pp. 89-114.

¹⁰ G. Agamben, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990; Id., «Pardes. La scrittura della potenza» (1990), in Id., *La potenza del pensiero*, cit., pp. 345-363.

¹¹ Ivi, pp. 358-360.

¹² Id., *Bartleby, la formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993.

¹³ Id., *La comunità che viene*, cit., p. 58.

¹⁴ M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980, p. 33; Id., *La communauté inavouable*, Minuit, Paris 1983.

effettuazione»¹⁵ – finisce con l'essere ricusato, in particolare nelle sue famose proposizioni sulla creazione come «atto di resistenza», enunciate nel 1987 davanti agli studenti della Femis¹⁶. Laddove Deleuze parlava di creazione, Agamben – in un testo che porta esattamente lo stesso titolo di quello della conferenza della Femis – parla di «decreazione». Laddove Deleuze faceva l'elogio degli atti potenti, «atti di resistenza» e non di potere, Agamben sceglie di valorizzare la potenza di puri non-atti. Laddove Deleuze pensava la «contro-effettuazione» come opera e conservava, dunque, un legame tra *poiesis* e *praxis*, Agamben pensa l'inoperosità secondo una disgiunzione senza appello della *poiesis* (ovviamente valorizzata) dalla *praxis* (unilateralemente svalorizzata), come possiamo leggere, segnatamente, ne *L'uomo senza contenuto* del 1994. Laddove, infine, Deleuze parlava – alla sua maniera spinozista – del *potere* come ciò separa gli uomini dalla loro *potenza*, Agamben radicalizza la proposizione sul versante del *non*: allora il potere sarà visto come ciò che separa innanzitutto gli uomini da «ciò che possono non fare» (e non da ciò che avrebbero la potenza di fare¹⁷).

E in tal modo l'inoperosità finisce col captare il prestigio della potenza in quanto tale: «potenza di non». Potenza negativa di cui si invoca un'*erotica*, ad esempio nell'indolenza degli amanti rappresentata dal Tiziano nel dipinto *La ninfa e il pastore*, e in cui Agamben individua «una natura umana resa perfettamente inoperosa – l'inoperosità è il *desavuement* dell'umano e dell'animale come figura suprema e insalvabile della vita»¹⁸.

Ma questa erotica fa riferimento immediatamente ad una *politica*: come se – ed è proprio ciò che va interrogato – la pratica dei sollevamenti emancipatori potesse, o persino, dovesse risolversi in una pura e semplice poetica dell'inoperosità. Se questa politica trova, in Agamben, il suo personaggio teorico in Bartleby, essa troverà il suo protagonista storico in Guy Debord. Sin dal 1990, Agamben apriva le sue «Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo» con un elogio della lungimiranza che emana dalle analisi politiche sviluppate da Guy Debord: «I libri di Debord costituiscono l'analisi più lucida e severa delle miserie e della servitù di una società – quella dello spettacolo, in cui noi viviamo – che ha esteso oggi il suo dominio su tutto il pianeta»¹⁹. È Debord dunque a fare la diagnosi ultima delle nostre apocalissi in corso: Debord, come scrive Agamben, «comincia [...] a parlare quando il Giudizio Universale ha già avuto luogo e dopo che, in esso, il vero è stato riconosciuto solo come un momento del falso».

Come un «aceto concentrato» particolarmente acido, l'analisi portata avanti da Debord

¹⁵ G. Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969, pp. 174-179.

¹⁶ Id., «Qu'est-ce que l'acte de création?» (1987), in Id., *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, a cura di D. Lapoujade, Minuit, Paris 2003, pp. 291-302.

¹⁷ Id., *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2014, pp. 39-60; Id., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994, pp. 103-141; Id., *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009, p. 67.

¹⁸ Id., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 90.

¹⁹ Id., «Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo», in Id., *Mezzj senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 60.

attaccava, in effetti, tutte le vernici della «società dello spettacolo». L'acume di questa analisi del *potere* feticista della merce-spettacolo rende sempre necessaria la lettura o la rilettura de *La société du spectacle*. Ma non ci dice ancora nulla della nostra stessa potenza – o delle nostre possibilità – di rispondervi. La dominazione dello spettacolo, secondo questa diagnosi, si realizza senza residui: totale quanto totalitaria. È fatta: il nemico ha già trionfato. È il regno assoluto dello «Stato spettacolare, in quanto nullifica e svuota di contenuto ogni identità reale e sostituisce il *pubblico* e la sua *opinione al popolo e alla volontà generale*»²⁰. E in questa prospettiva disperata non vi è nemmeno più un popolo per sollevarsi. Ormai – e Agamben ci tornerà ne *Il regno e la gloria* articolando appunto la diagnosi di Guy Debord con quella di Carl Schmitt –, il popolo «è, nella sua essenza, acclamazione e *doxa*», vale a dire un'esistenza unilateralmente decretata nella propria impotenza, unilateralmente assoggettata ai poteri governamentali²¹.

Si sa che è sempre possibile trasformare del buon vino in aceto: è il lavoro dell'amarezza. Ma il contrario è davvero difficile. Eppure, è proprio ciò che tenta Agamben nel suo testo più recente che fa da prologo a *L'uso dei corpi*. Vi si espone quella politica dell'inoperosità che avrebbe caratterizzato il modo di vita di Guy Debord, quanto meno a partire dalla dissoluzione, nel 1972, dell'Internazionale situazionista: modo di vita «clandestino» in cui «l'elemento genuinamente politico consiste proprio in questa incomunicabilità, quasi ridicola clandestinità». Da questo punto di vista, insomma, le lucciole sono davvero scomparse, ma restano ancora alcune falene che sono «inesorabilmente attratte dalla fiamma della candela che le consumerà», immagine cui Agamben associa, poche righe più in là, la scelta ultima – il suicidio – di Guy Debord²².

Nel frattempo, il progetto politico cui mira *L'uso dei corpi* potrebbe esprimersi in questi termini: «Solo se il pensiero sarà capace di trovare l'elemento politico che si è nascosto nella clandestinità dell'esistenza singolare, solo se, al di là della scissione fra pubblico e privato, politico e biografia, *zōe e bios*, sarà possibile delineare i contorni di una forma-di-vita e di un uso comune dei corpi, la politica potrà uscire dal suo mutismo...»²³. Proprio alla fine dell'opera, sarà questione del «consiglio notturno» evocato da Platone nelle *Leggi*: e ciò non fa che prolungare la clandestinità secondo Debord verso *Tiqqun* o verso il «Comitato invisibile»²⁴. Come se la clandestinità stessa – il rifiuto di esporsi nello spazio pubblico – fosse l'unico modo di formare la potenza per eccellenza: potenza esoterica di «decreazione», potenza inoperosa oppure, come scrive Agamben, «puramente destituente».

Da dove viene questa politica dell'inoperosità, su cosa si fonda? Ma bisogna anche chiedersi: in che direzione va, verso quali rive ha scelto di navigare (se è vero che anche una

²⁰ Ivi, p. 71.

²¹ Id., *Il regno e la gloria*, cit., p. 283.

²² Id., *L'uso dei corpi*, cit., p. 11, pp. 13-16.

²³ Ivi, p. 18.

²⁴ Queste ultime pagine sono presenti nella traduzione francese dell'opera, non in quella italiana [ndt].

politica dell'inoperosità è suscettibile di rivestire una molteplicità di valori d'uso)? Il luogo da cui viene è ammirabile a basta a fare dell'opera di Agamben un momento necessario, e maggiore, della nostra filosofia contemporanea. Potremmo trovarne la cifra nella nozione di forma-di-vita, che svolge un ruolo centrale nella costellazione teorica de *L'uso dei corpi*. Ma questa nozione viene da lontano, innerva per così dire tutta la vita filosofica di Agamben, nei suoi libri ovviamente ma anche nei suoi notevoli spostamenti – tra Heidegger et Bergamin, Aby Warburg e Guy Debord, i teologi medievali e Pier Paolo Pasolini – così come nel suo statuto sempre incerto, cangiante, di filologo anarchico e di filosofo in rottura con le istituzioni.

La «forma-di-vita» emerge nel contesto etico de *La comunità che viene*: quando è convocata una *politica del desiderio* attraverso la nozione di «singolarità qualunque» definita come «l'esere tale che comunque importa», «l'essere qual-si-voglia [che] è in relazione originale col desiderio»²⁵. Essa si prolunga, sul piano estetico, in una *politica dei gesti* che deve molto alla frequentazione – così rara, nei filosofi di mestiere – dei lavori di Aby Warburg sulle «formule del *pathos*»: «*La politica è la sfera dei puri mezzi, cioè dell'assoluta e integrale gestualità degli uomini*»²⁶. Essa sfocia su una *politica della profanazione* scaturita da un movimento attraverso cui Agamben prolunga Foucault – sul terreno della biopolitica – ritornando su tutta una costellazione di concetti teologici correlati alla funzione del sacro²⁷. Essa trova anche una sua conseguenza in una certa *politica della povertà*, quando la nozione di uso si erge, nella forma-di-vita francescana ad esempio, contro lo stesso diritto di proprietà: ed allora è come se Agamben andasse a cercare in Ugo di Digne o in san Bonaventura ciò che altri pensatori politici sono andati a cercare, con maggior facilità, in Proudhon o Bakunin²⁸.

Con l'opera che, nel 2014, conclude la vasta impresa – in nove volumi – di *Homo sacer*, Agamben elabora una *politica dell'uso* che cercherà ad ogni costo di distinguere dalla «*dépense*» di Bataille o dal «*souci*» inerente alla riflessione biopolitica dell'ultimo Foucault. A dispetto di questo «narcisismo della piccola differenza», la forza di questa visione resta sorprendente. Essa consta nell'impegno etico secondo il quale, dice Agamben, un soggetto «effectue en s'affectant»²⁹ – formula esplicitamente (teoricamente) riferita a Benveniste ma implicitamente (filosoficamente) riferibile alla nozione stessa di *potenza* così come Deleuze l'aveva, da tempo, commentata in Nietzsche: «La volontà di potenza si manifesta come il potere di essere affetto, come potere determinato della forza di essere essa stessa affetta. [...] Il potere di essere affetto non significa necessariamente passività, ma *affettività*, sensibilità, sensazione [...]. La sensibilità non è altro che un divenire di forze [...]: il *pathos* è il fatto più elementare da cui risulta un divenire»³⁰.

²⁵ Id., *La comunità che viene*, cit., p. 3.

²⁶ Id., «Note sul gesto» (1992), in Id., *Mezzi senza fine*, cit., p. 53.

²⁷ Id., «Forme-di-vita» (1993), cit., pp. 13-19; Id., *Homo sacer*, cit., parte prima; Id., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, pp. 83-106.

²⁸ Id., *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita. Homo sacer IV, 1*, Neri Pozza, Vicenza 2011.

²⁹ Id., *L'uso dei corpi*, cit., p. 53.

³⁰ G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, Feltrinelli, Milano 1992, pp. 90-92.

È proprio questo che ci sollecita direttamente quando ci interroghiamo – ogni giorno – sulla nostra potenza e sulle nostre possibilità di essere liberi, vale a dire sulla nostra capacità di trovare quella «forma-di-vita» che sarebbe immediatamente «vita politica» senza per questo assoggettarsi alle regole istituite, precluse e vincolanti, a ciò che Agamben chiama appunto, per fare la differenza, il «potere politico»³¹. Gli spagnoli hanno una formula notevole, precisa e tagliente per esprimere questo concetto – ben lungi dal manierismo francese che presuppone l'espressione «maniera di essere»: *forma de ser*, la «forma d'essere». Qualcosa che innerva particolarmente la cultura gitana e andalusa e avrà, forse, segnato Agamben a contatto con José Bergamin e il suo ammirabile libro sulla musica silenziosa del toreado³². Si capisce facilmente, in ogni caso, che la «forma-di-vita» possa esigere, filosoficamente, questa «ontologia modale» espressa ne *L'uso dei corpi*, nei termini di una «ontologia dello stile»³³. Le dimensioni etiche e politiche si costituirebbero dunque, vicine in questo alla dimensione estetica, a partire da questa domanda: *come essere?* Domanda presto concepita da Agamben come l'«arcano della politica» in quanto tale, nulla di meno.

Come essere? dunque, e non *che fare?* Ritroviamo qui una configurazione cruciale del pensiero di Agamben: essa appare chiaramente nell'epilogo de *L'uso dei corpi*³⁴. L'archeologia del politico intrapresa nella serie delle opere *Homo sacer* mette in luce – come ogni archeologia – cose sepolte, impensate o inconsce, che Agamben chiama inizialmente, genericamente, l'«eccezione». «È proprio l'*exceptio*, l'esclusione-inclusione di questo Impolitico che fonda lo spazio della politica»³⁵. Si potrebbe già dire che il potere politico *fa* qualcosa che l'eccezione *disfa* dall'interno. Si tratta di una relazione strutturale: la «macchina» stessa – quella che fa, che fomenta, che *opera* – ha bisogno di un'inoperosità che deve essere, con tutti i mezzi, catturata, «mantenuta a ogni costo al suo centro»³⁶, come scrive Agamben. Questo per dire il potere di questa macchina capace di fabbricare, nello stesso tempo, la regola e la sua eccezione di cui saprà, a quel punto, soffocare la potenza. Come in Debord, la descrizione del potere è quindi totale, senza appello. Ma allora che fare di fronte a questo funzionamento integrale ed alienante, se non disfarlo ancora per esibirne, per *esporne il vuoto*? «Il problema ontologico fondamentale è, oggi, non l'opera, ma l'inoperosità, non la ricerca affannosa e incessante di una nuova operatività, ma l'esibizione del vuoto incessante che la macchina della cultura occidentale custodisce al proprio centro»³⁷.

Sarebbe questa l'espressione compiuta – almeno nel momento in cui scrivo queste righe – di una *politica dell'inoperosità* pensata come «puramente destitutente»: a ritroso, quindi, di tutti i

³¹ G. Agamben, *L'uso dei corpi*, cit., pp. 264-266.

³² J. Bergamin, *La música callada del toreo*, Turner, Madrid 1987.

³³ G. Agamben., *L'uso dei corpi*, cit., pp. 192-227, pp. 286-297.

³⁴ Ivi, pp. 333-351.

³⁵ Ivi, p. 333.

³⁶ Ivi, p. 335.

³⁷ Ivi, p. 336.

«poteri costituenti» che sono chiamati a formarsi (è in modo allusivo, senza mai nominarlo, che Agamben lancia qui la sua stoccata contro Antonio Negri e la sua grande opera *Il potere costituenti*³⁸). «Se al potere costituente corrispondono rivoluzioni, sommosse e nuove costituzioni, cioè una violenza che pone e costituisce il nuovo diritto, per la potenza destitutiva occorre pensare tutt'altre strategie, la cui definizione è il compito della politica che viene»³⁹. *Inoperare il potere politico*: sarebbe questa la potenza intrinseca del gesto che ne «espone il vuoto» e, quindi – compito paradossale per una «politica a venire» – *si inopera essa stessa in quanto potenza*. Vediamo bene qui che Agamben continua ad opporre *potere* e *potenza* nella specie di una lotta aperta tra costituzione e destituzione, *opera* e *inoperosità*. Ma questa opposizione – che riprende ma trasforma completamente tutto ciò che Deleuze aveva sottilmente elaborato a partire da Nietzsche e Spinoza, ma anche a partire da eventuali opere letterarie e visive – non si smarrisce forse nella sua stessa radicalità? Come potrà continuare a perseverare nella bella scommessa filosofica della «forma-di-vita»?

Certo, «esporre il vuoto» dei concetti politici occidentali è un compito immenso. Ma far questo significa compiere solo la metà del cammino – cioè, per essere più chiari, limitarsi a far questo è del tutto vano. Ricordiamo il monito di Benjamin in *Esperienza e povertà*, ossia al momento stesso in cui prendeva il potere Hitler: «Da qualche parte, da tempo, le migliori menti hanno cominciato a fare il verso a questa cosa. Il loro segno è la totale mancanza di illusioni sull'epoca e tuttavia una professione di fede priva di scrupoli a suo favore»⁴⁰. La mancanza di illusioni sul mondo contemporaneo quindi non basta. Bisogna, probabilmente, sbarazzarsi di qualsiasi illusione e capire come funzionano i riflettori abbaglianti della società dello spettacolo. Bisogna anche capire la domanda che Benjamin rivolge nel suo stesso testo perché e come «l'esperienza è in ribasso»⁴¹? E perché le lucciole – secondo un vocabolario introdotto più tardi da Pasolini – sono divenute così rare nei nostri dintorni? Ma bisogna appunto appoggiarsi su questa conoscenza – non solo disperarsi – per sapere come interrompere la luce dei riflettori e, soprattutto, come incrociare le lucciole, nonostante tutto: incrociarle nell'elemento di quella stessa esperienza che, se il suo corso è «in ribasso», non è per questo scomparsa; come dichiara Agamben all'inizio della sua opera politica, *Infanzia e storia*, confondendo allora la svalutazione dell'esperienza con la sua inesistenza⁴².

La politica dell'inoperosità propugnata da Agamben trae il proprio fascino, direi, dal *regno dell'idea* col quale si potrebbe sperare di sfuggire al regno della «macchina» statuale. *L'uso dei corpi* è, innanzitutto, un libro di idee, di cui nessuno metterà in dubbio la potenza. Ma il con-

³⁸ A. Negri, *Il potere costituenti. Saggio sulle alternative del moderno* (1992), manifestolibri, Roma 2002.

³⁹ G. Agamben., *L'uso dei corpi*, cit., p. 337.

⁴⁰ W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, trad. italiana di M. Palma, in Id., *Senza scopo finale. Scritti politici (1919-1949)*, a cura di M. Palma, Castelvecchi, Roma 2017, p. 190.

⁴¹ Ivi, p. 188.

⁴² G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, Paris 2009, pp. 57-76. G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1979, pp. 5-66.

cetto stesso, derivato dalla *Poetica* di Aristotele, viene introdotto a partire da ciò che un padrone può «fare di uno schiavo» – il corpo di un altro – senza che siano interrogati da Agamben, via la storia o l’archeologia materiale dell’Antichità, gli stati reali di ciò che un simile «uso» dei corpi di schiavi ha potuto implicare per loro. Alla fine del libro, la «forma-di-vita» troverà il suo spazio ideale nell’inoperosità della pura «vita contemplativa»: «L’inoperosità non è un’altra opera che sopravviene alle opere per disattivarle e deporle: essa coincide integralmente e costitutivamente con la loro destituzione [...] assegnato alla vita contemplativa e all’inoperosità»⁴³.

Visto che non vi è, in questa prospettiva, più nulla da aspettarsi da un popolo e dai suoi sollevamenti – secondo la congiunzione del pessimismo alla Debord e del totalitarismo alla Schmitt, che chiude *Il Regno e la Gloria*⁴⁴ – bisognerà identificare l’inoperosità politica col fatto di costituirsi come essere solitari e ingovernabili, fare l’elogio dell’«autarchia», assumere la propria «zona di irresponsabilità» e pensare la comunità delle esistenze come «l’esilio di un solo presso un solo»... È chiaro, qui, che il regno dell’idea non è comprensibile senza il *regno della solitudine* – che sia solitudine con vino (desiderio, ebbrezza) o con aceto (amarezza, tristezza). Ma non lo sapremo, visto che questa solitudine, per definizione, sfugge allo spazio pubblico, alla visibilità altrui. Questo regno consapevole della solitudine politica sarà dunque, per non essere negatività pura, un *regno dell’arcano* e del «Comitato invisibile» o «notturno», sognato una volta nelle *Leggi* da quel grande filosofo idealista e antidemocratico che fu Platone⁴⁵. Si legge, ne *Il fuoco e il racconto*, che una «politica a venire» dovrebbe regolarsi sui tre principi congiunti – ed anche «sinonimi» secondo Agamben – che sono l’assenza di popolo, l’assenza di legge e l’assenza di «comando-origine»: «Ademia, anomia, anarchia»⁴⁶.

In fin dei conti, un *modello ascetico* sembra dominare tutta questa politica dell’inoperosità. Il bene è l’inappropriabile, affermava Walter Benjamin (citato da Agamben ne *L’uso dei corpi*, dai *Frankfurter Adorno Blätter*): «Questo solo è il bene, in virtù del quale i beni divengono senza possesso»⁴⁷. Ma questo enunciato anarchico è scritto in una prospettiva da cui il popolo non è assente, fino alle tesi «Sul concetto di storia» dove la lotta di classe – come la lotta contro il fascismo – è onnipresente, in cui la «tradizione degli oppressi» è rivendicata contro quella dei vincitori o dei giuristi, e dove il soggetto della storia è riconosciuto in quelli che Benjamin chiama i *Namenlosen*: non i membri sconosciuti di una società segreta, bensì gli innumerevoli «senza nome» del popolo oppresso, di cui la storiografia ufficiale non vuol sapere nulla⁴⁸. In Agamben, al contrario, l’«arcano della politica» esige una politica dell’arcano. Il che spiega perché il maggior rimprovero che possa rivolgere all’Heidegger del 1933 è di aver trasformato, per un certo periodo, l’inoperosità essenziale in «missione storica», vale a dire di aver

⁴³ G. Agamben., *L’uso dei corpi*, cit., pp. 350-351.

⁴⁴ Id., *Il regno e la gloria*, cit., pp. 277-283.

⁴⁵ Id. *L’uso dei corpi*, cit., pp. 298-304.

⁴⁶ Id., *Il fuoco e il racconto*, cit., p. 74.

⁴⁷ Id., *L’uso dei corpi*, cit., p. 115.

⁴⁸ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, in Id., *Senza scopo finale*, cit., pp. 239-258.

ridotto la *poësis* ascetica del pensatore puro su una volgare *praxis* sociale da ideologo⁴⁹.

Un modello ascetico? Siamo ben lontani, in effetti, dalla «notion de dépense» cara a Bataille, così come dal suo «Dionysos Redivivus» o dalla sua «ivresse des tavernes»⁵⁰... Ben lontani, allo stesso modo, da «L'usage des plaisirs» secondo Michel Foucault⁵¹. Siamo dunque lontani – o piuttosto: Agamben ha voluto allontanarsi – da quella costellazione filosofica che spazia da Bataille a Blanchot e da Derrida a Jean-Luc Nancy (la cui *Communauté désœuvrée*, nel 1983, interrogava precisamente la questione del politico, a partire dall'esperienza secondo Bataille⁵²). Parlando di Orfeo ne *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot aveva intodotto da tempo il motivo dell'*inoperosità* partendo, appunto, dall'idea di *potenza*: questa «potenza», scriveva, «attraverso cui si apre la notte»⁵³. Una potenza che era *poetica*, certo, agli occhi di Blanchot, ma non per questo votata ad esprimersi al di fuori della *pratica*, in particolare la pratica dei sollevamenti delle obiezioni di coscienza (durante la guerra d'Algeria) o della «comune presenza» (sono i termini di Blanchot, a proposito del maggio 68, ne *La Communauté inavouable*⁵⁴).

Tutte le questioni che si pone – e ci pone – Agamben sono fondamentali: innervano il nostro contemporaneo, giustificano quindi pienamente il tentativo archeologico che egli mette in opera, tanto è vero che la contemporaneità, come scrive, è «relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo»⁵⁵. Ma la sua archeologia e la sua filosofia rientrano nel campo di un progetto in cui la radicalità vale come rifiuto di entrare in dialettica: ed è così che si costruiscono antinomie violente, senza appello, disperanti per tutti tranne per l'asceta che uno vorrebbe immaginare capace di farne una *potenza*. Che la potenza sia «potenza di non», è un'evidenza contenuta nella nozione stessa costruita da Aristotele, e che Agamben fa bene a ricordare. Per fare un esempio – che mi viene in mente per via della menzogna stessa inherente all'espressione «un uomo potente» –, immagino che Silvio Berlusconi *non possa* suonare correttamente la più complessa delle fughe per piano di Bach. Glenn Gould, invece, *lo può fare*. Ma Agamben aggiunge che *può* ugualmente *non farlo* e, pertanto, trae la sua autentica potenza dal fatto che «suona, per così dire, con la sua potenza di non suonare»⁵⁶. *Potere di non* manifesta quindi una potenza di cui non dispone il *non potere*.

Prima di radicalizzare la potenza in «potenza di non», Agamben ha certo dovuto ricordarsi tutto il fare, tutto il lavoro che era stato necessario a Glenn Gould per suonare «con la sua potenza di non suonare». Ma, trascinato dal suo progetto ascetico, decide in fini dei conti di

⁴⁹ G. Agamben «Heidegger e il nazismo» (1996), in, Id., *La potenza del pensiero*, cit., pp. 321-331.

⁵⁰ G. Bataille, «La notion de dépense» (1933), in Id., *Oeuvres complètes*, I, Gallimard, Paris 1970, pp. 302-320; Id., «Dionysos Redivivus» (1946), in Id., *Oeuvres complètes*, XI, Gallimard, Paris 1988, pp. 67-69; Id., «L'ivresse des tavernes et la religion» (1948), ivi, pp. 322-331.

⁵¹ M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, 2. *L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris 1984.

⁵² J.-L. Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris 1986 (éd.1990), pp. 9-105.

⁵³ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955 (éd 1988), p. 225.

⁵⁴ Id., *La Communauté inavouable*, cit., p. 53.

⁵⁵ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, cit., p. 9.

⁵⁶ Id., *La comunità che viene*, cit., p. 26.

tralasciare – se non di riuscire – il fatto che ci voglia una *praxis* per ogni *poiesis* e un'opera per ogni *inoperosità*. E lo dimentica, in effetti, quando vuole fondare la sua poetica e la sua politica su una pura «decreazione» o «potenza destituente». Le sue belle riflessioni sul gesto, alimentate dal lavoro di Warburg sulle «formule del *pathos*», distinguono utilmente l'*agire* (*agere*) dal fare (*facere*); ma è più per individuare nel gesto «un terzo genere di azione» che non avrebbe più nessun legame con la *praxis*, essendo una manifestazione del puro «mezzo in quanto tale». Puro mezzo senza fine: il che significa che un braccio sollevato in una statua antica ha ancora il valore di un gesto, mentre un braccio alzato in un raduno politico non avrebbe più questo privilegio ontologico del «puro mezzo senza fine». Si dimentica così che il braccio alzato di Niobe, che esprime terrore, non è privo di fine, trattandosi anche di un gesto di fuga. Si dimentica che il «puro mezzo» della *poiesis* non è mai tanto potente come quando non ignora la sua relazione con la *praxis*. E di questo testimonierebbero, tra una molteplicità di esempi possibili, i *Feuilles d'Hypnos* di René Char, questo ponte di poesie lanciato tra un puro lirismo da fiori di lavanda e la «vista del sangue suppliziato» – dialettica terribile da cui Char deduce la possibilità stessa di ciò che egli chiamava il «campo libero» di una *poesia di resistenza*⁵⁷.

«Cosa significano gli ideali ascetici?» si chiedeva Nietzsche alla fine della *Genealogia della morale*. Immediatamente rispondeva: «Negli artisti, nulla oppure troppe cose diverse; nei filosofi e nei dotti, una specie di frutto e d'istinto per le più favorevoli condizioni preliminari di una elevata spiritualità». Il che spazia dal «disinteresse» estetico secondo Kant – a cui Nietzsche opporrà presto la posizione romantica di Stendhal – alla «contemplazione» secondo Schopenhauer, il che verrà diagnosticato come «una particolare irritazione e astiosità filosofica contro la sensualità»⁵⁸. Gilles Deleuze abbozzerà una sintesi dicendo che l'ideale ascetico rappresenta per Nietzsche la messa in opera di tutti i mezzi per «rendere sopportabili la cattiva coscienza e il risentimento»; è la perfetta «espressione della volontà di niente» (ha quindi a che vedere col nichilismo contemporaneo); è sempre accompagnato dalla finzione che consiste a «porre un oltre-mondo» come alternativa alle impurità «umane troppo umane» del nostro⁵⁹. L'asceta contrappone dunque al gretto affaccendarsi del popolo comune l'«altissima inoperosità» di una singolarità d'eccezione, questa *poiesis* che esclude qualunque *praxis*. Ma una tale inoperosità, elevata ad etica, politica o «forma-di-vita», non rischia semplicemente di risolversi in impotenza pura, come una grande lezione di amarezza che si eriga contro tutti le «gaie scienze»? o tutte le forme di «gaio agire» che i nostri gesti di sollevamento sanno inventare, come nulla fosse, ogni giorno?

⁵⁷ R. Char, *Feuilles d'Hypnos* (1943-1944), in Id., *Oeuvres complètes*, a cura di J. Roudaut e alii, Gallimard, Paris 1983, p. 73.

⁵⁸ F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, in Id., *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. VI, t. II, Adelphi, Milano 1968, p. 299 e p. 309.

⁵⁹ G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., pp. 199-200.

Bruno Moroncini

Antigone messa a nudo dai suoi celibi ovvero pulsione di morte e politica della vita

ABSTRACT: The interpretation of Sophocles' Antigone which can be found in Jacques Lacan's Seminar on The Ethics of Psychoanalysis (1959-1960) clarifies the role of the death drive in Freudian metapsychology. Death drive is not the psychological counterpart of neither physical science (especially thermodynamics) or biological science. Rather, on the one hand Freudian Todestrieb reveals the historical dimension of human being, on the other hand it gives a new direction to human desire. This leads to important consequences concerning both ethics and politics.

Keywords: Death Instincts; Ethics; Politics; Destructive drive; Entropy.

Fra le varie ipotesi etimologiche sul nome proprio Antigone – ‘nata contro’ o ‘nata in sostituzione’ di un altro/a figlio/a –, potrebbe essere proprio quella più improbabile – ‘contro-generazione’ – la più adatta al contrario ad illustrare la chiave interpretativa con cui Jacques Lacan nel seminario sull’etica della psicoanalisi risalente agli anni 1959/60 ha letto la tragedia sofoclea e le vicissitudini della sua eroina¹. L’esito mortale, la discesa anzitempo nella tomba che sottrarrà Antigone alla sua «parte di nozze e di cura dei figli» (918), non è un effetto non voluto della scelta iniziale di seppellire il corpo di Polinice anche contro l’editto di Creonte, ma ciò che guidava fin dal principio il desiderio della fanciulla, il quale, in quanto erede della «sciagura del letto materno» (862), ossia della trasgressione – consapevole o meno poco importa: il desiderio è inconscio – del tabù dell’incesto da parte di Giocasta, portava già in sé l’indistinguibilità di tomba e talamo.

Con lo stesso movimento con cui reintroduceva Polinice all’interno delle strutture elementari della parentela da cui Creonte, condannando il traditore della patria alla seconda morte, ossia alla cancellazione definitiva dall’ordine delle filiazioni e della memoria umana, come se non fosse mai nato, lo voleva espellere, Antigone, rinunciando ad un futuro di sposa e di madre cui la destinava la sua natura femminile, metteva fine alla stirpe dei Labdacidi – la madre morta, il padre assunto in cielo, i fratelli uccisi vicendevolmente sotto le mura di Tebe e la sorella Ismene dispersa (sulla sua sorte il mito tace, non si sa se sia morta di morte naturale o per uccisione, e di eventuali figli neanche l’ombra) – segnata dal disordine e dal crimine.

Il rifiuto di lasciare discendenti non è altro infatti che il rovescio del motivo invocato da Antigone a giustificazione della decisione del tutto consapevole di trasgredire l’editto di Creonte: «Né se di figli fossi stata madre, né se lo sposo morto fosse imputridito, mai mi sarei assunta questa fatica, sfidando lo Stato [...] Morto lo sposo, un altro avrei potuto averne, e

¹ Per una lettura della figura di Antigone nella cultura moderna e in particolare sulla interpretazione lacaniana della tragedia sofoclea mi permetto di rinviare a B. Moroncini, *Il sorriso di Antigone. Frammenti per una storia del tragico moderno*, Filema, Napoli 2004², specificamente su Lacan pp. 139-180 e a B. Moroncini, R. Petrillo, *L’etica del desiderio. Un commentario del seminario sull’etica di Jacques Lacan*, Cronopio, Napoli 2007, pp. 207-235.

un figlio da un altro uomo, se un un figlio avessi perduto. Ma essendo madre e padre tutti e due nascosti nell'Ade, non vi è più fratello che possa germogliare» (905-912)².

Il passo, considerato spurio da lettori del calibro di Goethe, impauriti dal suo tono così crudele e disumano, ribadisce in realtà che ciò che muove Antigone, ossia il desiderio che la guida, non è un amore generico e melenso per l'umanità, che come sempre nasconderebbe altro, in questo caso un legame perverso, ma il rispetto, spinto fino alla morte, per le leggi – non scritte, quindi non umane, ma neanche divine, leggi anteriori alla comparsa di uomini e dei – che governano l'ordine simbolico su cui si regge la vita dei soggetti. Una volta che un individuo della specie sia venuto all'essere e, ricevuto il nome, si sia trovato per questo iscritto in una filiazione, il suo desiderio reso l'erede di fatto del desiderio dell'altro, non è più possibile cancellare questo evento se non al prezzo di un disordine rovinoso, di un miasma che infesta e ammolla la vita individuale, i rapporti familiari e finanche la Polis tutta intera.

Fare ciò, tuttavia, comporta un prezzo: giacché proprio per reintegrare Polinice nella catena delle generazioni, sospendendo il processo che lo portava nella seconda morte, è necessario che Antigone venga contaminata da quest'ultima, che ne sia toccata almeno in parte. Se è vero infatti che ella non sarà cancellata dalla memoria umana, ciò però non avverrà per via genetica ma per quella sublimata della forma tragica. Di suo Antigone non lascerà eredi, anzi, fuoriuscendo dalla catena delle generazioni mentre vi reimmette Polinice, farà in modo che con lei il desiderio dell'altro – di Giocasta, di Edipo, di Laio, di Labdaco –, di cui è la vivente incarnazione, l'immagine fulgida e mortifera, si estingua, pervenga alla sua fine. Antigone è una macchina celibe, una sposa che non sarà mai tale perché i suoi pretendenti sono degli scapoli impenitenti capaci solo di metterne a nudo il desiderio che come tale non è rivolto alla riproduzione ma alla morte e alla dissoluzione³. In altri termini se Antigone è una macchina desiderante lo è però nel senso che la sua mira non è l'espansione e l'incremento della vita in generale, ma l'ex-sistenza di un singolo – Polinice in questo caso –, la cui consistenza sta tutta nell'iscrizione nella catena simbolica delle filiazioni.

Questa ‘mira’ del desiderio di Antigone è indicata da Lacan attraverso il concetto di derivazione soprattutto ebraico-cristiana della seconda morte: per questa tradizione dopo la prima morte, quella del corpo e che ci riguarda tutti nella nostra natura di viventi, c'è una seconda morte, quella dell'anima contaminata dal peccato, per la quale rischiamo di essere condannati alla dannazione eterna. A partire da questo nucleo concettuale, il concetto della seconda morta subisce però un'oscillazione e si declina in modi differenti: secondo la sua interpretazione canonica e ufficiale la seconda morte, essendo quella della dannazione eterna, è ciò da cui dobbiamo essere salvati. Da qui deriva la necessità della resurrezione nella dogmatica cristiana: resuscitando, tornando dalla prima morte, Cristo dimostra di non essere stato risucchiato dalla seconda, di averla vinta, e che il suo sacrificio non è stato inutile: per merito suo anche

² Usiamo la traduzione di Luisa Biondetti. Cfr. Sofocle, *Antigone*, Feltrinelli, Milano 1987.

³ Su questo punto si veda P. Amato, *Antigone Platone. La “biopolitica” nel pensiero antico*, Mimesis, Milano 2006, p. 56.

noi siamo potenzialmente salvati dalla dannazione eterna. Se Cristo è il vincitore della morte lo è non tanto della prima quanto della seconda. La controprova di questa interpretazione della seconda morte potrebbe essere individuata, all'altro estremo della storia del cristianesimo, nell'uso fatto da Dostoevskij nell'*Idiota* del quadro di Holbein *La deposizione*, in cui il corpo del Cristo disfatto dalla morte cancellava dalla mente e dall'anima dei discepoli qualunque speranza di resurrezione: qui prima e seconda morte si erano saldate senza nessuna possibilità di separazione e la condanna era definitiva.

L'altra lettura, che, più che rovesciare la prima, la incrina e la stravolge, e che forse riprende interpretazioni precedenti il cristianesimo, è quella secondo la quale la seconda morte è al contrario ciò che ci salva dalla dannazione eterna cui siano condannati. Dal momento che non c'è da sperare nella redenzione, l'unico modo per sfuggire ad una pena di cui non intravede la fine è morire definitivamente, morire una seconda volta che è anche l'ultima.

Questa ambiguità è per la verità assente dalla maggior parte dei testi cristiani in cui compare il tema della seconda morte: lo è dai due passi dell'*Apocalisse* di Giovanni in cui è richiamata esplicitamente – quello in cui si invitano i fedeli a non temere delle sofferenze che gli verranno inflitte perché il “Vittorioso non soffrirà danno dalla seconda morte” (2,11) e l'altro dove invece si dice che ai “vigiacchi, agli infedeli, a quanti han commesso cose abominevoli, agli assassini e agli impudichi, e ai fattucchieri, agli idolatri, a tutti i menzogneri” verrà inflitta la seconda morte e il loro posto sarà “nell'abisso, dove bruciano fuoco e zolfo” (21, 8); lo è dalla *Città di Dio* di Agostino in cui viene dichiarato che, nel giorno del giudizio, i corpi di quei giusti che sono già morti – morti della prima morte – “risorgeranno alla vita eterna” mentre quelli degli empi risorgeranno anche loro, ma “alla morte eterna”, quella appunto che si chiama la seconda morte (XIII, 9); lo è dal *Cantico delle creature* di San Francesco – “Laudato si’, mi’ Signore, per sora nostra morte corporale, da la quale nullu homo vivente pò scappare: guai a quelli che morrano ne le peccata mortali; beati quelli che trovarà ne le tue santissime voluntati, ka la morte secunda no ’l farrà male” – in cui la seconda morte è quella di chi si trova nel peccato mortale e rischia la dannazione eterna; non lo è, forse, del tutto, per chiudere questa breve campionatura, nella commedia dantesca, dove può restare dubbio se quel ‘gridare’ alla seconda morte da parte degli spiriti dolenti che si trovano all'inferno – “ove udirai le disperate strida,/ vedrai li antichi spiriti dolenti,/ ch'a la seconda morte ciascun grida” (*Inferno*, 1, 117) – indichi il dolore per la condizione di dannati in cui sono caduti o l'invocazione che la seconda morte li liberi dalla sofferenza eterna che stanno subendo.

Da questo punto di vista l'uso lacaniano del lemma della seconda morte è un bell'esempio di contaminazione, spinta fino al paradosso e alla contraddizione, fra tradizioni ed assetti culturali diversi se non opposti: nonostante venga usato nell'accezione spuria e derivata, il concetto della seconda morte è comunque posto in relazione alla tradizione ebraico-cristiana ed in particolare al crezionismo, mentre nello stesso tempo è attribuito, quasi retrodatato, alla tragedia greca qui rappresentata dall'*Antigone* sofoclea. In nessun momento del suo insegnamento

mento, ci sembra, Lacan si è più vistosamente distaccato da Freud di quando nel seminario sull'etica della psicoanalisi ha preso posizione contro qualunque possibile rapporto, di filiazione o di somiglianza concettuale, fra la psicoanalisi e la teoria darwiniana dell'evoluzione naturale. «Nonostante, dice, la contemporaneità e le affinità storiche fra il movimento evoluzionista e il pensiero di Freud, c'è una contraddizione fondamentale tra le ipotesi dell'uno e il pensiero dell'altro»⁴.

