

FEDERICA ADRIANO

Mitografie di «Antigone»: da Luigi Alamanni a Gabriele d'Annunzio

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FEDERICA ADRIANO

Mitografie di «Antigone»: da Luigi Alamanni a Gabriele d'Annunzio

L'«Antigone» di Sofocle ha dato vita ad una figura di eroina dallo spessore talmente complesso da non tramontare più nella storia della cultura, dove ha continuato ad ispirare l'immaginario in tutti i rami del sapere. Nel 1530 Luigi Alamanni traduce, per la prima volta in versi italiani, la tragedia sofoclea, ponendosi nel solco tracciato pochi anni addietro da Trissino e Rucellai, i due primi tragediografi che preferirono l'italiano al latino con l'intento di recuperare alla cultura italiana il patrimonio del teatro classico e di renderlo accessibile ad un vasto pubblico popolare. Nell'«Antigone» (1783) di Alfieri, in un clima spirituale ormai preromantico, l'eroina obbedisce a un principio assoluto di libertà morale; nella «Città morta» (1896), primo dramma di d'Annunzio, il personaggio di Bianca Maria ha i connotati di una novella Antigone: dell'una e dell'altra opera teatrale si evidenzieranno, oltre agli inevitabili influssi, le fondamentali differenze dal capolavoro greco.

Frutto sublime, nel risultato artistico, della elaborazione di un ciclo mitologico preesistente, l'*Antigone* di Sofocle s'impone come archetipo dell'indagine sul problema della responsabilità individuale, perché plasma una figura di eroina dallo spessore talmente poliedrico e complesso da non tramontare mai più nella storia della cultura non solo occidentale, dove continua ad ispirare fino ad oggi l'immaginario di poeti e romanzieri, filosofi e giuristi, politologi e psicoanalisti.

Nel 1530 il fiorentino Luigi Alamanni (1495-1556) firma la prima traduzione in toscano illustre dell'*Antigone*, la quale, oltre a costituire il primo volgarizzamento europeo di una tragedia greca, s'inscrive nel tracciato umanistico – esemplarmente rappresentato in quegli anni da Machiavelli – della riflessione sulla figura del principe e sulle caratteristiche dell'autorità regale, attestandosi quale prima interpretazione del dramma sofocleo come simbolo della contestazione contro un potere ingiusto: messa in scena davanti alla corte parigina del re Francesco I, questa *Antigone* poetica in versi (in prevalenza endecasillabi sciolti, ma anche settenari) aderisce in modo piuttosto fedele al testo originale.¹ Eminente intellettuale dei prestigiosi Orti Oricellari, Alamanni condivideva con alcuni giovani dell'aristocratico cenacolo – oltre allo studio amorevole dei classici antichi ed all'interesse per la tragedia – una forte dedizione agli ideali antitirannici e repubblicani, che nel 1522 era sfociata nella congiura ordita per assassinare il signore di Firenze – il cardinale Giulio de' Medici –, fallita la quale aveva dovuto rifugiarsi prima a Venezia e poi in Francia.² Cifra essenziale dell'intera produzione poetica di Alamanni – che informa di sé pure la giovanile *Antigone* – è lo sperimentalismo contenutistico e formale, inserito negli orizzonti misurati di un classicismo che prescrive l'imitazione di modelli stilistici esemplari, ravvisabili sia nella tradizione letteraria antica che in quella tre-quattrocentesca (soprattutto Dante e Petrarca) e contemporanea. Se la datazione al '22 della prima stesura dell'opera ridimensiona la tesi di Fornaro, secondo cui con essa – cioè alla luce di un'indagine sui meccanismi sovente iniqui della potestà regale – l'autore intendeva rappresentare presso la corte francese la causa politica della Firenze coeva, risulta invece acclarato che tale operazione si colloca nel solco tracciato pochi anni addietro da Giovan Giorgio Trissino e Giovanni Rucellai, i due primi tragediografi che preferirono l'italiano al latino, mossi dall'intento di recuperare alla cultura italiana il patrimonio del teatro tragico classico e di renderlo accessibile ad un pubblico non elitario ma popolare, che fosse il più vasto possibile: la *Sofonisba* (1514-15) del primo e la *Rosmunda* (1516) del secondo sono due tragedie che traggono palese e profonda ispirazione

¹ Conoscitore della lingua greca, Alamanni leggeva il testo dell'*editio princeps*, stampata a Venezia da Aldo Manuzio nel 1502 e tratta dal codice Laurentianus XXXII, databile intorno alla fine del secolo X.

