

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

RISIGNIFICARE *ANTIGONE* *THE ISLAND* DI ATHOL FUGARD

Fabio La Mantia

Abstract

Questo studio si propone di indagare *The Island* (1973), riscrittura sudafricana dell'*Antigone* sofoclea. L'opera fu ideata da Athol Fugard, il più acclamato drammaturgo sudafricano bianco contemporaneo, assistito da John Kani e Winston Ntshona, due attori-attivisti, nonché gli unici interpreti della *pièce*. Nel dramma di Fugard il tracciato esistenziale dell'eroina tebana si interseca con le circostanze di una storia realmente accaduta in pieno interregno *apartheid*: l'improvvisata messa in scena dell'*Antigone* da parte dei prigionieri (tra questi Nelson Mandela) di Robben Island, l'isola-penitenziario al largo di Città del Capo. Il teatro diventa così uno strumento non soltanto di evasione ma soprattutto di resistenza, meglio ancora di sopravvivenza.

This study aims to investigate *The Island* (1973), a South African rewriting of the Sophocles's *Antigone*. The drama was conceived by Athol Fugard, the most acclaimed contemporary South African playwright, assisted by John Kani and Winston Ntshona, two actors-activists, as well as the unique interpreters of the *pièce*. In Fugard's play, the existential path of the young Theban heroine intersects itself with the circumstances of a story that really happened in full apartheid interregnum: the impromptu staging of *Antigone* by prisoners of Robben Island (including Nelson Mandela), the penitentiary island off Cape Town. The theatre became not only an instrument of escape but above all of resistance, better still of survival.

Parole chiave

Antigone, Athol Fugard, Apartheid, Robben Island, Metateatro, Metatheatre

Contatti

fabio.lamantia@unikore.it

Antigone, in generale, è un'opera di protesta, un modello su cui incorniciare le politiche del tragico del nostro tempo. Il successo e la popolarità del capolavoro sofocleo¹ ruotano intorno a quattro conflitti archetipici universali e non negoziabili che caratterizzano la condizione umana. Quelli tra uomo/donna, giovane/vecchio, vita/morte, solitudine del singolo/collettività organica. Questo elenco dicotomico necessita però di un'integrazione, specialmente in riferimento alla contemporaneità. Le qualità e gli aspetti della tragedia, infatti, che hanno affascinato le letterature più recenti vanno inquadrati in due grandi fenomeni: la fase post-bellica e lo sforzo di assicurarle ordine e il rapporto tra legge e rituali tradizionali.

¹ Cfr. G. STEINER, *Le Antigoni*, trad. it. di N. Marini, Garzanti, Milano 1995, p. 17; ed. or. *Antigones*, Clarendon Press, Oxford 1984; S. FORNARO, *Antigone. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2012; A. SERGIO, *Antigone*, EDUCatt, Milano 2014; M. FUSILLO, *L'immaginario polimorfico*, Pellegrini, Cosenza 2019; E. MEE, H. FOLEY, *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford UP, New York 2011; K. ORMAND *A Companion to Sophocles*, Blackwell, Chichester 2015.

È quest'ultima tensione a costituire il nucleo tematico di *The Island* (1973) di Athol Fugard (1932). Drammaturgo *in primis*, ma anche regista, scrittore e interprete Fugard è acclamato per aver sviluppato un teatro provocatorio, concettuale, alternativo a quelli proposti sugli altri palcoscenici sudafricani.² La sua opera e il suo impegno rappresentano le tracce sincere e angosciate della vita culturale del proprio paese durante l'*apartheid*. Tracce che si rendono disponibili a ogni coordinata spazio-temporale in cui è in atto una lotta universale in favore di realtà silenziose e ignorate e che è possibile scorgere anche nei miti greci.³ Queste storie si prestano, come variazioni musicali, al riutilizzo e alla riformulazione, originando ibridismi inattesi e artefatti paradossali: «È per mezzo di questa variabilità che i miti si distinguono dai testi sacri, nei quali neanche uno 'iota' può essere modificato [...] i miti mirano all'unico obiettivo di impadronirsi del mondo non familiare».⁴

Secondo De Marinis alcune esperienze teatrali sono in grado di «superare i dati culturali di partenza [mettendo] in questione le identità codificate, sia individuali che collettive, mirando [...] a un *something third*, un qualcosa di terzo».⁵ Anche il lavoro di Fugard può essere definito come un *something third*, una sorta di terzo stadio testuale e performativo dato prima dall'interazione e poi dal superamento dei due precedenti stadi: quello della drammaturgia classica e quello dei modi e dei rituali indigeni sudafricani.