Sebbene sia possibile pensare che un simile attacco si rivolga, più che a Darwin⁵, all'ideologia evoluzionista, quel che conta per Lacan è il fatto che la psicoanalisi deve espungere dal suo bagaglio culturale e dai suoi presupposti teorici e scientifici ogni ipotesi ‘naturalistica’ e fare propria al contrario la prospettiva creazionistica come la sola in grado da un lato di spiegare dati clinici quali la spinta alla ripetizione e la pulsione di morte e dall'altro di liquidare definitivamente l'idea stessa di Dio. L'ideologia evoluzionista, infatti, per la tendenza che ha a voler vedere nei processi della selezione naturale un ordine e un disegno al cui culmine vi sia la formazione dell'uomo come di un essere dotato di coscienza, apre surrettiziamente la strada alla «nozione sempre rinascente di un'intenzione creatrice in quanto retta da una persona»⁶, vale a dire all'ipotesi di Dio. Qualche anno dopo (1964) Lacan sarà ancora più esplicito sulla questione di Dio affermando che «da vera formula dell'ateismo non è *Dio è morto*» – la religione cristiana su questo si basa, sul fatto che Dio è morto e, proprio perché morto, è anche resuscitato – bensì «*Dio è inconscio*»⁷, ossia non è persona, non è un centro di volontà identitario e consapevole. Dio non sa, Dio fa, crea, ma non sa nulla. E anche il fatto che quel che ha creato sia alla fine bene – un bene che sia stato creato e un bene in sé – lo sa solo successivamente, a cose fatte. Dio non ha un sapere preventivo di ciò che la creazione è; dietro e dentro di sé Dio ha nulla, ha il nulla.

A differenza infatti del demiurgo platonico, che è un semplice artigiano la cui fabbricazione del mondo è preceduta da un lato dalle forme ideali e dall'altro dalla materia bruta, il Dio biblico crea tutto, forme e materia comprese, dal nulla, la sua è una creazione *ex nihilo*. All'inizio, o un momento prima, non ci sono né forma né materia, né spazio né tempo, nessun sapere preventivo come nessuna percezione originale di cose in carne e ossa; all'inizio, come recita l'incipit del Vangelo di Giovanni, c'è solo la parola. Il che vuol dire che la creazione avviene attraverso un soffio, un semplice respiro, che essa è un atto performativo che fa la cosa solamente dicendola. La creazione, insomma, è fatta d'aria, ossia di nulla.

Se la psicoanalisi deve schierarsi nel campo creazionista per Lacan, ciò si deve al fatto che

⁴ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2008, p. 251.

⁵ Per una lettura del rapporto Darwin-Freud fuori dell'ideologia evoluzionista si veda S. Finzi, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Dedalo, Bari 1989.

⁶ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, cit., p. 252.

⁷ Id., *Il seminario. Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, tr. it. di S. Loaldi e I. Molina, Einaudi, Torino 1979, p. 60.

essa si fonda sull'ex-sistenza del linguaggio come di quell'ordine simbolico a partire dal quale si struttura la vita soggettiva. Quel 'all'inizio era la parola' che Lacan, non senza qualche forzatura, reinterpreta come un 'all'inizio era l'ordine del significante', ossia il linguaggio tutto intero, sta a indicare quel «cominciamento assoluto che contrassegna l'originarsi della catena significante come un ordine distinto, e che isola nella loro dimensione particolare il memorabile e il memorizzato, che non ci troviamo a implicare perpetuamente l'essere nell'essente, implicazione che sta al fondo del pensiero evoluzionista»⁸.

Al di là del richiamo heideggeriano che invita a tenere rigorosamente distinti l'essere e l'essente, la portata del passo del seminario sull'etica consiste nel tematizzare il fatto che l'apparizione del linguaggio come capacità di immagazzinare e trasmettere una memoria non genetica – la freudiana iscrizione delle tracce mnestiche nel sistema Inc. – è un evento che non si spiega attraverso il ricorso alla teoria evoluzionista. Anche se vari passaggi nell'evoluzione del genere Homo, per non parlare dei sistemi di comunicazione fra gli animali, possano anticipare e preparare la comparsa del linguaggio⁹, essi tuttavia non lo spiegano, non ne sono la causa. Tra il prima e il dopo c'è un salto, quel salto non naturale fra natura e storia di cui parlava Hegel e che produceva quella situazione paradossale per la quale, nonostante la natura preceda sul piano dell'evoluzione la storia e la cultura, sia tuttavia la logica, ossia un elementare ordine simbolico, a occupare, come la parola nel vangelo di Giovanni, il luogo dell'inizio, venendo per così dire prima della natura in quanto condizione *sine qua non* della sua stessa dicibilità.

Come la voce umana, per citare ancora una volta Hegel, emerge sul rantolo o il grido emesso dall'animale mentre muore, così il linguaggio, ossia la condizione perché si diano cultura e storia, presuppone il collasso dell'evoluzione naturale, una sua sospensione, il suo ridursi in nulla. La comparsa del linguaggio è un'interferenza che modifica in modo irreversibile l'evoluzione naturale per il fatto di introdurvi quel nulla da cui allo stesso tempo deriva. C'è un nichilismo di fondo, un nichilismo originario, della civiltà umana, di cui il nichilismo storico, quello tematizzato dalla cultura otto-novecentesca, è solo la presa d'atto consapevole indotta da condizioni socio-culturali che non permettono più strategie di fuga o coperture ideologiche. Il nulla non viene dopo, come un prodotto delle civiltà avanzate e per questo anche decadenti e decadute, ma sta all'inizio, sulla soglia della storia umana di cui segna in tal modo la destinazione e il senso. Il nulla non si limita a essere l'inizio, è anche ciò che contamina la storia per sempre, che si ripete attraverso tutte le sue vicissitudini, che insiste in tutte le sue infinite variazioni e differenze; la storia, da questo punto di vista, è sia il tentativo continuato e disperato di differire il nulla, di rinviarne *sine die* il ritorno, sia però il supporto su cui scorre indistruttibile il desiderio dell'annientamento.

⁸ Id., *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, cit., p. 252.

⁹ Cfr. J-L Dessalles, P. Picq, B. Victorri, *Les Origines du Langage*, Le Pommier, Paris 2017 e Y.N. Harari, *Sapiens. Da animali a dei. Breve storia dell'umanità*, tr. it. di G. Bernardi, Bompiani, Milano 2017², sul linguaggio in particolare, vedi pp. 31-55.

Tutte queste considerazioni spiegano il doppio atteggiamento che i soggetti umani possono assumere nei confronti della storia e delle sue vicissitudini in quanto fondata sul linguaggio. Se si tratta di rimediare ad uno strappo che una serie di eventi casuale e insieme necessaria e di desideri non tenuti a freno ha prodotto nell'ordine simbolico, ad esempio nella filiera delle generazioni, e che una sconsiderata decisione politica rischia di perpetuare invece di interrompere, allora l'unico modo è quello di riandare a quel nulla all'origine dell'ordine simbolico per tentare di produrre un nuovo inizio, quasi un *ricominciar daccapo*, capace sia di reintegrarvi chi rischia di subire una procedura di espulsione che si vuole ultima e definitiva, sia di cancellare l'atto criminoso da cui erano scaturite tutte le inversioni e le confusioni nella catena delle filiazioni – essere insieme figlio e marito della propria madre, figlia e sorella del proprio padre.

Ma se invece si tratta di non riuscire a sopportare più gli effetti malsani dell'ordine simbolico, i comandi impossibili cui non è lecito sottrarsi, i desideri imperiosi che non si possono deviare dalla mira cui sono destinati e che per questo girano a vuoto e restano perennemente insoddisfatti, i godimenti coatti che generano non piacere ma dolore e sofferenza per sé e per gli altri, allora non resta che una soluzione: ridurre in nulla quella che è la causa del nostro disagio, la civiltà stessa. Un compito facilitato proprio dal fatto che la civiltà, causa del malesere, poggia a sua volta sul nulla, non ha nulla che ne giustifichi e ne imponga la sopravvivenza.

Se Antigone è manifestamente la rappresentante del primo atteggiamento, il seminario sull'etica della psicoanalisi esemplifica il secondo attraverso la figura del marchese de Sade. Ciò non significa che esso sia del tutto assente dalla sfera tragica: basterebbe per provarlo il ricorso al grido tragico, quello che emette Edipo nell'*Edipo a Colono* e che scandisce questa triste verità: ‘Meglio sarebbe non essere mai nati e una volta che si sia venuti al mondo tornare al più presto nella tomba’. Meglio ritornare indietro verso l'inanimato che dover sopportare, come Amleto, ‘gli strali e i colpi dell'avversa fortuna’. Era d'altronde anche il portato del pensiero classico una volta che avesse abbandonato un certo ottimismo ontologico proprio della linea Parmenide-Platone: parlando della propria malattia – ‘la difficoltà di respiro’ –, Seneca nelle *Lettere a Lucilio* nota che per non avere paura della morte che quella malattia inevitabilmente annuncia, e che quindi prima o poi lo colpirà, basta pensare al fatto che la si è già sperimentata senza d'altronde provare alcun dolore. E alla domanda di Lucilio su dove si sarebbe mai consumata una simile esperienza della morte, Seneca risponde: «prima di nascere». La morte, prosegue, «è non esistere (*esse*)». Ormai so in che cosa consiste: dopo di me ci sarà ciò che c'è stato prima di me». Crediamo, aggiunge ancora Seneca, «che la morte ci segua, mentre essa ci ha preceduto e ci seguirà. Tutto ciò che è stato prima di noi è morte; che cosa importa, infatti, non cominciare a vivere o finire, quando il risultato in entrambi i casi è lo stesso, non esistere»¹⁰?

¹⁰ Cfr. Seneca, *Lettere a Lucilio*, in Id., *Tutte le opere*, ed. it. a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2000, pp. 780-781 (lettera 54).

Prima di nascere non c'è un'anima immortale che contempla in tutta tranquillità le idee nel mondo iperuranio, prima di nascere c'è la morte, ossia il nulla cui si ritorna che lo si voglia o no. Se l'atteggiamento di Seneca è dettato dall'accettazione stoica dell'ordine del mondo, quello del marchese de Sade al contrario è segnato dalla contestazione libertina di ogni legge, sociale e naturale. Non si tratta infatti soltanto di liquidare il primato della virtù a favore del vizio, si tratta anche e soprattutto di liberare il vizio da quei lacci con cui la natura ne impedisce il totale dispiegarsi pur spingendoci irresistibilmente a desiderarlo. La natura soggiace ad una legge duplice e paradossale: se da un lato ci ordina il delitto che consiste essenzialmente nel «rifugo della riproduzione o distruzione», poi dall'altro ci vieta di perseguirolo fino in fondo. Che cos'è, allora, che nelle stesse leggi naturali mette un freno al crimine che d'altronde comandano? Il fatto che in realtà la morte, che sia di un solo individuo o di una moltitudine, non è mai definitiva, ma al contrario è solo il passaggio necessario per avere altra vita, sotto altre forme certamente, ma comunque ancora e sempre vita.

Prima di ogni altra la natura soggiace alla legge della conservazione della materia; nella natura, scrive Sade in *Juliette, ovvero le prosperità del vizio* – il testo che Lacan cita nel seminario sull'*Etica* –, «niente nasce, niente perisce, ogni cosa è azione e reazione della materia, come le onde marine, che si alzano e si abbassano continuamente senza che ci sia perdita né accrescimento nella massa delle acque. È un movimento perpetuo che è stato e che sarà e che sarà sempre, di cui diveniamo i principali agenti senza supporlo, a seconda dei nostri vizi e della nostre virtù. È una infinita variazione: mille e mille particelle di diversa materia compaiono sotto diversi aspetti, si annullano e ricompaiono sotto altra forma, per disperdersi e riformarsi ancora una volta».

A che serve allora uccidere un vivente o anche molti se poi la materia di cui sono composti torna a vivere di nuovo sotto un altro aspetto? Sarebbe un crimine a metà che ci lascerebbe ancora una volta insoddisfatti. Bisognerebbe allora, proprio per servire ancor meglio la natura realizzando anche contro se stessa il suo disegno, «potersi opporre a quella rigenerazione che deriva dal cadavere che seppelliamo. L'assassinio toglie una prima vita all'individuo che noi colpiamo. Bisognerebbe potergli strappare anche la seconda per essere ancora più utili alla natura poiché essa vuole proprio questo annientamento totale: ma è fuori del nostro potere mettere nei nostri assassini tutta l'estensione che essa vorrebbe». Se c'è una seconda vita, la vita da morto come vita che rinasce, deve esserci anche una seconda morte, la morte della morte, ma non nel senso della resurrezione, bensì in quello dell'annientamento radicale, del ritorno all'inanimato, a ciò da cui non uscirà mai vita.

Il tono libertino non è tuttavia quello del rammarico né tantomeno della rassegnazione per l'incoerenza che la natura mostra nell'applicazione delle proprie leggi; è da subito quello dell'invettiva e dello scontro aperto. Alla natura ci si rivolge a muso duro, senza farle sconti e senza offrirle scappatoie:

«O tu, dobbiamo dirle, forza cieca e sciocca di cui mi trovo ad essere il risultato involontario, tu che mi hai gettato su questa terra con il desiderio di offenderti e che non puoi tuttavia fornirmene i mezzi, ispira dunque al mio animo acceso qualche crimine che meglio possa servirti di quanto lo facciano quelli che mi lasci a disposizione. Voglio obbedire alle tue leggi, certamente, poiché esigono misfatti di cui ho ardente sete: ma forniscimeli dunque diversi da quelli che la tua pochezza mi offre. Quando avrò sterminato sulla terra tutte le creature che la ricoprono, sarò ancora lontano dal mio scopo poiché ti avrò servita... matrigna!... e invece non aspiro che a vendicarmi della tua stoltezza o della cattiveria che fai soffrire agli uomini non permettendo loro mai di abbandonarsi agli atroci istinti che tu hai dato loro»¹¹.

Dall'invettiva all'azione il passo è breve: Jerome, uno dei personaggi delle storie che, come nel gioco delle scatole cinesi, sono inserite in quella principale di Justine, esprime ad alta voce lo strano desiderio di assomigliare all'Etna, di cui sta ammirando un'eruzione, augurandosi di poter annientare allo stesso modo città e popoli. Si accorge con sorpresa di avere compagnia: un uomo che risponde al nome di Almani e che fa di professione il chimico, lo ha ascoltato e condivide il suo stesso desiderio. Con la differenza che può metterlo in pratica: forte del sapere della chimica egli è in grado di produrre in modo artificiale un'esplosione pari a effetti distruttivi a quella del vulcano. Più importante però del semplice possesso di una tecnica è ciò che lo motiva a fare a gara coi vulcani in quanto a distruzione. Il suo intento è fare male alla natura, e se ha scoperto in sé una spinta ad abbandonarsi al male ciò è stato dovuto alla necessità di restituire alla natura il male che essa ha fatto agli uomini. Da quando si è messo a studiare la natura – ossia a studiare chimica¹² – Almani ha visto la natura «occupata unicamente nel nuocere agli uomini»; più la si segue nelle sue operazioni, più la si scopre «vorace, distruttiva e malvagia, sempre inconseguente, ostile e devastatrice». Se anche crea, lo fa solo per distruggere, quando persegue i suoi fini li realizza solo attraverso massacri, e si pasce, «come il Minotauro, soltanto dell'infelicità e della distruzione degli uomini»¹³. Almani abborre la natura, ripudia una simile madre che vuole solo il male dei suoi figli e che si diverte quando glielo infligge¹⁴. L'unica via d'uscita è quella di provare ad imitarla mentre la si detesta profondamente, a copiarne l'operare maledicendola allo stesso tempo. Bisogna diventare più malvagi di lei, più cattivi, spingersi nell'assassinio e nella distruzione più lontano di quanto lei sia mai capace. Bisogna soppiantare la natura nel ruolo dell'essere supremo in malvagità.

Alla fine purtroppo, come lo stesso Almani è costretto sconsolatamente a riconoscere, la

¹¹ Per questa e le precedenti cfr. D-A-F de Sade, *Juliette ovvero la prosperità del vizioso*, ed. it. a cura di P. Guzzi, Newton Compton, Roma 1993, II, pp. 117 e 123. Ho corretto la svista tipografica che aveva eliso il 'que' dopo il 'je n'aspire' alterando il senso della frase di Sade.

¹² Impossibile a questo punto non pensare al romanzo goethiano *Le affinità elettive* in cui la metafora chimica è usata per rendere conto dei guasti che la morale moderna produce sulle relazioni erotiche.

¹³ Cfr. D.A.F. de Sade, *La nouvelle Justine*, ed. it. a cura di G. Pontiggia, Guanda, Milano 1978, II, pp. 191-194.

¹⁴ Anche qui impossibile non riandare con la mente a quella strana madre di cui Leopardi parla nello *Zibaldone* (353-4) che si augurava una morte precoce per i propri figli e in mancanza di questa una vita fatta di dolori e sofferenze, il tutto ovviamente a maggior gloria di Dio.

lotta è impari: come la vittima, la natura risorge sempre dalle proprie ceneri. Ciò non vuol dire però per il libertino dichiararsi vinto: anche quando la natura sembra prevalere condannandolo alla prima morte, alla morte che prepara la rinascita, il libertino gioca l'ultima carta e tenta di assicurarsi anticipatamente la seconda. Nel quinto paragrafo del suo testamento Sade dà le istruzioni sul suo seppellimento: la fossa dove il suo corpo sarà deposto deve essere scavata nel «folto del primo bosco ceduo» che si trova in una selva di sua proprietà; il corpo vi sarà calato senza alcuna cerimonia e dopo aver colmato la fossa «vi si seminerà sopra delle ghiande, cosicché in seguito il terreno della suddetta fossa non resti sguarnito e il bosco torni ad essere folto come prima: in tal modo le tracce della mia tomba scompariranno dalla superficie della terra come mi auguro che il ricordo di me si cancelli dalla memoria degli uomini»¹⁵. Anche se a mitigare questa affermazione, Sade fa alla fine del testamento un'eccezione per quei pochi che hanno voluto amarlo sino all'ultimo momento e dei quali si porta il ricordo nella tomba, non c'è dubbio che l'intento è un altro: di lui non deve restare traccia. La sua opera deve essere dimenticata, il suo nome cancellato, la sua tomba ricoperta dalle piante. Come se non fosse mai nato. Anche lui una macchina celibe senza discendenza.

È tempo di abbandonare la metafora: questa insistenza da parte di Lacan sul tema della seconda morte deve solo rendere possibile la comprensione concettuale di ciò che nell'*Al di là del principio del piacere* Freud ha chiamato *Todestrieb*, deve contribuire in particolare a dissolvere tutte le difficoltà che si addensano su questa inattesa e sconvolgente innovazione metapsicologica che fin dal principio, e soprattutto dagli stessi discepoli di Freud, fu più osteggiata che seguita. Deve chiarirla soprattutto perché sempre di più i dati clinici mostrano con assoluta precisione che il desiderio – l'asse portante di un'etica della psicoanalisi e non solo – è necrofilo¹⁶, è un desiderio di morte e di distruzione di sé, di sé e degli altri, di sé attraverso gli altri, e ciò anche quando si presenti come desiderio erotico e vitale. D'altronde è una tesi portante di *Al di là del principio del piacere* che i due gruppi di pulsioni, erotiche o di vita da un lato, mortali e distruttive dall'altro, siano in realtà impastate fra di loro fino al punto di diventare indiscernibili. Anzi a ben vedere il primato spetta alla fine alle seconde che in modo silenzioso, dice Freud alla fine del saggio, piegano ai propri fini anche il principio del piacere¹⁷.

In verità già una lettura attenta dei *Tre saggi sulla teoria sessuale* avrebbe dovuto rendere edotti sul carattere chiaramente antivitale della energia libidica che, non avendo vie di scorrimento proprie, funziona, come dice Freud, per appoggio, ossia utilizzando gli orifizi corporei legati al metabolismo, allo scambio vitale fra organismo e ambiente, interferendo però con il loro funzionamento fisiologico: come mostra *ad abundantiam* l'anoressia mentale si può usare la

¹⁵ Il testamento di Sade è citato in G. Lely, *Sade profeta dell'erotismo*, tr. it. di G. Brega, Feltrinelli, Milano 1968, p. 371.

¹⁶ Su questo punto si veda il contributo di un importante psicoanalista lacaniano italiano, Fulvio Marone, morto purtroppo precocemente: F. Marone, *L'amour d'un corps mort*, in «L'en-je lacanien», n°17, 2012/1, érès, Paris, pp. 121-139.

¹⁷ Cfr. S. Freud, *Al di là del principio del piacere*, tr. it. di A. Marietti e R. Colorni, in Id., *Opere*, vol. 9, Paolo Boringhieri, Torino 1977, p. 248.

bocca per mangiare niente. Facendo il giro dell'orifizio – labiale, anale, fallico-uretrale, oculare e di nuovo boccale (dalla bocca entra il latte ma esce anche la voce) –, la pulsione taglia, come una vera e propria macchina desiderante, il flusso delle sostanze che normalmente lo attraversano e produce, facendolo cadere, il proprio oggetto che nulla ha più a che fare con la finalità della riproduzione organica.

Nonostante questo, il campo psicoanalitico ha continuato in maggioranza a sostenere una versione euforica e liberatoria della pulsione libidica, quasi vitalistica, che si è accresciuta quando Freud ha postulato l'esistenza, contro ma sostanzialmente accanto alle pulsioni di vita, di quelle mortali e distruttive. Tanto più significativa allora la chiarificazione decisiva di Lacan, ancor più rilevante nella misura in cui riguarda l'etica (e forse la politica), ossia la direzione che la cura deve dare al desiderio. Se l'unica colpa che ha corso in psicoanalisi e di cui un soggetto può macchiarci è quella di aver ceduto sul proprio desiderio, verso quale traguardo la cura può dirigere quest'ultimo se la sua mira è la distruzione?

Utilizzando il saggio di Bernfeld e Feitelberg *The Principle of Entropy and the Death Instinct*¹⁸, Lacan può introdurre all'interno del testo freudiano un «punto di scissione tra, da una parte, il principio di Nirvana, o di annientamento – in quanto si riferisce a una legge fondamentale che potrebbe essere identificata con ciò che l'energetica ci dà come tendenza al ritorno ad uno stato, se non di riposo assoluto, perlomeno di equilibrio universale – e, d'altra parte, la pulsione di morte»¹⁹. La difficoltà è di Freud, che da un lato vuole ribadire contro Jung il dualismo pulsionale ed è quindi costretto ad opporre le pulsioni di vita (erotiche e dell'io, cioè di conservazione) a quelle di morte, ma dall'altro non può non riconoscere che queste ultime agiscono già al livello del principio del piacere la cui funzione fondamentale è quella di «ridurre, mantenere costante, eliminare la tensione interna provocata dagli stimoli», vale a dire tenere basse le quantità di eccitazione, per pervenire infine ad una forma di equilibrio che, «per usare un'espressione di Barbara Low»²⁰, si può chiamare principio del Nirvana. È allora la pulsione in quanto tale ad essere per Freud nient'altro che «una spinta, insita nell'organismo vivente, a ripristinare uno stato precedente al quale quest'essere vivente ha dovuto rinunciare sotto l'influsso di forze perturbatrici provenienti dall'esterno»²¹, una pressione cioè a tornare ad uno stato inanimato. In questa spinta a ripetere uno stato antecedente, la vita mostra per Freud il suo lato conservatore: essa è tanto conservatrice (come in Sade, se ci si pensa) e innamorata del principio d'inerzia da tendere a ripetere anche la morte se questa

¹⁸ S. Bernfeld and S. Feitelberg, *The Principle of Entropy and the Death Instinct*, in «International Journal of Psycho-Analysis», n° 12-1931, pp. 61-81.

¹⁹ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* (1959-1960), cit., p. 249.

²⁰ S. Freud, *Al di là del principio del piacere*, cit. p. 241. Il passo della Low cui Freud si riferisce è il seguente: «È possibile che più profondo del principio del Piacere sia situato il principio del Nirvana, come si può chiamare, il desiderio della creatura appena nata di ritornare a quello stadio di onnipotenza, dove non ci sono desideri non realizzati, in cui esisteva nel grembo della madre»: B. Low, *Psycho-Analysis. A brief Account of the Freudian Theory* (1920), Routledge. Taylor & Francis Group, London and New York 2014, p. 46 (e-book).

²¹ Ivi, p. 222.

è parte integrante dell'essere vivente. La morte anzi è la condizione della vita e come tale non può che venire prima: se si può dire infatti che «la metà di tutto ciò che è vivente sia la morte», questa affermazione ha senso solo se le cose si considerano a ritroso e si aggiunge, esattamente come Seneca, che «gli esseri privi di vita sono esistiti prima di quelli viventi»²².

Di fronte a questo esito, Freud tenta egualmente di salvare il dualismo pulsionale. Se è vero che anche le pulsioni erotiche sono conservatrici, ciò tuttavia si deve intendere nel senso che esse tendono a far durare la vita il più possibile e a favorire la sua riproduzione: conservano e incrementano la vita che strappano alla morte. È come, scrive Freud, se «la vita dell'organismo seguisse un ritmo irresoluto: un gruppo di pulsioni si precipita in avanti per raggiungere il fine ultimo della vita il più presto possibile, l'altro gruppo, giunto a un certo stadio di questo percorso, ritorna indietro per rifarlo nuovamente a partire da un determinato punto e prolungare così la durata del cammino»²³. Alla fine, però, anche questo andirivieni è inane: se la pulsione di morte viaggia con quella di vita, vi si appoggia per raggiungere il suo scopo, la tendenza all'equilibrio non potrà che prevalere e la vita degraderà nella morte termica.

È Freud che, secondo Lacan, rischia ad ogni passo di restare irretito dall'esigenza di probità scientifica, ossia dalla spinta (conservatrice?) a dare un fondamento naturale alla ‘speculazione’ metapsicologica, riconducendo la scoperta della ‘pulsione di morte’ alla trascrizione psicologica dei primi due principi della termodinamica (conservazione dell'energia ed entropia). Ma già l'accenno al ‘ricominciar daccapo’ il tragitto della vita insito nella citazione precedente, unito ai riferimenti al sadismo e al masochismo, implica una diversa direzione di pensiero. Rispetto alle coppie vita-morte, principio del piacere-principio di Nirvana, il rinvio al masochismo primario e al sadismo come tentativo di dilazione del movimento di autodistruzione postula un al di là del principio del piacere, non come riposo assoluto ed equilibrio universale, bensì come godimento estremo, movimento convulsivo e spasmo continuato, squilibrio localizzato e singolare. Il soggetto della pulsione libidica non sta nel flusso della vita, nel suo ritmo irresoluto di movimento e quiete, ma in un punto situato all'esterno del ciclo vitale, fuori del metabolismo organismo-ambiente, al di là della morte prima della vita, di quella morte senza la quale non ci sarebbe vita in alcun modo.

Detto in altro modo «la pulsione di morte va collocata in ambito storico, in quanto essa si articola ad un livello definibile soltanto in funzione della catena significante, ossia in quanto un riferimento, che è un riferimento d'ordine, può essere situato rispetto al funzionamento della natura. Ci vuole qualcosa al di là, da dove essa possa essere colta in una memorizzazione fondamentale, di modo che tutto possa essere ripreso, non semplicemente nel movimento delle metamorfosi, ma a partire da un'intenzione iniziale»²⁴. L'introduzione della pulsione di morte nella riflessione metapsicologica strappa definitivamente la psicoanalisi alla sfera della

²² Ivi, p. 224.

²³ Ivi, p. 226.

²⁴ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* (1959-1960), cit., p. 249.

vita, alla sua evoluzione, alla sua connivenza necessaria con la morte, e la colloca in modo esplicito là dove era sempre stata, nel territorio della storia, vale a dire del linguaggio. Per es-sistere il desiderio umano deve riuscire a collocarsi in un punto al di là della natura, un punto in cui la sua evoluzione non sia più subita secondo il ciclo delle metamorfosi, ma, una volta ripercorsa attraverso la memoria resa possibile dal linguaggio, rivoltata come un guanto e sospesa a un nuovo inizio, ancorata ad un origine storica. L'origine della storia è a sua volta storica, non deve niente alla natura.

Da questo punto di vista la pulsione di morte permette non solo una ricapitolazione dell'evoluzione naturale fatta a partire dall'instaurazione della cultura e del linguaggio, ma anche e soprattutto una revisione dei guasti che le leggi della vita, attraverso lo sconvolgimento dell'ordine generazionale, l'inversione dei rapporti parentali e soprattutto l'identificazione dell'ordine storico della Polis orientato sulla libertà con quello della natura incardinato nella necessità²⁵, hanno prodotto sul desiderio umano.

Risalire genealogicamente la catena delle generazioni, la sequenza dei fatti, il dispiegarsi degli avvenimenti, fino alla loro origine, vuol dire darsi la possibilità di un nuovo inizio, di una storia diversa.

O forse soltanto di un deserto, di un vuoto. Qui, infatti, si apre la questione della strutturale duplicità della pulsione di morte, una volta beninteso che essa sia stata riconosciuta come appartenente all'ordine della storia e in particolare a quello dei fenomeni d'origine. Ciascuno di essi, e quindi anche la pulsione di morte se è un fenomeno d'origine, si articola, come avrebbe detto Benjamin, secondo una duplice visione: ripristino e incompletezza, ritorno e posterità, pre e post storia. La pulsione di morte è distruzione e riapertura, annichilimento e rilancio, ripetizione e differenza. Sade e Antigone. Se per entrambi vale il rifiuto della generazione, per il primo la distruzione non deve lasciar nulla o deve lasciare il nulla, per la seconda invece questo nulla deve trasformarsi nell'*ex nihilo* da cui può scaturire un nuovo ordine storico.

Ciò che invece vale per entrambi è che il loro modo di condursi risulti delittuoso dal punto di vista dello stato, che la distruzione da loro messa in atto sia considerata un crimine, non solo morale, ma politico, un attentato all'autorità sovrana. Che sia il potere della monarchia assoluta o quello del governo rivoluzionario della dea ragione nel caso di Sade, e il regno di Creonte che deve portar pace alla città di Tebe dopo una guerra sanguinosa per Antigone, sempre l'emersione del desiderio nella sua singolarità si rivela irricevibile per chi governa la città.

La posizione di Lacan su questo punto è drastica: «Qual è il proclama di Alessandro all'arrivo a Persepoli, come pure di Hitler all'arrivo a Parigi? Il preambolo conta poco: *Sono venuto a liberarvi da questo o da quello*. L'essenziale è: *Continuate a lavorare. Il lavoro non si ferma*. Che vuol dire: *Beninteso questo non è in alcun modo un'occasione per manifestare il minimo desiderio*. La morale

²⁵ Su questo punto le puntuali osservazioni di F. Ciaramelli nel suo *Il dilemma di Antigone*, Giappichelli, Torino 2017, pp. 113-114.

del potere, del servizio dei beni, è: *Per i desideri, ripassate un'altra volta. Che aspettino»²⁶*. La tecnica del potere è quella di rinviare il desiderio, farlo slittare lungo la catena metonimica, evitando accuratamente che esso al contrario possa risalire, a forza, se necessario, anche di distruzione e di ascetismo, verso la sua origine, il suo inizio senza fondamento o fondato su (il) nulla.

Né si può dire che Creonte sia un tiranno: anche se nel dialogo con il figlio Emone sembra deciso a rivendicare un suo diritto a esercitare il potere in esclusiva, si tratta pur sempre di un dibattito anche acceso sui modelli possibili di sovranità, vale a dire se sia affare di uno solo o di pochi illuminati, e mai di una vera e propria usurpazione. D'altronde è diventato re di Tebe per successione legittima dopo la morte di Eteocle e Polinice. È per questo d'altronde che per Lacan egli non può essere innalzato al rango dell'eroe tragico: da questo punto di vista è un comprimario e la sua colpa non è la *hybris* tragica, quell'avanzare nella sventura oltraggioso di ogni legge scritta che caratterizza Antigone, ma l'*amartia*, l'errore di giudizio che gli fa credere che il bene della città si identifichi con l'accanimento sul cadavere del nemico sconfitto.

Dopo tutto Polinice è un traditore della patria tebana; posto anche che fosse dalla parte della ragione nella disputa con Eteocle, ciò non giustificherebbe la decisione di allearsi con Argo e marciare contro Tebe. Ha ragione dunque Creonte nel trattarlo da nemico anche da morto; ma sarebbe bastato limitarsi a farlo seppellire fuori delle mura della città, senza pretendere invece di lasciarlo insepolti sul campo di battaglia. Che cosa fa sbagliare Creonte così clamorosamente, cosa lo trascina in un errore così grave da causargli in un colpo solo la perdita degli affetti più cari, la moglie e l'unico figlio? La convinzione che il mandato della sovranità politica, sia esso di provenienza divina o popolare, sia quello «di voler fare il bene di tutti»²⁷. Il compito del sovrano è fare il bene dei suoi concittadini-sudditi, volere il loro bene che vuol dire farli stare bene allontanando da loro tutte le occasioni che potrebbero essere invece causa di angoscia e di dolore. E dal momento che per ricercare il proprio bene la condizione fondamentale è che si sia vivi, il compito del sovrano è prima di tutto conservare in vita coloro che dipendono da lui. Evitare la morte, proteggere i suoi concittadini-sudditi dal pericolo mortale, è di conseguenza l'obiettivo principale del sovrano. Chiunque quindi attenti alla vita della città è un nemico; ma lo è ancora di più colui che, tradendo la patria, metta in pericolo la vita dei suoi concittadini: questi è più di un nemico e nei suoi confronti non è sufficiente la morte in battaglia, è necessaria una seconda morte che ne azzeri radicalmente l'esistenza.

È qui che la legge – scritta – di cui il sovrano è il rappresentante, deborda e si inselvatichisce, passa il limite: quello stesso limite che Antigone decide di difendere e che è quello istituito dalle leggi non scritte per le quali chi è venuto all'esistenza attraverso il potere del linguaggio nessun uomo può pensare di avere il diritto di ricacciarlo nel non essere facendo come se non fosse mai esistito. Pretendere che il bene regni su tutto è sempre la fonte di un eccesso che alla lunga distrugge la città. Così per Tebe: le carni putrefatte del cadavere di

²⁶ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, cit., p. 365.

²⁷ Ivi, p. 302.

Polinice portate dai cani dentro la città vi diffondono la malattia e la morte. L'espulsione del cadavere dalla città, invece di rendere quest'ultima immune dal virus della malattia mortale, l'ha fatta diventare più debole ed esposta all'infezione.

Leggendo in questa chiave la posizione di Creonte all'interno della tragedia sofoclea, Lacan individua, oltre al tratto etico di Antigone, prevalente nell'economia di questo seminario, anche quello politico. Lo fa, non solo ribaltando l'interpretazione hegeliana, in cui d'altronde era stato preceduto già da Goethe, ma smarcandosi anche da tutti i tentativi di trasformare Antigone in una paladina *ante litteram* dei diritti naturali prima e poi di quelli umani. Tesi che dimentica due cose: in primo luogo che agli occhi dello stato Antigone resta una ribelle e che la sua ribellione non è giustificata dal fatto che lo stato in questione sia violento e totalitario (il referente di queste interpretazioni è sempre o lo stato nazista o quello fascista), dal momento che l'eccesso derivante dal volere il bene caratterizza ogni forma di stato, anche quello più liberale e democratico; in secondo luogo che l'Antigone di cui si parla, l'unica d'altronde che davvero esista, è pur sempre quella che giustifica il suo atto, non in nome dell'amore e tanto meno in quello della norma, ma del fatto che quel fratello morto non si può sostituire perché nel frattempo chi ne avrebbe potuto generare di nuovi ha cessato di esistere.

Nelle ultime lezioni del seminario Lacan getta la maschera: se ha scelto di commentare così a lungo, almeno rispetto alle abitudini di un insegnamento rivolto a degli psicoanalisti in formazione, l'*Antigone* di Sofocle, non lo ha fatto solo per emulare Freud che si era cimentato con l'Edipo, ma perché, nella misura in cui l'etica dell'analisi «non è una speculazione attinente all'ordine, alla disposizione di quello che chiamo il servizio dei beni», essa implica «propriamente parlando la dimensione che si esprime in ciò che chiamiamo l'esperienza tragica della vita»²⁸. Se la tragedia funge da supporto per la tematizzazione dell'etica della psicoanalisi è perché, ponendo in primo piano il rapporto che intercorre fra l'azione e il desiderio che la abita, lo illumina a partire da un «trionfo della morte»²⁹. Il desiderio che guida l'azione dell'eroe tragico è quello di non essere mai nati o di ritornare al più presto nella tomba; ma ciò che più conta è che esso si possa realizzare solo a condizione di distruggere nel corso di questo movimento a ritroso tutte le istituzioni della vita, comprese quelle politiche, responsabili dei guasti che colpiscono la vita soggettiva, che sia quella dei singoli o delle collettività. L'azione tragica è una forma di nichilismo attivo, non l'effetto della rassegnazione, ma l'atto che divide la vita genericamente intesa dall'esistenza soggettiva come avventura singolare, l'atto che ta-

²⁸ Ivi, p. 363.

²⁹ *Ibidem*. Lacan aggiunge a questo punto l'osservazione che le azioni umane non si iscrivono soltanto nella dimensione del tragico ma altrettanto bene in quella del comico. Anche in questo caso si assiste ad un trionfo della vita, non nel senso della sua affermazione e del suo potenziamento, ma in quello della sua resistenza a qualunque tentativo di renderla significativa per il desiderio soggettivo. Nel comico infatti «la vita sguscia via, si ritrae, rifugge, si sottrae a tutte le barriere che le vengono opposte, e proprio alle più essenziali, quelle costituite dall'istanza del significante [...] La vita passa, trionfa comunque, qualunque cosa succeda. Quando l'eroe comico inciampa, si caccia nei guai, ebbene, nonostante tutto, l'ometto è sempre lì, vivo e vegeto». C'è un aspetto patetico in tutto questo che accomuna il comico al tragico. È forse per questo che i comici in privato sono tristi.

glia i ponti col passato e prepara un nuovo inizio. L'ovvia considerazione che nessuno di noi, e quindi nessun analizzante (ma anche nessun psicoanalista), sia un eroe, ma che tutti siamo uomini comuni, non toglie che «in ciascuno di noi c'è la via tracciata per un eroe», una via che va percorsa però appunto «da uomo comune»³⁰. E d'altronde perché escludere che anche Antigone, prima di diventare un'eroina, fosse nient'altro che una donna comune?

È presente però in queste ultime lezioni del seminario anche un'ipotesi su quella che si potrebbe definire una politica della psicoanalisi. D'altronde l'azione di Antigone ha anche un effetto politico se fra i suoi risultati, forse più indiretti che consapevolmente ricercati, c'è il crollo del regno di Creonte. Ma anche in questo caso l'accento è posto più sulla morte che sulla difesa della vita. Anche l'atto politico si fonda sulla pulsione di morte, è in primo luogo distruttivo. Non c'è fondazione di città se prima non si è fatto il vuoto, se non si sono distrutti tutti i legami sociali precedenti, tutte le istituzioni spontanee della vita, tutti i vincoli simbolici e le affinità immaginarie che soffocano e limitano il desiderio soggettivo.

Nell'espressione ‘servizio dei beni’, usata per indicare la morale del potere, Lacan compendia ciò che per lui è la quintessenza della funzione dello stato, il cui compito precipuo è quello di ‘servire il popolo’ di tutto ciò che, procurando piacere – i beni appunto nel senso aristotelico – tacita e rimanda il desiderio. Coniata forse sul principio della massimizzazione del piacere tematizzato dall'etica utilitaristica di Jeremy Bentham, evocato da Lacan all'inizio del seminario³¹, l'espressione ‘servizio dei beni’ sembra richiamare quel che qualche anno dopo il lavoro di Michel Foucault definirà biopolitica, un cambiamento nelle forme della sovranità politica che non consiste più nel diritto di «far morire o di lasciar vivere» ma piuttosto nel «potere di far vivere o di respingere nella morte»³². Non che il potere di dare la morte sia scomparso: la differenza è che ora esso «si presenta come il complemento di un potere che si esercita positivamente sulla vita, che incomincia a gestirla, a potenziarla, a moltiplicarla, ad esercitare su di essa controlli precisi e regolazioni d'insieme»³³. Ragion per cui ora le guerre «non si fanno più in nome del sovrano che bisogna difendere; si fanno in nome dell'esistenza di tutti; si spingono intere popolazioni ad uccidersi reciprocamente in nome della loro necessità di vivere. I massacri sono diventati vitali»³⁴.

La conseguenza di questa posizione, già visibile nel seminario del 1976 *Bisogna difendere la società* in cui la nascita della biopolitica è legata all'emergenza del razzismo biologico nazista, è che l'attenzione spasmodica alla vita, propria delle forme moderne del potere, invece di

³⁰ Ivi, p. 371.

³¹ Sul rapporto Lacan-Bentham rinvio al mio *Illuminazione profana*, postfazione a J. Bentham, *Teoria delle finzioni*, traduzione e cura di R. Petrillo, Cronopio, Napoli 2000, pp. 137-157.