² La tragedia compare nel secondo volume delle *Opere Toscane Di Luigi Alamanni Al Christianissimo Ré Francesco Primo*, pubblicate a Lione presso S. Gryphius nel 1532-33, ma la concezione e la prima stesura di essa sono precedenti all'esilio, cioè si collocano anteriormente alla metà del 1522; gli interventi ulteriori, che portarono alla versione definitiva, si attestano durante l'esilio francese, tra la seconda metà del '22 ed il '33. Si veda, al riguardo, F. LONGONI, *L'Antigone di Luigi Alamanni*, in *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, a cura di R. Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, 80-81.

dall'*Antigone* di Sofocle, fornendo una prova ulteriore di quanto la vicenda dell'eroina greca nutrisse l'immaginario artistico e morale degli intellettuali italiani del primo Cinquecento.³

La struttura generale della versione alamanniana ricalca grosso modo quella della fonte greca, ma ne aumenta il numero complessivo dei versi di oltre trecento unità: come in *Sofonisba* e *Rosmunda*, il tessuto drammatico non è diviso in atti ma alterna episodi e cori, riproducendo parzialmente le sezioni canoniche (prologo, parodo, episodi, stasimi, esodo) del modello. L'elenco iniziale dei personaggi è preceduto da un "argomento" – steso da messer Antonio Bruciolo –, che costituisce la sintesi dell'intera trama; e non compaiono didascalie atte a fornire indicazioni temporali o sui movimenti degli attori. Come in Trissino e Rucellai, il coro dei cittadini tebani utilizza la stanza di canzone, ma non presenta mai la figura del corifeo, tipica del teatro greco.

Fin dall'episodio incipitario l'*Antigone* di Alamanni esibisce una personalità addirittura più forte e complessa di quella sofoclea, poiché ne esalta in sommo grado sia le connotazioni patetiche, tipicamente femminili, della compassione e della tenerezza verso gli affetti familiari (v. 1: «O mia cara sorella, o dolce Ismene»), che quelle tradizionalmente 'virili' della fierezza sprezzante e ribelle contro i diktat del tiranno. Anche qui, ovviamente, il punto di vista privilegiato è quello della protagonista, il cui eroismo appare ripetutamente caratterizzato dai campi semantici della *pietas* e della libertà morale, mentre quelli opposti dell'empietà e della crudeltà vile marcano il potere dello zio (v. 9: «E Creonte crudel, l'empio signore»). È quanto si può osservare nel celebre episodio del confronto serrato tra i due, dove la fanciulla sofoclea afferma di preferire la morte prematura alle proprie innumerevoli «sventure»: un'espressione, che Alamanni – dietro possibile reminiscenza del Catone dantesco – modifica in «tal servitù», cioè con un nesso ben più pregnante nel suo duplice valore sia etico che politico (v. 615, p. 33). Il primo canto corale presenta variazioni significative rispetto alla parodo sofoclea, ma in linea, ancora una volta, con *Sofonisba* e *Rosmunda*, nelle quali è durissima la critica della guerra e delle sue conseguenze nefaste: l'invocazione alla «giustizia divina», liberatrice della città di Tebe dai nemici, e quella, immediatamente successiva, alla «santa pace», la cui virtù è disprezzata da «ben cieche menti e stolte» (vv. 158-164). Il motivo dell'ossessione del potere, tipico nella tragedia cinquecentesca, occorre poco più avanti, nell'apostrofe desolata alla «cieca empia voglia/del dominar» (vv. 222-223), che anticipa – osserva giustamente Spera – uno dei temi chiave della lettura alamanniana dell'*Antigone*: la bramosia di potere, che qualifica la figura di Creonte come tiranno, è la «causa scatenante dei conflitti umani».⁴