L'*Antigone* nell'*Antigone*.

Il successo e la fortuna di *The Island* vanno estesi anche a John Kani e Winston Ntshona, i due attori-attivisti che coadiuvarono Fugard nell'ideazione del dramma. Kani e Ntshona sono le uniche due presenze fisiche che è possibile riconoscere nell'elenco delle *dramatis personae*. L'opera, così, andrebbe a reclamare una triplice paternità, un terzetto paradigmatico che si sforzò di incoraggiare la complicata collaborazione teatrale tra artisti bianchi e indigeni.⁶ *The Island*, però, non è solo il frutto dell'impulso immaginativo di questo trio; è anche un pezzo di teatro documentario, dato che la sua storia è impressa nelle lettere scritte dai carcerati durante la loro reclusione a Robben Island, l'isola-penitenziario in cui Nelson Mandela rimase recluso per ventisette anni. La colonia penale accoglie gli eventi del dramma basati su fatti realmente accaduti: la messa in scena che i detenuti (tra cui lo stesso Mandela nei panni di Creonte) fecero dell'*Antigone* e la *performance* dell'*Antigone* agita da Fugard e dal collettivo teatrale dei Serpent Players nella *township* di New Brighton nel giugno 1965.⁷

Inizialmente Fugard fu costretto, per evitare riferimenti diretti a Robben Island, a scegliere un altro titolo: *Die Hodoshe Span* (Il gruppo di lavoro di Hodoshe), un vocabolo Xhosa che identifica la mosca delle carogne.⁸ Era il soprannome dato dai prigionieri di Robben Island a un sadico secondino, Hodoshe, noto per la sua crudeltà e metaforicamente emblema del parassitico regime *apartheid*.⁹ Nell'economia del dramma,

² Cfr. S. DE MATTEIS, *L'isola. Reperti dal Sudafrica*, Clued, Milano 1985.

³ L'interesse di Fugard verso il dramma greco si è mostrato costante nel tempo (frutto anche dell'eredità coloniale olandese e britannica in Sudafrica) a cominciare dagli esordi del drammaturgo sudafricano quando, a metà degli anni '50, prese parte alla produzione dell'*Edipo re* di Huguenet, nel ruolo del pastore. Questo primo approccio diede l'abbrivio a un rapporto intenso che sarebbe proseguito con esperienze teatrali quali *Orestes* (1972) e *Dimetos* (1975). Cfr. M. McDONALD, *The Return of Myth: Athol Fugard and the Classics*, in «Arion», 14, 2, 2006, pp. 21-48; A. WERTHEIM, *The Dramatic Art of Athol Fugard. From South Africa to the World*, Indiana UP, Bloomington.

⁴ H.L. OLLIG, *Blumenberg in difesa del mito*, in «Il Nuovo Areopago», 1, 9, 1984, p. 124.

⁵ M. DE MARINIS, *Il teatro dell'altro*, La Casa Usher, Firenze 2011, p. 9.

⁶ R. GORDON, *Fugard, Kani, Ntshona's The Island: Antigone as South African Drama*, in «Comparative Drama», 46, 3, 2012, pp. 379-399.

⁷ Questa *performance*, menzionata da John nelle prime pagine del testo (A. FUGARD, *The Island*, in ID., *Statements*, Theatre Communications Group, New York 1986, p. 53), costò l'arresto e la successiva detenzione a Robben Island a uno dei componenti dei Serpent Players, Norman Ntshinga. Cfr. A. VAN WEYENBERG, *The Politics of Adaptation: Contemporary African Drama and Greek Tragedy*, Rodopi, Amsterdam 2013, pp. 12-13; A. SHELLEY, *Athol Fugard: His Plays, People and Politics*, Oberon, London 2009, pp. 142-143.