³² M. Foucault, *La volontà di sapere*, tr. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 1978, p. 122. Ho provato a tematizzare il rapporto Lacan-Foucault nel mio *Lacan politico*, Cronopio, Napoli 2014, in particolare pp. 92-99, libro che ricostruisce anche la posizione politica complessiva dello psicoanalista francese.

³³ Ivi, p. 121.

³⁴ *Ibidem*.

evitare le guerre e gli stermini, li aumenta in modo esponenziale: l'incremento della vita è tanatologico. Se questo è l'esito della biopolitica, in che cosa potrebbe consistere la risposta? In un'ulteriore, più potente, affermazione della vita tale da respingere la morte? In una prospettiva vitalistica? Lacan tuttavia ci aveva già avvertiti: non solo la politica coincide con la biopolitica dal momento che lo stato, da Creonte a oggi, si legittima sempre in quanto erogatore del servizio del beni e quindi della vita come bene primario senza il quale tutti gli altri non avrebbero senso, per cui la biopolitica moderna è solo una variante delle tecniche governamentali ed è quella che finalmente ci permette di comprendere la natura del potere in quanto tale; di più, utilizzando Sade, Lacan ci aveva aiutato a capire la compresenza strutturale della vita e della morte, il fatto che perché ci sia sempre più vita biologica, più potente e più diffusa, è necessaria un'uguale se non maggiore espansione della morte. Solo la distruzione come opera specifica della pulsione di morte mette fine all'azione combinata della vita e della morte ed inaugura il tempo dell'esistenza soggettiva.

Come voleva Dante, perché si dia la vita nuova, bisogna fare un viaggio nella morte, e solo alla fine, forse, si potrà tornare a riveder le stelle.

Constantin Irodotou & Chloé Kolyri

Antigone avec Jocaste

Antigone breaks with parental rule although, in order to go beyond all identities and defend every humiliated body. Her desire is the symbolic recovery of Jocasta's body and the birth of a non-birth girl. Thus, how happens this birth of a non-birth subject? In order to answer this question we run through Marquis de Sade desire's fantasy and the zig zag of Sigmund Freud and Jacques Lacan too.

Keywords: Antigone; Jocasta; desire; fantasy; Sade; Freud; Lacan.

Antigone entreprend une mission qui se passe de la condition humaine, telle qu'elle se construit anthropologiquement dans la culture. Elle rompt avec le patrogramme, retend les liens œdipiens. Elle n'est pas du côté du père errant. C'est le corps maternel, le corps sanglant de Jocasta qui dicte son destin. Elle récupère son propre corps au travers du corps maternel. Comme elle rompt ainsi avec le patrogramme, elle apprend à dépasser toute identité de genre, de classe, de religion, de race. Elle devient transgresseuse « légitime ».

Le corps du frère mort d'Antigone devient un corps sans identité, impersonnel, mais si singulier, si irremplaçable, si unique. Elle défendra tout corps torturé ou humilié. Elle regardera tout corps vivant ou mort, son enfant même qu'elle décidera de ne jamais faire naître, puisque le corps, ça se forme de manière transcendante.

Selon le tissu œdipien, elle aurait suivi son destin royal et devenue la *bégémon* future. Certes, elle aurait territorialisé la succession au pouvoir. Néanmoins, elle se tient responsable du corps maternel et puisque c'est par la mère que tout corps est né, elle devient responsable de tout corps possible; elle défendra sa mère pour lui rendre sa dignité. Ce sont les corps anonymes d'aujourd'hui qui transgressent des lois anciennes, ce sont les corps des refugié(e)s, condamné(e)s, mendiant(e)s, contestataires, folles, fous, marginaux. Y a-t-il d'autre lois plus anciennes que la logique des frontières ?

Antigone est nomade. Elle reterritorialise une condition nouvelle annulant les lois du pouvoir. Un inconscient nouveau, qui n'est plus celui du théâtre œdipien, fait son apparition, en démantelant les rôles stables de la dualité du sexe. Elle ne veut plus être la femme de Hémon. Elle refuse son identité immanente ; elle reste en son propre corps, en suivant le rythme d'une transformation infinie. Elle descend au tombeau après avoir justement refusé, destitué même, son identité, qui aurait été le seul biais par lequel Créon aurait pu contrôler sa volonté. C'est la raison pour laquelle les *Gender studies* et le féminisme de la troisième vague se tournent vers le personnage conceptuel d'Antigone. Il n'est pas étonnant que Geneviève Fraisse définisse le féminisme comme « refus, un refus doublé de subversion »¹.

Tout jeu nouveau autour du désir refoulé se joue au carrefour de l'inconscient et du conscient. Antigone, dans le conscient, renouvelle une certaine tradition, tandis que, dans l'in-

¹ G. Fraisse, *Du consentement*, Seuil, Paris 2017, p. 148.

conscient, elle restitue le corps, un corps incarné et historique. Autrement dit, elle ramène le respect du corps comme désir premier, en restituant l'intégralité des corps morts, pour que le corps ne soit ni quelque chose de transcendant – la prison de l'âme, ni un signe tiré de la chaîne des signifiants ou de l'ordre symbolique de la société et de la loi. Mais pour habiter son corps restant matériel et accessible, elle s'ouvre au temps. Au-delà du corps mort de son frère, un autre corps pourrait se voir, dans le futur, le corps de sa fille anadyomène.

Le vrai but d'Antigone, c'est la récupération symbolique du corps de Jocaste. Ni la mère, ni la fille n'habitent le matrogramme. Elles annulent constamment le patrogramme oedipien comme manque, comme culpabilité de la non-jouissance. Antigone s'ouvre au futur en inaugurant la différenciation comme lieu de transformation permanente. Son inconscient n'étant pas représentable se trace en deux gestes. Elle transgresse la loi pour le corps mort aimé de son frère. Elle annule la ligne obligatoire de parenté. En ne tenant non plus la place de la fille de son père, elle fait apparaître la fille dissimulée de sa mère. Antigone devient ainsi la femme la plus immanente, incorporée et engendrée de la tragédie.

Mais comment la naissance d'un sujet non-né peut avoir lieu ? Il ne s'agit pas d'une simple forme rhétorique. « Antigone nous fait voir en effet le point de visée qui définit le désir »², écrit Jacques Lacan. Car elle « est portée par une passion »³. Dans « Kant avec Sade », à propos d'Antigone se réfère au « moment où y éclate l'"*Ἐρως ἀνίκατε μάχαν*" »⁴ (« *Éros invincible !* »). Quelle est la liaison entre l'Éros demeurant toujours invincible et le désir d'Antigone qui descend au tombeau ? Comment un sujet non-né peut faire son apparition ?

Kant avec Sade, c'est un couple qui a fait couler beaucoup d'encre. Introduit par Adorno et Horkheimer dans *La Dialectique des Lumières* : si les pyramides orgiaستiques de Sade ont inscrit sans fin l'argumentation kantienne est aussi structurée de la même manière⁵. Repris par Jacques Lacan, « Kant avec Sade » était destiné à servir de préface au troisième volume des œuvres complètes de Sade parues dans le « Cercle du Livre précieux ». Mais jugé illisible, il est finalement publié dans la revue *Critique* en avril 1963⁶. Ce qui attire particulièrement l'attention, c'est le fait que dans *Écrits*, où l'article est repris, la note en bas de page qui renvoie à l'*Histoire de la folie* de Foucault, est supprimée⁷.

Lacan pour instruire la question suit les zigzags du fantasme et dessine deux schémas :

² J. Lacan, *Le Séminaire*, VII, *L'éthique de la psychanalyse*, édition établie par Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 1986, p. 290

³ Ivi, p. 297.

⁴ J. Lacan, « Kant avec Sade », *Écrits*, Seuil, Paris 1966, p. 776.

⁵ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *La Dialectique de la Raison*, tr. Éliane Kaufholz, Gallimard, Paris 1974, p. 99.

⁶ Cf. É. Roudinesco, *Jacques Lacan, Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Fayard, Paris 1993, p. 407.

⁷ Voir J. Lacan, « Kant avec Sade », *Critique*, t. XIX/191, avril 1963, p. 307, note 14 : « Nous renvoyons ceux que ce moment de notre essai retiendrait, à l'admirable *Histoire de la folie* de Michel Foucault, Plon, 1961, nommément à sa 3^e partie. ».

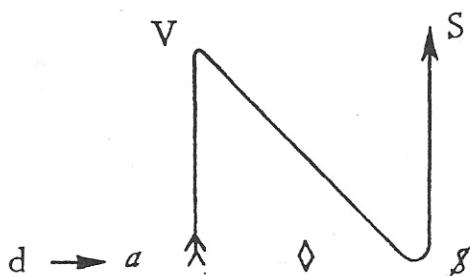


Schéma I

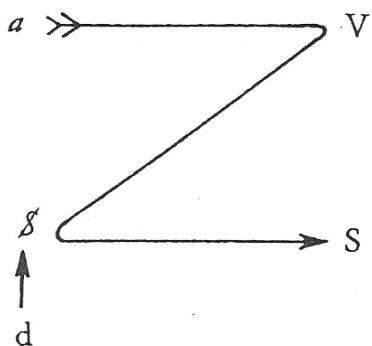


Schéma II

Le fantasme chez Lacan n'est qu'un vecteur qui passe « du pluriel au singulier »⁸, comme Marie-Hélène Brousse le précise. Si le phantasme est « ce qui vient faire obstacle à cette prise du sujet à la chaîne signifiante »⁹, il se trouve au delà du langage, mais indique quelque chose sur la péripétrie du sujet. Il se tient à la même position que celle du mythe dans le discours lévi-straussien. C'est ainsi « logique pure »¹⁰.

La formule **a** poinçon S barré n'est que la fameuse formule du fantasme \$ ◊ **a**, écrit de façon rétrograde. Ceci indique toutes les relations possibles que le sujet sadien, un sujet divisé, comme tous les sujets chez Lacan, entretient avec l'objet **a**. L'objet **a**, révèle Lacan dans la première édition de son article, correspond au plaisir ; c'est le « plaisir pris comme objet **a** »¹¹, c'est aussi l'autre nom de l'« agent de l'expérience sadique »¹². Le S tient la « place de l'Autre » en tant que « sujet brut du plaisir (sujet “pathologique”) »¹³. On peut supposer que la V, la volonté est l'autre nom de la voix qui, venant d'ailleurs, ordonne. De l'agent sadien on passe à la volonté et au sujet divisé et aboutit à l'Autre non barré.

Ce qui fait problème, c'est le tout petit vecteur qui part de la rotation du premier qui donne le deuxième schéma, et complexifie les choses. En ce qui concerne la ligne du bas du pre-

⁸ M.-H. Brousse, « La formule du fantasme ? § $\diamond \alpha$ », dans G. Miller (dir.), *Lacan*, Bordas, Paris 1987, p. 108.

⁹ Ivi, p. 110.

¹⁰ Ivi, pp. 113-114.

¹¹ J. Lacan, « Kant avec Sade », cit., p. 299.

12 *Ibidem.*

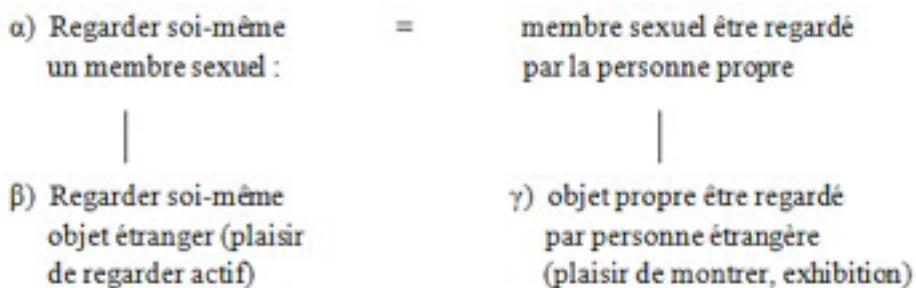
¹³ Id., *Écrits*, cit., p. 775.

mier schéma, il s'agit « de l'ordre du fantasme en tant qu'il supporte l'utopie du désir »¹⁴. Au contraire, pour le deuxième vecteur rien n'est révélé par le texte lacanien.

Pour déchiffrer les zigzags étranges de ces schémas, il est intéressant de suivre ce que Jacques-Alain Miller avait affirmé : « Kant avec Sade » est une sorte de traduction du « Problème économique du masochisme »¹⁵. Un certain rapport est d'un coup évident mais il manque un pont entre eux. Sigmund Freud lui-même se réfère à l'impératif kantien qui, selon lui, est « l'héritier du complexe d'Edipe »¹⁶.

Le problème du masochisme est inextricablement lié à la question du sadisme. Le point de repère, néanmoins, ne se trouve pas exactement à cet endroit. Freud dans « Pulsions et destins de pulsions », texte dans lequel il se focalise sur la vie pulsionnelle note à deux reprises que son point de vue a changé et revoie le lecteur au « Problème du masochisme »¹⁷. Ce qui a changé, ce sont les rapports entre le sadisme et le masochisme, ou, plus précisément, la temporalité de ce zeugme. Le sadisme aperçu d'abord comme pulsion originièrement séparé du masochisme, devient finalement identique, ou presque identique à lui. Ce déplacement est cerné sous l'angle de la pulsion de mort. Le sadisme et le masochisme ne sont codifiés que par la pulsion de mort.

Freud, dans l'article sur les pulsions, à propos de la pulsion scopique établit le schéma suivant¹⁸ :



¹⁴ *Ibidem*.

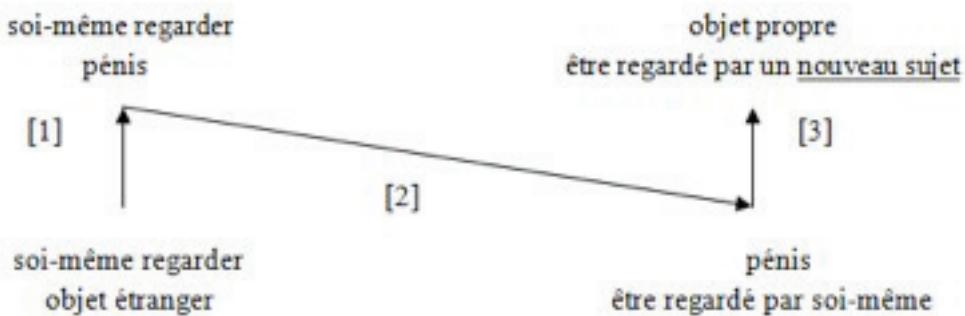
¹⁵ J.- Miller, « A discussion of Lacan's "Kant with Sade" », dans R. Feldstein, B. Fink, M. Jaanus (dir.), *Reading Seminars I and II, Lacan's return to Freud*, State University of New York, Albanie 1996, p. 212.

¹⁶ S. Freud, « Le problème économique du masochisme (1924) », *Névrose, psychose et perversion*, tr. Jean Laplanche, Presses Universitaires de France, Paris 1973, p. 295.

¹⁷ Voir Id., « Pulsions et destins des pulsions », *Méta-psychologie*, tra. Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris 1940, pp. 27, 30.

¹⁸ Ivi, p. 30.

On adopte la transcription de ce schème tel que Pierre Naveau la propose¹⁹.



L'introduction d'un nouveau sujet, qui d'ailleurs a attiré l'attention, peut nous amener à une considération mystérieuse de Freud : « Je m'habitue à considérer chaque acte sexuel comme un événement impliquant quatre personnes »²⁰. À partir de ce point vient peut-être la difficulté intrinsèque aux représentations fantasmatiques à situer chaque fois chaque sujet à sa place. On suppose donc que Lacan a réécrit justement ce schéma, qui devait être modifié selon les observations freudiennes dont il est issu.

Dans le « Problème économique du masochisme », Freud écrit que de la pulsion de mort dérive d'une partie qui « est placée directement au service de la fonction sexuelle » (sadisme) et d'une autre partie qui « ne participe pas à ce déplacement vers l'extérieur, elle demeure dans l'organisme » (masochisme)²¹. Il est évident, après tout que la première partie pourrait s'écrire : $d \rightarrow a$, tandis que la deuxième partie pourrait s'écrire : $d \rightarrow \$$.

Dans ce contexte, nous croyons que la remarque de Jacques-Alain Miller devient convaincante : « La transformation du premier au second schéma exprime seulement le déplacement de la fonction de la cause suivant le temps du fantasme sadien »²². En un premier temps sadique, Antigone annule le patrogramme, en allant du côté de Jocaste. En un second temps masochiste, elle descend au tombeau. Au bout de ce zigzag érotique, sa fille toujours anadyomène, mais jamais née, entre sur la scène du désir pour fermer le rideau.

La métaphysique occidentale a exilé la femme du discours et de la politique. C'est selon Lacan, un « continent obscur ». Toutefois, son corps reste nécessaire aux pères, puisque c'est bien sûr par celui-ci qu'ils fondent le corps de la cité. Antigone refuse cette nécessité et revendique une place dans la politique, au-delà du foyer paternel, place qui soit d'un autre registre : moins de force, mais, aussi, moins de soumission. Si l'on brise les limites entre

¹⁹ P. Naveau, *La querelle du phallus, 1920-1935*, thèse pour le Doctorat Nouveau Régime du Champ Freudien, sous la direction de Jacques-Alain Miller, inédite, Université Paris VIII, Paris 1988, p. 174.

²⁰ S. Freud, *La Naissance de la psychanalyse*, trad. A. Berman, Presses Universitaires de France, Paris 1973, p. 257.

²¹ Id., *Nérose..., cit.*, p. 291.

²² J.-A. Miller, « Table commentée des représentations graphiques », dans J. Lacan, *Écrits*, cit., p. 907.

sphère publique et sphère privée, toute idée et production nouvelles passent en zoom arrière et destituent tous les Créons, dont la place reste d'ordre purement symbolique.

Antigone délivre rétroactivement Jocaste et toute série féminine précédente ou à venir, puisqu'elle se décharge d'abord de la jouissance paternelle par laquelle elle est hantée. Crémon, le vicaire oedipien, montre sa faiblesse dans le réel. Sans Antigone, il devient impuissant, inutile même : il n'a plus de fils ; Hémon en étant mort annule la transmission symbolique des signifiants. La rupture du pouvoir paternel est le plus grand signifié manquant, errant à la recherche d'autres signifiés, nouvelles places et nouveaux modes d'existence, soumis ou non au pouvoir.

Derrière le signifiant « femme » défile tout sujet habitant le diptyque : moins de force, mais, aussi, moins de soumission, c'est-à-dire prostitué(e)s, trans, pauvres, anarchistes, folles, fous. Le combat entre Antigone et Crémon concerne les droits politiques des exilé(e)s. Car le personnage conceptuel d'Antigone ne connaît pas de limite. Antigone blanche, Antigone noire, Antigone jaune, Antigone rouge : elle ressemble tout sorte d'identité. Il faut, pour cela, qu'elle soit prisonnière dans une grotte obscure, mise en suspens entre vie et mort. Mais elle n'habitera jamais un corps affaibli et muet. Elle gagnera encore cette lutte, en liant pour la première fois un corps physique à un corps politique officiel.

Dans une phase culturelle qui distingue absolument entre corps et âme, en accordant au corps féminin la source des passions obscures et au corps masculin l'existence idéale, Antigone revendique le corps comme *corpus politicum*, y compris la force animale de l'être humain. Elle enterre un corps pour restituer sa valeur et s'enterre elle-même pour faire de son propre corps un *corpus politicum*. Elle infléchit son genre, son destin, sa place sociale, tout en infléchissant la cité même.

Antigone devient, en dernière analyse, l'utopie de la démocratie athénienne. Dans la mesure où la ville d'Athènes oublie sa part féminine, elle est condamnée à être détruite par des guerres civiles et par son impérialisme. Que signifie le retour de l'identité masculine dans une reterritorialisation nouvelle, dans la *démocratie immunitaire*, selon le terme d'Alain Brossat, où les deux sexes, certes, peuvent s'exprimer, mais le sexe masculin reste beaucoup plus égal que le féminin ?

Deux mille ans après on retrouve le corps d'Antigone et celui de Jocaste, l'un enterré vivant, l'autre aveugle et humilié. Mais on reste toutes et tous aveugles, sinon enterré(e)s vivant(e)s face à l'altérité indispensable qui forme le sujet comme différence avec un a. Antigone chante la chanson nuptiale, comme si elle était mortifère, pour que les exilé(e)s puissent avoir des corps.

Stéphane Hervé

« Suivre la trace d’Antigone » Le projet *Syrma Antigones* de la compagnie Motus

ABSTRACT: The Italian company Motus has developed a project named *Syrma Antigones* for two years. In this project, Motus didn't intend to offer a new version of the Greek tragedy but aimed to search traces left behind by the rebellious protagonist in the contemporary world, to investigate through experimental performances about her possible survival. This paper analyses the chosen performative modes in this archeological experiment, from the fragmentary structure to the confrontation between theatre and political reality, and exploration of a queer dramaturgy based on fraternity, against State violence and the law of kinship.

Keywords : analogy; trace; fragment; confrontation; fraternity.

Le 13 Août 2008, la compagnie italienne Motus propose dans le théâtre de Cirella (Calabre) une performance intitulée de façon suggestive : *Di quelle vaghe ombre – Prima indagine sulla ribellione d’Antigone*. Dans celle-ci, Motus interroge les significations de la représentation d’Antigone dans le monde contemporain, en préférant au texte tragique un récit épique, dans lequel s’entremêlaient fragments des versions de Sophocle et de Brecht, extraits du roman de Grete Weil *Meine Schwester Antigone* (1980), et commentaires énoncés par les performers sur la valeur et les possibles actualisations du mythe dans le monde contemporain. Cette performance inaugure, certes de manière relativement contingente¹, un projet de recherches, d’enquêtes (*indagine*) sur la figure d’Antigone, qui se traduit par la création de trois formes brèves : (*Antigone*) Contest #1- *Let the sunshine in*, (*Antigone*) Contest #2 – *Too late*, (*Antigone*) Contest #3 -*Iovadovia*², et d’un spectacle *Alexis. Una tragedia greca*³.

La performance liminaire *Di quelle vaghe ombre* semble céder aux démons de l’analogie et de l’actualisation. Influencée par le roman de Grete Weil⁴ et par un texte de Rossana Rossanda sur l’actualité d’Antigone⁵, elle met en avant des équivalences, souvent contestées, entre la

¹ Motus ne s’était jamais intéressé à la tragédie grecque auparavant, et il apparaît que c’est le cadre de travail, un théâtre à ciel ouvert (dans le cadre du Magna Grecia Festival) qui a incité, selon Daniela Nicolò, la compagnie à se pencher sur ce répertoire, a priori éloigné des problématiques très contemporaines qui lui importent (Voir D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 991_011*, Nda Press, Coriano 2010, p. 180). Pour autant, le choix d’Antigone n’est pas totalement fortuit, puisque le projet sur la figure tragique s’inscrit dans le prolongement du projet *X (ics) Racconti crudeli della giovinezza* (2007-2008) dans lequel la compagnie de Rimini explorait les nouvelles formes de socialité de la jeunesse dans les zones périphériques délaissées et les rapports intergénérationnels conflictuels.

² Respectivement créées en juin 2009 (Festival delle Colline Torinesi), novembre 2009 (Festival Prospettiva – Turin) et mai 2010 (Festival Théâtre en Mai – Dijon).

³ Crée le 15 octobre 2010 (Festival Vie Scena Contemporanea – Modène). Il faudrait ajouter à cette liste les deux workshops : *Non siamo una famiglia* (décembre 2008 – Modaino) et *Je me révolte, donc nous sommes (antigone) contest #0* (mars 2009 - Villeneuve-lès-Avignon).

⁴ Voir G. Weil, *Meine Schwester Antigone*. Fischer, Francfort 1982, p. 109 : « Le début du terrorisme en Allemagne. Désespoir devant l’inhumanité. Antigone et Grundun Ensslin au même niveau. Les femmes de nature exceptionnelle et la jeune fille qu’on liquide comme une criminelle. Où est la différence ? Seulement dans la distance chronologique ? »

⁵ R. Rossanda, *Antigone ricorrente*, in Sophocle, *Antigone* [traduction de Luisa Biondetti], Feltrinelli, Milano

fille d'Œdipe et les femmes de la RAF, ou entre Créon et différents dictateurs (Hitler, Miloševic). De fait, Antigone revient quand persiste le cadavre politique inassimilable, victime de la violence d'État : telle serait la proposition qui expliquerait le retour périodique de la figure antique dans l'histoire récente des arts spectaculaires et dans le projet de Motus. Ainsi, Antigone devient omniprésente sur les scènes allemandes durant la saison suivant l'automne 1977 et les funérailles problématiques des membres de la RAF retrouvés morts dans la prison de Stammheim : la pièce de Sophocle, dans la traduction d'Hölderlin, est ainsi mise en scène par Christoph Nel (Städtische Bühnen Frankfurt/Main), Valentin Jeker (Staatstheater Stuttgart), Rudolph (Schillertheater Berlin), Ernst Wendt (Bremer Theater) durant la saison 1978/1979⁶. Elle apparaît également au sein du film collectif *Deutschland im Herbst* (1978), consacré explicitement au problème des funérailles des terroristes et de l'état d'urgence décrété en République Fédérale, dans la partie réalisée par Volker Schlöndorff. Une adaptation télévisuelle destinée au programme « Classiques pour la jeunesse », y est discutée lors d'une réunion de production et finalement abandonnée, puisque Antigone y est pensée comme une figure menaçante dans le contexte politique, en raison de sa possible identification avec Gundrun Ensslin et Ulrike Meinhoff, ces deux terroristes de la RAF, retrouvées suicidées en prison. En 1991, avant de la filmer dans le théâtre antique de Ségeste, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet dédient leur production scénique de la version brechtienne d'*Antigone* à la Schaubühne « aux 100 000 Irakiens victimes du Nouvel Ordre mondial de Bush » et à « Georg von Rauch, qui a été tué par la police »⁷. Alors quand Silvia Calderoni, dans *Alexis. Una tragedia greca*, s'interroge au sujet d'Alexis Grigoropoulos, ce jeune garçon de 15 ans tué par la police le 6 décembre 2008, dans le quartier athénien Exarchia, « un nouveau Polynice ? », elle semble inscrire le projet de Motus dans la filiation de cette vision postromantique du mythe d'Antigone, marquée par la traduction d'Hölderlin, qui permettrait de dépasser, de transcender la confusion du réel pour en donner une représentation⁸. Mais, le recours incessant à Antigone pour représenter la violence étatique, s'il constitue, dans sa puissance allégorique, une clé de lecture, ne pourrait-il pas participer également d'un « effet de mythologisation stabilisateur »⁹, et ainsi annuler la singularité historique au profit d'une fable dont on célébrerait l'éternel retour ?

Comment éviter alors l'écueil de la tempérance et de la pérennité, alors même qu'il s'agit

1987, pp. 7-58. Rossanda y développe une lecture politique et surtout féministe de la figure d'Antigone, qui expliquerait ses retours multiples sur les scènes européennes de la deuxième moitié du 20^e siècle.

⁶ Voir H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, C.H. Beck, Munich 2009, pp. 243-245. On pourrait ajouter à cette liste la production strasbourgeoise de 1978, signée par Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe.

⁷ B. Byg, *Landscapes of Resistance. The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, University of California Press, Berkeley 1995, p. 84. Georg von Rauch est un anarchiste allemand, revendiquant la lutte armée, tué par un policier en décembre 1971.

⁸ Voir H.-J. Ruckhäberle, *Antigone*, in C. David, J.-F. Chevrier, F. Joly (dir.), *Politics-poetics. Das Buch zur documenta X*, Ostfildern Cantz Verlag, 1997, p. 49.

⁹ T. Elsaesser, *Terrorisme, mythes et représentations. La RAF, de Fassbinder aux T-shirts Prada-Meinholz*, Tausend Augen, Paris 2005, p. 26.

de se pencher sur la contestation et le refus ? Les choix terminologiques effectués par Motus nous invitent à penser leur projet en rupture avec les pratiques de l'adaptation ou de l'actualisation. D'une part, le mot enquête (« *indagine* »), présent dans le titre de la première performance mais qui pourrait s'appliquer au projet entier, puisque celui-ci ne cherche pas à fixer une représentation de la figure tragique, mais à « ouvrir des fenêtres sur quelques réflexions, thèmes ou personnages possibles »¹⁰, désigne la disposition expérimentale de la compagnie, portant non seulement sur les formes artistiques mais aussi sur la décision du sens¹¹. De fait, le projet ne portera à terme aucune vision, lecture, signification définitive d'Antigone, laissant paradoxalement la référence de ce nom propre toujours incomplète ou provisoire. À la manière de Brecht, qui réfute la possibilité d'une analogie entre Antigone et les figures contemporaines de la Résistance¹², Motus renonce à l'équivalence : Antigone, dans son éloignement mythique, ne peut valoir comme solution figurale définitive à la révolte contemporaine.

Alors, il s'agit de chercher ses traces, ses empreintes, les souvenirs au sein du monde contemporain, ces signes témoins à la fois de sa disparition et de son héritage. C'est ce que dénote le titre du projet global, *Syrma Antigones*. Puisque *syrma* (συρμα) signifie ce que l'on traîne derrière soi, Pausanias, dans son *Périégèse*, utilisa la locution *Syrma Antigones* pour nommer la partie de la Boétie délimitée par la trace du cadavre de Polynice, traîné par Antigone vers sa tombe¹³. Motus va utiliser cette locution littéralement : Danielà Nicolò et Enrico Casagrande projette dès 2008 de partir à la recherche des traces d'Antigone, c'est-à-dire de réfléchir à sa présence paradoxale dans le monde du 21^e siècle. Absente, puisque le temps du mythe est achevé, elle persisterait à même les gestes, les postures, les mots de la révolte, comme un spectre hantant le présent, le soutenant, l'informant. Dès lors, la méthode n'est pas dans la formulation d'une équivalence, mais dans l'examen de ses présences possibles, des reliques de son action. Pour Walter Benjamin, la trace, s'opposant à l'aura, est « l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée »¹⁴. Motus, il nous semble, travaille à partir de cette relation entre proximité et lointain : il ne s'agit pas de partir à la recherche d'un lointain, de vouloir le retour au mythe et à sa valeur heuristique, mais d'explorer une proximité, d'ausculter la politique comme lieu de persistance du mythe, de dévoiler ses vestiges,

¹⁰ D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 991_011*, cit., p. 181.

¹¹ Selon Avital Ronell, l'expérimentation empêche tout finitude du sens : « l'espace de ce que j'appelle le *test drive* – le besoin, la pulsion, la compulsion de l'épreuve – est circonscrit par un effacement sans fin de ce qui est » (A. Ronell, *Test drive. La passion de l'épreuve*, Stock, Paris 2009, p. 23). En mettant à l'épreuve Antigone, Motus refuse donc l'achèvement d'une signification propre du nom propre.

¹² Voir B. Brecht, *De la libre utilisation d'un modèle*, in *Théâtre complet X*, L'Arche, Paris 1962, p. 66 : « les analogies avec l'époque contemporaine qui s'étaient imposées avec une force étonnante, se sont avérées, il faut l'avouer, plutôt désavantageuses : la grande figure de la Résistance dans le drame antique ne symbolise pas ces combattants de la Résistance allemande ».

¹³ « Tout ce canton est nommé le Syrma d'Antigone, parce qu'ayant entrepris d'abord d'enlever le corps de Polynice, et ne pouvant en venir à bout, elle imagina alors de le traîner ; elle le traîna effectivement jusqu'au bûcher allumé pour Étéocle, et le plaça dessus » (Pausanias, *Périégèse*, livre IX, chapitre 25).

¹⁴ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, Le Cerf, Paris 2006, p. 464.

vestiges qui ne peuvent accorder un sens aux événements d'aujourd'hui, mais qui peuvent empêcher leur insignifiance totale et les éléver à une dignité pleine de promesses.

Traces/Totalité

Comme Hegel, nous avons été fascinés par Antigone, par cet incroyable rapport, cette puissante liaison sans désir, cet immense désir impossible qui ne pouvait pas vivre, capable seulement de renverser, paralyser ou excéder un système et une histoire...¹⁵

En plaçant cette citation de Derrida en exergue de la formulation de son projet, Motus semble penser Antigone comme une puissance excédant le sens et la représentation, et partant la totalité. Antigone ne pourrait donc pas être le support d'une interprétation, puisqu'elle est au-delà du sens, dans son refus de toute négociation avec la loi civile et avec les conditions de possibilité de la représentation¹⁶. Ainsi, en raison de son éloignement déjà évoqué et de sa puissance destituante (du sens, de la loi, de la représentation), le travail théâtral sur Antigone ne peut être que « fragmentaire et lacunaire »¹⁷. De fait, l'adaptation de Brecht, qui, davantage que le texte de Sophocle, va servir de support pour les représentations, est totalement démembré dans les différentes performances du projet, qui, par ailleurs, refusent toute linéarité de la fable. Motus prélève des motifs, des nœuds et situations dramatiques, dans un genre de réduction à l'abstraction, délaissant la question primordiale pour le dramaturge allemand (« la signification du recours à la force quand l'État tombe en décadence »¹⁸) et les scènes chorales impliquant la vie collective de la cité. Ce choix se traduit, dans les trois premiers volets du projet *Syrma Antigones*, dans le recours au modèle du *contest* (le terme apparaît dans leur titre), emprunté à la culture hip-hop, et qui désigne un genre de duel entre rappeurs. D'ailleurs, les modalités de ces duels musicaux ou chorégraphiques apparaissent au début de *Too late* : Silvia Calderoni fait tourner une bouteille de plastique à terre pour désigner celui qui des deux protagonistes ouvre les hostilités. Les *contest* sont de fait des « confrontations/affrontements/dialogues » entre deux acteurs autour de noyaux thématiques prélevés dans la pièce brechtienne. Dans *Let the sunshine in*, Silvia Calderoni et Benno Steinegger essaient de figurer les rapports fraternels entre les personnages de la fable en trois confrontations : Antigone et Polynice, Étéocle et Polynice, Ismene et Antigone. Dans *Too Late*, il s'agit d'ausculter, pour Silvia Calderoni et Vladimir Aleksic, les rapports de pouvoir à travers des extraits des dialogues entre Hémon et Créon, puis, renversant la chronologie de la fable, entre Antigone

¹⁵ J. Derrida, *Glas*, Galilée, Paris 1974, p. 187.

¹⁶ À noter toutefois que les membres ont choisi de couper l'énoncé derridien, qui laisse supposer que l'excès joue tout de même un rôle dans la possibilité du système : « ...d'interrompre la vie du concept, de lui couper le souffle ou bien, ce qui revient au même, de le supporter depuis le dehors ou le dessous d'une crypte ».

¹⁷ D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 991_011*, cit., p. 157.

¹⁸ B. Brecht, *De la libre utilisation d'un modèle*, cit., p. 67.

et Créon. Enfin, dans *Iovadovia*, Silvia Calderoni est accompagnée de Gabriella Valdoca dans la mise en scène de la rencontre fantasmée entre Tirésias et Antigone, au seuil de la mort et de la grotte obscure. Dans les trois cas, le texte brechtien est fortement élagué, débarrassé des informations contextuelles et des figures rhétoriques. Seul importe le rapport de force, le rapport conflictuel, et pour cela un bref extrait est promu comme dépositaire de ce rapport. Pour n'en donner qu'un exemple, dans *Too late*, le passage de l'*Antigone* de Brecht qui semblent décisif, puisqu'il est répété à plusieurs reprises dans la performance, se résume aux demandes d'Antigone, sans les répliques correspondantes de Crémon : « Que peux-tu faire de plus que m'envoyer à la mort ? Qu'est-ce que tu attends ? »¹⁹. Le morcellement de la fable en séquences relativement indépendantes contrarie la possibilité d'une totalité signifiante, et procède davantage à un mouvement centrifuge de dispersion du sens.

La fragmentation est de plus renforcée par les nombreuses interruptions opérées par les *performers*, qui interviennent en leur nom propre, pour commenter l'action ou donner leur version des personnages²⁰. Ainsi, toujours dans *Too late*, Silvia Calderoni s'interrompt pour déclarer son opposition au recours systématique du terme de patrie chez Antigone :

*Ecco a questo punto comincio ad avere dei problemi con il testo... Quando viene fuori tutto questo patriottismo di Antigone, tutto questo attaccamento per la terra. Se adesso penso all'Italia un po' mi vergogno ... Per assurdo io mi sento orfana, sono molto più orfana di lei!*²¹

Le commentaire peut se faire davantage délibératif : comment jouer ces figures antiques, objet de tant d'interprétations contradictoires ? Benno Steinegger, dans *Let the sunshine in*, met ainsi en balance le Polynice de Sophocle avec celui de Brecht, le guerrier et le déserteur, et doute : « *ecco dentro di me ci sono tutti e due i Polinice ed è come che lottano fra loro... e io non so quale sceglier...* »²². Dans *Too late*, Vladimir Aleksic s'interroge sur la forme à donner au tyran Crémon :

Cioè che esistono due Creonti, uno pulito, che non si sporca, che è sempre calmo e ha il controllo della situazione... Per me è un po' come Andreotti o Cossiga, o Milosevic, ex presidente del mio paese... Che non uccidono con le proprie mani, però c'è qualcuno che ha ucciso per loro...

Oppure uno più arrogante, con il culto del corpo, presuntuoso... Un po' come Putin...

*O il vostro presidente del consiglio?*²³

¹⁹ Ivi, p. 30.

²⁰ Ces interruptions relèvent, d'une certaine manière, d'une version paroxystique du jeu épique brechtien.

²¹ La compagnie Motus a mis aimablement à notre disposition les textes, non publiés, des performances. Traduction : « À cet endroit précis, je commence à avoir un problème avec le texte... Quand tout ce patriotisme d'Antigone fait irruption, tout cet attachement à la terre. Si je pense à l'Italie, j'ai un peu honte. Bizarrement, je me sens orpheline, je suis bien plus orpheline qu'elle ! »

²² « Il y a en moi les deux Polynice et il y a une telle différence entre eux. Je ne sais lequel choisir ».

²³ « C'est-à-dire qu'il y a deux Crémon. L'un est propre, il ne se salit pas, toujours calme, il a le contrôle de la situation. Pour moi, il est comme Andreotti ou Cossiga, ou Milosevic, l'ex-président de mon pays... qui ne tuent pas de leurs mains, mais il y a quelqu'un qui a tué à leur place. Ou alors, l'autre, plus arrogant, avec le culte du

Au travers de ces questionnements, Motus met en évidence l'impossibilité d'une identité des personnages. Comme l'écrit Daniela Nicolò, les acteurs « tentent de représenter » mais en vain, puisque la « représentation [est] impossible »²⁴. Ceux-ci ne peuvent être pleinement incarnés et porteurs d'un sens donné, ils sont réduits à l'état de forme spectrale et plastique, comme le suggèrent également les parenthèses qui encadrent le nom d'Antigone dans le titre des trois premiers volets : celui-ci ne peut s'affirmer totalement, il doit se tenir comme en réserve, derrière ces signes typographiques.

Les *performers* ne s'effacent jamais totalement derrière les personnages à jouer, leur présence précède les personnages, de sorte que le passage au drame est toujours souligné par quelques mots d'encouragement. Mais au-delà des divers commentaires, ils se répandent également en détails biographiques, a priori irréductibles à la tragédie d'Antigone. À cela, deux raisons : d'une part, la revendication d'une certaine égalité dans le processus créatif, auquel les *performers* participent au même titre que les metteurs en scène Nicolò et Casagrande. D'autre part, la mise en valeur de la confrontation dont nous parlions en introduction. *Syrma Antigones* ne prétend au dévoilement d'un équivalent de la tragédie antique, mais à la mise au jour de ses vestiges dans le monde aujourd'hui. Or, si l'on respecte, comme Motus, un certain principe éthique qui exclut de parler à la place d'un autre, à quel endroit peut-on partir en quête de ces traces, si ce n'est dans la biographie des *performers* ?

La trace de la révolte/l'archéologie du présent

Les membres de Motus se sont rendus à Thèbes, à la recherche de traces archéologiques dans la ville nouvelle de Grèce. Mais, nous nous en doutons, l'enquête a été vaine. Antigone n'est plus à Thèbes, si ce n'est le nom d'une rue et la survivance des prénoms mythiques : « *oggi a Tebe l'unico legame con la tragedia è che ci sono tanti bambini che si chiamano Antigone e Polinice...* »²⁵, comme il est dit dans *Alexis. Una tragedia greca*.