Inspirandosi a Sofocle ed alla *Tebaide* di Stazio, tra il 1775 e l'83 Vittorio Alfieri compone una dilogia tragica di argomento tebano, la quale comprende il *Polinice* (1783) e l'*Antigone* (1783). Quest'ultimo dramma, suddiviso in cinque atti e numerose scene, non è una semplice traduzione con rare modifiche, ma il prodotto di un'opera di riscrittura e contaminazione delle fonti, dove per la prima volta l'autore sperimenta il principio di introdurre «i soli personaggi indispensabili e importanti all'azione»⁵: mantiene tempo ed ambientazione del mito tebano, aggiunge ai principali personaggi sofoclei (Antigone, Creonte ed Emone) la figura di Argia, e ne esclude alcuni altri, fra i quali il Coro, l'indovino Tiresia – che pure è presente anche nell'epos staziano – ed Ismene.⁶ È probabile che l'Astigiano ritenesse quest'ultima – per il suo *status*

³ Cfr. S. FORNARO, *Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2012, 73-75 e LONGONI, *L'Antigone...*, 83, 88.

⁴ Si vedano le Note di F. Spera a L. ALAMANNI, *Tragedia di Antigone*, a cura di ID., Torino, Res, 1997, 93-94, 98 (da cui si cita).

⁵ V. ALFIERI, *Parere dell'autore su 'Antigone'*, in ID., *Tragedie di Vittorio Alfieri coi pareri dell'autore, del Casalbigi e del Cesarotti intorno alle stesse*, Trieste, Tipografia del Lloyd Austriaco, 1857, 369.

⁶ Nel 1776, quando dimorava a Pisa, Alfieri ideò e stese l'*Antigone* in prosa toscana; l'anno dopo la versificò in endecasillabi sciolti, quindi la fece rappresentare a Roma il 20 novembre 1782; la prima pubblicazione avvenne a Siena nel 1783.

tradizionale di donna pavida e sottomessa al potere maschile – un «personaggio subalterno»⁷ e di temperamento freddo, cioè poco efficace sul piano scenico, e che quindi abbia scelto di sostituire al fianco di Antigone la generosa e determinata sposa di Polinice, la quale esordisce nell'incipitaria scena notturna con un soliloquio concitato e franto. Altrettanto dicasi per il Coro degli anziani, che nel modello greco svolge un ruolo strutturale, in quanto voce polifonica che ora esprime il mero sentire comune della collettività tebana o meditazioni filosofiche di saggezza profonda, ed ora dialoga con gli attori principali fornendo un impulso decisivo al progredire dell'azione; se di primo acchito la sua eliminazione può suonare strana in un dramma che pone al centro il messaggio civile, a ben interpretare la poetica alfieriana essa è funzionale al trasferimento della problematica politica interamente nella dimensione morale dei protagonisti e nello scambio dialettico che s'instaura tra di loro, in modo da enfatizzare al massimo sia le caratteristiche della loro personalità e sia, di conseguenza, l'urto devastante del conflitto tragico: un obiettivo che l'introduzione dell'elemento corale, col suo portato di pluralizzazione e d'impersonalità delle voci, avrebbe potuto eludere.

Del modello greco l'*Antigone* alfieriana rimuove quasi del tutto il pervasivo orizzonte religioso ed intensifica il sentimento amoroso che lega la protagonista ad Emone, radicalizzando la portata dei fattori della nascita incestuosa e del temperamento inflessibile – già presenti nel mito precedente a Sofocle –, quali artefici primari del suo destino maledetto. Ella, infatti, resta un'eroina della *pietas* e della generosità verso i familiari, tanto da competere con la cognata in gare di abnegazione e da voler morire al posto di lei, perché desidera assecondare il fato precoce di morte da cui si sente segnata quale figlia di un'unione mostruosa, come dice lei stessa ad Argia durante il dialogo finale del primo atto.⁸ Entrando in scena nel secondo atto, la figura di Creonte mostra già quasi tutte le caratteristiche della sovranità assoluta, in un ritratto che più avanti raggiungerà la quintessenza della protervia ottusa, secondo i lineamenti di una riflessione teorica che poggia sul *Principe* di Machiavelli e soprattutto sul coevo trattato alfieriano *Sulla tirannide*.⁹ Nell'agone dialettico tra Antigone e Creonte campeggia la fierezza della fanciulla nello smascherare l'ipocrisia dello zio, il quale viene accusato di aver subdolamente istigato i nipoti alla guerra fratricida per impadronirsi del potere. Messo di fronte a se stesso, Creonte controbatte tentando di giustificare i propri delitti, ma nel rinfacciare più volte alla nipote le sue origini fornisce una prova ulteriore della propria meschinità. L'*Antigone* alfieriana drammatizza il confronto irriducibile fra due personalità gigantesche ed antitetiche, pervenendo ad esiti di stampo modernamente illuministico: come in Sofocle, anche qui la ragione principale per cui la protagonista si ribella al sopruso è la devozione verso gli affetti familiari; anche qui lei sceglie il sacrificio estremo nonostante il rimpianto delle gioie amorose che la vita potrebbe offrirle; a differenza di quella, tuttavia, questa Antigone non fa appello a leggi divine non scritte, ma testimonia un principio assoluto di libertà morale, perché – pur amando Emone – avverte come un'infamia il matrimonio col figlio di colui che con arti malvagie ha distrutto la propria famiglia, e perché sa che non si può scendere a compromessi col potere se si vuole rimanere innocenti. Il suo antagonista, invece, esaspera il già 'classico' profilo di tiranno e padre-padrone – bramoso del potere esercitato col terrore dei sudditi, spietato e misogino –, che aveva disegnato il poeta greco, dato che qui egli non è più l'erede legittimo, ma l'usurpatore di un regno destinato alla nipote, di cui auspica segretamente la violazione del decreto, proprio per poterne giustificare l'assassinio, ossessionato com'è dal sospetto – peraltro del tutto immaginario – che la fanciulla aspiri a riconquistare il trono. Se per un verso l'intensità dell'affetto paterno rende più mobile e