⁸ La prima dell'opera avvenne il 2 luglio del 1973 in un piccolo teatro di Port Elizabeth, con il titolo di *Die Hodoshe Span*. Alcune mesi dopo essa venne messa in scena a Londra, differenziandosi dalla precedente per l'utilizzo dell'inglese che obliterava le contaminazioni Afrikaans e Xhosa presenti nel primo canovaccio. Si trattò di una scelta atta a favorire la circolazione internazionale del dramma e una sua immediata ricezione (VAN WEYENBERG, *The Politics of Adaptation*, cit., pp. 9-11).

⁹ McDONALD, *Sole antico, luce moderna*, tr. it. di F. Albin, Kleos, Bari 1999, p. 203; ed. or. *Ancient Sun, Modern Light*, Columbia UP, New York 1992; WERTHEIM, *The Dramatic Art of Athol Fugard*, cit., p. 88.

Hodoshe è una presenza assente poiché, pur non comparando mai sulla scena, è possibile avvertirne la sua aura minacciosa che lo rende, seppur virtualmente, il terzo personaggio dell'opera. Fugard, poco dopo, allentatosi il giogo della censura, preferì cambiare il titolo in *The Island*, affinché già nella dimensione paratestuale venisse riflessa l'essenza di Robben Island, la sua implacabilità, il suo essere un'assenza presente nelle vite di tutti i sudafricani.¹⁰ La prigione di massima sicurezza era infatti uno spazio concreto, scrutabile nell'oceano di Città del Capo da cui distava pochi chilometri percorribili anche a nuoto, ma di cui non era dato parlare pubblicamente. Una cortina di omertà, silenzio e paura la avvolgeva inesorabilmente. Era il simbolo della contraddittorietà della recente storia sudafricana: da un lato forza della repressività del regime dell'*apartheid* e dall'altro simbolo della forza di chi vi si oppose.

L'*incipit* della tragedia (resa da quattro brevi scene) è scandito da un lungo prologo silenzioso e mimato, baricentro di tutte le azioni successive:

Center stage: a raised area representing a cell on Robben Island [...] In it the two prisoners – John stage right and Winston stage left – mime the digging of sand [...] It is an image of back-breaking and grotesquely futile labour. Each in turn fills a wheelbarrow and then with great effort pushes it to where the other man is digging, and empties it. As a result, the piles of sand never diminish. Their labour is interminable. The only sounds are their grunts as they dig, the squeal of the wheel-barrows as they circle the cell, and the hum of Hodoshe, the green carrion fly. A whistle is blown. They stop digging and come together, standing side by side as they are handcuffed together and shackled at the ankles. Another whistle. They start to run ... John mumbling a prayer, Winston muttering a rhythm for their three-legged run.¹¹

Fugard disegna una scena minimalista, senza un palcoscenico e spoglia di qualunque orpello scenografico, nella quale gli attori fanno ricorso solamente al contatto diretto del corpo nello spazio, mimando tutti gli elementi del dramma. All'interno di queste coordinate affiora un'immagine assurda: due carcerati, John e Winston che lavorano sotto il sole cocente del Sudafrica. In silenzio e incatenati, sopportano il massacrante e futile lavoro di scavare buche nella sabbia per poi riempirle, poi svuotarle e riempirle nuovamente e così all'infinito. La velocità è una costante fondamentale in questo compito assurdo di ispirazione sisifea; se rallentano o si fermano, anche se stremati, subiscono vessazioni e brutalità di ogni sorta, oltraggi inarticolati, crescenti nel volume e nella violenza.

I due prigionieri, come d'altronde il resto dei carcerati, indossano i medesimi abiti che spazzano via ogni pretesa d'individualità. Alla fine di questa lunga giornata, vengono radunati dal loro carceriere Hodoshe nella loro cella, dove possono finalmente riposarsi e sfogare silenziosamente la loro rabbia, non prima però di aver disinfettato con l'urina le proprie ferite, frutto dei pestaggi subiti dalle guardie. In Sofocle, Antigone scontava da sola la sua reclusione in una grotta (IV atto), Fugard invece propende per una soluzione diversa. John e Winston, infatti, uniti dal legame della fratellanza, condividono lo stesso spazio angusto mentre lottano insieme per sopravvivere.