Nous pourrions entamer une enquête qui s'avérerait plus féconde, en observant les traces esthétiques, car au-delà des textes de Brecht et de Sophocle, d'autres références sont convoquées dans l'histoire esthétique d'Antigone. Par exemple, Liliana Cavani, réalisatrice d'un film de 1970, *I Cannibali*, dans lequel figurent Antigone et Tirésias (qui, d'une certaine manière, sert de prétexte au dialogue des deux personnages dans *Iovadoria*, impossible dans les pièces de théâtre) est expressément nommée. Mais, surtout, c'est une mise en scène d'*Antigone* qui hante le spectacle, celle du Living Theatre, créée à Krefeld en 1967²⁶. L'affiche du spectacle mythis-

corps, présomptueux, un peu comme Poutine...ou votre président du conseil ! ».

²⁴ D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 991_011*, cit., pp. 158-159

²⁵ « Aujourd'hui, à Thèbes, le seul lien avec la tragédie, c'est qu'il y a beaucoup d'enfants qui s'appellent Antigone et Polynice ».

²⁶ Par la suite, Motus rendra hommage au Judith Malina et au Living Theatre, dans la performance *The Plot is the revolution* (2011), dans laquelle la femme de théâtre américaine joue son propre rôle, et il est beaucoup question

que est par exemple collée à l'envers de la table dans *Too late !*, et le monologue de Tiresias est donné en anglais, dans la traduction de Judith Malina, une des fondatrices de la compagnie new-yorkaise dans *Iovadovia*. Plus généralement, la mise en scène du Living, qui proposait, sur le texte de la version brechtienne, une incarnation anarchiste et pacifiste d'Antigone aux prises avec l'autorité patriarcale et étatique, durant la guerre du Viêt-Nam, agit comme modèle performatif. Elle reposait en effet sur le principe de « la transposition plastique des images que le texte suggère »²⁷. Ainsi, la fameuse danse des vautours autour du corps de Polynice est récurrente dans le spectacle de 1967. Dans *Syrma Antigones*, la transposition plastique découle de l'image des chiens errant dans les ruines des cités anéanties : le motif du chien est ainsi omniprésent dans la confrontation entre Hémon et Créon, qui se conclut sur un concours (*contest*) d'abolements entre les deux *performers*, pour figurer l'animalité du conflit²⁸.

Mais c'est surtout sur le plan des situations, des mots, des gestes, des images, des objets que s'effectue la recherche archéologique. Une archéologie du présent, car ces différents éléments scéniques proviennent de scènes quotidiennes ou politiques récentes. La tragédie d'Antigone, par exemple, soulève des images de révolte, comme ce drapeau en feu brandi et agité par Benno Steinegger (Polynice), la fronde qu'il manie, ou ces fumigènes lancés par Silvia Calderoni (Antigone) dans *Let the Sunshine in*, dans lesquelles la rébellion d'Antigone serait perceptible. Ces images, détachées de leur contexte d'apparition, surgissant et disparaissant prestement, fonctionnent comme des renvois à une actualité politique (la révolte grecque, et plus généralement, les différents mouvements contestataires du début du 21^e siècle), mais aussi, dans leur prélèvement, comme des survivances paradoxales, sur la surface desquelles présent, passé historique, et temps mythique entrent en coalescence. Nous pourrions affirmer la même chose des rares accessoires qui parsèment l'espace de jeu (leur rareté les élève au rang d'emblèmes) : le casque de moto et le fauteuil d'une voiture qui jonchent le sol dans *Let the sunshine in*, emblème de l'émeute ; la table comme cristallisation du pouvoir patriarchal (le repas de famille) et du pouvoir bureaucratique (la convocation administrative) dans *Too late* ; la tente, figurant la caverne de la mort d'Antigone, qui renvoie à la fois aux mouvements de migration et aux stratégies d'occupation de l'espace public dans *Iovadovia*. Enfin, la mise en place de situations conflictuelles, sans rapport de proximité avec la tragédie, participe également de cette archéologie du présent. Le présent y est lu, non pas comme l'incarnation rendue possible par l'analogie du mythe d'Antigone, mais plutôt depuis celui-ci, au sens où il induit à voir dans la situation présente à la fois la trace (la proximité) mais aussi l'absence (le lointain). Le combat d'Étéocle et Polynice dans le premier volet n'est pas analogue à celui représenté entre un manifestant et un policier (encore une fois, l'analogie participerait d'u-

d'Antigone également.

²⁷ J. Jacquot, *Le Living Theatre*, in *Les Voies de la création théâtrale*, n°1, CNRS, 1970, p. 241.

²⁸ Nous pourrions également évoquer la présence d'un chien réel errant dans le monde intermédiaire entre la vie et la mort de *Iovadovia*.

ne clôture du sens), mais il invite à considérer ce dernier comme une lutte fraternelle. Plus explicitement encore, la confrontation entre Antigone et Crémon est jouée trois fois dans *Too Late*, à chaque fois selon des modalités de jeu différentes. La première donne à voir la furie physique d'Antigone opposée à l'impassibilité solennelle de Crémon, la deuxième se situe dans un univers bureaucratique, dans lequel Crémon se montre davantage bienveillant, la dernière, grotesque, fait s'affronter un oncle sympathique à sa nièce rebelle. Il ne s'agit pas, par ces variations, de trouver la bonne figuration, comme ce pourrait être le cas dans un travail préliminaire, ni même d'offrir aux spectateurs des possibilités de mises en scène et donc de significations (le conflit entre les personnages, c'est la jeunesse contre le pouvoir autoritaire ou bien contre le pouvoir administratif ou bien contre le pouvoir familial), mais de considérer ces différents conflits depuis le point de vue de la tragédie, de les envisager comme des rapports impossibles entre des positions incommensurables, dont la différence ne doit pas être réduite par un biais dialectique ou narratif). Dans le même temps, il apparaît qu'Antigone n'est pas tant un personnage, aussi incomplet soit-il, qu'une disposition, c'est-à-dire une puissance, dont l'archéologie du présent peut déceler les traces de ces manifestations.

Trace/Présent historique

Seulement, comprendre Antigone comme une disposition présente deux risques. D'une part, cela renverrait une nouvelle fois à une certaine intemporalité : Antigone apparaîtrait dès le moindre signe de révolte contre la violence étatique, en obligeant donc le contexte historique, et deviendrait une disposition éthique davantage que politique. D'autre part, l'archéologie théâtrale, bien qu'elle soit soutenue par un discours autobiographique promettant une origine authentique de ce qui est montré, peut être perçue comme un discours détaché du monde, traitant des signes théâtraux et non des signes de la réalité. De plus, la concentration sur quelques emblèmes gestuels ou reliques/fétiches de la révolte, à travers une certaine pauvreté des moyens de la représentation, va à l'encontre de l'esthétique suivie par Motus depuis le début des années 2000, à savoir la volonté de sortir de l'édifice théâtral, d'accorder plus d'importance au « dehors » du théâtre, dont la figuration problématique ressortit au cinéma, « qui incarne si bien ce désir d'ailleurs »²⁹.

Cette confrontation du théâtre avec son dehors, Motus l'accomplit dans le dernier volet du projet *Syrma Antigones*. Le spectacle se développe, en effet, selon une oscillation entre deux réalités : d'une part, des fragments de la fable mythique (les mêmes que dans les spectacles précédents) et la réalité politique de la Grèce contemporaine (le fameux meurtre du jeune Alexis Grigoropoulos en 2008), à partir de vidéos documentaires réalisés sur place (images du quartier anarchiste d'Exarchia, visite de l'École polytechnique, haut lieu de la contestation estudiantine grecque, et du centre alternatif Nostros, entretien avec un des rédacteurs de la

²⁹ D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 991_011*, cit., p. 138.

revue militante *Babylonia*) et de la présence sur scène d' Alexandra Sarantopoulou, une jeune grecque qui témoigne de la réalité des révoltes et de la crise économique grecque.

L'oscillation entre deux niveaux de réalités empêchent l'équivalence, puisque ceux-ci se distinguent dans leur mode d'apparition scénique : à l'histoire, la vidéo et le témoignage, aux fragments mythiques, la performance physique et le dialogue dramatique. Leur rapport sont davantage complexes. En un sens, Motus propose d'analyser le meurtre du jeune anarchiste depuis le point de vue du mythe. La compagnie s'attèle à déceler les traces de la disposition-Antigone sur les murs de la ville³⁰, dans les images d'actualité. Devant une image d'archive, un des *performers* pourra ainsi dire : « è così che immagino il Polinice che attacca »³¹. Plus tard, Silvia Calderoni fait le compte-rendu de son enquête dans le quartier à la recherche d'Antigone : « A Exarchia, Stavros, il cantante del gruppo Deux ex Machina mi ha detto che per lui, Antigone è la sua musica, che condivide con il suo gruppo, da quasi 20 anni... Nikos a Nostros, invece, mi ha detto che forse Antigone è il quartiere di Exarchia, perché continua a resistere »³². Or, il ne s'agit pas tant d'expliquer la situation grecque à travers le prisme d'Antigone que d'élever provisoirement la résistance au rang du mythe (il ne s'agit pas non plus de faire de l'histoire monumentale) pour éviter la résignation et l'indifférence du cours historique. La trace relèverait là aussi de la puissance, au sens où elle transforme le temps de son dévoilement l'objet profane en signe emblématique, où elle est appel à un lointain pour reprendre les termes de Benjamin. En ce sens, le travail de Motus dans *Alexis* est proche de celui que Pasolini propose dans ses *Appunti per un'Orestiade africana* (1968-1969) quand il cherche à faire émerger le mythe du circonstanciel, du temps historique. Seulement, chez Pasolini, c'est la voix off qui permet la mise au jour, alors qu'ici c'est la confrontation entre deux modes de représentation³³.

Cependant, les abondantes remarques métathéâtrales énoncent la possibilité d'un mouvement inverse : la fictionnalisation des processus historiques à travers la confrontation des deux réalités. La jeune Alexia répond une première fois qu'Antigone n'est pas à Exarchia, parce qu'elle « n'est pas réelle », et une seconde, qu'il est étonnant de reconstituer à la fois la mort d'Antigone et celle d'Alexis, car « il y a certaines choses qu'on ne peut pas feindre, tout le réel ne peut devenir art ». De fait, le théâtre semble être en retrait dans la confrontation, au sens où il ne peut qu'offrir que la fiction manifeste de la violence à la réalité de celle-ci dans les images (le lointain mythique procéderait davantage de la parole comme dans les *Appunti*

³⁰ Silvia Calderoni affirme au début du spectacle : « par exemple, sur cette affiche, je vois Max, l'acteur qui joue Polynice, à l'opposé de moi, les bras ouverts, et nous nous regardons comme ça... Toutes les fois que je vois le A de « Anarchie », je pense au A d'Antigone.

³¹ « C'est ainsi que j'imagine Polynice dans son assaut ».

³² « À Exarchia, Stavros, le chanteur du groupe Deux ex Machina m'a dit que pour lui Antigone, c'est sa musique qu'il partage avec son groupe, depuis presque 20 ans... Au contraire, Nikos, à Nostros, m'a dit que, peut-être, Antigone est le quartier d'Exarchia, parce qu'il continue à résister ».

³³ La comparaison pourrait être élargie. En effet, le projet de Motus pourrait être qualifié d'essai théâtral, de la même manière que le film pasolinien relève de l'essai cinématographique. Dans les deux cas, la disposition expérimentale (la mise à l'épreuve d'hypothèses) est revendiquée, ainsi que la dimension subjective de l'œuvre.

pasoliniens). D'où la nécessité sans doute ressentie de dramatiser, d'intensifier sa présence par la répétition frénétique de certains mouvements ou l'exacerbation d'un risque physique dans les différentes chutes. Il reste que le jeu théâtral se développe paradoxalement dans la dénonciation de son impuissance. Ainsi, le *performer* jouant Polynice peut affirmer qu'il ressemble au jeune contestataire défiant la police, vu sur les vidéos, qu'il déploie une même gestuelle, et qu'il ressent même la même rage en lui, mais « le problème » est qu'il ne sait « comment faire ». Comment faire, c'est-à-dire comment sortir vraiment de la fiction.

Au centre d'*Alexis*, il y a cet entretien avec Nikos, le rédacteur militant, dans lequel celui-ci dénonce l'impuissance de l'art. L'art ne suffit pas, dit-il. Les *performers*, alors situés parmi les spectateurs dans la salle, s'interrogent : que faire alors ? Retourner sur la scène ? Ils décident de le faire, mais pourquoi, si ce n'est pour avouer leur impuissance. Certes, dévoiler la puissance contestatrice d'Antigone à travers ses traces dans le réel est déjà une tâche importante. Mais le théâtre peut-il davantage ? Peut-il proposer autre chose que cette séquence émouvante, durant laquelle les *performers* sont rejoints sur scène par de nombreux spectateurs pour figurer une manifestation ? En effet, cette image reste provisoire, réconfortante certes mais inopérante pratiquement. Ainsi, à travers Antigone, cette figure tragique provenant des origines du théâtre, c'est la puissance même de cet art qui est interrogée.

Traces/Préfigurations

Syrma Antigones n'a pas de fin. Bien sûr, le projet s'est achevé, mais la recherche des traces d'Antigone ne peut avoir de fin. Comme il a été dit en introduction, mettre à l'épreuve la tragédie, c'est refuser son achèvement passé, mais c'est aussi nier la possibilité d'un achèvement futur. Plus spécifiquement, la mise à l'épreuve ne peut maintenir la fin de la fable tragique, puisqu'en celle-ci se joue la formulation d'un sens. Dans les trois premiers volets du projet, elle est donc défaite : dans *Let the sunshine in*, Silvia Calderoni entonne la chanson éponyme, provenant de la comédie musicale *Hair*, suggérant qu'elle réclame que la lumière vienne sauver Antigone de son enfouissement définitif dans l'obscurité (elle le fait un livre en flammes à la fin, ce qui peut symboliser à la fois le rejet de ce qui est écrit et la victoire de la lumière sur les ténèbres de la mort). Dans *Too late*, Vladimir Aleksic rêve à la mort possible de Créon, et au-dessus son corps mimant le cadavre du tyran, Silvia/Antigone dessine schématiquement une image de deux jeunes gens dans un paysage sublime (il avait été question de cette image précédemment). Dans *Ioradovia*, Silvia/Antigone veut ne pas mourir. Réécrire la catastrophe d'une tragédie n'est pas chose nouvelle, mais ce qui l'est ici, c'est la volonté de ne pas en proposer une version alternative, de ne pas clore le sens dans une totalité, de célébrer une puissance vitale.

Mais ce que peut surtout le théâtre dans le projet de Motus, c'est proposer un nouvel état de corps pour figurer Antigone. La compagnie italienne n'a eu de cesse de travailler à partir de corps anomaux (« certains corps féminins dans le théâtre de Motus ont cette grâce avec laquelle

les héros de conte défient les lois de la nécessité, et préfigure alors un autre monde »³⁴), et dans *Syrma Antigones*, nous assistons de fait à une nouvelle étape de ce travail de préfiguration : le corps androgyne de Silvia Calderoni, qui porte le projet au même rang que les deux directeurs de la compagnie, donne à voir le « genre oscillant »³⁵ d'Antigone, entre masculinité et féminité. Il serait alors possible, dans une perspective *queer*, d'envisager la révolte d'Antigone comme la remise en cause des codes performatifs du genre, grâce à une variation incessante des formes corporelles. En effet, le corps dans *Syrma Antigones* est pris dans un mouvement continual de redéfinition, à travers les nombreux vêtements endossés provisoirement durant les performances, les moments de nudité, les inscriptions textuelles faites sur lui, les différents postiches qui lui sont apposés (perruques, moustaches, masques...). Le théâtre offre à voir le corps révolté d'Antigone, dans sa soustraction aux codes de la représentation, dans son refus de la norme physique et genrée, dans son retrait de la place symbolique qui lui est destinée³⁶. Il est par ailleurs significatif que le rôle de Tirésias ait été attribué à une femme, Gabriella Rusticali, à la voix très rauque, comme pour montrer l'effacement du genre au seuil de la vérité, entre vie et mort.

L'oscillation du genre va de pair avec une autre puissance du théâtre, celle d'opposer aux conflits intergénérationnels, fondés sur la loi de la parenté (dans la scène de *Too late* opposant un oncle à sa nièce, il s'agit de s'attaquer au modèle familial), une autre socialité, hétérotopique, fraternelle. De fait, face au texte tragique, la scène dresse une communauté de *performers*, qui oscillent entre masculin et féminin (les *performers* hommes se transforment également en personnages féminins), qui défait les rapports de pouvoir, et, d'ailleurs, toutes les lectures pointant l'individualisme d'Antigone. Placer le théâtre sous le signe d'Antigone, ce n'est donc pas seulement le penser comme la scène de l'archéologie du présent, c'est aussi le penser comme le lieu d'une résistance au drame, bien plus d'une destitution du drame : quand ce dernier s'interrompt, dans les moments de discussion biographiques, il laisse apparaître des rapports fraternels entre *performers*, des gestes de bienveillance, des paroles de confidence, ce qui le relègue dans une relation d'extériorité aux corps scéniques, comme s'il s'imposait à eux et comme s'ils lui résistaient. Le théâtre devient alors résistant quand il défait le drame, le pouvoir³⁷, quand il préfigure ce qui pourrait être une communauté des frères et des sœurs.

³⁴ S. Bottiroli, *Prophecy and prefiguration. The enchantment of bodies on Motus' stage*, in D. Nicolò, E. Casagrande, *Hello Strangers. Motus 1991-2016*, Damiani, 2016, Bologna p. 15.

³⁵ D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 991_011*, cit., pp. 138.

³⁶ Une des lectures essentielles au projet, au-delà de Lacan, Derrida, ou Brecht, a été le petit ouvrage consacré à Antigone par Judith Butler. Voir par exemple J. Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, EPEL, Paris 2003, p. 85 : Antigone « semble destituer l'hétérosexualité en refusant de faire le nécessaire pour rester vivante avec Hémon, refusant de devenir mère et une femme, scandalisant le public avec son genre flottant, embrassant la mort comme chambre nuptiale et identifiant pour finir sa tombe avec le foyer profond ».

³⁷ Dans *Iovadovia*, Tirésias demande à Antigone pour quelle raison elle n'a pas tué Créon : « Tu che volevi la lotta. Tu, la più splendente fra le vergini... - Avevi paura di prendere il potere? Temevi che il potere compromettesse ? » [Toi, qui voulais la lutte, toi, la plus splendide des vierges... Tu avais peur de prendre le pouvoir ? Tu craignais que le pouvoir ne te compromette ?]. Par ces quelques mots, nous comprenons que la lutte d'Antigone n'est pas tournée vers la prise du pouvoir, mais vers sa mise à bas.

Gianluca Solla

Della rovina Hölderlin e il libero uso del proprio

ABSTRACT: The article outlines the terms in which the ethics of translation is always a political act. Beyond the possibility of nationalistic identity, the language is always a meeting with the other, the different, the incompatible. Through Hölderlin's reflections on his own version of Sophocles' Antigone, the essay dwells particularly on the ethical implications of the "ruin"-theme that Antigone represents for the polis and that Hölderlin performs on his own language.

Keywords: Antigone; Hölderlin; languages; translation; ruin.

1. In una celebre lettera datata 4 dicembre 1801 e indirizzata all'amico Böhlendorff, Hölderlin scrive:

Non c'è niente che impariamo con maggiore difficoltà che *a utilizzare liberamente il carattere nazionale*. Credo che proprio la chiarezza della rappresentazione sia per noi originariamente tanto naturale quanto lo è per i Greci il fuoco del cielo. Proprio per questo motivo essi si potranno superare nella bella passione, che tu hai conservata, piuttosto che in quella omerica presenza dello spirito e capacità di rappresentazione. Suona paradossale. Ma lo affermo nuovamente, lasciandolo alla tua verifica e al tuo uso; il carattere propriamente nazionale diventerà sempre, con il progredire della cultura, il privilegio minore. [...] Ma ciò che è proprio deve essere imparato bene quanto ciò che è estraneo. Perciò i Greci ci sono indispensabili. Solo che noi appunto in ciò che ci è proprio, nazionale, non staremo al passo con loro perché, come ho detto, il *libero* uso di ciò che è *proprio* è la cosa più difficile.¹

Mi piacerebbe dire che il nuovo secolo di Hölderlin si apre su questa lettera, a partire dal suo gesto così eclatante. Ma le cose sono sempre più complicate e i secoli spesso sordi. Una testimonianza di questo tipo non arriva all'efficacia che le è dovuta che fuori dal proprio tempo. Che gli uomini cadano sempre di nuovo nell'illusione fatale per cui il "libero uso del proprio" sarebbe la cosa più facile, è l'oggetto di questa straordinaria pagina, ne è l'insegnamento indimenticabile e proprio per questo sempre di nuovo trascurato: non sono oggi i vari nazionalismi europei l'espressione più evidente della sua dimenticanza?

La sovversione che la lettera a Böhlendorff è quella del luogo comune per cui il proprio sarebbe sempre chiuso entro i suoi confini, definito o quanto meno sempre all'occorrenza definibile. Infido sarebbe invece l'estraneo perché sfugge alla definizione in virtù della sua estraneità. Non si ispira ogni lettura nazionalistica a questo stereotipo che fa del "proprio" un luogo comune? Non è il nazionalismo ciò che assume come oggetto supposto, sicuro, saputo sin da sempre, quello che Hölderlin chiama il "*carattere nazionale*"? Non è da questo uso infimo e fasullo, e fondamentalmente rassicurante, che discendono tautologie aggressive

¹ F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, vol. VI, I, Kohlhammer, Stuttgart 1972, p. 425.

del tipo “l’Italia agli italiani”? La struttura di questa miseria performativa è: “X a x”, cioè “X appartiene a x”. Verosimilmente X è sempre da restituire a x, dato che per qualche accidente della storia quest’ultimo pare aver perduto X. Così la formula “X a x” suppone sullo sfondo il complesso vittimario della perdita, la cui narrazione è: un giorno avevamo, ora dopo l’evento y ce l’hanno portata via. Il vittimismo compiaciuto degli oppressori (da Hitler a Milošević, e oltre) risponde a questo canone: la convinzione che si sia vittime di una sottrazione procede di pari passo con l’idea che si possa nominare chi ha operato questa sottrazione (sia pure un nome generico come, per esempio, “gli ebrei” o “gli immigrati”). Oggi le insorgenze del fascismo europeo rimettono in circolo proprio questa struttura fobica, dentro la quale ognuno legittimamente potrà sentirsi defraudato da qualcosa che invece gli appartiene. Non sono che altrettante forme in cui il “proprio” è assicurato – proprio perché considerato sempre in pericolo, assediato com’è dall’estraneo: gli stranieri, gli immigrati, i vicini, etc. – unicamente da un uso identitario e autoreferenziale che ne garantirebbe tuttavia la fruizione in via esclusiva ai poveri cultori della tautologia.

Che quanto definiamo “proprio” sia ciò che più ci appartiene e i cui modi d’uso per questo motivo non possano sfuggirci, è l’errore di cui è intriso lo stereotipo dominante che confonde il “proprio” con ciò che può essere declinato nel senso della proprietà e dell’appropriazione. Nelle poche pagine della sua lettera Hölderlin spazza via una montagna di pregiudizi di questo tipo con il solo gesto della sua mano che scrive. A una a una lascia cadere le illusioni, senza darsi neppure la pena di criticarle. Può quindi osare la domanda più difficile, abitualmente nemmeno colta come domanda perché considerata come un’ovvia: come si accede al proprio? C’è un uso libero? Se la questione è decisiva, è perché niente meno del proprio è garantito nella sua accessibilità. Non si dischiude all’uso, non almeno per automatismo o per quel privilegio elettivo che spetterebbe al presunto proprietario di questo “proprio”. Non solo: nell’uso del proprio – ci dice Hölderlin tra le sue righe – c’è qualcosa che contrasta con la libertà, dato che il proprio è un insieme in cui l’esercizio, l’approccio, la stessa rappresentazione che ne diamo, sono codificati sin da sempre. Da questo punto di vista, il proprio è paradossalmente la cosa più inaccessibile, perché apparentemente la sua accessibilità è considerata innata o connaturata alla vita. A dispetto del luogo comune, agli occhi del poeta il proprio si rivela essere la cosa più ostica ed ermeticamente chiusa di tutte. Così perdiamo spesso in un solo colpo tanto il proprio quanto la libertà, ovvero la nostra libera capacità di farne “libero uso”. Chiamiamo “estraneo”, invece, ciò che ci costringe a mettere o a rimettere in gioco la nostra attitudine, quella che nel proprio è come fossilizzata in maniera rassicurante, ma sostanzialmente morta, dalle innumerevoli ripetizioni a cui l’uso ci ha abituato. Niente di più difficile di quanto definiamo “proprio” e che ci sfugge da tutte le parti nella sua presunta naturalezza.

2. Tre anni più tardi Hölderlin darà alle stampe la sua versione dell’*Antigone* di Sofocle. Anche se non ci fosse questa vicinanza temporale tra la lettera e la traduzione a ricordarselo,

è decisivo leggere la questione del proprio sullo sfondo del suo lavoro di traduzione e di riflessione sull'atto stesso del tradurre. È da qui che possiamo provare a chiarire l'affermazione enigmatica per cui “i Greci ci sono indispensabili”. E anche perché per apprendere “la cosa più difficile” occorra passare da loro e, in un certo senso, dalla loro estraneità, facendo come i Greci, che erano davvero capaci di “appropriarsi veramente di ciò che era estraneo”. Se è necessario passare dall'estraneo, attraversarlo e farsene attraversare, perché altrimenti non si saprà mai cos’è davvero il proprio, al di là dello stereotipo che lo circonda, certamente tutto questo non ha a che fare con i Greci assunti come modello. Per importante che sia, un modello non diventa mai indispensabile, dato che tutto nella sua imitazione tende al superamento e alla sostituzione. Per quanto possa essere impossibile raggiungerne la perfezione, il rapporto che s’instaura sin da subito con un modello è quello del rapporto con il già morto, con l’ipoteca che grava sul vivente, ma che come tale non è mai né indispensabile né insostituibile. Più che un modello *Antigone* è dunque il banco di prova – ed è quello più radicale – della riflessione che si condensa nelle pagine della lettera. È in un certo senso non solo il banco di prova, ma anche l’ispirazione segreta di quelle pagine.

Per Hölderlin niente di meno certo del “carattere nazionale” a cui taluni pretenderebbero di avere accesso per nascita, discendenza familiare o lingua parlata. Il “proprio” resta loro inaccessibile. Se ne sono privati non è a causa di un altro che viene investito della responsabilità di questa privazione. Se ne sono privati, è unicamente perché la vita che conduce al “proprio” non è una via breve, ma la più lunga possibile. Niente permette questo accesso al “proprio”, se non si instaura la cosa più difficile di tutte, quella che la lettera definisce il “libero uso”. Il lavoro immane di traduzione, come Hölderlin la pensa e la esercita, è inseparabile da questa colossale questione.

Ai suoi lettori le traduzioni di Hölderlin sono sempre parse una via irta di difficoltà. La straordinaria operazione che compie da traduttore è quella di scegliere una via letterale e, anzi, iperletterale. Dei molti versi che potrebbero servire da esempio prendiamo il verso 21. Qui Ismene chiede ad Antigone: Di che si tratta? Un pensiero, evidentemente, ti turba (qui nella traduzione di Franco Ferrari). Ovvero (nella traduzione di Ettore Romagnoli): Che c’è? Qualche tuo detto oscuro sembrami. E anche: Che c’è? Dai pensieri sei agitata (nella traduzione di Alfredo Balducci). Nella sua versione Hölderlin traduce: *Was ist’s, du scheinst ein rotes Wort zu färben?*, cioè alla lettera: *Cosa c’è, tu sembri colorare una rossa parola*. Da dove viene questa “parola rossa” e il fatto – di per sé astruso – di colorarla?

Del participio usato in senso predicativo *kalcaínousa*, contenuto nel verso, Hölderlin valorizza la sua derivazione dalla parola *kálkh*, che indica la lumaca da cui si estrae il color porpora. Naturalmente il verbo ha abitualmente la funzione di significare l’essere preoccupati o angosciati, ma la versione iperletterale finisce per dargli una valenza figurale e impressionistica di “avere una tonalità rosso scuro”. L’esperazione della letteralità del testo si compie là dove Hölderlin “decide” di intensificare soprattutto la presenza del rosso all’interno della

catena semantica da cui deriva l'espressione verbale. C'è una corporeità del colore che pervade la lingua, quasi tradurre volesse dire toccare l'origine materiale della lingua: il contatto fisico con le cose da cui è scaturita quella parola (*épos*) che Ismene rievoca nella sua domanda.

3. Antoine Berman ha scritto che qui “il greco investe il tedesco”². È in questo scontro di lingue – che non è per l'appunto mai un incontro, ma una battaglia – che si produce ciò che Hofmannsthal chiamava *Das Griechische der deutschen Sprache*, il greco della lingua tedesca. Come sa chiunque si sia cimentato nella difficile arte della traduzione, la difficoltà risiede non tanto nella comprensione del testo originario da tradurre da una lingua straniera, quanto nella lotta che occorre instaurare con la *propria* lingua in cui si traduce, quella che si definisce anche lingua materna. La traduzione apre un immenso campo di tensione non tra due o più lingue, ma dentro la *propria* lingua. Ne esplora, forse per la prima volta, le potenzialità, però per farlo non può che strapazzarne i modi abituali. Produce una vertigine all'interno della lingua. Anzi: produce una nuova lingua come vertigine, che non lascia niente di familiare dietro di sé. Nessun maternalismo della lingua potrebbe addolcirne il passaggio. Nella loro estrema fedeltà alla lettera, le traduzioni di Hölderlin vanno in un doppio senso: qui si tratta non solo di “ritrovare i significati primi dei termini *greci*, ma, per trasmetterli fino a noi, [di] risalire al senso originale dei termini *tedeschi*, [e di] utilizzare la “vecchia lingua” di Lutero, il dialetto svevo ecc., *per tentare di rendere la forza parlante del greco con la forza parlante del tedesco*”³. Si produce una tensione che fa apparire i significati di una parola cancellati o occultati dal testo o dalla tradizione, che pure li ha tramandati.

Parliamo di “intensificazioni” a proposito del lavoro sulla parola che Hölderlin fa a partire dal testo di Sofocle: l'esperazione che queste “intensificazioni” producono ha come effetto di portare a emersione l'implicito del testo, la sua voce muta o ammutolita dai secoli. Ben prima di Nietzsche, questa operazione produce un'altra immagine della Grecia, quanto mai distante da quella classicista⁴. Il suo spaesamento infrange l'immagine armoniosa della Grecia antica che la cultura tedesca poteva coltivare in quel particolare momento e che certo avrebbe continuato a coltivare in seguito, con gli esiti (anche politici) catastrofici che sono noti. Il canone non è da Hölderlin solo trasgredito, ma sbriciolato: è solo da questa rovina che emerge qualcosa di nuovo. È solo da una traduzione che non si sovrapponesse né con il testo originale né con la lingua dalla quale è scaturita e nella quale è scritta, che poteva insorgere ciò che giaceva muto e inascoltato dentro le parole. Questo sforzo di portare la lingua greca altrove, la conduce a una dimensione che non è più né solo greco, né solo tedesco. Se l'uso del proprio dev'essere libero, cioè liberato, questo può avvenire unicamente in un contatto

² A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge de lontain*, Seuil, Paris 1999; tr. it. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003, p. 73.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. P. Szondi, *Überwindung des Klassizismus*, in *Hölderlin-Studien*, in *Schriften*, vol. 1, pp. 345-412.

intimo con “l’estraneo”, al punto da diventare inseparabili. Occorre condurre le lingue al loro punto d’indistinguibilità. Se la lingua non corrisponde più all’uso che ciascuno di noi ne fa abitualmente, dell’altro non manca di annunciarsi dietro le nostre parole, o meglio al loro interno e, per così dire, nonostante ogni intenzione che le anima e che ci porta a pronunciarle.

Qui si annuncia qualcosa come un desiderio della lingua: un desiderio o un’intenzione impersonale che la lingua ha finora portato solo nell’inapparenza del suo ritmo e che il poeta-traduttore fa venire alla luce. È solo allora che la lingua, smettendo i panni stenterelli a cui è stata costretta sinora nel suo ruolo di medium e di mediatrice, diventa un’esperienza e, più esattamente, l’esperienza di un’epifania. La violenza della tragedia non è tanto espressione di un contenuto universale e astratto. Prima di tutto è un’esperienza e, come esperienza assolutamente singolare, essa è unica e l’impressione che produce resta indimenticabile in primo luogo per i suoi protagonisti. Si comunica unicamente negli scuotimenti e nei sobbalzi al lettore o allo spettatore che stanno in ascolto. È pura espressione, e mai solo espressione di qualcosa. La sua lingua immaginifica risveglia un’eco lontana, che non può trasmettere senza farsi lei stessa eco – eco di eco. Nell’atto dell’espressione in cui consiste forma e contenuto diventano perfettamente identici, arrivando a sovrapporsi. Perché un’emozione – là dove tutto vibra, lo si chiama mente o corpo – non si trasmette se non per vibrazione. Non si trasmette che nella vibrazione che essa stessa è.

4. È intensificando queste vibrazioni del testo che Hölderlin semina e dissemina la rovina nella lingua, che è però anche quella rovina da cui la lingua può finalmente emergere e che libera qualcosa di inedito sepolto dentro le parole.

Ora “rovina” (*āth*) è non solo una delle parole di Antigone, ma indubbiamente una di quelle che vengono evocate nei momenti decisivi sin dall’inizio del dramma. Nella prima scena colei che è sopravvissuta alla morte del padre Edipo dice alla sorella Ismene: “non c’è dolore o rovina, non c’è vergogna o disonore che io non abbia riconosciuto nei miei, nei tuoi mali” (vv. 4-6). Antigone assume la rovina come destino. Del resto, come dirà il Corifeo, lei, fiera figlia di suo padre, “non sa cedere ai mali” (v. 472).

È proprio questa rovina che Creonte, il bravo dittatore, deve respingere: lui ai suoi concittadini deve poter offrire la “salvezza” (v. 185). È chiaro dov’è il bene e dov’è il male, e ciò che porta Antigone è tutto dalla parte del rovinoso, del pericolo. Il potere sovrano deve anticipatamente neutralizzare il rischio, disattivare la bomba-Antigone, comunque e ovunque si presenti. Lo Stato è una nave che deve navigare, guai a confondere amici e nemici, guai a mettere in pericolo la tenuta stessa dell’imbarcazione della comunità. Fuggire da qualsiasi occasione della rovina è il criterio che guida le scelte della polis e del suo capo. La legge è dalla sua parte, la sostiene. In ogni caso, come tutti sembrano sapere, tranne quell’unica portatrice di rovina, l’onore dev’essere garantito a coloro che sono morti combattendo per la città. Gli altri devono giacere insepolti e sfigurati. Questa grande macchina che ripartisce onori e di-

sonori, tutti di sua invenzione, che legittima come tali, è una grande macchina di distinzione. Invece nella sua rovina Antigone le supera, le distinzioni. Nel suo eccesso travolge il giudizio. Accoglie ciò che è rovinoso o, meglio, accoglie la rovina che è già in tutto.

È questa rovina che turba i pensieri di Creonte al punto di farlo propendere – sotto l'influsso delle “tremende profezie” di Tiresia (vv. 1064-1090) – a liberare Antigone e a far sepellire Polinice. Ma, come si sa, è troppo tardi. Del resto, fare come se il tempo non ci fosse, pretendere di poterlo annullare nei suoi effetti, non è proprio una delle prestazioni deliranti del potere? Già in questo troppo tardi la rovina ha raggiunto la città e Creonte stesso che intendeva proteggerla da tutti e da tutto. La guerra civile, come Nicole Loraux ci ha insegnato in pagine magistrali sulla *stasis*, assedia sempre la *polis*. È una forza che permane attiva anche dopo che sia stato eliminato il nemico interno, colui che ha rivelato a tutti l'imperfezione della *polis*, la mancanza che la attraversa da parte a parte. Quel nemico è destinato a ripresentarsi, sia pure sotto altre spoglie: c'è un'inimicizia che può cambiare volto, ma che è eterna. Un buco, spesso inapparente ma reale, travolge la pienezza fittizia della comunità, come Creonte e i suoi pari la inscenano. Questo è, alla lettera, il loro *misfatto*: ambire ad annullare l'esistente per procedere, ogni volta che occorra, a una rifondazione più forte, più solida, della comunità, ma in realtà altrettanto fragile e resa ancor più fragile dalla sua stessa finzione. La presunzione di poter governare dall'alto i processi in atto – qualunque essi siano – si scontra con il piano d'immanenza del tempo nel quale loro malgrado anche i detentori del potere sono immersi. Si può pure riuscire a resistere al proprio posto e a opporsi allo svolgimento delle vicende, ma non per questo si riesce a evitare di “sprofondare nella rovina” (v. 1097). Come Hölderlin scrive nelle *Note all'Edipo*, il tempo è quella potenza per cui inizio e fine non possono equivalersi: alla fine, potremmo dire, non c'è più equivalenza con l'inizio. Nessuna coincidenza né armonia: il tempo è questo disaccordo fondamentale, nel quale le cose possono sorgere. In modo che, alla fine, non c'è mai davvero fine.

È questo il “successo” di Antigone, nella catastrofe che lei stessa produce o a cui dà avvio, nei cambi di direzione impensati e imprevedibili del tempo. Il suo “successo” c'è solo in questa svolta rovinosa che dà origine a nuove connessioni e riconnessioni degli elementi in gioco, talora insospettabili, solo procedendo nell'azione si scopre quanto è coinvolto nella rovina, quanto largo è il cerchio di ciò che il suo gesto, la sua protesta, coinvolge. Questo è l'avvenire di Antigone, che evidentemente Creonte prova a circoscrivere. Non sa – o preferisce non sentire – che c'è avvenire solo dalla svolta a cui immette la rovina di una catastrofe.

Questa rovina è, come sentenzia il Corifeo, frutto unicamente dei propri errori. L'errore o la colpa non è qui d'origine psicologica: è l'insorgenza di quanto rimette in gioco l'umanità rispetto all'ordine imposto dalla legge ferrea di Creonte. L'inumanità di quella legge trova nell'errore il suo correttivo inevitabile e insieme il suo prezzo.

Se quella di Creonte è una lotta, è la lotta di chi cerca di colmare la mancanza che l'altro porta con sé. Pensando la città come un tutto-pieno, con cui tutti devono identificarsi (secon-

do una formula che potremmo tradurre: il proprio senza l'estraneo), ogni espressione di effettiva differenza non potrà che essere (pesantemente) sanzionata. Per esempio Antigone, che porta con sé una parola totalmente altra, eterogenea, eterodossa, assolutamente singolare. È quella parola che fa per lei legge: legge contro la legge. In questo senso Antigone è il resto di Creonte: è ciò che avanza, ciò che la dura legge non può accogliere, ma che pure non smette mai di produrre. Antigone è il resto anche nel senso che è un'apparizione. Inattesa, si presenta a denunciare il fallimento della finzione su cui si regge il potere di Creonte, nella sua ambizione di farsi da garante del tutto-uno che è anche un tutto-pieno. Ecco perché il suo gesto non è privo di quella tonalità di eroismo sacrificale che le deriva dal fatto che non solo buca la Legge, ma che, volendo contrapporre una legge più grande e più alta, dunque pur sempre parlando in nome di una legge, le si pone piuttosto in opposizione. Trascina nella morte, come del resto non mancano abitualmente di fare tutti gli eroi. È il resto di ciò che vorrebbe non aver resti. È il resto di tutto. Allora abbandona l'amore, travolge tutti, conduce tutti nella rovina. Può la pietà per gli insepolti essere priva di tenerezza, senza rinunciare a se stessa?

5. Si prenda di nuovo l'*Antigone* di Sofocle. La questione di Hölderlin non è solo: come tradurre l'impossibile gesto di Antigone? Più a fondo essa suona: cosa fa l'impossibile di Antigone alla lingua quando si cerca di tradurla più di duemila anni più tardi? Cosa accade quando si fa della lingua in cui è stata scritta la via d'accesso al "proprio", il passaggio necessario per accedere al "libero uso" e dunque alla libertà, a una libertà che non è più appropriazione, proprietà, privazione?