⁷ Cfr. V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, 151; A. BARSOTTI, *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Roma, Bulzoni, 2001, 37-70, 92-100.

⁸ V. ALFIERI, *Tragedie I: Filippo, Polinice, Antigone, Virginia, Agamennone*, a cura di L. Toschi, Firenze, Sansoni, 1985, 271-272.

⁹ Cfr. G.P. DI NICOLA, *Nostalgia di Antigone*, con testo gr. di Sofocle e trad. a fronte a cura di A. Rossi, Cantalupa, Effatà Editrice, 2010, 29.

umana la personalità del despota alfieriano rispetto a quella del suo modello, per l'altro verso la mancanza pressoché assoluta di scrupolo metafisico ne perfeziona il cinismo e l'empietà.

Anche se, probabilmente, non voleva alludere ad una precisa realtà storica coeva, l'*Antigone* di Alfieri esprime un messaggio politico fortemente antirannico, al quale perviene a seguito di un'indagine razionalistica sui meccanismi del potere, che la letteratura illuministica conduceva anche grazie all'eredità preziosa della trattatistica e della tragedia cinquecentesche.

Risultato di un'intensa meditazione triennale, la *Città morta* è il dramma d'esordio di d'Annunzio, steso nell'arco di quaranta giorni nel 1896 e rappresentato per la prima volta nel '98 al Théâtre de la Renaissance di Parigi nella traduzione francese di Georges Hérelle: il ruolo della protagonista cieca della *Ville morte* è affidato a Sarah Bernhardt, mentre la Duse interpreterà Anna nella *prima* italiana del 1901 al Teatro Lirico di Milano, il cui palco sarà trasformato in un "piccolo museo" di scenari, sculture ed oggetti ricalcati fedelmente sugli originali greci. A partire dal periodo napoletano (1892-93) fino al 1895 d'Annunzio si era immerso nello studio dell'etnografia e dei melodrammi wagneriani, ed aveva incontrato attraverso traduzioni francesi il titanismo di Nietzsche, la cui esaltazione dell'ebbrezza dionisiaca e del pathos coreutico-musicale nella *Nascita della tragedia* (1872) costituiva riferimento essenziale per un rilancio della tragedia classica nella modernità massificata, e che interagirà con le suggestioni magico-misteriche del poeta belga Maeterlinck, con l'estetismo nevrotico di Huysmans, la drammaturgia di Ibsen e le istanze dei modelli consueti: Dante, Poe, Tolstoj e Dostoevskij.¹⁰ Il 1894 è l'anno dell'incontro con la Duse e degli albori del loro sodalizio artistico-amoroso, oltre a quello in cui prende corpo il progetto narrativo del *Fuoco* (1900), la cui stesura inizia nel '96 ed andrà intrecciandosi con quella della *Città morta*, di cui il romanzo 'teatrale' presenta una linea metaletteraria ed esegetica continua. Nell'estate 1895 d'Annunzio compie un periplo nello Ionio e nell'Egeo sul battello di Scarfoglio, che culmina nel pellegrinaggio in Ellade sulla scorta delle riletture di Eschilo e Sofocle e nell'epifania fiammante dei reperti del grande Schliemann.¹¹ Nello scorcio del settembre 1896, ancora ebbro d'incanto dopo una lunga escursione con l'attrice (a Venezia, Firenze e Milano), Gabriele è in grado di concretizzare progetti ideali e nuova ispirazione in un'ambiziosa *fabula* tragica, scandita da cinque atti (e relative scene), da un "Preludio" e quattro "Intermezzi" musicali.