La descrizione di queste scene è talmente dettagliata da indurre nel pubblico una vera e propria empatia con le sofferenze e la disperazione dei personaggi privati di ogni tipo di diritto e dignità, di cui vengono svelate le condizioni inumane in cui versano. Costoro non sono uomini, ma numeri da sommare o sottrarre, bestie da ammaestrare, sottoposti ai giochi perversi della polizia penitenziaria e all'appagamento delle loro frustrazioni più recondite.

Metaforicamente queste prime indicazioni richiamano la saga edipica, in particolare le sequenze relative alla Sfinge. Winston e John, infatti, andrebbero a incarnare le tre fasi dell'uomo che Edipo decifra nell'enigma postogli dal mostro mitologico. Quando le loro gambe sono ammanettate insieme sono su quattro zampe, quando vengono separati, procedono su due, infine quando John si sloga la caviglia se ne vanno su tre bastonati da Hodoshe, la cui presenza/assenza è immaginata come la maledizione che grava sulla stirpe dei Labdacidi. Appare chiara l'invocazione alla Sfinge e ai suoi indovinelli, ma allo stesso tempo anche alle mutilazioni edipiche. Le lesioni riportate dai due prigionieri ai piedi e agli occhi, infatti, riflettono

¹⁰ VAN WEYENBERG, *The Politics of Adaptation*, cit., p. 9.

¹¹ FUGARD, *The Island*, cit., p. 47. [Centro del palco: un'area rialzata che rappresenta una cella sull'isola di Robben Island [...] Al suo interno i due prigionieri – John a destra Winston a sinistra – mimano lo scavare nella sabbia [...] È un'immagine di lavoro massacrante e grottescamente futile. Ognuno a sua volta riempie una carriola e poi con grande sforzo la spinge dove l'altro uomo sta scavando e la svuota. Di conseguenza le pile di sabbia non diminuiscono mai. Il loro lavoro è interminabile. Gli unici suoni sono i loro grugniti mentre scavano, lo stridio della carriola mentre girano intorno alla cella e il ronzio di Hodoshe, la mosca verde delle carogne. Un fischio. Smettono di scavare, si alzano in piedi fianco a fianco mentre vengono ammanettati e incatenati alle caviglie. Un altro fischio. Iniziano a correre... John bisbiglia una preghiera, Winston batte un ritmo per la loro corsa a tre zampe.] [*T.d.A.*].

sia la ferita ai piedi inferta a un Edipo neonato, che l'accecamento che il re tebano, ormai adulto e scopertosi parricida e figlio incestuoso, si infligge.¹²

Ecco allora che la prigionia si trasforma in una lotta per la sopravvivenza fisica e mentale. Cercare di non impazzire sembra essere il *fil rouge* dell'angosciante esperienza dei due detenuti. Ed è proprio nei momenti di maggiore sconforto, di totale disillusione e di resa, che l'immaginazione, l'arte e la bellezza proclamano la loro necessità, il loro potere evocativo, creando mondi alternativi che, seppur temporanei e onirici, riescono ad alleviare i patemi e le inquietudini del momento. Come i Didi e Gogo di beckettiana memoria, Winston e John sono intenti a giocare con la loro fantasia, raccontando sequenze filmiche (viste al bioscopio), simulando bollettini con le ultime notizie o una telefonata ad amici e parenti con una tazza vuota. Questi microcosmi narrativi e performativi, assiepati dentro il macrocosmo dell'intreccio generale, assomigliano a delle forme d'intrattenimento ideate dai due reclusi per diffondere un senso d'integrità mentale in un mondo insano e per interrompere la monotonia che cristallizza la struttura circolare del penitenziario e dell'opera. Il teatro, in questo frangente, diventa la prigione stessa, così come la prigione diventa un teatro inteso come forma di resistenza da esperire non soltanto nella recitazione, ma nella vita di tutti i giorni. L'isola è una prigione, ma la nazione è una prigione più grande. Gli attori interpretano se stessi, sia nelle celle che ne delimitano la libertà, sia nella realtà in cui le loro essenze si sovrappongono a quelle dei personaggi che stanno interpretando. La rappresentazione ora si fa identità, permettendo a chi la agisce di ribellarsi contro lo *status quo*.