I contemporanei di Hölderlin coglievano nelle sue traduzioni il prodotto di un folle. Si tratta qui di chiedersi di che follia si parli, al di là della consueta e di per sé insignificante riprovazione del buon senso.

Per provare a prendere sul serio questa follia occorrerà legare l'azzardo della traduzione insieme alla riflessione di Hölderlin sulla poetica e sulla lingua. A questo proposito mi limiterò a indicare due passi molto noti, analizzandoli esclusivamente nell'incidenza che hanno rispetto alle nostre domande.

Nella sua seconda versione l'inno *Mnemosyne* inizia con il verso: *Un segno noi siamo, senza interpretazione*. Ora, cosa vuol dire essere un segno senza interpretazione? Cosa implica dichiarare che siamo puro segno? Essere gettati nel mondo dei segni, da cui non c'è uscita, significa affermare qualcosa sugli esseri umani: in quel mondo fatto di soli segni, in questo fuori potente e invalicabile, noi siamo gettati. C'è una terribile violenza implicita in questa affermazione. Altrove questa idea risuonerà nell'affermazione per cui non c'è metalinguaggio. Un unico piano d'immanenza si estende e noi viventi parlanti ne siamo parte. Rispetto a questa esaustività del piano dei segni, l'impresa di Hölderlin-traduttore non sarà mai stata quella di fare un'opera di servizio. L'unico orizzonte entro il quale fosse possibile muoversi era quello di un'intensificazione del piano segnico, dell'unico piano, mostrandone tutta la pervasività

della vita umana, ma anche la possibile – e impensata – estensione. Nell'*Antigone* di Hölderlin risuona tutto l'inaudito di una lingua. Da qui il passo è breve per far scoppiare la lingua per troppa ricchezza: greco-tedesco e tedesco-greco, non più separatezza ma compenetrazione delle lingue. Si sarà trattato di far ventriloquiare il tedesco per mezzo del greco (risalendo alle sue origini più arcaiche) e il greco per mezzo della sua traduzione. Facendoli tremare sino al cedimento della loro tenuta stagna di lingue separate. Violenza compiuta su due originali, cioè su due origini (o presunte tali).

6. Il secondo passo che vorrei segnalare per la nostra riflessione è tratto dalle *Note all'Edipo*, in cui si legge: “Tutto è discorso contro discorso, discorso che reciprocamente nega se stesso”⁵. Il discorso non è qualcosa che è interrotto da un'altra istanza: il discorso stesso è l'istanza che interrompe il discorso, che lo rigetta, che lo disapprova dal suo interno. C'è però un passo da segnalare: non si tratta più solo di dire che non si esce mai dal discorso, come non si usciva dai segni. Il discorso contiene contemporaneamente la sua contro-istanza “che lo nega [*aufhebt*]” o attraverso la quale “nega se stesso”, conservandolo o conservandosi. Antitesi senza soluzione, ecco cosa vuol dire muoversi dentro il piano del discorso [Rede].

A rigore bisognerebbe dire che il discorso non scaturisce da nessun altro punto, per esempio da una facoltà di parlare o da una capacità tutta umana (e non animale, per esempio). A rigore il discorso viene fuori da se stesso, cioè da nulla: *ex nihilo*, come da nulla prorompe l’“impresa” (v. 42) di Antigone, il suo “santo crimine” (v. 74) e in genere la sua “follia” (v. 95). Niente causa-effetto, niente catene causali predeterminate: c'è già sempre discorso dacché noi esistiamo o, più precisamente: noi esistiamo dacché c'è discorso. C'è già, c'è già da sempre, il discorso. E ogni singolo discorso, per nuovo o originale che appaia, non sarà che contro-discorso di altri discorsi. Di infiniti discorsi e contro-discorsi che l'hanno preceduto, di cui non sa nulla, tenuti magari in altre lingue (e per esempio in “lingue morte”), ma da cui proviene.

7. Sul terreno di questo attraversamento insidioso e arrischiatto, in questo investimento di una lingua tramite un'altra, la traduzione è un viaggio, una migrazione dentro la propria lingua. Questa esperienza che porta la lingua a tremare non è riservata solo ai poeti, che la conoscono e la frequentano. È un'esperienza necessaria alla lingua stessa, perché qualcosa di atrofizzato, che impediva “il libero uso”, venga riattivato. Non si tratta di una semplice mediazione tra due mondi, tra due culture, tra epoche diverse, come spesso la traduzione viene presentata. Quello di Hölderlin è un atto di resistenza alla lingua dentro la lingua. Assumendo una contro-posizione mobile perché il discorso non faccia presa sul testo, traducendo fa come fa Antigone, quando seppellisce ovvero quando lotta. Entrambi reclamano, nel senso letterale della parola: chiamano, chiamano di nuovo, non smettono di chiamare. Esigono.

⁵ F. Hölderlin, *Anmerkungen zum Ödipus*, in *Werke*, vol. 3, Tempel, Berlin-Leipzig, s.d., pp. 191-198; tr. it. *Note all'«Edipo»*, in *Scritti di estetica*, Studio editoriale, Milano 1987, p. 144.

L'una esige la cura del corpo del fratello, l'altro la cura della lettera, secondo la prossimità che nella cultura occidentale lega non a caso questi due motivi, il corpo e la lettera. Ma anche questa volta non si tratta semplicemente di indicare in Antigone il modello di tale operazione. Piuttosto bisognerà dire che Antigone è l'antitesi stessa, che vive fin dentro la lingua, come discorso, come presa di parola e contro-discorso. Riattivata quella, si producono rovine. Si produce cioè una parola nuova, inaudita, dentro tutte le parole che abbiamo sempre parlato. La lettera vacilla, cade, si mette di traverso: *Áth* non è mai stata lontana. Per fare questo occorre però fare come già l'Inno *Patmos* canta, quando fa l'elogio della “ferma lettera” [*der feste Buchstab*]: occorre prendersene cura.

Se tutto è segno e l'interpretazione non è che un'aggiunta posticcia, fatta a sua volta di segni, di cui non potrà mai oltrepassare l'ambito, ogni esperienza della parola non potrà a sua volta che riprodurre un regime di segni. Fragili, precari e senza un punto fermo da nessuna parte, questi devono passare dall’“estraneo” – dichiarato “indispensabile” – per ascoltarsi. Per ascoltarsi per la prima volta. Che parola emerge da tutto questo, se non una parola che non si sa, e che il parlante per primo non sa? Un parlante, un vivente, a sua volta, risulta da questa parola estranea, barbara, in cui tutto è segno e tutto è sempre di nuovo riportato alla qualità del segno. Ma in essa emerge anche la necessità di ciò che non può essere comandato per legge (e infatti un Creonte si guarda bene dal farlo): l'amore per la lettera, la cura. Occorre alla vita, eppure non può fare oggetto di comandamento né di regola.

8. Doveva passare di qui la possibilità di restituire vita ad Antigone. Se la lingua è sempre coinvolta – proprio in quanto trasmissione, tramandamento – nella cancellazione delle tracce, nell'occultamento di ciò che di decisivo essa ha prodotto, la “salvezza” da questo enorme dispositivo di trasmissione – che è allo stesso tempo coinvolto nella produzione ma anche nell'occultamento e nella perdita e che così smarrisce l'essenziale – una tale “salvezza” dagli effetti di questo dispositivo che chiamiamo “lingua”, la si può trovare solo all'interno dello stesso dispositivo. La si può raggiungere non con una fuoriuscita dal dispositivo – dato che siamo segni – ma unicamente al suo interno e per mezzo del dispositivo stesso. Questa è la scommessa di Hölderlin, questa la sua “follia”: scommettere sulla traduzione e sullo sconquassamento della lingua che essa produce. Scommettere sulla rovina delle forme come le abbiamo sinora conosciute. Il testo – così come il teatro – diventano qui il dispositivo per far emergere qualcosa (che chiamiamo “Antigone”) dal suo oblio.

Parla qui una “necessità” di travolgere le forme e portarle in tensione verso una forma diversa, per quanto non si sappia che cosa sia, se “barbarie” o “un'altra struttura”⁶. Qui “ogni cosa, come dominata e sconvolta da un infinito rivolgimento, sente se stessa nella forma infinita in cui viene sconvolta”⁷.

⁶ Ivi, p. 150.

⁷ *Ibidem*.

La necessità di una forma infinita, che per definizione non può che travolgere tutte le forme, libera il potenziale espressivo presente nella tragedia, che era imprigionato dentro una forma che non gli corrispondeva più. Restituisce il senso ad Antigone, alla sua trasgressione, alla sua pietà così difficile. Antigone diventa il nome non di un personaggio, ma di un'operazione. Diventa il nome di una operazione transitiva, di un passaggio mediante il quale la questione non è più quella classica e vagamente stereotipata della necessità per una traduzione di mantenersi in equilibrio tra fedeltà e infedeltà rispetto allo originale. Qui è in gioco una simultaneità vertiginosa: fedeltà ad Antigone e libertà rispetto alla sua rappresentazione. Si noti: la fedeltà non è a Sofocle e al suo testo, all'autore o all'opera. Occorreva piuttosto ritessere o, meglio, ritramare Sofocle, drammatizzare la tragedia perché qualcosa là si facesse di nuovo urlo nella notte di Tebe e nella notte di ogni *polis*. Occorre tramare la lingua, congiurare in lei contro di lei, per ritramare il mondo. Questo è l'inafferrabile di un'elaborazione, il suo resto. È il contenuto simbolico di Antigone a diventare ora “indispensabile” per davvero. Se tale contenuto è ormai indisponibile nella rappresentazione abituale e nella lingua codificata (il tedesco delle traduzioni disponibili o il greco antico di cui nessuno è più in grado di avvertire i sobbalzi, le scosse), occorreva disarticolare la lingua che dice Antigone, collocandosi all'interno dei suoi trasalimenti e delle sue vertigini, in un compito impossibile: chi ha mai potuto dimorare più di felici istanti dentro una vertigine?

Vediamo in cosa tutto questo non poteva essere un metodo, ma solo una via da percorrere. Non poteva modellizzarsi in una formula indefinitamente applicabile, ma doveva diventare esperienza. Doveva farsi divenire: divenire-lingua, ovvero luogo di oscillazione della lingua, da una lingua all'altra, disegno di un vacillamento che non può che essere ogni volta unico. Esasperazione. Fino alla pazzia.

Che “i Greci ci sono indispensabili” è un segno di questa “follia”, che è la follia stessa di Antigone, che Hölderlin rende nuovamente alla vita. Antigone ci è “indispensabile”. Con la sua “dolcezza”, la “ragionevolezza nella rovina”, “l'ingenuità sognante” (v. 146). Con la sua “sublime ironia”, il suo “sacro delirio” (v. 147). C'è bisogno di Antigone. Ci occorre.

La filosofia di Antigone In dialogo con Pietro Montani*

1) Il volume su *Antigone e la filosofia*, che hai curato nel 2001 e che l'editore Donzelli ha di recente ripubblicato¹, sembra costituire un *hapax* nella tua produzione: nel 1999 avevi pubblicato un importante saggio sullo statuto della narratività “oltre i confini dello spazio letterario”, segnatamente nel cinema; in seguito i tuoi interessi si sono spostati sempre più verso i rapporti tra estetica e biopolitica e tra sensibilità e tecnologie, dunque nella direzione prima di una “bioestetica” – per citare il titolo di un tuo libro² – e poi di una “tecnoestetica”³. Non è difficile comprendere il modo, anche indiretto, in cui le diverse riflessioni filosofiche moderne sul testo sofocleo, ad esempio quella heideggeriana, possano aver alimentato questo percorso; solo di rado però, e solo in saggi brevi o articoli, Antigone si riaffaccia nei tuoi lavori come figura che dà da pensare. Ci interesserebbe allora capire come sei arrivato a progettare un volume proprio su “Antigone e la filosofia” – in quale contesto, a partire da quali sollecitazioni – e se condividi l’idea che esso abbia giocato, magari sotterraneamente, un ruolo nella tua riflessione successiva. Si tratta, d’altra parte, di un libro particolare, non solo perché scritto a più mani, ma perché propone un approccio alla tragedia di Sofocle e alla sua *Wirkungsgeschichte* molto diverso da un precedente saggio di George Steiner⁴.

PM: *Antigone e la filosofia* arrivò alla fine di un seminario collettivo sulle principali letture filosofiche del testo sofocleo, connesso con un corso universitario dedicato al nesso arte-politica, a sua volta inserito in un programma di ricerca di più ampio respiro su “Estetica e filosofia pratica”. L’incontro pressoché inevitabile con Antigone (il personaggio e la tragedia: non si tratta infatti della stessa cosa) si spiega dunque col fatto che nel mio itinerario personale il territorio dell’estetica e la questione del politico sono sempre stati connessi. Antigone e *Antigone* mi consentivano, soprattutto nella relazione didattica con un uditorio di studenti molto giovani, di togliere rapidamente di mezzo un gran numero di banalizzazioni, o di veri e propri frantamenti, che circolavano all’epoca – e purtroppo ancora oggi – sulle interconnessioni tra l’estetica, da un lato, e l’arte e la politica dall’altro. Va detto, intanto, che mentre quest’ultimo rapporto fu vissuto nella Grecia antica come un’evidenza, il pensiero greco, per contro, fu perfettamente estraneo all’idea di un’estetica intesa come filosofia dell’arte. Anzi, un’estetica nel

* Intervista a cura di Pierandrea Amato e Dario Cecchi, con la collaborazione di Alessia Cervini.

¹ *Antigone e la filosofia. Hegel, Kierkegaard, Holderlin, Heidegger, Bultmann*, a cura di P. Montani, Donzelli, Roma 2017.

² P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell’età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

³ Vedi, tra gli altri, l’ultimo in ordine di tempo, P. Montani, *Tre forme di creatività. Tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli 2017.

⁴ G. Steiner, *Antigones*, Yale University Press, Oxford 1984.

senso moderno (sostanzialmente hegeliano) della parola è sostanzialmente incompatibile con quel modo di pensare. C'è invece, ed è centralissima, una riflessione non disciplinare sull'*aisthesis* e sulle sue qualità. L'arte ha un nesso importate, ma anche abbastanza indeterminato, con questa riflessione. E qui basterà riferirsi alle nozioni di *eleos* e *phobos* in Aristotele, tanto decisive nella *Poetica* quanto scarsamente approfondite altrove, benché si tratti ad evidenza di *pathē* che hanno l'effetto di modificare profondamente lo status dello spettatore – e cioè del cittadino – producendo in lui effetti duraturi (come ha per esempio sostenuto persuasivamente Paul Ricoeur nella sua originale lettura della *Poetica* proposta nella prima parte di *Tempo e racconto*⁵). Resta vero invece che in nessun caso il greco avrebbe messo in discussione l'intrinseca natura politica dell'arte, a cominciare naturalmente da quella tragica. Successivamente il rapporto divenne non solo problematico ma addirittura incomprensibile, a meno di impresentabili riduzionismi. E basti pensare alle nozioni di arte impegnata, o arte di propaganda, o anche solo di arte dotata di contenuti politici esplicativi e intenzionali. A fronte di questa persistente confusione, una lettura anche molto rapida del testo di Sofocle avrebbe prodotto, nelle mie intenzioni didattiche, l'effetto immediato di richiamare l'attenzione su tutta la complessità di ogni rapporto genuino tra arte e politica. La stessa cosa, tuttavia, non si potrebbe dire, senza le opportune mediazioni, anche per quanto riguarda l'esposizione politica dell'estetico. Sempre che, come ho già precisato, l'estetico sia inteso come l'ambito delle prestazioni esperienziali specificamente assegnabili alla sensibilità umana. Quando tenni quel seminario i miei due referenti erano il Kant della *Critica della facoltà di giudizio* e lo Schiller delle *Lettere sull'educazione estetica*, due autori che posero nella giusta luce critica la questione della sensibilità e, almeno nel caso di Schiller, la sua intrinseca valenza politica. In seguito avrei annesso a questa linea di pensiero anche Nietzsche (o, per essere onesti, il Nietzsche magistralmente interpretato da Heidegger). Mi sfuggiva ancora, almeno in parte, l'importanza che nell'annodare perspicuamente la relazione tra estetico e politico bisognava assegnare alla questione della tecnica. Più precisamente: al fatto che l'*aisthesis* umana prolunga “naturalmente” le sue prestazioni negli artefatti tecnici che la sua creatività specie-specifica lo porta a produrre di continuo, con finalità adattative. Se noi introduciamo lo spazio della *polis* tra questi artefatti, se lo intendiamo cioè come uno spazio eminentemente tecnico, allora il rapporto di cui sto parlando comincia ad apparire secondo una figura nuova e promettente. Stiamo ancora parlando di Antigone? Non lo so. È certo invece – ma io ci sarei arrivato solo più tardi – che stiamo sicuramente parlando di *Antigone*. Non è certo un caso, infatti, che all'inizio del suo testo, e precisamente nel primo stasimo, Sofocle abbia collocato quella straordinaria riflessione sul rapporto tra l'essere umano e la tecnica sulla quale richiamò in particolare l'attenzione Martin Heidegger.

2) Venendo alla struttura del libro: Antigone e la filosofia si presenta a un primo avvicinamento come una sorta di “antologia ragionata”.

⁵ P. Ricoeur, *Temps et récit*, Seuil, Paris 1983.

Ai testi dei classici del pensiero filosofico moderno e contemporaneo – da Hegel alle letture femministe, verrebbe da dire – si accompagnano le introduzioni scritte da specialisti di questo o quell'autore, di questo o quell'ambito tra le diverse scuole, discipline e tendenze filosofiche.

Eppure non siamo di fronte a un compendio: sembra piuttosto un invito rivolto a cercare di sviluppare all'interno di questa silloge di pensiero – che raccoglie se non tutta almeno una buona parte della riflessione filosofica tra Otto e Novecento – una tra le molteplici piste che vi sono state depositate.

Pubblico e privato, maschile e femminile, mondo e terra, politica e tecnica, legge e fede, libertà e destino: l'*Antigone* è stata quasi sempre letta a partire da una di queste polarità, o di altre ancora.

Si tratta di un testo che suscita nella riflessione una forte tensione dialettica. Ora, se dovesse fare lo sforzo di scegliere tu un percorso da tracciare, quale sarebbe il punto di vista, o la coppia dialettica da cui partiresti? Quale sarebbe, volendo forzare il tuo ufficio di curatore del volume, la “tua” *Antigone*?

PM: Vorrei premettere che nella prima edizione del volume di cui parliamo evitai di prendere partito per *una* interpretazione di *Antigone*, tra le molte. Mi interessava, piuttosto, il fatto abbastanza sorprendente per cui, nonostante la grande diversità delle letture che erano state ricostruite e discusse nel seminario, restava fortissima la sensazione che ciascuna di esse fosse *essenzialmente* legittimata dal testo di Sofocle – o forse, più profondamente, dal *mythos* che quel testo mette “al lavoro” (nel senso della *Arbeit am Mythos* di Hans Blumenberg) o che, secondo un'altra tesi (sostenuta, ad esempio, da Martha Nussbaum), esso stesso introduce. Come che sia, *Antigone/Antigone*, il *mythos* e la tragedia, dimostravano di possedere una *forza unificante* superiore a ogni possibile deriva relativizzante. Donde la mia (rispettosa) presa di distanza dal giustamente celebre saggio di George Steiner il cui titolo – *Le Antigoni* – allude alla possibilità che il testo stesso risultasse davvero sottoponibile a un lavoro di riappropriazione radicalmente differenziato; cosicché quella stessa *forza* sarebbe stata piuttosto da intendere come una capacità di dar risposta a molte domande (magari già pronte o formulate nei termini di singoli paradigmi filosofici di volta in volta riconoscibili) che non come un movimento drammaturgico, o un'azione configurante, che ha l'effetto di *riplasmare il domandare stesso*, neutralizzando per un (lungo) momento il pensiero nella densità della *poeisis* e poi lasciandolo di nuovo libero di esplicitare i risultati imprevisti di quel sequestro donativo. Bisogna aggiungere, tuttavia, che a fronte di questo irrefrenabile importo donativo del testo, di fronte a questa sua irriducibile capacità di presentarsi come occasione di pensieri inediti, l'intelligibilità di questo medesimo processo non avrebbe potuto prescindere dalla previa registrazione di una o più polarità strutturali capaci di tendere fino all'estremo la materia drammaturgica. Nel mio testo introduttivo cercai di esaminarne soprattutto una: quella che mostra di voler collocare in una relazione non

ovvia l'ontologico e il politico. Ma lo feci in modo ancora molto, come dire, istruttorio, senza spingermi fino a una proposta ermeneutica definita. Qualcosa del genere, tuttavia, sarebbe accaduto, successivamente, nel momento della ristampa del volume, oltre 15 anni dopo.

La filosofia della tecnica, nel frattempo, era diventata il mio campo di riflessione pressoché esclusivo. Era dunque inevitabile che nel riprendere in mano il testo sofocleo io dovessi accordare al primo stasimo una nuova centralità. In due parole, la mia idea era che nel testo sofocleo dovesse sussistere un rapporto, quand'anche particolarmente enigmatico e forse perfino non interamente padroneggiato, tra la questione della tecnica – che in buona sostanza apre la parte riflessiva della tragedia (cioè i commenti del coro) – e la questione del politico – che invece è il suo tema conclamato. Qui era indispensabile, evidentemente, tornare all'interpretazione heideggeriana, che punta tutto sulla tecnica, certo, sebbene in una chiave sostanzialmente ontologica. Ma bisognava anche distanziarsene, sottraendo la tecnica alla sua risoluzione in una filosofia dell'essere a scapito di quei requisiti ontici che il mio approccio tendenzialmente antropologico mi portavano invece a valorizzare. Ma distanziarmi, almeno in parte, da Heidegger aveva anche, mi accorsi, il non marginale effetto di costringermi a prendere le distanze anche da Hegel, e dalla straordinaria potenza accentratrice della sua classica interpretazione del testo sofocleo. Proposi, così, una lettura altamente problematica della celebre definizione con cui Antigone definisce “non scritte” – *agraphoi* – le leggi sulle quali si fonda la sua decisione di dar sepoltura al fratello infrangendo il decreto di Creonte. Dopo Hegel nessuno ha mai messo in questione il fatto che con quell'espressione Antigone volesse riferirsi alle leggi della famiglia e del *genos*, profondamente inerenti all'*ethos* medesimo della figura femminile in quanto tale. E tuttavia, il testo legittima anche un'interpretazione più radicale, che forse ci avvicina ancora di più alla dimensione mitica del personaggio: ad Antigone, prima che ad *Antigone*. Voglio dire che la qualifica di “non scritte” potrebbe voler alludere al fatto che Antigone – colei che pensa e agisce in modo “autonomo”, come dice di lei il coro – si sia spinta ancor più a fondo verso l'origine del *nomos*, fino a insediarsi esemplarmente in quella condizione, essenzialmente antropologica, in forza della quale l'essere umano non si limita a percepire il dato empirico, essendo piuttosto fin dall'inizio preso in un movimento esperienziale che all'ente presente aggiunge in via di principio un elemento normativo, una regola, un *nomos* che è prima di tutto un *nomos tecnico*, una regolamentazione che va immediatamente a collidere con la *dike* cui si conforma l'ordine della *physis* sovrapponendogli, di forza, uno statuto tecnico. Se questa lettura tiene, occorre solo fare un ultimo passo per arrivare a dire che la tecnica di cui Antigone (in questo caso, il personaggio) si proclama portatrice auto-noma – alla lettera: origine non ulteriormente procrastinabile dell'evento nomotetico – è *tecnica politica* nel senso genuino. Una tecnica che fa tutt'uno con la consapevolezza che la decisione di infrangere l'editto di Creonte significa agire in nome di una legge più originaria, volta alla *rigenerazione* del tessuto stesso della *polis*. È una decisione estrema, che richiede il sacrificio dell'eroina. Ma è un sacrificio che ricostituisce *ex novo* l'ordine comunitario e il suo

spazio proprio – come il coro, del resto, non manca di enunciare nelle battute finali. Cosicché, in ultima analisi, Antigone si mostra assai più “politica” di Creonte (e questa è una posizione che *rovescia* quella hegeliana), in quanto la sua negazione assoluta della cogenza di un decreto la mette in condizione di ricondurre la *polis* fino alla riscoperta del suo accadere istitutivo. In ciò Antigone si dimostra un’eroina *radicalmente rivoluzionaria*. E la rivoluzione viene rappresentata non tanto come l’inizio del nuovo quanto come la *ripetizione* di un originario di cui si era persa la memoria. In buona sostanza questa interpretazione si accorda con quella di Rudolf Bultmann. Ma credo che anche la lettura brechtiana di *Antigone*, connessa con la scelta di servirsi di un testo estremamente controverso come la traduzione “aorgica” di Hölderlin, sia da intendere in questo stesso senso. Nel nostro seminario, tra l’altro, presentammo questa versione della tragedia nell’allestimento cinematografico di Jean-Marie Straub. Ne ricordo ancora – con qualche rimpianto ma anche con molto stupore per quei tempi eroici (in fondo solo poco più di 15 anni fa, ma sembra passato un secolo) – il clima di estrema concentrazione che si era creato, con un’intera grande classe di studenti a seguire senza fiatare la scansione solenne di quel testo ai limiti dell’intelligibilità. Pura *Arbeit am Mythos...*

3) Dopo la “tua” Antigone, e quindi sulla scia di quanto hai appena detto, adesso vorremmo cercare di portarti su un terreno più vicino a quello da cui iniziamo noi ad interrogare Antigone; ossia, come figura concettuale nel senso di Deleuze e Guattari. Per noi Antigone, tra le altre tante cose, potrebbe costituire il paradigma potenziale di un evento politico quando non c’è più evento politico perché il potere si esaurirebbe esclusivamente in un’arte di governo. In altre parole, sarebbe quella tensione carsica che attraversa l’intera storia del pensiero politico occidentale laddove la politica non termina nella *polis*, nello Stato, nel potere, ma si dà innanzitutto come un gesto di presa di distanza, di rifiuto, di congedo, di destituzione. Un gesto (?) violento ma non violento contro la violenza del potere. Insomma, Antigone sarebbe collocata in una sfera in cui la politica non è per il potere o contro-il-potere, ma collocato da un’altra parte. Certo, questa tesi, come il tuo *Antigone e la filosofia* dimostra, deve, almeno in parte, molto alla lettura anti-dialectica heideggeriana, ma a noi probabilmente interessa insistere molto sulla tensione politica della rivolta di Antigone. Insomma, il suo dilemma sarebbe innanzitutto un dilemma ultra-politico celato in una trama estetico-giuridica. Vorremmo sapere, a questo punto, se per te fino a che punto una lettura del genere si riesce a impastare con i tuoi materiali di lavoro.

PM: Direi di sì, almeno in buona parte. Mi riferivo a qualcosa del genere, del resto, dicendo che Antigone è un’eroina *radicalmente rivoluzionaria*. Pensiamo per un attimo alla comprensione della tragedia sofoclea che in diverse occasioni è stata proposta da un lettore molto attento come Gustavo Zagrebelsky. Come dicevo prima, con il suo gesto estremo Antigone sembra aver ricondotto l’ordine della *Polis* al suo evento istitutivo immemoriale. All’inizio, al punto

zero. Solo che Zagrebelsky intende l’istitutivo nel senso precipuo del “costitutivo” – cioè come un richiamo all’istanza della Costituzione – e dunque ne depotenzia in particolare il carattere “non scritto” (nessuna Costituzione potrebbe essere “non scritta”!) e la stessa irriducibile negatività: il diritto supremo, assoluto, a dire di no. Il diritto alla rivoluzione. In questo modo tuttavia torniamo di nuovo alla polarità ontologico-politico, scotomizzando il terzo polo, quello tecnico, che come ho cercato di argomentare prima mi sembra distribuito e dosato con estrema cura nella *costruzione* complessiva del testo e forse è tributario nei confronti del *mythos* (primigenio o costruito) più di quanto non lo sia nei confronti della *systasis* testuale. Della quale, tuttavia, vorrei aggiungere ancora un tratto importante. E cioè che non dovremmo mai dimenticare che si tratta, appunto, di una “costruzione” e non di una “struttura”, di un “processo” e non di un “sistema” (è ancora Ricoeur ad aver richiamato l’attenzione su questo punto). Si tratta cioè di un evento diacronico che alla fine non lascia le cose – comprese le ‘cose concettuali’, per così dire – così come le avevamo trovate all’inizio. Un attestato spettacolare di questo carattere costruttivo e non-reversibile della *poiesis* tragica è l’evoluzione delle posizioni del coro che alla fine sembrano assumere il gesto estremo di Antigone come l’unico modo possibile per discriminare i comportamenti improntati alla *phronesis* da quelli improntati alla *hybris*. Nelle battute finali del primo stasimo, quello dedicato alla tecnica, i vecchi tebani se ne erano usciti con un’affermazione paradossale: dopo aver definito l’essere umano come qualcuno che non fa altro che contestare tecnicamente l’ordine armonioso della *physis* essi erano arrivati a dire: “Non divenga egli intimo del mio focolare, né delle sue illusioni il mio sapere partecipe sia, colui da parte del quale si compiono cose siffatte” – come se della famiglia degli umani non facessero parte anche loro! Ma nelle battute finali – e ciò rafforza il ruolo decisivo che nella costruzione del testo assume l’interminabile e sostanzialmente incompiuta meditazione sulla tecnica – essi sembrano riconoscere all’eroina della tecnica politica radicale il merito incomparabile di aver rigenerato il tessuto della *Polis*, e dunque di essersi portata nella massima “intimità” con il “focolare”, con il *parestios*, il luogo del radicamento più originario dell’essere umano. E si tratta di un “luogo” che, di colpo, ci appare secondo un tracciato (starei per dire, kantianamente, uno “schema”) del tutto diverso da quello che avevamo recepito all’inizio: tutt’altro che stabile e dato una volta per tutte, si capisce ora che quel luogo va sempre di nuovo rigenerato e dis-locato, riconosciuto altrove. Ma anche che questo può richiedere il gesto estremo di negazione, un’opposizione non negoziabile alla norma sancita, e giudicata ingiusta o inumana, che solo in questo modo, cioè col sacrificio estremo, sottrae l’ordine del politico al processo che lo ha ridotto a mera tecnica di governo o, peggio, a quella *razionalità* biopolitica nella quale Zygmunt Bauman, in *Modernità e holocausto*⁶ – un libro che dovrebbe essere obbligatorio far leggere nelle scuole –, individuò le condizioni di possibilità della Shoah.

⁶ Z. Bauman, *Modernity and Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca 1989.

Déconstruire les mythes classiques Entretien avec Florence Dupont*

1) Dans son classique *D'Antigone à Socrate*¹, André Bonnard associe sans surprise la tragédie grecque à la démocratie athénienne, mais il fait un pas de plus en faisant de Crémon une sorte de fasciste et d'Antigone une résistante – un double de Guy Môquet, au féminin... Il était, on le sait, un fervent supporter du régime soviétique, un compagnon de route du stalinisme. Il hyperpolitise donc et actualise la tragédie de Sophocle sans se faire le moindre scrupule à propos des dangers de l'anachronisme. Mais d'un autre côté, Nicole Loraux qui place la tragédie grecque sous un tout autre régime d'interprétation pratique activement elle aussi l'anachronisme et le revendique, à propos notamment des « femmes en deuil » d'hier et d'aujourd'hui. Votre lecture de la tragédie grecque est fondamentalement diverse. A la lumière de vos études sur « l'insignifiance tragique » et à propos d'Antigone, que faire de ces oppositions et de ces rapprochements ?

FD : Il est difficile historiquement d'associer la tragédie à la démocratie athénienne, puisque les concours tragiques ont été institués sous la tyrannie des Pisistratides. Le livre d'André Bonnard témoigne du rôle longtemps et encore attribué à l'Antiquité : servir d'origine fantasmatisée à la civilisation occidentale. D'où ce titre caricatural. Selon ce que chaque auteur considère comme le propre de la civilisation, il le projette dans l'Antiquité. Les lectures marxistes ont pratiqué sans scrupule la déformation historique et les premiers écrits de Jean-Pierre Vernant leur auront réglé leur compte. Le livre de Bonnard est désormais une pièce de musée.

Ce qu'a écrit Nicole Loraux n'est pas comparable. Elle part d'une reconstitution anthropologique de l'énonciation tragique dans l'Athènes du Ve siècle, en montrant que c'est une fête des larmes, la célébration d'un deuil collectif, en rupture avec la vie politique agitée par une perpétuelle division, la *stasis*. Pleurer ensemble soude la communauté quand l'objet du deuil est un personnage de fiction, inventé par le poète comme Antigone mise à mort par son oncle Crémon. C'est à la suite de Nicole Loraux que j'ai regardé comment la stratégie de Sophocle dans cette pièce consistait à accumuler les morts ce qui donne lieu à de beaux chants de deuil et des scènes pathétiques.

Il n'y a rien d'anachronique dans cette démarche. Ce que Nicole dit ailleurs à propos des mères en deuil n'est pas non plus un anachronisme d'interprétation, elle redonne au deuil grec sa valeur rituelle ; c'est une façon de se représenter, par des rapprochements contemporains, ponctuels, sans valeur heuristique, la force de ce rituel de deuil. Personnellement, moi-

* Cet entretien a été réalisé par Alain Brossat et Luca Salza.

¹ A. Bonnard, *Civilisation grecque. D'Antigone à Socrate*, Union générale d'éditions, Paris 1963.

même, j'ai souvent montré et fait entendre aux étudiants, les chants et processions rituelles d'achoura, le grand deuil chiite.

L'anachronisme revendiqué par Nicole Loraux ne consiste pas à repérer des ressemblances, mais sert à faire ce que Marcel Detienne appelle « comparer l'incomparable » ; l'anachronisme c'est de toutes façons dire en français des réalités grecques, iraniennes afin de créer un espace de recherches.

2) Vous renouvez l'approche de la tragédie grecque en soulignant le fait qu'elle n'est en rien « littérature », celle-ci étant une invention de l'Occident moderne, mais indissociable d'un « concours de chœurs », « fête des larmes », et vous insistez tout particulièrement sur la place qu'y occupent les chants, la musique – bref la dimension du collectif et des interactions entre les acteurs et le « public » – la présentation de la pièce comme performance. Vous êtes particulièrement dure lorsque vous critiquez la tradition qui fait de la tragédie antique un texte-à-lire, bourré jusqu'à la gueule de thèses philosophiques sur la vengeance et la loi, la tradition, la tyrannie et la liberté de l'individu... On vous suit avec une certaine jubilation dans ce travail de démolition, mais d'un autre côté, lorsque vous présentez votre propre interprétation, un esprit mal tourné ne pourrait-il pas vous objecter que vous tombez à votre tour dans une sorte de travers néo-positiviste en nous exposant *wie es eigentlich gewesen* (est) – ce qu'il en fut en réalité et en vérité de la pièce de Sophocle... ? Toute bataille d'interprétation entre érudits n'est-elle pas, en l'occurrence, simultanément, une bataille pour l'occupation du poste de ministre de la vérité ?

FD : Plusieurs questions en une.

D'abord que la littérature comme forme de lecture et d'écriture soit une invention moderne est une idée largement partagée, je vous renvoie à des travaux aussi différents que ceux de Jacques Rancière et de William Marx, pour ne citer qu'eux.

Ensuite il est aussi de notoriété publique que l'interprétation philosophique et politique des tragédies grecques date de l'idéalisme allemand et en particulier de Hegel. Sur ce sujet une bonne mise au point est celle de Judith Butler². Je remarque que vous avez éludé la question de l'interprétation psychanalytique. On peut aussi lire sur la tradition hégélienne, Pierre Judet de La Combe³.

Enfin, vous avez sûrement remarqué qu'à chaque tentative pour déconstruire une idéologie dominante, les tenants de cette idéologie renvoient la discussion à une « bataille d'interprétation entre érudits », c'est-à-dire un débat académique qui ne concernerait pas « les vraies gens ». Le but étant que rien ne bouge et que le grand public continue à croire les mêmes sornettes. Il ne faut surtout pas fissurer le socle de « notre » culture.

Il s'agit bien de croyances et non d'interprétations. Un exemple simple : depuis les années

² J. Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, traduit de l'américain par Guy Le Gaufey, EPEL, Paris 2003.

³ P. Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie*, Bayard Éditions, Montrouge 2010.

50, les archéologues ont définitivement montré que dans un théâtre grec, jusqu'au IVème siècle av. J.-C., l'*orchestra* où jouaient le chœur et les acteurs n'était pas ronde mais rectangulaire et plus souvent trapézoïdale, sans aucune symbolique de la forme avec des gradins en échafaudage, disposés n'importe comment⁴. Il n'empêche que partout, aussi bien dans les manuels d'histoire du collège que sur internet, blogs d'élèves ou même académiques, vous verrez pour illustrer noms d'Eschyle, Sophocle ou Euripide, le théâtre de Dionysos à Athènes tel qu'on le voit aujourd'hui.

Revenons à *Antigone*. Encore une fois, il ne s'agit pas d'interprétation, mais bien d'un savoir historique quand je fais remarquer qu'Antigone chante avec le chœur au moment où condamnée par Créon elle traverse l'*orchestra* pour partir et aller mourir dans une grotte souterraine. Ce passage chanté en commun est une forme scénique, appelée *Kommos* par les Anciens, et explicitement définie comme le moment le plus intense de la douleur de deuil grâce à une musique spécifique. Ensuite chacun aujourd'hui peut interpréter le *kommos* comme il veut, encore faut-il qu'ils le repèrent.

Les textes anciens disent que le poète dramatique écrivait d'abord la musique puis mettait les vers sur cette musique. Donc lire un passage de tragédie grecque sans tenir compte de la présence ou non d'une musique, c'est lire le livret de *Don Juan* par da Ponte, en ignorant la musique de Mozart. Tout est possible bien sûr.

J'essaie de suivre une démarche d'anthropologie historique, qui maintient toujours la distance, en parlant le plus possible la langue indigène c'est-à-dire le grec ancien. Les néo-positivistes sont au contraire Bonnard et d'autres qui affirment qu'on peut traduire en termes français, ou anglais etc.. et contemporains les réalités athéniennes. Je ne dis pas « le *kommos* c'est », mais « il y a un *kommos* à cet endroit de la pièce ». La plupart des éditions d'*Antigone* non seulement ne distinguent pas ce qui est chanté de ce qui n'est pas chanté mais encore ne signalent pas le *kommos*. Je ne sais rien de l'essence du *kommos*, je ne peux pas reproduire un *kommos* aujourd'hui, ce qu'exigerait un savoir positif ; en revanche nous avons assez de documents pour retrouver certains effets du *kommos*, sur le public et sur l'action dramatique.

Quand les éditeurs publient une tragédie grecque comme un texte de théâtre, sur le même modèle que toute pièce moderne, avec un auteur, Sophocle, un titre *Antigone*, une table des personnages, un texte découpé en répliques avec le nom des personnages, ce livre est un artefact, un « faux ». Il donne le sentiment de reproduire un texte, traduit ou non, du Vème siècle, a.v. J.-C., destiné à la mise à en scène... Cela ne se passait pas ainsi.

Tout le monde est libre de faire ce qu'il veut de ce livre, encore faut-il être conscient que ce que nous avons dans les mains aujourd'hui ne nous met pas en relation avec les Athéniens du Vème siècle.

3) Il y a une question qui revient sans cesse dans vos ouvrages et même dans ses premières

⁴ J.-C. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Librairie Générale Française, Paris 2001.

réponses vous la réitérez : la critique à la « littérature » qui s'empare de la tragédie antique et la transforme en toute autre chose. Nous avons été marqués par ce point de votre travail. Mais, une fois que l'on a bien établi cela, seriez-vous d'accord pour dire que cette critique n'épuise pas la question de savoir comment des personnages de la tragédie antique circulent dans notre culture comme des personnages-concepts ou des concepts-images ? Cela n'est peut-être pas réductible à cet effet de transformation de la tragédie en littérature dont vous parlez. Cette réponse nous intéresse particulièrement puisque nous avons intitulé ce numéro « Antigone, pour nous ».