L'ambientazione è situata tra le rovine riarse di una Micene decadente, dove l'*Orestide* e la saga dei Labdacidi (in primo luogo le *Coefore* e l'*Antigone*) – opere innervate dal senso della maledizione del *ghénos* (stirpe), dal tabù dell'incesto e dell'omicidio tra consanguinei – fungono da 'sottotesti' alla vicenda della passione aberrante di Leonardo per la sorella Bianca Maria: lui – giovane archeologo che, ricalcando la figura di Schliemann, porta alla luce le maschere auree degli Atridi – è un individuo d'eccezione, afflitto dai sintomi innominabili di un'ingravescente patologia nevrotica; lei è una donna di scultorea bellezza e sublime bontà, che consacra la propria vita alla felicità del fratello, assumendo i connotati di una novella Antigone.¹²

¹⁰ V. TERENCE, *La «nascita della tragedia» di Nietzsche e i suoi riflessi in d'Annunzio*, in *Verso l'Ellade: dalla «Città morta» a «Maiò»*, Atti del XVIII Convegno Internazionale (Pescara: 11-12 maggio 1995), Pescara, Edizioni, 1995, 24-33.

¹¹ Tornato dalla Grecia, d'Annunzio si procura immediatamente il resoconto archeologico di Heinrich Schliemann: *Mycènes. Récit des recherches et découvertes faites à Mycènes et à Tirynthe*. È lo stesso Poeta a disvelare i meccanismi profondi della propria ispirazione, seppur mistificando la realtà: vd. A. ANDREOLI (a cura di), *Note e notizie sui testi*, in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, 2 voll., Milano, Mondadori, 2013, I, 1084.

¹² Oltre a costituire un nodo d'interesse nevralgico per la scienza psicologica *fin de siècle*, il tema dell'incesto era in grande auge sia nell'immaginario popolare che negli studi antropologici di Domenico Comparetti (*Edipo e la mitologia comparata*, 1867), per i quali il Pescarese nutriva uno spiccato interesse. Oltre che nel *Tristan und Isolde* di Wagner, dove compare il tema della coppia fraterna-amante, simbolo dell'affinità profonda degli innamorati, il motivo dell'incesto era stato di recente affrontato da Maeterlinck con *Pelléas et Mélisande* (1892) e *Annabella* (1894). Pochi anni prima della tragedia d'Annunzio aveva pubblicato il romanzo *l'Innocente* (1891), dove la relazione tra i due coniugi protagonisti viene più volte assimilata ad un rapporto di eros incestuoso tra fratello e sorella.

Prefigurata già nel titolo, la cifra 'greca' di un inesorabile Fato di Eros letale incombe sulla tragedia fin dalla scena iniziale del primo atto, con una *climax* che tramuta gradualmente i languori della malinconia in angoscia e dolore parossistici. A preannunciare la *catastrophé* finale sono le parole oscuramente profetiche di Bianca Maria la quale, vestita dell'antico peplo della *kore*, legge alla Nutrice alcuni brani dell'*Antigone* di Sofocle: il primo è l'inno ad Eros, intonato nel Coro del terzo stasimo, il cui verso iniziale («Eros nella pugna invitto») traduce il verso 781 della fonte greca, e compare in epigrafe nella forma originaria («*Ερως ἀνίκατε μάχαν...*») come suggello dell'intero dramma, poiché esalta il potere universale e invincibile del desiderio, inverando la risurrezione della violenza antica in un sentimento intensamente conflittuale; segue l'*incipit* del quarto episodio, che traduce la parte iniziale del lungo lamento rivolto al Coro da parte dell'eroina, condannata a morte nel fiore della verginità (vv. 781-816). In una singola coppia strofica, fedelmente riprodotta nella traduzione moderna in prosa ritmica, il Coro indaga le ragioni e gli esiti funesti della passione amorosa: Eros è una divinità spietata e indomabile, che gli attributi marziali e poco elegiaci rendono orribilmente affine al suo opposto, ad Ares, il dio della guerra; egli si aggira senza posa, per abbattersi virulento sulle umane fortune, seduce con perfida grazia il cuore ingenuo della fanciulla, travia e distrugge l'anima dei giusti, suscita liti tra consanguinei, travolgendo sia gli Immortali che gli «uomini efimeri» in un'ebbrezza folle e letale; e tutti sbeffeggia l'arte subdola di Afrodite (pp. 91-92 e 94-95).¹³