Se ad Atene il teatro costituiva un'occasione di critica politica, cruciale per la coscienza del pubblico, in Sudafrica, dove gli attori neri rischiavano l'arresto, tale occasione costituiva una forma di sopravvivenza.¹³ Si tratta di una sopravvivenza che connota la vita non nel senso di ζωή (una vita confinata alla vita e l'uomo come semplice vivente), ma in quello di βίος, ovvero una vita che perdura psichicamente, non solo biologicamente, rendendo l'uomo soggetto politico.¹⁴ All'interno dei regimi oppressivi, d'altronde, il teatro diventa un mezzo di conservazione più psichica che fisica e allo stesso tempo uno strumento per immaginare e costruire un futuro estraneo a ogni forma ed espressione di soggiogamento politico.

La strategia metateatrale dell'opera raggiunge il suo apice nel momento in cui ai prigionieri viene concessa l'opportunità di esibirsi nel concerto di fine anno. Negli altri blocchi del carcere si preparano canti e danze, mentre John opta per la messa in scena dell'*Antigone*, l'azione principale del dramma di Fugard, nonché un inno al potere del teatro. Winston, però, si rifiuta. Costui, meno preparato del compagno, non ricorda bene la storia, né tantomeno le relazioni tra i personaggi. Per esempio egli crede che Antigone sia la madre e non la sorella di Polinice e che non è Eteocle, ma Polinice che ha sepolto contro gli ordini di Creonte. La confusione di Winston, se da un lato riflette il caos sistemico che affligge i ruoli familiari della genealogia edipica, dall'altro rivela la fragilità del confine che separa gli schiavi dai non-schiavi metaforicamente reso dalla potenziale sostituibilità dei corpi dei due fratelli.

Winston, dunque, disorienta gli altri detenuti, causando la frustrazione del compagno. Polinice, un traditore agli occhi dello Stato, è identificabile con gli uomini dell'isola, dissidenti neri sudafricani, reclusi per una serie di crimini contro l'*apartheid*. Costoro sono condannati persino all'ergastolo, perché sospettati di avversare il regime sudafricano, di appartenere a organizzazioni sediziose o per atti di ribellione minori. Polinice, nella disamina di John, rappresenta il simbolo della lotta all'*apartheid*. L'*Antigone* di Winston e John non è una ricognizione fedele del capolavoro greco, ma la rifrazione della vita sotto un sistema totalitario e dispotico, lo sforzo disperato di affrancarsi da tale sistema; è una richiesta di riparazione. Nel mondo tragico, infatti, come sostiene Kott: «l'eroe tragico è solo tra la gente, forse perché vive, come Antigone, nel mondo dei morti [...] I morti chiedono per prima cosa di essere seppelliti, ma poi chiedono anche riparazione».¹⁵

Dopo numerose esitazioni e infiniti chiarimenti, Winston sembra cedere alle insistenze dell'amico e alle seduzioni della tragedia, la cui forza non risiede negli eventi in sé, ma nelle profondità che in essi risuonano. Non avendo il testo a disposizione, John lo ricrea con la memoria. Le peripezie della giovane eroina tebana vengono reinterpretate alla luce del sistema legale sudafricano: Antigone è l'imputata, re

¹² O. TAXIDOU, *Tragedy, Modernity and Mourning*, Edinburgh UP, Edinburgh 2004, pp. 47-69.

¹³ WERTHEIM, *The Dramatic Art of Athol Fugard*, cit., p. 88.

¹⁴ T. CHANTER, *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*, New York UP, Albany 2011, pp. 74-86.

¹⁵ J. KOTT, *Divorare gli dei*, trad. it. di E. Capriolo, Mondadori, Milano 2005, p. 3; ed. or. *The Eating of the Gods*, Random House, New York 1973.