FD : Je ne veux pas nier l'importance de la circulation des personnages de la tragédie dans notre culture. Mais, en effet, ces personnages ne s'y promènent qu'à partir du moment où il y a eu une transformation de ce qu'étaient des performances théâtrales en récit. Prenons votre *Antigone*, par exemple. Ce qui est devenu un personnage pour nous, dans l'Antiquité n'intéresse personne en tant que personnage. On s'aperçoit que c'est à partir du moment où il y a eu cet artifice, disons au XIXème siècle, qui consiste à fabriquer quelque chose qui ressemble à un texte de théâtre selon les règles du XVIIIème, que l'on a pu construire un récit sur *Antigone*. Le récit est postérieur à la tragédie. Même Aristote dans la *Poétique* ne dit jamais que les personnages sont des « imitations » de personnes. Il est vrai que l'on trouve des noms de personnages de tragédie dans des poèmes antiques, mais ils n'apparaissent jamais comme des récits, on les saisit toujours dans un acte précis qu'ils accomplissent, ce qu'en latin on nomme *exemplum*. *Médée*, par exemple, est déjà très célèbre dans toute l'Antiquité. Mais on ne va jamais commenter son histoire globalement. Ces « personnages » ne deviennent jamais des objets de pensée. Ce qui constitue une grande différence avec le traitement moderne.

Je n'émets aucun jugement sur le théâtre de personnages qui s'est développé au XXème siècle, à partir des textes antiques. Je juge même formidable par exemple l'*Antigone* de Brecht. Je critique surtout l'exploitation universitaire des personnages de l'Antiquité qui prétend que ces personnages étaient la vérité antique de la tragédie, que l'*Antigone* de Sophocle était l'histoire d'*Antigone*.

Nous, c'est-à-dire tous ceux qui essaient de prendre une distance anthropologique avec les tragédies antiques, essayons de comprendre un peu mieux comment cela se passait à l'Antiquité. Ensuite si nous nous plaçons dans cet « écart » par rapport au moderne et au contemporain, c'est surtout pour voir comment cette Antiquité est entrée en relation avec d'autres cultures. Notre groupe de recherche travaille en ce moment sur cette question : il y a d'autres héritiers que l'Europe et l'Occident de la culture gréco-romaine.

La tendance actuelle à se renfermer sur des prétendues racines est nauséabonde et, historiquement, fausse.

4) Parmi les dramaturges qui nous semblent proches de la vision du théâtre que vous

défendez dans le sillon de la tragédie grecque, on peut citer aussi Carmelo Bene. Pour lui aussi « le théâtre ne représente pas », Bene met en crise l'écriture esthétique (à la faveur d'une écriture « scénique »), il désavoue le théâtre occidental, *miroir* et *scène* de la culture dominante, marché qui expose en vitrine des rôles, des acteurs, des personnages et des trames mimant l'histoire ou la quotidienneté ou les valeurs sociales et qui fonctionne à travers la représentation comme réduction stérile et exposition narcissique de la conflictualité de l'existence. Le théâtre de Carmelo Bene devient également une « performance », mais il peut avoir un sens politique ou philosophique.

FD : Il n'est pas le seul. Ils sont nombreux à aller chercher ailleurs des théâtres sans fable et sans représentation. L'exemple auquel je pense est le théâtre de Tadeusz Kantor dont les pièces, *Le retour d'Ulysse* par exemple, ne présentent aucune narration. Ses spectacles n'ont pas pour fonction de représenter une histoire. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de signification. Il existe, effectivement, un théâtre contemporain dont le récit n'est pas le support de la signification qu'il donne.

5) En lisant votre traduction de l'*Antigone* (publiée par L'Arche) on comprend bien la volonté de rompre avec la tradition du style solennel et ornemental de la traduction de la tragédie grecque. Mais, en systématisant le recours aux expressions idiomatiques voire familières (« Il tombe à pic », « sauve ta peau », « le pourri ! », etc.), ne vous êtes-vous pas exposée au reproche de tomber dans l'excès inverse ? Quel était le but de ce changement radical de ton et de style de la traduction ? Cette traduction résultait-elle d'une commande et si c'est le cas, quelles correspondances s'établissent-elles entre votre traduction et la mise en scène de la pièce pour laquelle cette traduction a été faite ?

FD : Ma traduction d'*Antigone* n'a été l'objet d'aucune commande. L'idée d'une unité de style nous vient du classicisme français. Rien de tel chez les Anglo-saxons, grâce à Shakespeare et au théâtre élisabéthain. Le style pompeux et néo-classique de la plupart des traductions françaises de Sophocle tient au rôle attribué ce théâtre : sérieux, intellectuel, politique, il traiterait des grands problèmes de l'Humanité, ce qui reste encore à prouver. Comme la plupart des gens ne savent pas le grec, ils se laissent prendre au ton de ces traductions et croient avoir accès à un texte grec grandiloquent, profond voire obscur. Ce qu'il n'était pas.

Sophocle écrivait une langue simple et claire, sans euphémisme. Il n'y a aucune raison de la travestir.

6) Est-ce que, dans ce contexte, la notion de la fidélité au texte de Sophocle a encore un sens, ou bien est-on d'emblée embarqué par des choix de traduction qui vont bien au-delà de l'enjeu philologique - choix politiques, idéologiques, esthétiques... ?

FD : Il n'y a pas de traduction fidèle en soi. Il faut décider dans quel but on traduit, pour qui, pour quel usage. Personnellement je traduis pour les acteurs. Et il faut aussi savoir ce qu'on traduit. Ce qui est devenu un texte suivi et fixé, était au temps de Sophocle incomplet, instable, éparpillé sur des tablettes disparates, à partir desquelles Sophocle faisait répéter les choreutes. Ce texte était illisible, n'existant, ne prenait forme qu'avec la musique, en présence des spectateurs indispensables à la célébration du rituel. J'ai donc publié un texte volontairement incomplet, d'une autre façon. J'ai supprimé la ponctuation, rendu le texte le plus simple et le plus facile à dire possible. C'est l'acteur par sa voix, son découpage, son jeu qui lui donne forme et non l'inverse. Il ne peut pas simplement « jouer » le texte, il faut qu'il le crée. Je n'impose donc aucune interprétation, je donne un matériau à jouer.

7) Lisant votre traduction tout en gardant un œil sur celle de Paul Mazon (publiée par Le Livre de poche), on constate des différences qui portent non pas sur l'expression mais sur le sens. Par exemple, ce passage : « Il est bien des choses terrifiantes sur la terre/Mais la plus terrible et la plus étonnante/C'est le genre humain» (votre traduction). « Il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme » (Paul Mazon). Ce n'est pas tout à fait la même chose... Quel commentaire vous inspire cette « variabilité » du texte, quand il passe du grec ancien à une langue contemporaine, d'une culture à une autre ?

FD : Le texte « ne passe pas », lui ne fait rien, en outre il n'existe pas comme texte, c'est une illusion. C'est le traducteur qui lance des ponts d'une culture à l'autre. Ces vers du chœur ont été l'objet d'infinis débats sur le sens de *deinon*. Cet adjectif est formé sur une racine qui signifie « la peur, la frayeur que peut éventuellement causer une chose extraordinaire ». Le mot ne peut donc pas en bonne philologie signifier « merveille ». Ce qui est écrit est que l'homme est une chose extraordinaire et effrayante, parce que trop extraordinaire. C'est pourquoi j'ai traduit les deux. Pourquoi Mazon, un très grand helléniste qui savait très bien le sens de *deinon*, a voulu écrire « merveille » ? Parce qu'il faut que Sophocle incarne le premier humanisme, il faut qu'il mette l'homme au centre du monde. **Il ne peut pas** dire que l'homme est effrayant. Là encore c'est une affaire de croyances, de dogmes. Les exemples sont nombreux de ces traductions qui remettent le texte dans le chemin bien pensant de l'humanisme occidental.

8) Est-ce que les différences qui apparaissent dans le découpage de la pièce, entre votre traduction et d'autres sont à mettre en relation avec le débat « sur le fond » sur la tragédie (destinée à être lue ou portée par la voix) ? Idem, la forme versifiée - ou non ?

FD : Oui bien sûr. Il s'agit de libérer le plus possible le texte grec d'une mise en forme qui

lui était étrangère, actes, scènes, attribution des répliques, didascalies, etc. afin que cette mise en forme n'enferme pas le metteur en scène ou l'acteur contemporains dans un jeu néo-classique.

La versification antique, quantitative et mesurée, n'avait rien à voir avec la versification syllabique moderne, les rimes, etc. J'ai simplement aéré un texte en prose et évité toute linéarité.

Il ne s'agit jamais de restituer la tragédie grecque ni d'en chercher un équivalent mais de libérer l'inventivité en déconstruisant cette croyance monstrueuse et bétonnée qu'est « la tragédie grecque, origine du théâtre », solidement installée dans l'imaginaire moderne. Une croyance qui repose sur un déni de l'histoire et des documents y compris, parfois, chez les plus savants.

Vous parliez à un moment du « ministère de la vérité ». La tâche des antiquisants-chercheurs n'est pas de s'emparer de ce ministère, mais de remettre en cause, à chaque génération un consensus anesthésiant et de renouveler les questions qui contraignent l'époque contemporaine à s'interroger sur ses représentations. Ici, l'enjeu n'est pas mince, il s'agit de secouer notre prétention à incarner la civilisation sous prétexte que la Grèce aurait inventé « le (notre) théâtre, la (notre) démocratie et la (notre) philosophie ». Trois croyances qui ont la vie dure.

Déconstruire les mythes classiques Entretien avec Florence Dupont*

1) Dans son classique *D'Antigone à Socrate*¹, André Bonnard associe sans surprise la tragédie grecque à la démocratie athénienne, mais il fait un pas de plus en faisant de Crémon une sorte de fasciste et d'Antigone une résistante – un double de Guy Môquet, au féminin... Il était, on le sait, un fervent supporter du régime soviétique, un compagnon de route du stalinisme. Il hyperpolitise donc et actualise la tragédie de Sophocle sans se faire le moindre scrupule à propos des dangers de l'anachronisme. Mais d'un autre côté, Nicole Loraux qui place la tragédie grecque sous un tout autre régime d'interprétation pratique activement elle aussi l'anachronisme et le revendique, à propos notamment des « femmes en deuil » d'hier et d'aujourd'hui. Votre lecture de la tragédie grecque est fondamentalement diverse. A la lumière de vos études sur « l'insignifiance tragique » et à propos d'Antigone, que faire de ces oppositions et de ces rapprochements ?

FD : Il est difficile historiquement d'associer la tragédie à la démocratie athénienne, puisque les concours tragiques ont été institués sous la tyrannie des Pisistratides. Le livre d'André Bonnard témoigne du rôle longtemps et encore attribué à l'Antiquité : servir d'origine fantasmatique à la civilisation occidentale. D'où ce titre caricatural. Selon ce que chaque auteur considère comme le propre de la civilisation, il le projette dans l'Antiquité. Les lectures marxistes ont pratiqué sans scrupule la déformation historique et les premiers écrits de Jean-Pierre Vernant leur auront réglé leur compte. Le livre de Bonnard est désormais une pièce de musée.

Ce qu'écrivit Nicole Loraux n'est pas comparable. Elle part d'une reconstitution anthropologique de l'énonciation tragique dans l'Athènes du 5^{ème} siècle, en montrant que c'est une fête des larmes, la célébration d'un deuil collectif, en rupture avec la vie politique agitée par une perpétuelle division, la *stasis*. Pleurer ensemble soude la communauté quand l'objet du deuil est un personnage de fiction, inventé par le poète comme Antigone mise à mort par son oncle Crémon. C'est à la suite de Nicole Loraux que j'ai regardé comment la stratégie de Sophocle dans cette pièce consistait à accumuler les morts ce qui donne lieu à de beaux chants de deuil et des scènes pathétiques.

Il n'y a rien d'anachronique dans cette démarche. Ce que Nicole dit ailleurs à propos des mères en deuil n'est pas non plus un anachronisme d'interprétation, elle redonne au deuil grec sa valeur rituelle ; c'est une façon de se représenter, par des rapprochements contemporains.

* Cet entretien a été réalisé par Alain Brossat et Luca Salza.

¹ A. Bonnard, *Civilisation grecque. D'Antigone à Socrate*, Union générale d'éditions, Paris 1963.

rains, ponctuels, sans valeur heuristique, la force de ce rituel de deuil. Personnellement, moi-même, j'ai souvent montré et fait entendre aux étudiants, les chants et processions rituelles d'achoura, le grand deuil chiite.

L'anachronisme revendiqué par Nicole Loraux ne consiste pas à repérer des ressemblances, mais sert à faire ce que Marcel Detienne appelle « comparer l'incomparable » ; l'anachronisme c'est de toutes façons dire en français des réalités grecques, iraniennes afin de créer un espace de recherches.

2) Vous renouvez l'approche de la tragédie grecque en soulignant le fait qu'elle n'est en rien « littérature », celle-ci étant une invention de l'Occident moderne, mais indissociable d'un « concours de choeurs », « fête des larmes », et vous insistez tout particulièrement sur la place qu'y occupent les chants, la musique – bref la dimension du collectif et des interactions entre les acteurs et le « public » – la présentation de la pièce comme performance. Vous êtes particulièrement dure lorsque vous critiquez la tradition qui fait de la tragédie antique un texte-à-lire, bourré jusqu'à la gueule de thèses philosophiques sur la vengeance et la loi, la tradition, la tyrannie et la liberté de l'individu... On vous suit avec une certaine jubilation dans ce travail de démolition, mais d'un autre côté, lorsque vous présentez votre propre interprétation, un esprit mal tourné ne pourrait-il pas vous objecter que vous tombez à votre tour dans une sorte de travers néo-positiviste en nous exposant *wie es eigentlich gewesen (ist)* – ce qu'il en fut en réalité et en vérité de la pièce de Sophocle... ? Toute bataille d'interprétation entre érudits n'est-elle pas, en l'occurrence, simultanément, une bataille pour l'occupation du poste de ministre de la vérité ?

FD : Plusieurs questions en une.

D'abord que la littérature comme forme de lecture et d'écriture soit une invention moderne est une idée largement partagée, je vous renvoie à des travaux aussi différents que ceux de Jacques Rancière et de William Marx, pour ne citer qu'eux.

Ensuite il est aussi de notoriété publique que l'interprétation philosophique et politique des tragédies grecques date de l'idéalisme allemand et en particulier de Hegel. Sur ce sujet une bonne mise au point est celle de Judith Butler². Je remarque que vous avez éludé la question de l'interprétation psychanalytique. On peut aussi lire sur la tradition hégélienne, Pierre Judet de La Combe³.

Enfin, vous avez sûrement remarqué qu'à chaque tentative pour déconstruire une idéologie dominante, les tenants de cette idéologie renvoient la discussion à une « bataille d'interprétation entre érudits », c'est-à-dire un débat académique qui ne concernerait pas « les vraies gens ». Le but étant que rien ne bouge et que le grand public continue à croire les mêmes sornettes. Il ne faut surtout pas fissurer le socle de « notre » culture.

² J. Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, traduit de l'américain par Guy Le Gaufey, EPEL, Paris 2003.

³ P. Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie*, Bayard Éditions, Montrouge 2010.

Il s'agit bien de croyances et non d'interprétations. Un exemple simple : depuis les années 50, les archéologues ont définitivement montré que dans un théâtre grec, jusqu'au 4^{ème} siècle av. J.-C., l'*orchestra* où jouaient le chœur et les acteurs n'était pas ronde mais rectangulaire et plus souvent trapézoïdale, sans aucune symbolique de la forme avec des gradins en échafaudage, disposés n'importe comment⁴. Il n'empêche que partout, aussi bien dans les manuels d'histoire du collège que sur internet, blogs d'élèves ou même académiques, vous verrez pour illustrer noms d'Eschyle, Sophocle ou Euripide, le théâtre de Dionysos à Athènes tel qu'on le voit aujourd'hui.

Revenons à *Antigone*. Encore une fois, il ne s'agit pas d'interprétation, mais bien d'un savoir historique quand je fais remarquer qu'Antigone chante avec le chœur au moment où condamnée par Créon elle traverse l'*orchestra* pour partir et aller mourir dans une grotte souterraine. Ce passage chanté en commun est une forme scénique, appelée *Kommos* par les Anciens, et explicitement définie comme le moment le plus intense de la douleur de deuil grâce à une musique spécifique. Ensuite chacun aujourd'hui peut interpréter le *kommos* comme il veut, encore faut-il qu'ils le repèrent.

Les textes anciens disent que le poète dramatique écrivait d'abord la musique puis mettait les vers sur cette musique. Donc lire un passage de tragédie grecque sans tenir compte de la présence ou non d'une musique, c'est lire le livret de *Don Juan* par da Ponte, en ignorant la musique de Mozart. Tout est possible bien sûr.

J'essaie de suivre une démarche d'anthropologie historique, qui maintient toujours la distance, en parlant le plus possible la langue indigène c'est-à-dire le grec ancien. Les néo-positivistes sont au contraire Bonnard et d'autres qui affirment qu'on peut traduire en termes français, ou anglais etc.. et contemporains les réalités athéniennes. Je ne dis pas « le *kommos* c'est », mais « il y a un *kommos* à cet endroit de la pièce ». La plupart des éditions d'*Antigone* non seulement ne distinguent pas ce qui est chanté de ce qui n'est pas chanté mais encore ne signalent pas le *kommos*. Je ne sais rien de l'essence du *kommos*, je ne peux pas reproduire un *kommos* aujourd'hui, ce qu'exigerait un savoir positif ; en revanche nous avons assez de documents pour retrouver certains effets du *kommos*, sur le public et sur l'action dramatique.

Quand les éditeurs publient une tragédie grecque comme un texte de théâtre, sur le même modèle que toute pièce moderne, avec un auteur, Sophocle, un titre *Antigone*, une table des personnages, un texte découpé en répliques avec le nom des personnages, ce livre est un artefact, un « faux ». Il donne le sentiment de reproduire un texte, traduit ou non, du 5^{ème} siècle, a.v. J.-C., destiné à la mise à en scène... Cela ne se passait pas ainsi.

Tout le monde est libre de faire ce qu'il veut de ce livre, encore faut-il être conscient que ce que nous avons dans les mains aujourd'hui ne nous met pas en relation avec les Athéniens 5^{ème} siècle.

⁴ J.-C. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Librairie Générale Française, Paris 2001.

3) Il y a une question qui revient sans cesse dans vos ouvrages et même dans ses premières réponses vous la réitérez : la critique à la « littérature » qui s'empare de la tragédie antique et la transforme en toute autre chose. Nous avons été marqués par ce point de votre travail. Mais, une fois que l'on a bien établi cela, seriez-vous d'accord pour dire que cette critique n'épuise pas la question de savoir comment des personnages de la tragédie antique circulent dans notre culture comme des personnages-concepts ou des concepts-images ? Cela n'est peut-être pas réductible à cet effet de transformation de la tragédie en littérature dont vous parlez. Cette réponse nous intéresse particulièrement puisque nous avons intitulé ce numéro « *Antigone, pour nous* ».

FD : Je ne veux pas nier l'importance de la circulation des personnages de la tragédie dans notre culture. Mais, en effet, ces personnages ne s'y promènent qu'à partir du moment où il y a eu une transformation de ce qu'étaient des performances théâtrales en récit. Prenons votre *Antigone*, par exemple. Ce qui est devenu un personnage pour nous, dans l'Antiquité n'intéresse personne en tant que personnage. On s'aperçoit que c'est à partir du moment où il y a eu cet artifice, disons au XIXème siècle, qui consiste à fabriquer quelque chose qui ressemble à un texte de théâtre selon les règles du XVIIIème, que l'on a pu construire un récit sur *Antigone*. Le récit est postérieur à la tragédie. Même Aristote dans la *Poétique* ne dit jamais que les personnages sont des « imitations » de personnes. Il est vrai que l'on trouve des noms de personnages de tragédie dans des poèmes antiques, mais ils n'apparaissent jamais comme des récits, on les saisit toujours dans un acte précis qu'ils accomplissent, ce qu'en latin on nomme *exemplum*. *Médée*, par exemple, est déjà très célèbre dans toute l'Antiquité. Mais on ne va jamais commenter son histoire globalement. Ces « personnages » ne deviennent jamais des objets de pensée. Ce qui constitue une grande différence avec le traitement moderne.

Je n'émetts aucun jugement sur le théâtre de personnages qui s'est développé au XXème, à partir des textes antiques siècle. Je juge même formidable par exemple l'*Antigone* de Brecht. Je critique surtout l'exploitation universitaire des personnages de l'Antiquité qui prétend que ces personnages étaient la vérité antique de la tragédie, que l'*Antigone* de Sophocle était l'histoire d'*Antigone*.

Nous, c'est-à-dire tous ceux qui essaient de prendre une distance anthropologique avec les tragédies antiques, essayons de comprendre un peu mieux comment cela se passait à l'Antiquité. Ensuite si nous nous plaçons dans cet « écart » par rapport au moderne et au contemporain, c'est surtout pour voir comment cette Antiquité est entrée en relation avec d'autres cultures. Notre groupe de recherche travaille en ce moment sur cette question : il y a d'autres héritiers que l'Europe et l'Occident de la culture gréco-romaine.

La tendance actuelle à se renfermer sur des prétendues racines est nauséabonde et, historiquement, fausse.

4) Parmi les dramaturges qui nous semblent proches de la vision du théâtre que vous défendez dans le sillon de la tragédie grecque, on peut citer aussi Carmelo Bene. Pour lui aussi « le théâtre ne représente pas », Bene met en crise l'écriture esthétique (à la faveur d'une écriture « scénique »), il désavoue le théâtre occidental, *miroir* et *scène* de la culture dominante, marché qui expose en vitrine des rôles, des acteurs, des personnages et des trames mimant l'histoire ou la quotidienneté ou les valeurs sociales et qui fonctionne à travers la représentation comme réduction stérile et exposition narcissique de la conflictualité de l'existence. Le théâtre de Carmelo Bene devient également une « performance », mais il peut avoir un sens politique ou philosophique.

FD : Il n'est pas le seul. Ils sont nombreux à aller chercher ailleurs des théâtres sans fable et sans représentation. L'exemple auquel je pense est le théâtre de Tadeusz Kantor dont les pièces, *Le retour d'Ulysse* par exemple, ne présentent aucune narration. Ses spectacles n'ont pas pour fonction de représenter une histoire. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de signification. Il existe, effectivement, un théâtre contemporain dont le récit n'est pas le support de la signification qu'il donne.

5) En lisant votre traduction de l'*Antigone* (publiée par L'Arche) on comprend bien la volonté de rompre avec la tradition du style solennel et ornemental de la traduction de la tragédie grecque. Mais, en systématisant le recours aux expressions idiomatiques voire familières (« Il tombe à pic », « sauve ta peau », « le pourri ! », etc.), ne vous êtes-vous pas exposée au reproche de tomber dans l'excès inverse ? Quel était le but de ce changement radical de ton et de style de la traduction ? Cette traduction résultait-elle d'une commande et si c'est le cas, quelles correspondances s'établissent-elles entre votre traduction et la mise en scène de la pièce pour laquelle cette traduction a été faite ?

FD : Ma traduction d'*Antigone* n'a été l'objet d'aucune commande. L'idée d'une unité de style nous vient du classicisme français. Rien de tel chez les Anglo-saxons, grâce à Shakespeare et au théâtre élisabéthain. Le style pompeux et néo-classique de la plupart des traductions françaises de Sophocle tient au rôle attribué ce théâtre : sérieux, intellectuel, politique, il traiterait des grands problèmes de l'Humanité, ce qui reste encore à prouver. Comme la plupart des gens ne savent pas le grec, ils se laissent prendre au ton de ces traductions et croient avoir accès à un texte grec grandiloquent, profond voire obscur. Ce qu'il n'était pas.

Sophocle écrivait une langue simple et claire, sans euphémisme. Il n'y a aucune raison de la travestir.

6) Est-ce que, dans ce contexte, la notion de la fidélité au texte de Sophocle a encore un sens, ou bien est-on d'emblée embarqué par des choix de traduction qui vont bien au-delà de

l'enjeu philologique - choix politiques, idéologiques, esthétiques... ?

FD : Il n'y a pas de traduction fidèle en soi. Il faut décider dans quel but on traduit, pour qui, pour quel usage. Personnellement je traduis pour les acteurs. Et Il faut aussi savoir ce qu'on traduit. Ce qui est devenu un texte suivi et fixé, était au temps de Sophocle incomplet, instable, éparpillé sur des tablettes disparates, à partir desquelles Sophocle faisait répéter les choreutes. Ce texte était illisible, n'existe pas, ne prenait forme qu'avec la musique, en présence des spectateurs indispensables à la célébration du rituel. J'ai donc publié un texte volontairement incomplet, d'une autre façon. J'ai supprimé la ponctuation, rendu le texte le plus simple et le plus facile à dire possible. C'est l'acteur par sa voix, son découpage, son jeu qui lui donne forme et non l'inverse. Il ne peut pas simplement « jouer » le texte, il faut qu'il le crée. Je n'impose donc aucune interprétation, je donne un matériau à jouer.

7) Lisant votre traduction tout en gardant un œil sur celle de Paul Mazon (publiée par Le Livre de poche), on constate des différences qui portent non pas sur l'expression mais sur le sens. Par exemple, ce passage : « Il est bien des choses terrifiantes sur la terre/Mais la plus terrible et la plus étonnante/C'est le genre humain» (votre traduction). « Il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme » (Paul Mazon). Ce n'est pas tout à fait la même chose... Quel commentaire vous inspire cette « variabilité » du texte, quand il passe du grec ancien à une langue contemporaine, d'une culture à une autre ?

FD : Le texte « ne passe pas », lui ne fait rien, en outre il n'existe pas comme texte, c'est une illusion. C'est le traducteur qui lance des ponts d'une culture à l'autre. Ces vers du chœur ont été l'objet d'infinis débats sur le sens de *deinon*. Cet adjectif est formé sur une racine qui signifie « la peur, la frayeur que peut éventuellement causer une chose extraordinaire ». Le mot ne peut donc pas en bonne philologie signifier « merveille ». Ce qui est écrit est que l'homme est une chose extraordinaire et effrayante, parce que trop extraordinaire. C'est pourquoi j'ai traduit les deux. Pourquoi Mazon, un très grand helléniste qui savait très bien le sens de *deinon*, a voulu écrire « merveille » ? Parce qu'il **faut** que Sophocle incarne le premier humanisme, il **faut** qu'il mette l'homme au centre du monde. **Il ne peut pas** dire que l'homme est effrayant. Là encore c'est une affaire de croyances, de dogmes. Les exemples sont nombreux de ces traductions qui remettent le texte dans le chemin bien pensant de l'humanisme occidental.

8) Est-ce que les différences qui apparaissent dans le découpage de la pièce, entre votre traduction et d'autres sont à mettre en relation avec le débat « sur le fond » sur la tragédie (destinée à être lue ou portée par la voix) ? Idem, la forme versifiée - ou non ?

FD : Oui bien sûr. Il s'agit de libérer le plus possible le texte grec d'une mise en forme qui lui était étrangère, actes, scènes, attribution des répliques, didascalies, etc. afin que cette mise en forme n'enferme pas le metteur en scène ou l'acteur contemporains dans un jeu néo-classique.

La versification antique, quantitative et mesurée, n'avait rien à voir avec la versification syllabique moderne, les rimes, etc. J'ai simplement aéré un texte en prose et évité toute linéarité.

Il ne s'agit jamais de restituer la tragédie grecque ni d'en chercher un équivalent mais de libérer l'inventivité en déconstruisant cette croyance monstrueuse et bétonnée qu'est « la tragédie grecque, origine du théâtre », solidement installée dans l'imaginaire moderne. Une croyance qui repose sur un déni de l'histoire et des documents y compris, parfois, chez les plus savants.

Vous parliez à un moment du « ministère de la vérité ». La tâche des antiquisants-chercheurs n'est pas de s'emparer de ce ministère, mais de remettre en cause, à chaque génération un consensus anesthésiant et de renouveler les questions qui contraignent l'époque contemporaine à s'interroger sur ses représentations. Ici, l'enjeu n'est pas mince, il s'agit de secouer notre prétention à incarner la civilisation sous prétexte que la Grèce aurait inventé « le (notre) théâtre, la (notre) démocratie et la (notre) philosophie ». Trois croyances qui ont la vie dure.

Mauro Delci

Antigone et la transsubstantiation

*Da, wo keine Macht auf Erden,
Keines Gottes Wink uns trennt,
Wo wir Eins und Alles werden,*
Hölderlin, *Diotima*

*der Herr brach das Brot,
das Brot brach den Herrn.*
Celan, *Fadensonnen*

Je suis tombé d'amour
d'Antigone, ses mains me semblent plus belles salies
de terre, quand d'un geste de semeur
elles jettent l'aride
poussière sur le corps nu, pour accomplir
ce mariage mystique que son frère n'attend
plus.
Ce geste pourtant prudent résonne, sort un bruit que seul
le théâtre peut accueillir,
cela indiffère les dieux mais pas les sentinelles du
roi.
Le tragédien lui, le lance en archer contre l'espace.

“Beaucoup de choses sont admirables mais pas autant que l'homme”
Antigone comprend que si Polynice est
mort, la mort elle
ne l'est pas.
On empêche la terre
qui l'a engendré de l'accueillir, l'accomplir,
impossible
de laisser ces bêtes qui nous ressemblent
faire leur besogne ignorant l'invisible
de ces nourritures terrestres.
L'homme est fragile, sa vraie vie n'est
qu'héroïsme,
pour autant l'ennemi de son unique salut est la démesure,
la race d'Oedipe généreuse nous l'apprend, comment
alors la mort ne le rendrait davantage
homme

en le rendant encore plus nul ? Oui,
 une loi inexorable fera vif un corps mort,
 même le feu ne pourra écourter d'un seul cheveu sa sur-
 vie,
 et moins que tout
 un pouvoir d'homme dont les propriétés physiques ne se lasseront jamais
 de s'exprimer sous l'œil incrédule de nos peur et stupéfaction.

Courage,
 quelle nature a-t-il le néant de cet infini
 qui se niche dans une matière infime ? l'infâme
 cherche à l'écraser parce qu'il n'en voit qu'une,
 la sienne.

Les tragiques n'ont pas eu de réponse et par piété ont préféré
 le chœur
 à l'oracle pour couvrir la surdité des dieux.

Saintement Spinoza ouvrit
 comme un abîme et nous approcha. Oh
 comme ce vide nous fut splendide sous son joug léger de la philosophie, rempli d'espoir
 pour les uns et enfer pour d'autres.
 Non sans que Descartes n'indique le corps
 sans grandeur
 déterminée, définitivement la deuxième
 définition de l'Ethique
 nous excommunia de Dieu en nous mettant inexorablement dedans.
 Dès lors la transsubstantiation est possible parce qu'involontaire,
 C'est un présent.
 L'eucharistie sans sacrifice, grâce de la conscience, une nécessité libre.

Antigone la semeuse
 d'espérance, elle jette des grains de vie sous la forme de poussière menue sur le corps
 décomposé de son frère, par désir
 de beauté, pour plaire à l'inconnu elle marche intrépide vers le rivage de l'Achéron.
 Eros détourne-moi des chemins du sommeil, Antigone me charme !
 Le Sphinx rêve ma fin
 et
 Hémon me hante parce que je sais que je suis
 moins fragile vivant que mort.

Gianluca Miglino

Guerra, rivolta, rinuncia: sull'*Antigone* di Walter Hasenclever

ABSTRACT: Written between 1916 and 1917, between the battlefields of the First World War and the admission to a war psychiatric hospital, Walter Hasenclever's *Antigone* provides an ideal ground – even if extremely problematic – to problematize the impact of the figure at the center of Sophocles' tragedy on modern German culture and literature. Placed at an almost symmetrical distance between Hölderlin's famous translation/rewriting and the Brechtian reworking of the years after the Second World War, Hasenclever's drama hints at new potential meanings and transformations of the Sophocles myth, without succeeding in carrying out its potentialities. Beyond the historical-literary categories, the aporias of this rewriting of Sophocles tragedy can constitute, today, the main reason for a re-reading of this drama.

Keywords: German Expressionism; World War I; Revolt; Resignation; Antigone; Hasenclever

1. *Antigone* in guerra

Composta tra il 1916 e il 1917, l'*Antigone* di Walter Hasenclever costituisce un terreno di verifica ideale – anche se estremamente problematico – per valutare l'impatto della figura al centro della tragedia di Sofocle sulla cultura e sulla letteratura tedesche moderne. Posta ad una distanza quasi simmetrica tra la celebre traduzione/riscrittura di Hölderlin (con cui, come si vedrà più oltre, intrattiene relazioni sostanziali) e la rielaborazione brechtiana dell'immediato secondo dopoguerra, il dramma di Hasenclever accenna a nuovi potenziali significati e trasformazioni del mito sofocleo, senza riuscire a svolgerne fino in fondo le potenzialità, sfociando in un'aporia di fondo che, al di là delle categorie storico-letterarie, può costituire, oggi, la principale ragione di una rilettura di questo dramma.

Al di là della data di composizione, questa *Antigone* è legata intimamente all'esperienza della prima guerra mondiale, e anzi è concepita programmaticamente da Hasenclever come reazione all'esperienza della carneficina della prima guerra moderna della tecnica. Da un punto di vista biografico, va ricordato che, durante gli anni di studio trascorsi a Lipsia, Hasenclever aveva partecipato come comparsa ad una spettacolare messinscena dell'*Edipo Re* diretta dal grande regista Max Reinhardt (1905). Forse memore dell'eco di quella epocale rappresentazione, nel 1916 Hasenclever sceglie anch'egli un dramma sofocleo, secondo le sue stesse parole, proprio per aggirare la censura di guerra, che sottopone ad un'interpretazione attualizzante molto più radicale che non in altri rifacimenti espressionisti del teatro classico greco, su tutti quello delle *Troiane* proposto da Franz Werfel l'anno precedente. La stesura viene iniziata sul fronte orientale, in Macedonia, dove Hasenclever si trova con il suo battaglione, ed emblematicamente conclusa a Dresda durante il ricovero in un ospedale psichiatrico, che l'autore era riuscito ad ottenere per sottrarsi al servizio militare. Pubblicato a Berlino nel 1917 e rappresentato nel dicembre dello stesso anno a Lipsia, il dramma ottiene il prestigioso premio Kleist. Nonostante le autorità ne avessero vietato ulteriori rappresentazioni, l'*Antigone* viene ristampata numerose volte, rivelandosi come uno dei testi più di successo del teatro espressionista e confermando Hasenclever come uno degli autori di culto dell'espressionismo tedesco.

Le circostanze della concezione e della stesura, solitamente ridotte a mero spunto biografico, gettano già una luce differente sulla scelta di questo modello letterario e di questa figura per un confronto con la cesura epocale costituita dalla carneficina della Grande Guerra. La sostanziale diserzione dal fronte, ottenuta, come detto, al prezzo di un ricovero in un ospedale psichiatrico militare, si proietta nella scelta di Antigone come figura del rifiuto e della sottrazione alle dinamiche della storia e del potere, in un percorso drammatico in cui ad essere messe in crisi saranno non solo le ideologie bellicistiche espressione dei nazionalismi imperialistici, ma anche le complementari posizioni pacifiste che pure costituiscono, ad un livello più superficiale, il cuore del “messaggio ideologico” che Hasenclever affida al suo personaggio. Come si vedrà, il fallimento di Antigone e il suo ritirarsi in una dimensione umbratile tra la vita e la morte, significa anche una sostanziale revoca delle speranze di palingenesi affidate alla parola poetica e dell’attesa messianica di cui si fa carico, in un’ottica tipicamente espressionista, il sacrificio dell’eroina.

2. Antefatti

Ma perché Hasenclever sceglie Antigone per dare forma e voce, attraverso una radicale riscrittura, alla sua protesta contro la disumanità della guerra moderna? La ragione addotta dallo stesso autore – aggirare la morsa della censura –, pur essendo un’importante traccia per cogliere le motivazioni implicite nell’operazione di Hasenclever, non esaurisce le ragioni più profonde della scelta. L’*Antigone* volutamente anti-classica di Hasenclever rappresenta infatti non solo un generico atto artistico di ribellione della generazione degli autori espressionisti alla concezione estetica della generazione precedente. Per comprendere la funzione di rottura storico-culturale che questa riscrittura assume nella storia delle attualizzazioni di questo mito nella cultura tedesca moderna può essere illuminante fare un passo indietro e fissare quello che probabilmente è l’evento con cui proprio questa tragedia di Sofocle diventa, in Germania, il punto di riferimento di una politica culturale, prima, ed educativa, poi, che condizionerà l’immagine dell’antico e la valenza politica delle sue riattualizzazioni fino alla generazione di Hasenclever.

Antigone è infatti il dramma con il quale il re di Prussia Federico Guglielmo IV, subito dopo la sua ascesa al trono nel 1840, sceglie di inaugurare la propria politica culturale in ambito teatrale. La scelta della traduzione da usare per la messinscena viene affidata ad August Boeckh, il più prestigioso e influente filologo classico dell’epoca, che, in due trattati sull’*Antigone* sofoclea del 1824 e del 1826, aveva fissato i termini di un’interpretazione della tragedia che, pur partendo dalle note tesi hegeliane, giungeva ad una sintesi sostanzialmente neutralizzante: i caratteri di Antigone e di Creonte incarnavano secondo Boeckh istanze espressione delle sfere entrambe legittime della famiglia e del potere, sfere che, nella “mancanza di misura” che caratterizzava i due caratteri dei protagonisti, spettava implicitamente alla nuova politica

culturale del re di Prussia contemporaneo in modo armonico¹. Ora, è proprio a Boeckh che viene affidato il compito di sovraintendere alla “fissazione” di un testo “oggettivo” e filologicamente corretto dell’*Antigone* di Sofocle, compito che il filologo berlinese affida alla traduzione di J. J. Ch. Donner, che prevede il rispetto del metro antico e una traduzione limpida e il più possibile fedele, completamente differente dalla traduzione «oscura» e «tropo originale» che qualche decennio prima Hölderlin aveva consegnato alla letteratura tedesca. Anche la messinscena, in modo completamente innovativo rispetto agli usi del tempo, viene concepita secondo la stessa impostazione, mettendo capo ad una versione in cui l’autorappresentazione della nuova politica liberale della monarchia prussiana si conciliava con le esigenze della scienza filologica, realizzando così una nuova pratica del teatro, specchio della liberalità culturale della corte, della scientificità della cultura accademica tedesca², ma destinata anche ad un pubblico più ampio, cioè a quella nuova borghesia acculturata contro cui Nietzsche avrebbe rivolto pochi decenni dopo la sua polemica inattuale³.

Il successo di questa versione dell’*Antigone*, dovuto anche al contributo delle musiche di scena, composte da Felix Mendelssohn, fu tale che la messinscena di Potsdam del 1841 fu poi proposta nei principali teatri tedeschi, venendo così a costituire un momento essenziale di legittimazione della politica culturale della monarchia guglielmina e divenendo un vero e proprio punto di riferimento sia per l’immagine di Antigone nella cultura ufficiale tedesca del secondo Ottocento, sia per il modo di recuperare e rendere fruibile al pubblico borghese i classici⁴.

In questa funzione ufficiale l’*Antigone* risultato della lezione della grande filologia classica di Boeckh e dei suoi allievi era divenuta parte importante della severa educazione ginnasiale dei licei tedeschi, le odiose ore «nelle quali – come scrive lo stesso Hasencler – il vecchio Omero veniva propinato sul pane e burro da scheletriche mani di filologi»⁵, e la grammatica greca insegnata a suon di frustate, come avviene in alcune scene di *Der Sohn* (*Il figlio*, 1913), il dramma che rese noto Hasencler prima della guerra. Trasponendo il mito greco nel mondo poetico ed ideologico espressionista, Hasencler intende quindi trasgredire programmaticamente uno dei nuclei ideali di quel sistema educativo autoritario i cui sudditi avevano accolto con gioia ed

¹ *Des Sophokles Antigone, Griechisch und Deutsch*, hrsg. von A. Böckh, nebst zwei Abhandlungen, Veit Verlag, Berlin 1843 (ripubblicato presso Ulan Press, Lexington 2012).

² Per la ricostruzione di questi nessi cfr. H. Flashar, *Felix Mendelssohn-bartholdy und die griechische Tragödie: Bühnenmusik im Kontext von Politik, Kultur und Bildung*, in *Spectra. Kleine Schriften zu Drama, Philosophie und Antikerezeption*, hrsg. von S. Vogt, Gunter Narr, Tübingen 2004, pp. 169-218.