Un'Argolide selvaggia e "sitibonda" custodisce il sito di Micene "ricca d'oro", la necropoli maestosa dai colori ora plumbei e lugubri, ora infuocati dai riverberi accecanti del disco solare o del metallo sontuoso dei reperti:¹⁴ evocata e trasfigurata dalle parole dei protagonisti, la bellezza spaventosa e struggente del paesaggio ellenico è spesso connotata da sinestesie ed ossimori cromatici, fungendo così da correlativo oggettivo della *Stimmung* grigio-aurea dei personaggi, tutti pervasi da una vitalità ardente, assetata di verità e gioia, ma tragicamente impossibilitati a sciogliere il nodo d'intima agonia che li divora, serrandoli in una solitudine lacerata e raggelante. Nietzsche *magistro*, tutto nel dramma è un continuo alternarsi di vita e di morte, di chiarezza apollinea e di tormento dionisiaco, che viene concertato attraverso le valenze fonosimboliche ed allegoriche del linguaggio, accostando alle immagini di tenebra, siccità e rovina gli archetipi vitali del sole e dell'acqua i quali, assumendo talvolta una *facies* negativa, si trasformano in elementi esiziali. Allora la luce solare – simbolo di apollinea plenitudine – inonda gli ambienti e il cuore dei personaggi fino a ravvivarli col suo calore, oppure li incendia e soffoca di sete, come nei passi che con maestria *noir* ritraggono il fascino sinistro del territorio miceneo, quando la furia del vento solleva «la polvere dei sepolcri» (p. 98) o quando una natura silente e surreale sembra esalare i miasmi spettrali dell'antica maledizione e dei delitti degli Atridi. La polivalenza semantica della battuta di Bianca Maria è di gravidanza fondamentale, perché contiene in nuce buona parte dei motivi letterali, intertestuali e metaforici dell'opera, i quali vengono disseminati attraverso i segni di un codice ermetico che mescola la sfera del ricordo con quella del presagio. Con la pianura di Argo, luogo di ambientazione dell'*Agamennone*, viene attivato il triplice intertesto eschileo, ma la città riveste un ruolo importante pure nella parodo antigonea, dove il Coro rievoca la guerra fratricida che l'esercito argivo aveva mosso contro Tebe (vv. 106-109). Rinvia di nuovo all'*Antigone* la prima occorrenza nella calura estiva – anticipata da una precedente e più lieve folata – di un arcano prodigio, ovvero il muto vortice di polvere sollevato dal vento: un dato registrato anche da Schliemann, che più avanti scopriremo riferirsi cripticamente al secondo episodio antigoneo, dove una guardia riferisce al re che nell'arsura meridiana, durante un soprannaturale nembo di polvere, una fanciulla aveva trasgredito il divieto, rendendo gli onori funebri al cadavere di Polinice (vv. 422-431).

La figura di Bianca Maria è di straordinaria ricchezza polisemica. La sua grazia è fatta di un candore verginale già prefigurato nel suo nome, ma quasi in dissonanza con una conturbante

¹³ Come puntualizza ANDREOLI (*Note e notizie sui testi...*, 1098-1099), la fonte su cui il Poeta ha realizzato la sua traduzione è molto probabilmente quella dell'edizione Didot, *Aeschili et Sophoclis tragoediae et fragmenta*, con la versione latina a fronte di Brunck.