³ Alle radici della critica nietzscheana al filisteismo culturale del neonato Reich prussiano-bismarckiano (la cui influenza sulla generazione espressionista è nota) sta infatti l’intuizione della coimplicazione profonda di filologia, estetismo e cultura di massa amministrata dallo stato. Cfr. su questi temi cruciali G. Baioni, *La filologia e il sublime dionisiaco. Nietzsche e le Considerazioni inattuali*, in F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, Torino, Einaudi 1981, pp. VII-LXIV, in part. pp. XXVII-XXXVII, dove Baioni fa riferimento proprio al metodo filologico fissato da Boeckh nei suoi manuali studiati nelle università tedesche della seconda metà dell’Ottocento.

⁴ Cfr. su questi aspetti H. Flashar, *Die Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Beck, München 2009, pp. 90 sgg.

⁵ W. Hasencler, *Sämtliche Werke*, Bd. V, *Kleine Schriften*, hrsg. von Ch. Bauer u. a., Hase & Koehler, Mainz 1997, p. 42. Quando non indicato diversamente la traduzione è dell’autore di questo saggio.

esaltazione nazionalistica lo scoppio della guerra, per essere poi massacrati nella battaglia dei materiali delle trincee del primo conflitto mondiale. Ed è forse in questo senso che Hasenclever rivendica l'originalità della propria *Antigone*. Scrive infatti al poeta Albert Ehrenstein il 26 giugno 1917: «L'*Antigone* non ha assolutamente niente in comune con Sofocle – tranne la trama, che conosco dalla raccolta di leggende classiche di Schwab e solo superficialmente dall'*Antigone* di Sofocle, e si convincerà, leggendola, quanto questa Antigone sia ‘mia’ e sia del 1917!»⁶.

Proprio Ehrenstein è forse il mediatore di questa ricezione problematica della figura di Antigone da parte di Hasenclever. Amico intimo di Hasenclever, Ehrenstein cura infatti nel 1918 una nuova edizione delle traduzioni dell'*Edipo Re* e dell'*Antigone* di Hölderlin⁷. Nell'introduzione Ehrenstein sostiene che alla base delle due tragedie di Sofocle c'è la volontà di affermare e diffondere un imperativo morale: ‘non uccidere!’. La storia dell'umanità è invece una catena senza fine di omicidi, la coazione all'omicidio regge il mondo e l'odio è l'unica legge universale. Come avviene anche nell'*Antigone* di Hasenclever, l'odio e la strage sono elevati a principio supremo dai regnanti, «Edipo, l'assassino, e Creonte, il nemico in agguato», «commettono i loro omicidi nella nebbia fitta delle rosse nubi di sangue, davanti a loro si dipana la porpora leggera del crimine tremendo». La «cecità» diviene la cifra astorica attraverso cui leggere i meccanismi del potere, mentre la poesia può essere solo un monito morale che ha il compito di rammentare agli uomini accecati l'esistenza di una coscienza interiore e di castigare il furore bestiale che spinge i regnanti alla strage, ma che, proprio per questo, è destinata a fallire.

«Coscienza? Complesso di colpa? Invenzioni dei poeti! Nella vita ogni Antigone, come quella famosa, che dice ‘Non sono nata per l'odio, ma per l'amore’, verrà sbattuta all'inferno [...] dal tribunale di guerra per aver trasgredito il divieto di avvicinarsi al nemico [...]. Il cadavere umano nudo, grida, ancor sempre scoperto e invendicato, vendetta a Dio. Due cadaveri di fratelli giacciono prima dell'inizio dell'*Antigone*'. E questi cadaveri generano nuovi cadaveri. Alla debole-coraggiosa Antigone, alla principessa ‘umanità’ non resta nient’altro che il suicidio, l'autodistruzione».

Questa conclusione pessimistica di Ehrenstein coincide sostanzialmente con la lettura del mito data da Hasenclever, dimostrando la reciproca influenza tra i due autori. Non a caso Ehrenstein, nella premessa alla riedizione delle traduzioni hölderliniane, invita a trovare la forma adatta per parlare al pubblico tedesco dell'accecamento di Edipo e di Creonte in maniera degna, non come fanno «i magistrali grammatici e neolibrettisti», che non sono affatto poeti, ma tecnici del teatro, al ritmo di versi scanditi da «sfaccendati filologi ginnasiali» (filologo ginnasiale come era peraltro J. J. Ch. Donner, il traduttore dell'*Antigone* curata da Boeckh). Per

⁶ W. Hasenclever, *Briefe*, Bd. I. 1907-1932, hrsg. von Bert Casties, Hase & Koehler, Mainz 1994, p. 238.

⁷ Cfr. Sophokles, *Die Trauerspiele*, übersetzt von F. Hölderlin mit einem Vorwort und herausgegeben von A. Ehrenstein, Weimar, Kiepenheuer, 1918. La premessa, intitolata *Die Verblendung* (*L'accecamento*), è contenuta ora in A. Ehrenstein, *Werke*, Bd. 5, *Aufsätze und Essays*, hrsg. von H. Mittelmann, Göttingen, Wallstein, pp. 103-106, a cui si rimanda per tutte le citazioni.

questo – lamenta Ehrenstein – le traduzioni di Hölderlin non sono mai state messe in scena, mentre i «traduttori d'accatto» offrono «impeto di parole, drammetti, falsi marmi».

3. Rivolta

Misurarsi con l'*Antigone*, e proprio con l'*Antigone*, è dunque la sfida artistica contro una tradizione ben precisa che Hasenclever raccoglie per superare una visione letteralmente ‘scolastica’ della tragedia greca ed affermare la rivolta di un’intera generazione alle norme estetiche, ideologiche e politiche della Germania in guerra⁸.

Questa rivolta è ovviamente preparata negli scritti che precedono la stesura del dramma del 1917. Dopo i primi tentativi drammatici e le prime raccolte di poesie (1908-1913), una svolta nel percorso di Hasenclever è segnata dall'incontro con Kurt Hiller, che lo attrae nell'orbita dei circoli letterari dell'attivismo espressionista. La conseguenza di questa svolta politico-attivistica è la pubblicazione di *Der Sohn*, uno dei drammi-manifesto del primo espressionismo. Prima e dopo l'arruolamento nell'esercito del febbraio 1915, Hasenclever si espone, contro il clima di dilagante nazionalismo che aveva investito la cultura tedesca, con violente lettere antibelliche e con la partecipazione alle iniziative pacifiste dei “Weisse Blätter”, la principale rivista espressionista di orientamento pacifista. Durante la stesura dell'*Antigone* pubblica inoltre il più importante scritto teorico di questo periodo, *Das Theater von morgen* (*Il teatro del futuro*, 1916), in cui rivendica la scena teatrale alla filosofia e all'impegno politico pacifista. Lo scopo di questo ‘teatro del futuro’ teorizzato in scritti coevi da Hasenclever è la configurazione di una nuova dimensione mitologica in cui di fatto non esiste più l'eroe tragico, anzi, in cui non esistono ‘eroi’, vincitori e vinti, vittime e carnefici, e il cui senso è solo la sconfitta dell'umanità, assorbita, come si è visto anche in Ehrenstein, nella sua infinita catena di delitti.

La stesura dell'*Antigone* costituisce appunto la realizzazione di questo programma. A differenza di altri esperimenti espressionisti di rielaborazione dei miti tragici greci, l'*Antigone* di Hasenclever si allontana effettivamente dal modello classico e costituisce una perfetta trasposizione del mito antico nelle forme e nell'atmosfera del teatro espressionista. Hasenclever altera a fondo la struttura dell'originale, il numero, la lunghezza e anche la successione delle scene, aggiungendone di nuove, come ad esempio quella iniziale, la quarta e la quinta del secondo atto, le prime due del terzo, nonché gran parte del quarto e del quinto atto (corrispondenti all'ultimo episodio della tragedia di Sofocle). Come a compensare queste aggiunte, il ritmo generale dell'azione è estremamente accelerato, i cinque atti sono suddivisi in scene spesso brevissime e frammentate, i dialoghi sono estremamente abbreviati, talvolta ridotti a

⁸ Da questo punto di vista la nuova *Antigone* di Hasenclever ha molto in comune con l'*Antigone* anti-classicistica di Hölderlin. Cfr. su questi punti (oltre che per un inquadramento generale dal punto di vista storico-letterario delle rielaborazioni dei miti greci nel teatro espressionista) lo studio di L. Secci, *Il mito greco nel teatro tedesco espressionista*, Bulzoni, Roma 1969, in part. pp. 132-147, dedicate proprio a Hasenclever. Cfr. inoltre A. Göhler, *Antikerezeption im literarischen Expressionismus*, Frank & Timme, Berlin 2012.

singole frasi, o addirittura a parole isolate e a gridi monosillabici.

Il coro perde ovviamente quasi del tutto le sue caratteristiche originarie. Pur comparendo al primo posto dell'elenco dei personaggi in quanto "Popolo di Tebe", non assume una funzione drammaturgica ben distinta, dissolvendosi progressivamente nella dinamica generale dell'azione. In generale, tutti gli elementi della tragedia di Sofocle vengono radicalmente attualizzati, come è evidente nel modo più esplicito nella seconda scena del II atto, in cui è situato il fondamentale confronto tra Creonte e Antigone. Il discorso con cui la protagonista rivendica in Sofocle la validità superiore delle leggi divine non scritte su quelle fissate dagli uomini viene riassunto da Hasenclever in versi brevi e staccati: «Dov'è lo spirito, che ha emanato questa legge? - / Conosco una legge, ancora non scritta, / che nessun araldo ha annunciato al mondo, / vecchia quanto me e te; / si chiama: amore»⁹.

Conseguenzialmente, la contrapposizione con Creonte viene da Hasenclever chiaramente configurata come una contrapposizione al potere politico che ha mostrato con la guerra il suo vero volto:

ANTIGONE

Profanatore di morti
hai infranto
il dovere dell'uomo, l'ultimo rispetto,
la legge universale
Hai oltrepassato la misura.
Non ho paura di te.
Di cos'altro dovrei ancora aver paura?

CREONTE:

Del potere.
Ne sperimenterai la forza, per il tuo crimine.

ANTIGONE

Continua a spargere il tuo seme, antica maledizione della stirpe,
semina guerra nei tempi ancora di là da venire.
Rallegrati, pasciti di torture letali,
plurimo assassino! Dio c'è.

CREONTE

Dio è con noi. Come può nominarlo, questa puttana!

ANTIGONE

⁹ W. Hasenclever, *Antigone. Tragödie in 5 Akten*, Paul Cassirer, Berlin 1917, ora in *Sämtliche Werke*, Bd. 2., *Stücke* / hrsg. von A. Zurbelle und Ch. Brauer, Hase & Koehler, Mainz 1992; trad. it. *Antigone*, a cura di S. Fornaro, Mimesis, Milano 2013, p. 83.

Dio è anche con i nemici, allora.

(*Il tumulto sovrasta la sua voce*)¹⁰

Il Creonte di Hasenclever è caratterizzato in maniera quasi univoca come un tiranno brutale e cinico che disprezza e usa il proprio popolo, chiara controfigura delle autorità politico-militari tedesche che, con la guerra, avevano rivelato la propria natura autoritaria, il proprio disprezzo per il destino dei sudditi. Ma nella visione pessimistica che permea il dramma Creonte non è il solo responsabile della catastrofe che si abbatte sul popolo di Tebe e sulla stessa stirpe regale. L'altro soggetto-oggetto della catastrofe è proprio la massa, che è l'attore principale della tensione drammatica che scaturisce dall'evocazione della prospettiva di un nuovo ordine che sembra costantemente in procinto di realizzarsi, ma che è invece costantemente rinviato ad un futuro indistinto e apocalittico. Sin dalle prime scene la *polis* non è il luogo chiuso e sicuro in cui proteggersi dalla minaccia che viene da un nemico esterno, quanto piuttosto il centro di un potere corrotto e malvagio che, secondo un classico schema apocalittico, può essere superato in una rigenerazione totale solo attraverso l'incendio purificatore del vecchio mondo. La scarna azione del dramma è come stretta in una morsa di angoscia perenne, i cui perni sono la psicologia indistinta dei personaggi principali e le manifestazioni irrazionali della massa. Nella prima scena, che, rispetto al modello sofocleo, è un'aggiunta originale di Hasenclever, i ‘poveri’ sembrano le vere vittime della guerra e in essi sembra risiedere il germe di quell’umanità che può condurre alla rigenerazione. Poi però è proprio il cinismo e l’avidità bestiale della folla (massa, non più popolo) a divenire il protagonista terribile del dramma. Il tema, solo accennato in Sofocle, in cui Antigone si sente “derisa” dai concittadini¹¹, viene conscientemente amplificato e reso centrale da Hasenclever con l’osceno linciaggio tentato dalla folla nei confronti della stessa protagonista. L’elemento cruciale in questa reinterpretazione politica pessimistica sta nel fatto che, dopo il sacrificio di Antigone sulla tomba del fratello, la città sprofondi in una violenza ancora più cupa, confermando lo scetticismo radicale che comprende tutta la vicenda drammatica: Antigone non riesce ad incarnare positivamente alcun ideale positivo, anche solo utopistico, ma esprime sostanzialmente il totale disincanto di un autore come Hasenclever, che, attraverso la sua figura, sta prendendo congedo dagli ideali pacifistici, filantropici e messianici clamorosamente smentiti dalla brutalità della guerra e, soprattutto (secondo l’autore), dalla violenza bestiale della rivoluzione politica che sta preparandosi come conseguenza più radicale della guerra stessa.

A questa caratterizzazione espressionista della “psicologia della massa”, i cui sentimenti cambiano di tono, direzione e orientamento senza apparenti ragioni esterne, corrisponde un analogo andamento delle vicende drammatiche: i fatti accelerano in modo imprevisto per circostanze dovute al caso o all’errore inconsapevole, come nel caso dell’incendio finale

¹⁰ Ivi, pp. 85-87.

¹¹ Si veda il v. 839 della tragedia sofoclea.

della città o della rivolta guidata inconsciamente da Emone. Il tutto avviene in un'atmosfera in cui il singolo non può opporsi agli eventi che lo travolgono, né può trovare una spiegazione che giustifichi la successione delle catastrofi che lo inghiottono. Gli eventi sono infatti legati da fili invisibili non percepibili nella logica di causa ed effetto, sono parte di un disegno magico e misterioso che grava sul singolo e sulla comunità, mettendo fuori gioco, oltre a qualsiasi possibilità di interpretare il tutto razionalmente, anche la logica del tragico. Non è allora un caso che il confine che separa la tragedia dal suo capovolgimento in commedia sia labile e scivoli improvvisamente verso il grottesco, che si affaccia in controluce in molti passaggi fondamentali dell'azione drammatica, come ad esempio nel patetico appello finale all'umanità di Antigone o nell'improvvisa conversione di Emone. La tragedia è infatti divenuta per Hasenclever puro caos in cui il sacrificio di Antigone, perdendo di senso, si apre al comico.

5. Dopo l'*Antigone*: la rinuncia

L'aspirazione ad una palingenesi dell'umanità, passata attraverso l'esperienza disumana della prima guerra della tecnica, si risolve nell'*Antigone* di Hasenclever, come in altri fondamentali testi drammatici dell'espressionismo di questi anni¹², in una paradossale comunanza degli uomini nella morte, nell'incendio che rende uguali tutti, ricchi e poveri, potenti e deboli. Nell'*Antigone* di Hasenclever, infatti, la questione della sepoltura del fratello Polinice, il nodo drammatico della tragedia sofoclea, passa in secondo piano. Il corpo nudo del fratello è solo uno dei tanti, in un mondo che appare un'immensa 'tomba'. Non i vivi, ma gli spettri sono dappertutto, e perciò Antigone si affida al buio della sepoltura come alla sicurezza di un rifugio. L'*Antigone* di Hasenclever ha infatti molto da espiare: colpevole dei legami incestuosi della propria famiglia, che ha, volente o nolente, ereditato, colpevole perché principessa e quindi lontana dalla folla affamata che vorrebbe persino lapidarla, e di cui per origine non può rappresentare i diritti, colpevole perché fallisce nella sua missione di pace e fratellanza, è un'*Antigone* che non ha nulla di eroico e nemmeno di santo. In tal senso questa *Antigone* è, nonostante e oltre le ragioni biografiche e storiche della sua concezione da parte di Hasenclever, una possibile ed emblematica incarnazione di una rinuncia intesa come movimento di ritrazione dalle dinamiche sovraindividuali della storia, di destituzione 'anarchica', cioè al di là di qualsiasi dilemma tra una possibile legge, politica o etica. L'aspirazione alla morte che caratterizza Antigone nel dramma di Hasenclever, un vero e proprio vivere con e per la morte, il suo essere al limite sia sociale sia esistenziale, è la chiara espressione di una rinuncia all'attivismo degli anni della guerra e di una direzione che lo stesso Hasenclever ebbe a definire,

¹² L'esempio più famoso è *Die Wandlung (La svolta)* di Ernst Toller, del 1919. Su questi temi, su cui esiste un'ampia letteratura, cfr. in generale *Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik*, hrsg. von S. Neuhaus, Königshausen und Neumann, Würzburg 1999.

in cosciente contrapposizione all'espressionismo degli anni della guerra, appunto anarchica¹³.

L'ideale umanitario pacifista e attivista non regge alla prova della storia, alla guerra e, soprattutto, alla rivoluzione, che segna l'inconciliabilità, irreversibile e assoluta, tra il *Mensch* espressionista e la *Masse* moderna. Antigone è in tal senso da un lato l'ennesima incarnazione dell'"uomo nudo" espressionista, dell'umanità privata dei suoi attributi storici, sociali e culturali, elevata a nuovo paradigma della lotta culturale, ma, dall'altro, anche il suo superamento, la destituzione e la ritrazione di questo ideale. Denudandosi, Antigone cerca infatti una purificazione dalla storia tragica che grava sulla sua stirpe, sciogliendosi misticamente in un'istanza divina in cui la vita trova la propria verità nella morte: «Io mi avvolgo nel lutto dell'essere divino. / I miei capelli, cenere, cadono sul mio corpo / nella fossa degli uomini»¹⁴. Se la morte è la via che conduce ad una vita oltre l'assurdità della vita, ad una dimensione in cui Antigone può esprimere finalmente la propria unica vocazione¹⁵, questa speranza messianica è in realtà il preludio ad una rinuncia, ad una disillusione che prende forma in una revoca degli ideali poetico-politici dell'espressionismo e nello spostamento verso ambiti completamente differenti, che testimoniano come Hasenclever abbia da un lato intuito le potenzialità di alterità insite nella figura di Antigone, dall'altro sia stato incapace di cogliere proprio in questi tratti delle possibili linee di sviluppo della propria posizione.

Subito dopo l'Antigone Hasenclever scrive infatti *Der Retter (Il Salvatore)*, un "poema drammatico" in cui dà voce alla disillusione seguita alla conclusione della guerra e al tentativo rivoluzionario del novembre 1918. Nel poema infatti il "salvatore" è il Poeta, che con le sue parole deve agire per impedire che l'omicidio sia elevato a legge, ad azione etica, e scongiurare la guerra. Il Re ascolta la sua opinione, che è una denuncia contro la casta degli ufficiali e dei ministri che ha condotto i deboli, nutrendoli di un odio smisurato nei confronti del nemico, alla distruzione della guerra, ma segue poi le indicazioni del capo militare. Il Poeta viene imprigionato e salvato dall'esecuzione solo per l'intervento della Regina. Scrive Hasenclever in uno schizzo autobiografico redatto tra il 1921 e il 1928:

«Nella tragedia *Antigone* [...] la politicizzazione del dramma raggiunse l'apice. Ma già nel 1917 riconobbi l'impossibilità di realizzare in Germania ideali politici. Per la prima del *Salvatore*, con la quale nel 1919 fu aperto a Berlino il teatro 'Die Tribüne', scrissi una satira, *La decisione*, che si scagliava contro la dittatura del proletariato e non contro la dittatura militare. Rifiutai di partecipare alla Rivoluzione e mi dedicai a problemi spirituali. Negli anni seguenti mi sono occupato quasi esclusivamente della dottrina del mistico svedese Emanuel Swedenborg e ho curato una scelta delle sue opere in tedesco con titolo *Cielo, inferno*,

¹³ Cfr. su questo punto il saggio introduttivo alla traduzione italiana dell'*Antigone*: S. Fornaro, *La profetia del dolore. L'Antigone di Walter Hasenclever*, in W. Hasenclever, *Antigone*, cit., pp. 7-35, in part. p. 33.

¹⁴ Ivi, p. 103.

¹⁵ «Tu mi hai dato l'amore per gli uomini, / in mille modi / l'ho portato davanti al tuo trono. / Dall'alto / vedrò la miseria nelle case dei poveri / e scenderò. / Ritornerò, / andrò alla ricerca, per tutta la terra, dei cadaveri insepolti. / Uomini! Fra mille anni mi aggirerò fra voi» (ivi, p. 149).

mondo degli spiriti. Nel 1924 sono andato a Parigi e da allora vivo in Francia. L'influenza del teatro francese mi ha portato alla commedia»¹⁶.

Dopo il 1920 lo scrittore abbandona infatti sia la lirica, sia la tragedia, passando alla satira politica e di costume, in cui, dopo il crollo degli ideali pacifistici e messianici degli anni della guerra, vorrà rappresentare il ‘troppo umano’, e non più il ‘sovraumano’. La satira politica e il misticismo sono i due vettori di fuga, solo apparentemente paradossali nel loro parallelismo, dalla problematica enucleata nell’*Antigone*, nella cui riscrittura si intrecciano linee cruciali della storia della cultura tedesca: dall’eredità di Hölderlin, alla canonizzazione del classico nella cultura ufficiale dell’impero bismarckiano-guglielmino, dalla rivolta delle avanguardie espressioniste al fallimento della redenzione ‘poetica’ del mondo, distrutta dal confronto con la realtà della guerra moderna. La rinuncia alla rivoluzione, bollata da Hasenclever come una degenerazione della storia in barbarie ancora più radicale della stessa guerra, corrisponde alla vocazione alla morte di Antigone. Possibilità intuita, ma anche rimossa, di una possibile, differente opposizione alla violenza della storia, con Hasenclever fa ingresso nella cultura tedesca per la prima volta l’associazione della figura di Antigone con la cesura epocale della guerra, che poi caratterizzerà, a partire dalla riscrittura brechtiana dell’*Antigone* di Hölderlin del 1947-48, il destino di questa figura nella letteratura tedesca del secondo Novecento¹⁷.

¹⁶ W. Hasenclever, *Autobiographische Skizze*, in *Kleine Schriften*, cit., p. 18.

¹⁷ Cfr. su questi temi P. Montagné, *Die Bearbeitungen des Antigone-Stoffes in Deutschland im 20. Jahrhundert: Hasenclever, Brecht, Hochhuth*, Dalhousie University (Halifax/Nova Scotia) 1997; S. Fornaro, *L'ora di Antigone dal nazismo agli 'anni di piombo'*, Narr, Tübingen 2012; S. Hahn, *Antigone: Rezeption und Transformation des Urtextes seit der Antike*, Diplomica Verlag, Hamburg 2014.

Mariavita Cambria

1984: Antigon-izing the Irish stage

ABSTRACT: The paper explores three versions of *Antigone* staged in Ireland in 1984: *Antigone: The Riot Act* by Tom Paulin; *Antigone*: a version by Brendan Kennelly and *Antigone* by Carl Aiden Mathews. Rewriting, adapting or translating classics can represent a counter-discursive strategy used in crucial moment of a country's history. In the three Irish plays *Antigone*'s persona springs out of the confrontation/opposition with both Creon (the institutional opponent) and Ismene (a sort of *Antigone*'s double). In the framework of Ireland as a postcolonial context, the paper investigates how this confrontation/opposition fits in Irish politics in the 80s.

Keywords: counterdiscursive strategy; postcolonial Ireland; Irish theatre.

*I can't ever finish the bloody thing.
I always mix my metaphors.*
Chorus in *The Antigone*

1. Introduction

There are some tragedies to which we go back, while there are some others which seem to go back by themselves: they flourish as symbols or metaphors of certain socio-political circumstances or of personal human dilemmas and conflicts. The Orwellian year of 1984 saw in Ireland the composition of Tom Paulin's *The Riot Act: A Version of Sophocles' Antigone*, Brendan Kennelly's *Sophocles' Antigone: A New Version* and Carl Aiden Mathews' *The Antigone*¹. Though different both in form and dramatic techniques, the three versions of *Antigone* seem to explore the deep concern behind the troubled recognition of identity within Ireland via the building up of the character of *Antigone* in relation with the others and, in particular, through the opposition with both Creon and Ismene.

Rewriting, adapting, or translating foreign plays for the Irish stage is not a new trend in Ireland, and many playwrights have been involved, at some stage in their career, in one of these procedures². The translation of plays is in many ways linked to the background behind the idea of translation of Irish history itself. In an essay on the nature of Irish translation, Robert Welch argues that «if the story is told with a fixed view then nothing stirs; we are in the realms of petrification (...) but if the story is told as if it were happening again, the something will stir»³. No other tragedy than *Antigone*, featuring an individual pitted boldly against the state, relates a woman's brave-knuckle fight with male authority, better lends itself to Welch's notion of something “stirring”. The appearance of the three versions of *Antigone* in the year

¹ Tom Paulin's *The Riot Act: A Version of Sophocles' Antigone* was first performed by Field Day Company at the Guildhall, Derry on 19 September 1984, published by Faber and Faber in 1985; Kennelly's *Antigone: A New Version* was first performed at the Peacock theatre, Dublin on 28 April 1986 and published by Bloodaxe Books ten years later in 1996; Mathews' *Antigone* was performed at the Project Arts Centre, Dublin during the summer 1984, unpublished typescript. Quotations are referred to parenthetically in the text.

² For other versions of *Antigone* in Ireland after 1984 see A. Gotsi, *Irish Antigones*, unpublished PhD Thesis, 2012.

³ R. Welch, *Changing States: Transformation in Modern Irish Writing*, Routledge, London 1993, p. 10.

1984 is not coincidental, and is deeply connected with the political situation during the 80s. 1984 was the year of the Criminal Justice Bill, the Kerry babies' case, and the year after the failure to legalise abortion⁴. As a character, Antigone exists in the play as a different 'entity' and identity contrasting the will of the state in order to assert her own, her strength and fascination remains in the ranks of this amazing modern declaration of independence. As a figure who has been accepted among the ranges of "classics", Antigone is reborn every time that a political and historical situation reclaims her. The *Rechts des Staats*, 'law of the state' and the *Privatrecht* 'private right' represent the two terms of her dialectic conflict; the symmetric reading of the two rights is the path along which man can build his moral conscience, joining the realm of the Spirit⁵. Hölderlin, Schlegel, Kirkegaard, and Goethe have helped to elevate *Antigone* to the realm of the ideal on one hand and the political on the other. Brecht's Antigone-Modell seems to return every time to the clash between the two forces of the individual and public. Throughout the tragedy, the word *autos* and its compounds are constantly present; *autos* literally means 'self, myself', and "in oblique sense is used for personal pronouns"⁶.

To some extent, the main characters of the tragedy stand for different parts of the self; Creon represents, in a way, only logical thinking, Antigone pure spirit, while Ismene pure feeling. Ismene and Creon represent two different sides of Antigone's 'anti-ego'. Ismene is the quiet consciousness which is able to conform and does not put under question the will of the State. Creon is, instead, Antigone's opponent, the force to fight against. From the outset, Antigone reveals herself as in opposition with Ismene. In order to define herself, Antigone must be mirrored by her opposite: Ismene. In her polemic, tough opposition with Ismene, Antigone establishes her ego; this ego emphasises the action and its value, while the anti-ego denies it.

The parallel with the Irish political and psychological situation is easily drawn. Like Antigone, the birth of Ireland as a nation is made by the recognition of her anti-ego: England. As Kibrd states: «Ireland was soon parented as not-England, a place whose peoples were, in many important ways, the very antitheses of their new rulers from overseas»⁷. The Irish character has been defined through the years as something opposed to, different from England; the building of the 'ego' of the country, is thus related to the immense concern for self-rule, is well represented by the meaning of the word Sinn Féin (ourselves alone). It can be argued that the strength of the country was built on the trust and validity of this affirmation. As in the tragedy of the cursed race of Oedipus, one of the main concerns of Irish writers and playwrights has been the difficult coping with identity. The state/individual relationship is important in the dynamic of the play, but as important is the need for identity and the neces-

⁴ For a detailed study on the issue of abortion in Ireland see A. Smyth, *The Abortion Papers Ireland*, Attic Press, Dublin 1992; A. Rynne, *Abortion: the Irish Question*, Ward River Press, Dublin 1984.

⁵ George Steiner amply examines the role of *Antigone* within the Hegelian philosophy in *Antigones*, Clarendon Press, Oxford 1984.

⁶ Leddell-Scott, *Greek-English Dictionary*, Clarendon Press, Oxford, 1977 p. 282.

⁷ D. Kibrd, *Inventing Ireland*, Vintage, London 1996, p. 8.

sity to state it firmly. Thus, in *Antigone*, the political meets the moral and the individual. A desire to comment and write on this conjunction can be asserted as one of the reasons for the birth of the three *Antigones*, for *Antigone* provides these three authors with the content of the myth and of the “titanic clash”, which can easily transposed to the Irish situation.

For reasons of space I will concentrate here very briefly on how Paulin's involvement with the politics of Field Day and the North are mirrored in his use of the pretitle *The Riot Act* and on how Kennelly's faith to the text 'obliges' him to define his *Antigone* '*A New Version*'. Considering the innovative nature of Mattew's version, his *The Antigone* will be analysed more extensively.

2. Paulin's *The Riot Act* and Kennelly's *Antigone*

Tom Paulin's *The Riot Act: A Version of Sophocles' Antigone* was first performed at the Guildhall in Derry on 12 September 1984. It was part of the “Double Bill” which Field Day presented for the touring season of the company that year. The other play was Derek Mahon's *High Times*, based on Molière's *L'Ecole des Maris (The School for Husbands)*. A critical analysis of Paulin's play has to consider, on the one hand, the relationship to the original, but at the same time underline the fact that Paulin's real motivation behind the version was the attempt to create a metaphor for the Northern Irish situation. What emerges through the text is a sort of 'conflict' between the 'duty' of remaining faithful to the original text and his personal need to transfer Antigone's universal theme onto the Ulster situation through a polemic version. The emphasis on rigidity and stubbornness in the play certainly applied to the troubled situation in the North, but not all elements of the Greek tragedy can be equally transferred onto the 'provincial situation'. If this characterization holds for and is relevant to the two main characters, the same does not apply to the dramatic texture of the text; We are here at the crossroad of that discourse which sees myth as a “two way street” while the situation in Northern Ireland mirrors a one-way relation. Following Kearney, Irish theatre should escape the categories of mythologizing and demythologising through the process of “remythologizing”:

(...) if we need to demythologize, we also need to remythologize. It is our ethical duty therefore to use our powers of logos to discriminate between the authentic and inauthentic use to which mythos is put in our culture.⁸

Paulin partially incorporates this idea in *The Riot Act*, as his *Antigone* becomes a metaphor for the authentic building of an identity opposed to that of England. He uses the universal clash between the right of the state against those of the individual as a metaphor for provincial situation. The characters stand for something or somebody: they embody different identi-

⁸ R. Kearney, *Myth and Motherland*, Field Day Pamphlet No. 5 in *Ireland's Field Day*, Hutchinson, London 1985, p. 63.

ties within the Northern Irish context. Antigone and her affirmation of identity stands «on her own» (23) against Creon and Ismene; her human depth is to be taken as an *exemplum*. It is in the contrast with the official power that Ireland can begin the path towards her identity. A climate of crisis and emergency seems to dominate the Irish context; working within what can be defined as a colonial environment, Paulin still has to frame dissent and to give it authority.

The beginning of *The Riot Act* is, as a matter of fact, a concentration of cross-references to the debate he had with the person he defines the “loyalist”. The play opens with a stage which contains elements of modern-day Belfast and ancient Thebes; the set is decked with «masonic symbols» (9) which identify the power structure with Presbyterianism while the insistence on burial rites is more characteristic of Catholicism. Paulin also develops Antigone’s relationship with Ismene early in the play by constructing her as Antigone’s alter ego, invoking common-sense. Via an oblique reading, two areas of concern can be individuated: a “legitimate” conceptualisation which links the wildness of Antigone as spokeswoman of Civil Rights and metaphorically of Ireland, as opposed to a ‘ suppressive’ one of Creon as emblematic of Unionism and England.

Paulin is not always consistent in making references to the political situation. While, for instance, he does not have any problem making a clear connection to a possible Unionist background for Creon, the same does not hold true for Antigone. In order for the polemic to be complete and the characterisation fulfilled as a metaphor for the political situation in Northern Ireland, Antigone should have been set in Armagh Women’s Prison and her language should have been of an extending protest. Unfortunately, as Murray argues, Paulin’s characterisation of Antigone in *The Riot Act* is «half-hearted» and «fall[s] between two stools of translation and application»⁹. The political elements of the play are continually shifted and for this reason the political pace of the play is uneven throughout. This unevenness is attributable, at least partially, to the fact that Paulin was working within Field Day politics and its “limits”. The polemic of the play is in the clash between Antigone and Creon, culminating in the moral victory of Irish identity, Antigone, over that of the English. The “limits” of the play lie in a unsatisfactory development of those elements which should contribute to the creation of an Irish identity (language, for instance). It is important to consider, however, that Paulin was working within the Field Day company, which, after all, was based in Derry and depended on British Arts Council funding. A stronger more detailed characterisation could have curtailed further funding which may explain partially the «half-hearted feeling» many audience members were left to explain. Regardless of the play’s shortcomings, Paulin infuses his Antigone with a strong well-defined identity and the use of the polemic provides, at least initially, an alternative pace of the drama.

From the outset Brendan Kennelly’s *Antigone: A New Version* appears very different from Paulin’s. While Paulin sets a strong, recognisable stage which could be located between

⁹ C. Murray, *Three Irish Antigones*, in J. Genet and R. Allen Cave (eds), *Perspectives of Irish Drama and Theatre*, Colin Smythe, Gerrard Cross 1991, pp. 115-128, 122.

Thebes and Belfast, Kennelly provides no stage direction at all. Words occupy the play from the beginning onwards. Kennelly emphasises that his work is a new version of the play. In his own words, his *Antigone* is: «a straight translation [...] I worked from late nineteenth-century translations, six or seven of them, then put them away and wrote it out of my head»¹⁰. And the version he gives us is certainly the least Hibernicised of the three which appeared in 1984.

Like Paulin's, Kennelly's *Antigone* swings between the contrasts/confrontations between Antigone and Ismene, and Antigone and Creon. She is an emblem of feminism and her identity is built up through contrast with the female passive element, Ismene, and the male opponent, Creon. Here, though, she is not the emblem of the struggle for civil rights in Northern Ireland, but, rather, the voice of millions of women “silenced” in Ireland over the ages. Kennelly's *Antigone* embodies Irishwomen and their fight for basic human rights; the whole play oscillates between the need to assert the vital function and value of Irish-women and the belief that in a constructive exchange of opinions we could find a voice to assert these elements. The stress on a choir of different voices is particularly relevant to the Irish situation during the '80s, characterised by abortion and divorce campaigns. Kennelly's *Antigone* is the first of a series of plays which the author has dedicated to women¹¹. Viewed in the context of a project for women's liberation, *Antigone* is a sort of workshop, Kennelly's first step towards the exploration of drama and an exercise of the feminist agenda. Since the compilation of the Irish constitution, which relegated their role “within the home”, Irish-women have been cut out of Irish life. The Irish feminist movement was born during the '70s, but their few victories were dramatically undermined during the '80s by the legislation to prohibit abortion and divorce: women risked becoming even further silenced and outcast. For these reasons, Kennelly's *Antigone* states her identity passionately in contrast with the will of Creon as a woman, as a feminist *a priori* and as an Irishwoman.

As does Paulin, Kennelly creates Antigone's identity through the contrast with the two other central characters in the play. The contrast/confrontation with Creon is rooted in sexual and gender specific issues, while that with Ismene is based on terms of action/speech vs. staticism/silence. Due to his portrayal of the contrasts between Antigone and Ismene and that between Antigone and Creon, Kennelly's version reads as an emblematic feminist text. Crucial to this point are the ramifications of disagreement between Antigone and Ismene. Antigone's attitude is totally different from Ismene's conservative compliance. This divergence is emphasised from the outset by Ismene who represent the static, and does nothing while Antigone who embodies action goes around getting information concerning the

¹⁰ Interview with Brendan Kennelly, Dublin, June, 1985 quoted in A. Roche, *Ireland's Antigones: Tragedy North and South*, in M. Keneally (ed.), *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1988, pp. 221-250, p. 237.

¹¹ Kennelly's close attention to women is also manifest in his early poems of *Let Fall No Burning Leaf* (1963), and *My Dark Fathers* (1964) through *Cromwell* (1983) and *The Book of Judas* (1991).

fate of the two brothers. The necessity for the independence of the Sophoclean heroine is semantically clear from the start.

She speaks, acts and reacts to state her will; the contrast/confrontation with Ismene is established in terms of “silence” vs. “speech” as it emerges from the following quote:

[...]

ISMENE: At least, tell no-one what you plan to do.

Be secret. So will I

ANTIGONE: Go shout it from the roof-tops, Ismene.

Forget your despicable silence.

Your silence will bring more contempt on you

In the end. **Be true not silent.** (5) [emphasis added]

The stress on truth more than on silence is peculiar to Kennelly's *Antigone*, and is linked with his idea of the need for women to speak out in order to verbally contest the *status quo* and men's power. If the confrontation with Ismene is based on speech against silence, that with Creon is based, primarily, upon gender confrontation of man against woman. Creon's great shock in dealing with Antigone is not only that she broke the law but, moreover, the fact that she is a woman. Before the actual discovery of the individual who committed the insult, there is a crescendo of gender emphasis on the person who is guilty of the burial. The guard refers to the offender, saying: «Someone has buried/ The corpse of Polyneices», Creon immediately replies: «What are you talking about?/ What **man** alive would dare to do this thing?» (15) [emphasis added]. He presumes the perpetrator is a man. Upon his discovery, Creon makes it clear that the subversive agent is female, he is punishing Antigone for usurping the prerogatives of his sex: «I will be no man,/ She would be the man/ If I let her go unpunished» (22). Ironically, both characters employ such verbal sexist objectification. Antigone, as a woman, answers Creon with the same terms as those he uses with her. Antigone claims the status and adopts such a mode of behaviour which, in a male-dominated world, are associated and used only by men. She implies that she will behave like a man, something that Creon fails to tolerate or to understand.

In a country in which the image of woman has been relegated for many years to that of such roles as mother, wife, sister, or daughter, and never seen as woman alone, Antigone's mixture of masculinity and femininity is very important. Rather than allowing herself to be relegated to either role, Kennelly's Antigone revels in both: «I am a woman without fear/ In a hole in the rocks/ Where no man or woman dare to venture» (35).

The challenge throughout the play is to listen to the words of the different opinions and resist isolation and fixed positions. This is one reason for the constant reiteration of the word ‘word’ throughout the play. In a script of only forty-eight pages, ‘word’ is used fifty-six times and the plural ‘words’ appears an additional sixty-two times. Words are significant as a

means of dialogue, enabling pluralism. Other words such as «right» (used three times in three lines p. 9), «money»(used five times in six lines p.17), «love» (nine times in twelve lines p. 34) are repeated almost obsessively, both as an emphasis on the subject matter and as a sort of ‘subliminal’ message for the audience. The task is to listen to the words; as David Nolan has suggests «the images are secondary»¹².

The play aims at staging the importance of a female identity within Ireland. Kennelly is looking for justice and for a dialogue in justice. What emerges from the play is an Antigone without the overtly political tones of Paulin's version but who conveys a female strength which is at the core of the Sophoclean drama, and which is conspicuously absent in Ireland.

3. En attendant Antigone: Mathews' *The Antigone*

Mathews' recipe for his *Antigone* is a mixture of Pirandello, Beckett and Fo under the common name of meta-theatre, violence and fascism. The play ran at the Project Arts Centre in Dublin for the whole month of August 1984 and evolved from a collaboration between the playwright, Carl Aidan Mathews, and director, Michael Scott: « [...] we'd meet, spit our hands, set to work and get our act together, calling it (with the *hubris* common to the youngsters) not just *Antigone* but *The Antigones*»¹³. Michael Scott has been defined as a «devotee of environmental theatre»¹⁴, and he filled the stage with sand, mud, gravel, a stream (fairly stagnant) and a crashed car. A nuclear holocaust and a chaotic post-modern environment dominate the opening scene. The atmosphere was similar to the post-nuclear “day-after”.

The rhythm of the play is frantic, the structure chaotic, the characters interact, inhabit and exist in the margin and shadows of existence. Mathews' pervasive theme seems to be fragmentation and the splitting of character. The play functions as a strong invective against fascism and every form of violence and focuses on repression. Among the three Irish *Antigones*, Mathews' adaptation best befits 1984 as the Orwellian year. Irony, farce and the grotesque are combined in an explosive mixture where everything is at least double-edged. Maeve Kennedy comments:

[...]this is play within a play 'The Antigone' and the play of the company that's has been playing 'The Antigone' for several millennia. But it is also two other plays, a jokey- and funny-anarchic romp and a very serious angry play¹⁵.

Mathews utilizes a meta-theatrical approach in order for the process of re-enactment and reapplication to work thus demolishing the fourth wall through the use of audio-tapes and

¹² D. Nolan, *Antigone at the Peacock*, in “The Irish Times”, 29 April 1986, p. 10.

¹³ A. C. Mathews, *The Antigone*, in “Theatre Ireland”, No. 7, Autumn 1984, p. 18.

¹⁴ L. Henderson, *The Antigone by Aidan Carl Mathews*, in “Theatre Ireland”, No. 7, Autumn 1984.

¹⁵ M. Kennedy, *The Antigone in the Project*, in “Irish Times”, 2nd August 1984, p. 10.

technical devices. In the transition from the script to the stage, the play changed its title from *Antigone* to *The Antigone*, the inclusion of the determinative article raises the meaning of the tragedy to an universal stance. Mathews appears to have embraced Steiner's notion that «[...] each production of Antigone since the first is a dynamic enactment of understanding»¹⁶. The playwright's aim is to liberate Antigone from the theatrical space in which she is trapped by her own stature. Through the years, she has suffered a «[...] sea change, a fate worse than death; it has become a classic»¹⁷. Thus, Mathews attempts a sort of deconstruction of the classic, focusing on the idea that *Antigone*, above all, is the record of a refusal on the part of an individual to consent to the imposition of constrictions on the individual will.

Mathews instils in the text the chaos; the identity of the characters is irrefutably double-edged: they are the characters within the play but, as individuals, they rebel against the 'label' affixed on them. Each yearn to escape the role ascribed to them in the play, and as a result, they behave like a mixture of the characters from Pirandello's *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Six Characters in Search of an Author*), Fo's *Morte Accidentale di un Anarchico* (*Accidental Death of an Anarchist*) and the ever-present, influential Beckett's *Waiting for Godot*. Mathews' Antigone is a confused heroine torn between her dramatic role and her universal meaning. The play proceeds along the Cartesian axes of two twisted elements: the different shadows of oppression and totalitarianism and the way in which to cope with the crisis of identity. Mathews is interested in asserting the value and meaning of Antigone's independent identity both in terms of non-violence and of anti-theatre.

As they entered the Project Arts Centre, audiences were handed copies of the Criminal Justice Bill. Although the source of the bill was vehemently opposed by Irish liberals because it purposed to limit the rights of suspects and to give the *Garda Siochana* more rights to arrest and detain prisoners without any charge being brought against them, it was in process of being ratified by the Irish parliament in the summer of 1984¹⁸. The Bill functions as a subtext to the "tragedy"; in fact, the text of the bill was read at the end of the first act and during the intermission creating a very charged politicised atmosphere in the theatre space. The Criminal Justice Bill focuses on those issues which constitute the basis of the play: the violation of human rights and the assertion of freedom.

Ironically, the importance of establishing political consciousness in Mathews' play is connected with memory and, more specifically, the value of an "historical memory". Creon asks Antigone if she wants to know why Polyneices was 'painted out'. Fearing the worst when Antigone expresses her disinterest, Creon then asks «Are you developing a political consciousness?» Antigone replies: «The best reason in the world would be the worst pretext» (52)

¹⁶ G. Steiner, *Antigones*, cit., p. 138.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ The bill, introduced in Dáil Éireann on 17 October 1983, was passed in the Dail on 5 July 1984, but not yet passed by the Senate. (It passed both houses of the *Oireachtas* on 28 November 1984).

Antigone realises that Creon cannot remember the rationale behind his own edict. Relieved by her response, Creon adds:

CREON: You are developing a political consciousness. There were excellent reasons at the time. But you know how it is. Reasons just don't keep, do they? Go off after a few days. You have to eat them while they're still...fresh in your mind. (52)

Throughout the play, the whitewashing of writing and people is, the means by which power can be manipulated to annihilate conscience. Only memory works as a brake to resist such manipulation. As a result, Antigone does not, as in the original, bury her brother but, instead, goes around writing the letter P on walls (in the play, Eteocles is renamed Peteocles, so the two brothers come to be represented by a single initial "P". She does so to counter the fascist, who must maintain difference as his *raison d'être*; the stress on the value of memory contains a peculiar relevance in the Irish context.

In coping with this effacement of identity, Mathews' chorus is the manual worker of the Orwellian 'Big Brother's' manoeuvres. The chorus perpetually performs all the manual jobs he is asked for, such as the whitewashing: «I keep rubbing it out» (7). Ironically, with time he finds that «you can't help learning it. And after that, if it's not spelled proper, you...spell it the right way, and rub it out» (7). Like in Orwell's *1984*, the erasure of writing is a means of cancelling historical memory, thereby completely devaluing experience itself.

The analysis of nuances of totalitarianism and of the different forms of oppression is another aspect of the subtext of the play. Violence is the main course of the *Antigone* menu. The play begins with the Chorus announcing: «The drama is set in Ireland in the 1980s B.C. soon after Sparta has entered the war on the German side» (1). It conflates different spatial and temporal sites: 5th century Athens, Germany during the Second World War, and contemporary Ireland. Although Irish vernacular predominates the play, pervasive foreign languages darkly smelling of Nazism and fascism are interwoven. The chorus in the opening scene declares: «I'm your numero uno, your sine qua non» (2). The Italian and Latin words are mixed and they evoke the ghosts of fascism. The chorus employs, however, a language immediately recognisable as inherently Dublin working class dialect, coming straight away from a 'Dub' street «I am on me break» (20). This familiar speech helps to break the wall between audience and stage. The audience encounters, within the dramatic space, a language they had just heard or used in the streets. The Irish setting of the play is immensely relevant considering Mathews' desire to define the new ideologies dominating the Irish scene during the 1980s.

Antigone embodies a universal symbol in the re-enactment and re-evaluation of the myth itself each time the social circumstances reclaim her. Mathews enlarges the experience of fascism, commenting on the procedures used by some regimes: control and inventory of personal belongings which invade the individual space. As a result, Antigone is astonished when she realises that «They took everything. Even a copy of Cosmo he'd done the crossword

in. And his first Communion photo» (17). The regime attempts to eradicate every trace of Polyneices. This intention is also ridiculously expressed by the superficial means with which totalitarian regimes try to revise, recreate and rewrite history. For instance, they try to cut Polyneices out from a picture, but:

ANTIGONE: You know, they did it so quickly, they forgot something. Because he had an arm around Petey. And his right hand was lying on Petey's right shoulder. You don't notice it at first. It looks like an epaulette. And then it strikes you. Just lying there on his shoulder. The whole hand. (18)

The hand stands as a *memento* of the missing Poly. Mathews is creating an enlargement of the experience of Antigone. Her metaphorical story represents a way of actualising some practices still in vogue in some totalitarian regimes.

Ismene recalls the «Thousands of missing persons» (18) and dictatorship in Latin America and the fate of the *desaparecidos* are bridged with the strange accidents happening in Northern Irish prisons: Antigone says: «He was one of the torturers. He drove a sharpened pencil through my cousin's eardrum» (35).

Creon is the chief of the totalitarian state Antigone lives in: all through the play, he complains about his eyes and his sight «I must see clearly today (...) Antigone is coming» (32). Though Tiresias does not appear in the play, the contrast sight-blindness is enacted in terms of Creon's problem with his sight. Tiresias is not present to embody enlightening sight over the matter, but Creon maintains his role as short-sighted. What in the Sophoclean tragedy was a metaphysical blindness is reversed as a concrete problem with the sight. The metaphorical inability to see characterises those who lead the state. Creon is not even able to formulate edicts by himself, and Heman (Mathews' name for Haemon) helps him to build them through a dictionary of quotations.

Antigone opposes the world of violence Creon is creating. Her existence in the play is, by itself, an opposition to Creon's actions. In modern life, she represents a message which people are not able to listen to because they are trapped in the day-to-day. There are «many white faces» (10) who cannot hear her. Her message of peace can, however, be heard by the audience which is composed of "Voyeurs". At the end of the play, Creon denies the possibility of a change «Go. Home. Go home. You can do nothing» (65). But it is Antigone who becomes during the course of the play, the one who can make the audience go home and think; That is after all, as the chorus remarked, what they are paying for.

What is striking in Mathews' play is the marvellous characterisation, none of the characters remain faithful to the original depiction. The play swings between roles, and the author plays with them. Haemon becomes Heman¹⁹, Eteocles is renamed Peteocles and the fifteen actors who sing and dance in the original play, are reduced to one man, Chorus, and his female coun-

¹⁹ Heman was also the name of an '80s American super-hero of cartoons.

terpart, Chora. Tiresias and Eurydice are not even mentioned. The Chorus has lost the classic harmony and wisdom of the original and has become the meddler of the state. His function of commenting on the play and as the voice of the citizens is reversed, and he goes around doing things while informing the audience of the changes in the play. For example, he informs the audience that «We move at a fast centre to the Presidential palace, an underground park at the centre of the **Blast area** Creon and Heman the Police chief are burning the midnight oil» (21) [emphasis added]. He is also the one who whitewashes the ‘P’ on the walls and cleans up after the killing of the critic at the beginning of the second act. He is a sort of jester who creates the links in the play and who also breaks the fourth wall. Like the other characters, however, he is very much concerned about his personal experience as “the chorus”.

The Delphic ‘*gnosi sauton*’ is applied effectively throughout the play by the characters who struggle against their roles. Deconstruction seems to be the key word. Soon after the opening speech of the chorus, the Beckettian exchange between Chorus and Heman, Ismene and Antigone arrive onstage. Ismene wants to be an individual and not a meaning: «I am so bored with being myself» (10); Antigone cannot even remember who she is supposed to be, and adds, «I’m so tired» (10); the chorus violently reacts to the complaints of his ‘colleagues’ reissuing his central role as the *trait d’union* with the audience: «Who’s been keeping’ them (*Points off to the audience*) in their places?» and «I didn’t ask to be the Chorus. I was told. O.K.? I was fuckin’ ordered» (10). Imposition comes from the outside; first Sophocles and now Mathews have acted upon him. He would like at least: «to have a play named after myself?»(12). These complaints regarding the roles germinate from a physical and physiological exhaustion in endlessly re-enacting a part they have been taking for years, *ad infinitum*. Complaints fill the scene in a stream along which Antigone tries to remember her role and the reason why she took it; she has became playing it for ages and she is confused. Ismene is tired of being a «prissy little Hausfrau» (18), wants to break the rules and reclaims Antigone’s role. Antigone, who is usually the heroine of action and of deeds, is a more reticent character, trying to understand her role. Ismene, on the other hand, is the active one. She has fresh and up-to-date information and can suggest to Antigone how to cope with things. The theatrical environment is never forgotten in the play, and the interaction between the actors and the audience is often pushed forward by the chorus as when the chorus, requests a cigarette from the audience.

Each character’s identity is dependent on the other’s existence. Creon has to fulfil the role which has been given. He has to finish his works, “things” are to be done and he is «tired to budget for your super-ego» (39). Conversely, Antigone juxtaposes the world of human beings with that of Creon’s rigid rationality: «ANTIGONE: A human being is not a vegetable» (39).

It can be argued that one of the few things left untouched from the original version is the majestic confrontation between the two powers: although her position expands and reaches the ranks of different political environments, Antigone is the Irish Liberal conscience. What she wants, Creon insists, is a world of «Statesmanship without politics. Growth without the

growing pains» (39). Their fields of thinking relate to different moral and political spheres. Within the play, she is recognised as an “ideal” but, at the time, she desires to assert her position as a woman.

Mathews repeatedly emphasises that Antigone flows away from any kind of categorisation and he ‘blinks’ at Irish counter-culture in mentioning the magazine of the “fifth province”²⁰. Even though it is replete with satirical political comments, Mathews’ *Antigone* is very much a play which deals with the process of theatricalisation and the elements involved in this process. All of the characters bring into question their roles, and there is an attempt to create a link between the dramatic space and the audience. The bridge between the acts is characterised by strong meta-dramatic gestures: the recording of the Criminal Justice Bill at the end of the first act, and the apology of the critic at the beginning of the second. At the end of the play, the actors remove their make-up and indulge in the dramatic spaces. Antigone can not be found. She physically disappears from the stage and remains only metaphysically present as a principle: «Chorus: Nobody’s seen her. Nobody, just...vanished. Gone [...] HEMAN: That’s not true. She was seen in Khrakov. Only last year» (45).

She has left the dramatic space to become a symbol. At the same time, she is not involved in the metadramatic actions which are taking place on stage. As Mathews has pointed out, “agon” also denotes “play”, “theatre piece”, “drama”; so, Antigone means going against the play, resisting it. Mathews believes that she «[...] opposes dramatic forms, she stands against the ritual of violence which a dramatic performance re-enacts, she de-means drama...[and] seeks to deny the very ground of theatre»²¹.

Each member of the cast and the audience is part of the game within the play, and if Antigone’s identity was built up in the other two versions, against those of Creon and Ismene, every character here lives because of the existence of the other. The final conclusion, however, reveals that Antigone transcends reality and the theatrical space and becomes an ideal. Mathews pushes the conflict/confrontation of the three main characters in the play to the edge. In Paulin’s and Kennelly’s *Antigones*, Creon and Ismene represented the ‘others’ against whom Antigone’s identity was built up. In Mathews’, they come to speak the same lines, joining a total identification:

ISMENE: Perpetual peace shining upon them.

CREON: Perpetual peace shining upon them.

ISMENE: Thank you. Good night and God bless the U.S.S.A.

CREON: Thank you. Good night and God bless the U.S.S.A. (37)

²⁰ For further discussion on the ‘fifth province’ see *Editorial 1/Endodorms*, in “The Crane Bag” 1.1, 1977, p. 4 and S. Deane and R. Kearney, *Why Ireland Needs a Fifth Province*, “Sunday Independent”, 22 January 1984, p. 15.

²¹ A. C. Mathews, ‘Annotations on *Antigone*’, cit., p. 1.

In joining together the two global nuclear powers of the USA and USSR as the U.S.S.A, Mathews continues to build a web of political references. As a character and as an ideal, Antigone exists in Mathews play as an ‘anti-heroine’, as somebody that goes against those rights of the state to assert those of the individual. At no point in the play does Mathews give up irony and sarcasm: «ANTIGONE: I know I’m a bore. But I’m right, God help me, I’m right» (36).

Mathews’ takes a post-modernist position on the play. The script is imbued with reflections on the value and means of constructing and stating self-identity. His *Antigone* uses the stage space as a metaphor for the vacuum which echoes back the cries of the unheeded repression, in what have been already termed ‘The Uncertain Eighties’. In that vacuum, Antigone’s identity is the only one which survives.

Three different identities of three Irish Antigones emerge from the opposition/confrontation with Creon and Ismene in the plays examined. Each author answers to a different necessity in coping with the Sophoclean myth. Gender issues, politics and post-modern claims are applied to Antigone’s identity according to different perspectives. While generally restating the centrality of woman in a male-dominated culture, the gender issues inherent in *Antigone* are dealt with according to the different priorities of each playwright. But if the three versions respond differently to such specific issues, what they have in common is the urge to state the independence of mind and spirit of Antigone within a social context and they do so better than other versions appeared in most recent years.

Dario Cecchi

La polis close Relire Antigone à travers le cinéma du réel et le théâtre contemporain*

ABSTRACT: Antigone is a figure which inspired Modern Philosophy since Hegel and Hölderlin, up to 20th-century interpretations, such as those proposed by Heidegger and Bultmann – the latter emphasizing even the broadly speaking theological relevance of this figure. In the present article, we shall focus on two contemporary readings of Sophocles' tragedy inspired by this Greek mythological figure – the first concerning a movie, *L'intrusa* (Leonardo Di Costanzo, 2017), and the second concerning a theater representation (Federico Tiezzi, 2018). In the former case, the movie is actually not immediately inspired by this tragic figure. It seems, however, to be profoundly bound to its political meaning. Giovanna and Rita, the two protagonists, can be seen as two different Antigones: on the one hand, the latter claims for hospitality and forgiveness to the enemy like the Classical Antigone; on the other hand, the former creates a realm where justice reigns, while being not able, however, to grant hospitality to the enemy for this very reason, since she has to protect her own community. In Tiezzi's representation, the ethical themes of the tragedy emerges more clearly. The tension is created here between Antigone and Tiresias – the former being the victim, while the latter is the prophet who recalls the king and the community to their ethics. Tiezzi is more radical than Di Costanzo: there is no space for an even corrupted political space after the death of the collective ethics.

Keywords: Antigone on stage; Heidegger; Bultmann; film; ethics and politics.

1. Giovanna, le personnage joué par l'actrice Raffaella Giordana, gère une ferme devenue partie de la banlieue de Naples à cause de l'expansion urbaine de la ville même. Giovanna et ses collaborateurs sont des éducateurs : les enfants de l'école primaire du quartier passent quelques heures chaque jour avec eux, pour jouer dans une ambiance protégée. Nous nous retrouvons donc plongés dans un espace qu'on peut qualifier du protégé par rapport à la réalité dégradée qui entoure les enfants, leurs familles et les éducateurs de la ferme. Giovanna ne veut pas seulement protéger les enfants ; elle veut aussi les éduquer à une manière différente de vivre le monde et dans le monde. Leonardo Di Costanzo, le metteur en scène qui a réalisé le film *L'intrusa* (2017 : *L'intruse*) nous fait comprendre, dès le début du film, le projet – autant pédagogique que politique – de la protagoniste de son film, montrant, entre les titres d'ouverture et la première scène du film, sans aucune solution de continuité, en premier lieu des dessins et en second lieu les « murales » qui couvrent les murs de la ferme. Ces murales représentent des petits bâtiments : c'est l'image d'une habitation, d'une maison ou d'une cour sur qui donnent les maisons d'une ferme ou d'un village. Dans cette suite d'images, comme l'on a déjà dit, c'est comme si il n'y avait aucune solution de continuité, et notamment entre l'image d'ouverture du film, la « scénographie » de la scène où se passera l'action filmique et les éléments visuels film, nous nous retrouvons ensuite plongés entre des adultes – la tâche étant donnée surtout aux hommes de la petite communauté – et des enfants qui construisent des grands oiseaux en papier mâché et des hommes qui construisent des grands mécaniques qui sont capable de conduire une sorte de voiture à traction, une espèce de quadricycles¹.

* Cet article reprend et développe une lecture critique du film *L'intrusa* (2017) de Leonardo Di Costanzo, qui est considéré ici comme une interprétation contemporaine de l'*Antigone* sophocléenne.

¹ Sur cette tâche de l'acte de création, cfr. H.R. Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Universitätsverlag,

Giovanna ne fait pas seulement jouer ces enfants, elle les éduquent à ce qu'on pourrait nommer avec le mot grec de *poièsis*. Selon Heidegger, la « *poièsis* » n'est pas la poésie au sens courant du terme. Elle est plutôt, et en général, la capacité de produire quelque chose, de la « porter à la présence », pour s'exprimer avec les paroles de Heidegger. A côté de la *physis* (la nature), la *poièsis* exerce la tâche de donner une forme aux choses. Le but de cette activité est celui de rendre le monde un lieu habitable et familial. Giovanna, donc, ne fait pas jouer les enfants, mais leur montre que le monde peut être habité à condition de le (ré)construire tous ensemble.

Une menace apparaît, pourtant, dans le monde de Giovanna: il s'agit de Maria (interprétée par Valentina Vannino), la femme du boss de la mafia locale. Son mari est en fuite après avoir tué par erreur un innocent pendant un règlement de comptes. Maria est « l'intruse ». Comme dans toutes les traditions anciennes, la *polis* régie par Giovanna comprend un espace où il est possible de donner asile aux fugitifs. Maria s'installe, en effet, dans une maisonnette de la ferme avec sa fille Rita (la petite Martina Abbate) et un fils bébé. En réalité, elle cache son mari, qui est pourtant découvert et arrêté après quelques jours.

Giovanna doit maintenant expliquer à son ami le commissaire, et surtout à la communauté du quartier où se trouve la ferme, qu'elle n'en savait rien. Elle doit aussi faire les comptes avec la décision de Rita qui veut rester à vivre dedans la ferme et qui refuse les invitations de sa belle-mère à rentrer à la maison. Mais malgré le refus de Maria, tous les citoyens de la *polis* fondée par Giovanna – à partir des ses collaborateurs pour passer aux enseignants de l'école, jusqu'aux parents des élèves – veulent son départ, puisqu'elle constitue un danger pour toute la communauté. On est devant à une tragédie : c'est quasiment une nouvelle lecture de l'*Antigone* de Sophocle, comme il y en a eues dramaturgiques ainsi que philosophiques. Il suffit de penser à l'espace pour confirmer cette impression: quasiment tout le film se déroule dans la cour de la ferme, qui n'est pas seulement l'*agora* où se réunit la population cultivée par Giovanna, mais elle est aussi la scène de la représentation du drame et, à la fin du film, le lieu d'un rite sacrée. Cette façon d'utiliser l'espace fait penser, par exemple, à l'adaptation de l'*Antigone*, dans la traduction de Hölderlin, réalisée par les cinéastes franco-allemands Jean-Marie Straub et Danièle Huillet en 1992 à partir de la mise en scène de Brecht: on retrouve ici la même tension entre le quadrilatère où se déroule l'action et se manifeste la position distancée du roi Creon. Il est, en faits, *hypsipolis-apolis*, pourrait dire Heidegger reprenant le 1^{er} Stasimon de la tragédie: l'homme, en tant qu'être politique, exemplairement représenté par le personnage de Creon, est à la fois celui qui du haut domine le lieu et qui reste exclu du lieu². Il faut noter que, de cet espace à la fois politique et dramaturgique, en sort seulement Giovanna, un « roi » d'une *polis* qui, contrairement au Creon décrit par Sophocle, voudrait inclure tous, y compris les ennemis.

Un autre élément tragique est le rythme. La tragédie, soutient Hölderlin, se construit autour d'un événement de césure : si cela se passe au début comme dans l'*Antigone*, le reste de

Konstanz 1972.

² Cfr. M. Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, tr. fr. Gallimard, Paris 1980.

l'action avance graduellement vers la catastrophe³. Les faits qui portent à l'opposition entre Giovanna et la communauté sont concentrés au début du film : le reste est une chute, une catastrophe progressive à travers les événements qui se déroulent l'un après l'autre, depuis l'apparition de la famille criminelle jusqu'à la dispute entre Rita et un enfant qui fréquente la ferme. C'est un élément absolument original de *L'intrusa* qui apparaît lorsqu'on l'interprète comme une réécriture cinématographique de l'*Antigone* de Sophocle. Maria est sans doute Antigone, la femme qui, au nom des lois non écrites de la pitié familiale, demande à la *polis* d'accueillir même les ennemis. A son tour, Giovanna, chef de cette ville, n'est pas Creon, le roi qui impose l'interdiction d'accueillir des ennemis, morts ou vivants. Voici le paradoxe tragique du film : elle est aussi une Antigone pour lequel il ne vaut pas la peine de construire un espace commun qui ne peut pas accueillir les intrus ainsi que les « amis ». Au de là de quelque vision rassurante, Giovanna vit en elle le conflit tragique, puisque la sienne n'est pas une mission éthique mais politique, c'est à dire construire à nouveau le monde qu'elle a trouvé dans un état qu'elle ne peut pas accepter. Et, puisque la loi fondamentale qui règle sa politique est celle de construire un espace pour y vivre ensemble, elle se trouve devant une limite insurmontable quand elle s'adresse à ceux qui, avec leurs actions, détruisent toute vie commune possible ; pourtant, eux, ils sont les vrais intrus. D'ici le paradoxe : l'intruse était dans l'esprit de la *polis* depuis sa fondation. Et pourtant, pour survivre, la *polis* doit par principe écarter ceux qui sont étrangers à cet esprit.

Par définition, une tragédie ne peut pas avoir une véritable conclusion : elle se prolonge dans l'élaboration cathartique des spectateurs, comme l'a souligné Aristote dans sa *Poétique*, infiniment reprise à travers les siècles par les interprètes et les théoriciens de la poétique tragique. Il faut trouver une conclusion qui puisse garder ouverte la tension entre les parts, tout en laissant apparaître « l'engloutissement » des personnages dans le « néant » de leurs décisions après la catastrophe, comme l'expérimente l'authentique protagoniste d'une représentation tragique. Dans sa *Phénoménologie de l'Esprit*, Hegel écrit qu'Antigone ne peut que terminer son existence *zugrunde*, « au fond ». Dans *L'intruse*, Leonardo Di Costanzo choisit une conclusion tragique dans le sens que nous venons de dire. Il n'y a pas de solution au conflit entre Giovanna – l'Antigone souveraine, qui héberge dans sa ville Maria, l'Antigone fugitive – et son peuple. Ce qui se passe, c'est tout simplement que « l'intruse » disparaît innatenuement. Maria (l'Antigone fugitive) prend le place et l'autorité de Giovanna (l'Antigone souveraine) pour prendre la décision finale : la *polis* que Giovanna a construit ne survivrait pas à la présence de Maria, malgré le fait qu'elle avait été créée avec l'intention d'accueillir les intrus. A ce moment, la vie peut reprendre : les enfants reviennent à la ferme. Les parents et les enseignants sont satisfaits : on peut célébrer la fête interrompue au début du film. A cette fête se joint aussi Giovanna : elle n'est pas seulement la célébration de (l'auto)exclusion de l'intruse de la communauté, mais aussi la régression de la ferme. La ferme, qui était la scène

³ Cfr. F. Hölderlin, *Fragments de poétique et autres textes*, tr. fr. Imprimerie nationale, Paris 2006.

de la représentation tragique, l'espace de la dispute politique, devient à nouveau le lieu d'un sacrifice nécessaire pour le maintien de l'ordre de la communauté⁴.

Ce passage semble avoir une valeur symbolique: est-elle l'Italie qui est à la recherche des manières pour reconstruire un « pacte social », et qui pourtant rétrograde vers des formes d'exclusion, plus ou moins justifiées ? On a l'impression que la main du documentariste ressort ici, ne perdant pas de vue la nécessité de raconter la réalité qui l'entoure. Un autre élément lié au précédent se retrouve dans le langage. Dans un film qui marque une pause de son travail de documentariste, Di Costanzo choisit de faire un cinéma « impur », dans le sens meilleur⁵. Le film est une réécriture, autant raffinée que souterrainement tendue, de différentes dramaturgies : fiction, documentaire, tragédie, rite. Sous ce profil *L'intrusa* pourrait être le modèle pour un nouveau courant du cinéma italien contemporain: le film, comme je l'ai essayé de montrer, rappelle à d'autres formes de représentation, mais sans le but de faire un « théâtre filmé ». C'est parce que c'est l'une des stratégies typiques qu'a le cinéma pour mettre à point son langage. Pour Di Costanzo – qui, en tant que documentariste, a toujours montré une grande attention pour l'innovation des formes – le problème de redonner la voix au réel reste central. C'est un « réel » qui est par soi-même *praxis*, action, et pas simplement un phénomène à observer avec détachement. C'est tout autour à ce noyau théorique qu'on doit lire le choix de Di Costanzo de continuer le courant de la fiction, en donnant plus de force au trait « impur » de la narration filmique, presque pour éviter que le cinéma documentaire – qu'il soit « du réel » ou « de témoignage »⁶ – se réduise à une collection de reconnaissances du réel, en renonçant à en rendre une lecture profonde. C'est dans ce sens que tout le cinéma est documentaire. Et, pour les mêmes raisons, tout le cinéma est une représentation du monde qui laisse entrevoir ses dettes et son héritage futur.

Cette interprétation de l'*Antigone* de Sophocle relève de deux « mises en scène » qui, d'une manière ou de l'autre, sont capables d'actualiser le sens des différentes interprétations *philosophiques* que la Modernité, à partir de Hegel, a données de ce texte de la tradition classique grecque. Il s'agit, donc, d'une interprétation double, pour ainsi dire. La première mise en scène dont nous avons parlé est celle réalisée par le documentariste italien Leonardo Di Costanzo pour le cinéma. Depuis au moins une décennie, Di Costanzo est engagé dans l'effort de outrepasser toute distinction rigide entre le cinéma de fiction et le cinéma documentaire. Celle-ci est une définition qui a toujours été qualifiée d'une grande faiblesse dans le domaine des théories du cinéma. On parle le plus souvent de la coprésence de deux tendances, toutes les deux légitimes par rapport à une catégorisation de l'objet cinéma, qui font référence soit à la fiction soit à la réalité comme à son principe idéale pour guider le processus

⁴ Il serait ici le lieu pour une interprétation « conservatrice » de la conception de la tragédie classique développée par Nietzsche : cfr. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, tr. fr. Gallimard, Paris 1989.

⁵ Cfr. A. Bazin, « Pour un cinéma impur », *Qu'est ce que le cinéma ?*, Editions du Cerf, Paris 1976.

⁶ Cfr. D. Cecchi, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2016.

de la mise en image. Ces deux tendances, on les appelle souvent « lignée Méliès » et « lignée Lumière », la lignée Méliès pourtant évidemment sur le côté de la fiction la plus poussée et la lignée Lumière sur l'effort de témoigner la réalité du monde à travers les images. Nous manquerons par de rappeler aussi ce qu'André Bazin disait à propos de deux différentes catégories de cinéastes : il y en a qui adressent leur croyance à « l'image », tandis qu'il y en a d'autres qui l'adressent à la « réalité » en tant que telle.

L'œuvre de Di Costanzo se colloque plutôt dans la lignée d'une recherche portée sur la réalité, ainsi que sur l'invention. Il est pourtant l'un des cinéastes qui, provenant du milieu des documentaristes, a essayé, dans ses deux derniers films, de pratiquer une « adresse au réel »⁷ qui ne relève pas seulement d'une action de documentation brute, ou de toute façon rigide, de faits qui se sont réellement passés. Di Costanzo a, tout au contraire, essayé de pratiquer une narration du réel qui ne reste pas attachée à la chronique, mais qui peut déborder dans le domaine de la fiction, tout en restant fidèle à son instance de témoignage⁸. Il ne s'agit pas, pourtant, du « réalisme » ou du « naturalisme » de la fiction narrative. Il s'agit plutôt du pari, esthétique et artistique ainsi qu'éthique et politique, que quelque chose se puisse passer à la représentation de la réalité si le charge de celle-ci est confié à des acteurs choisis dans le même milieu dont on parle dans le film : ils sont des « acteurs-médiums », au sens dont Gilles Deleuze, dans *L'image-temps*, parle des acteurs du Néoréalisme et de la Nouvelle Vague⁹ ; on pourrait faire référence aussi à la théorie de la récitation développée par Robert Bresson, dans ses *Notes sur le cinématographe*, basée non plus sur la notion d'acteur, mais sur celle-ci de « modèle »¹⁰. Ou bien le travail de fiction conduit avec des acteurs « non professionnels » manifeste l'aspiration à faire que quelque chose se passe dans leur réalité à partir du fait que la fiction a provoqué un mouvement, une faille dans la croute du monde. Nous pourrions parler ici – dans un sens tout à fait pas techniques, surtout pas dans les termes de la philosophie du langage – d'un pouvoir « performateur » de la fiction sur la réalité.

2. Ce que la théorie du cinéma a souvent manqué de faire, c'est de souligner les concepts-clés qui nous permettent de concevoir le cinéma d'une telle manière et surtout d'indiquer les lieux où une telle expérience de la transformation du réel est rendue possible et accessible à un public de n'importe quelle sorte. Restant dans le domaine de la philosophie du cinéma et de l'esthétique, Pietro Montani a proposé de penser ce lieu de rencontre entre témoignage de la réalité et fiction comme le lieu où se constitue l'expérience narrative filmique proprement dite. Le cinéma relève d'une certaine « réversibilité » – ce terme étant adopté directement de Merleau-Ponty – entre la réalité et la fiction, dirait-on. En faits, il suffit penser à la façon

⁷ Pour cette expression, cfr. J. Benoist, *L'adresse du réel*, Vrin, Paris 2017.

⁸ Sur l'instance du témoignage à partir des images et sur son « éthique de la forme », cfr. P. Montani, *Bioesthétique. Sens commun, technique et art à l'âge de la globalisation*, Vrin, Paris 2014.

⁹ G. Deleuze, *L'image-temps*, Editions du Minuit, Paris 1985, p. 25.

¹⁰ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris 1975.

dont la récitation filmique, bien plus fortement et *a fortiori* que celle du théâtre, implique une référence à la réalité des corps, des gestes, des mouvements, des expressions. Le « cadrage », l'action d'encadrer le corps, et surtout le visage, requiert un certain « investissement » du réel, dans le documentaire ainsi que dans la fiction. Et, inversement, le fait que, depuis son origine, nul film est possible en absence de tout montage – et l'image numérique a montré de ne pas vouloir se débarrasser de ce procédé, ainsi que de l'esthétique qu'il importe avec soi – renvoie à la nécessité qu'une sorte de dispositif narratif (fictionnel) y intervient pour garantir la validité du conte filmique. Voici l'implication réciproque du réel et du fictionnel dans la narration filmique : sans référence au réel, pas d'image ; sans construction de fiction, pas de narration des événements (y compris les événements réels). Il suffit penser jusqu'à quel point le cinéma contemporain a conjuré le cauchemar d'une image totalement construite et dépourvue de toute sa référence au réel si on considère la nette prévalence du montage qui a continué, et continue, à prévaloir sur le plan-séquence – à l'exception des expérimentations comme celui de Sokourov dans *L'Arche russe* (2002) – à l'époque du numérique, qui aurait pu ouvrir les portes à une fiction, pire à une illusion, absolue¹¹.

Nous avons considéré ici l'*Antigone* comme l'occasion pour penser à nouveau cette particulière connexion entre réalité et fiction dans le cinéma, exemplairement représentée par une actualisation contemporaine, et notamment *L'intrusa* de Leonardo Di Costanzo. Comme l'on a dit, l'*Antigone* n'est pas le modèle direct de l'auteur : la tragédie est plutôt la source dont nous tirons le caractère et fictif et réel de la narration filmique et retrouvons dans cette connexion le caractère politique de cet art. Il faut question poser à nouveau suivante : qui est Antigone ? Ou bien : qu'est-ce que Antigone ? Cette question a traversé tout le débat philosophique moderne sur cette tragédie et ce personnage, de Hegel et Hölderlin, jusqu'à Martha Nussbaum et Judith Butler, en passant par Søren Kierkegaard, Martin Heidegger ou Rudolf Bultmann¹².

La thèse que nous voudrions soutenir, en conclusion de ce bref essai, est que Antigone est le *médium*. Avec le terme « médium », nous entendons ici la capacité de transformer un espace en lieu de rencontre, d'échange, bref de communication parmi les différents acteurs publics¹³. Sans Antigone, la *polis* se réduirait à l'obéissance d'une loi qui, il faut le rappeler, est une bonne loi en principe¹⁴. Il faut introduire un écart par rapport à la loi, un mouvement qui puisse manifester une forme de trascéndence à l'obéissance. La lecture de Bultmann est

¹¹ Pour cette tendance, qui s'est révélé minoritaire, cfr. P. Bertetto, *La macchina del cinema*, Laterza, Roma-Bari 2010.

¹² Un volume qui réunit toutes les interprétations philosophiques majeures de l'*Antigone* est disponible en italien : cfr. P. Montani (éd.), *Antigone e la filosofia*, Donzelli, Roma 2017 (2^{ème} éd.).

¹³ Pour cette conception de l'espace public, cfr. H. Arendt, *La condition de l'homme moderne*, tr. fr. Calmann-Lévy, Paris 1988.

¹⁴ Sur le caractère en abstrait politique et éthique de la position de Creon, je fais référence à l'interprétation de Bultmann : cfr. R. Bultmann, « Polis e Ade nell'Antigone di Sofocle », P. Montani (éd.), *Antigone e la filosofia*, cit., pp. 215-226 ; cfr. aussi l'important essai interprétatif de Gaetano Lettieri : G. Lettieri, « L'Antigone di Bultmann », ivi, pp. 227-268.

évidemment enracinée dans une perspective théologique, qui fait d'Antigone une sorte de préfiguration païenne de la conception chrétienne de l'amour et de la mort, une figure proto-christologique. Nous n'allons pas suivre Bultmann jusqu'à ce point. Il n'est pas question de mésentente avec son interprétation. Il faut quand-même souligner le côté politique – qui intéresse d'abord à Bultmann aussi, qui s'occupe de la tragédie de Sophocle dans les années cinquante du 20^{ème} siècle – de ce personnage. De ce point de vue, Antigone est le médium qui ouvre sur la possibilité d'Autrui. Le nom qu'on donne à cet Autrui, dans le contexte de la tragédie et plus en général de la culture grecque, est Hadès, littéralement « l'invisible ». Il est l'invisible de la mort, mais aussi de l'écart par rapport à l'obéissance à la loi. Il est l'invisible de la loi. Le paradoxe est que cette condition de non corrépondance à la loi, de vide par rapport à son exécution, ouvre la possibilité d'en sentir l'élément « communicatif », la capacité de fonder la communauté à partir d'une condivision, d'un « partage »¹⁵.

Si le film de Di Costanzo thématise avec force l'action, le drame qui traverse toute Antigone moderne, sa conclusion marque une régression, qui correspond d'abord à une clôture du médium politique : il est impossible de voir la ferme autrement que comme l'espace de la fête des « vertueux » contre leurs « ennemis ». Paradoxalement, il faut regarder à une forme de représentation plus ancienne, le théâtre, pour retrouver une réflexion sur la nature de ce médium. Dans son dernier travail, *Antigone*, présenté en première au Teatro Argentina de Rome cette année (2018), le metteur en scène italien Federico Tiezzi interprète la tragédie de Sophocle, en la situant dans une morgue à l'air baroque. On a l'impression de se retrouver dans une représentation sacrée catholique, plutôt que dans la Grèce ancienne : les squelettes entourent et obsèdent les personnages ; les vieux de Thèbe sont dévenus des médecins et des chirurgiens.

Fidèle à sa conception « ejzenštejnienne » de la représentation, Tiezzi construit un spectacle des « attractions »¹⁶, dont un des buts est de donner le même mouvement que le cinéma à l'espace tragique. Par définition, l'espace tragique ne change pas – unité de lieu – et seul le théâtre moderne introduit plusieurs scènes dans la même représentation tragique. Il est vrai que d'autres éléments de mobilité étaient disponibles à la dramaturgie ancienne, qui se servait d'espaces en plein air et d'une écriture poétique fortement marquée par le rythme des vers. Mais le système des « attractions » semble être une nouveauté absolue. Elle ouvre pourtant à deux événements capitaux : la « marche » d'Antigone, un squelette sur son dos, vers la mort, qui ouvre la dimension de cet espace à l'invisible de l'Autrui ; et la successive arrivée du devin Tirésias, qui prophétise la catastrophe qui va s'abattre contre Creon et sa prétension à une obéissance absolue de la loi – ce que Bultmann qualifie d'une « déification » du pouvoir politique. Tirésias est représenté d'une manière ambiguë, une femme vieillie, obscène et ridicu-

¹⁵ Cfr. H.R. Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen*, cit. Cf. aussi J. Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000.

¹⁶ Cfr. S.M. Ejzenštejn, « Il montaggio delle attrazioni », *Il montaggio*, P. Montani (éd.), tr. it. Marsilio, Venezia 1986, pp. 219-226. Nous faisons référence à l'édition italienne, qui reste, parmi les différentes traductions, la plus fiable.

cule, accompagné par son jeune amant. Elle/il se sert de tout cet appareillage des attractions, de ce médium préparé par la sortie d'Antigone. Et pourtant, pour cette raison même, elle/il la/le seul(e) capable littéralement de prophétiser une parole de vérité, c'est à dire de rendre la loi au médium qui la vivifie.