¹⁴ L'epiteto "ricca d'oro" (p. 92), riferito alla città del Peloponneso, è attestato in Omero, *Iliade* XI, v. 46.

seppur velata sensualità, che insieme ai fenomeni di affanno, tremore (talvolta di deliquio), malinconia e preveggenza ci restituisce il ritratto di una personalità polimorfa e lievemente isterica.¹⁵ Se è lei ad incarnare con qualche variante i connotati fondamentali dell'eroina sofoclea – l'assolutezza della devozione sororale, fino al sacrificio di sé in età acerba – tanto da presentire oscuramente di dividerne la sorte, tuttavia ella possiede in comune con Anna – sebbene in misura inferiore a questa – un altro essenziale requisito di Antigone: una dimensione psichica di distacco dalla vita così pervasiva da sembrare pulsione di morte, una condizione di estraneità ed emarginazione che in Anna è radicale ed emblemizzata dai *topoi* del cieco e della schiava veggente, i quali nei modelli greci sono interpretati dal vecchio Tiresia e dalla profetessa Cassandra. Riferito alla vicenda di Antigone, il 'sinolo' sofocleo di Eros e Ade prefigura in primo luogo quella di Emone, accomunato dalla morte all'amata nel medesimo destino di tragica esclusione dai doni primaverili dell'amore; nella *Città morta* tale accostamento è riattualizzato nelle parabole esistenziali – diversamente vocate allo scacco – dei due personaggi femminili, animati da qualità che rendono l'una il doppio dell'altra: la passionalità solare ma repressa di Bianca Maria-Antigone e l'autunnale disperazione di Anna-Cassandra. Due figure accese da straordinario spessore affettivo e morale, segnate da un fato maligno di deprivazione emotiva e alienazione dalle istanze forti del femminile, due donne legate da affinità elettive ma 'rivali' per gelosia, le quali riescono, ciononostante, a riconoscersi l'una nell'altra, fino ad intrecciare un'intesa profonda, nutrita di comprensione e compassione reciproca.¹⁶ Eppure, la personalità di Bianca Maria non ha il coraggio eversivo di Antigone, e tantomeno la tempra virile di Clitemnestra. Nonostante il suo grande fascino – come altrove nel Pescaresc, complice un subconscio narcisistico e sottilmente misogino – l'eroe al femminile non possiede una reale autonomia, ma resta una creatura forgiata dall'immaginario di un antagonista maschile che finisce per rivendicare lo *ius vitae ac necis* sull'oggetto del proprio amore, poiché esso è necessario al compimento del suo Destino straordinario.

Il solco narrativo tracciato in questa sede ha tentato di mostrare, almeno in parte, la fecondità artistica alimentata nei secoli dal capolavoro sofocleo. Inserendosi nel clima culturale e politico degli Orti Oricellari, l'*Antigone* di Alamanni enfatizza le qualità morali dell'eroina greca senza modifiche sostanziali, attestandosi come primo e brillante tentativo d'interpretazione classicista del modello, alla luce di un messaggio di contestazione del potere assoluto che allude in maniera velata alla signoria medicea. L'orizzonte filosofico sotteso alla riscrittura alfieriana è quello laico, razionale e libertario della temperie illuministica, ragion per cui dà vita ad un'Antigone che dell'antica fonte esalta quanto è funzionale all'edificazione di un'eroina del libero pensiero, della magnanimità, e della ribellione al tiranno. Il motivo dell'antagonismo politico scompare del tutto nell'operazione dannunziana, dove viene sostituito da temi di grande importanza socioantropologica, in linea con le istanze positivistico-decadenti della cultura *fin de siècle*: quello del conflitto tra i sessi e l'altro – fecondissimo nell'Immaginifico – dell'alienazione mentale. Tutti e tre gli autori, ad ogni modo, mantengono intatta la cifra essenziale dell'Antigone sofoclea: la fede certa nel valore assoluto e non negoziabile della legge morale.

¹⁵ Durante gli anni romani (1882-86) grazie alle sollecitazioni di Conti, allora studente di Medicina, d'Annunzio assiste alle lezioni del positivista Jacob Moleschott, convincendosi che i critici letterari dovrebbero imparare il metodo scientifico alla sua scuola di Fisiologia; così entra in contatto con le indagini della più evoluta psichiatria francese sulla pazzia e sull'ipnotismo, inoltrandosi sulla scorta della psicopatologia di Jean-Martin Charcot nello scenario dell'isteria femminile.

¹⁶ Il carteggio intercorso tra d'Annunzio e la Duse consente di rilevare che probabilmente il personaggio di Anna subisce la suggestione delle tendenze visionarie dell'attrice, la quale godeva fama di veggente e sonnambula.