Creonte è lo Stato. Della tragedia di Sofocle verrà riproposta solo la parte relativa al processo, la cui forma prende sempre più consistenza.

Creonte si scaglia violentemente contro la nipote, forte delle leggi di stato. Antigone deve controbattere, indugiando nel suo dilemma «Guilty or Not Guilty».¹⁶ Ovvero, scagionarsi, come suggerito da Winston, oppure ammettere fieramente le proprie responsabilità per un gesto che ha commesso e di cui è accusata: la sepoltura del fratello. «To hell with the play! Antigone had every right to bury her brother»,¹⁷ sentenza con trasporto Winston, il quale distingue solo tra giusto e sbagliato e non tra legale e illegale. Egli legge e interpreta il testo in un senso letterale, lamentando l'assenza di una giustizia etica. Solamente quando riuscirà a contenere le proprie emozioni, Winston potrà comprendere l'apparente arbitrarietà del sistema legale ritratto. Proprio per questo, le sue perplessità non trovano ancora una risoluzione, anzi aumentano nel momento in cui egli scopre che dovrà ricoprire il ruolo dell'eroina greca. John, infatti, gli mostra il costume che dovrà indossare, composto da una collana di chiodi, una parrucca e seni posticci. Lo svelamento dell'abito inibisce Winston, certo che indossare abiti femminili lo avrebbe esposto al pubblico ludibrio; ma soprattutto ne avrebbe minacciato la mascolinità e mortificato quel residuo di dignità ancora integro. In realtà, questa reticenza a travestirsi nasconde tutta una serie di perplessità e timori che scaturiscono da valutazioni sessiste ancorate all'apparenza e all'anatomia di Antigone. Winston si scopre incapace di scorgere i tratti caratteriali celati nella prosa e nelle gesta della figlia di Edipo. L'uomo vede solamente una donna in una società patriarcale, miope dell'universalità e dell'atemporalità del suo mito. Non coglie nella resistenza della donna la possibilità di trascendere ogni barriera sessista, etnica e culturale. Il suo è un atteggiamento prevedibile in una realtà brutale come quella della prigione: un mondo di uomini dove la presenza delle donne è inconsistente. Così la polarizzazione maschile/femminile, resa in Sofocle dallo scontro esterno tra Creonte e Antigone, assume qui le fattezze di un conflitto interiore, di una psicomachia a tratti *gender* che alberga negli stereotipi e negli apriorismi dell'uomo.¹⁸ Tale è la paura dell'umiliazione, che Winston arriva addirittura ad affermare: «I am not doing your Antigone! I would rather run the whole day for Hodoshe».¹⁹ Egli non è ancora in grado di percepire che queste divisioni di *status* e gerarchia richiamano e convalidano quelle introdotte dalle leggi dell'*apartheid*, seppur in chiave razziale.

Nella Grecia antica, la "legittima" disuguaglianza sessuale costituiva lo sfondo del dramma tragico. Fugard, invece, la traspone all'interno di un sistema giuridico-politico che utilizza l'identità razziale per regolamentare l'inferiorità, per denunciare le leggi dell'*apartheid* comprese quelle che vietano il matrimonio tra bianchi e neri. Ecco allora che l'ansia omofobica e *gender* di Winston funge da metafora per esplorare le divisioni razziali del sistema politico sudafricano.²⁰

Le rimostranze di Winston però non trovano ancora una risoluzione. Egli considera il testo sofocleo poco attinente con la realtà, ammantato com'è di una patina di leggenda:

Go to hell, man. Only last night you tell me that this Antigone is a bloody ... what you call it ... legend! A Greek one at that. Bloody thing never even happened. Not even history! Look, brother, I got no time for bullshit. Fuck legends [...] I know why I'm here, and it's history, not legends. I had my chat with a magistrate in Cradock and now I'm here. Your Antigone is a child's play, man.²¹

La storia di Antigone non è reale, per cui non ha alcuna attinenza con la vicenda personale di Winston e con la lotta contro l'*apartheid*. Spesso però i miti, le storie che travalicano i confini dello scibile, accolgono al loro interno verità più profonde e più grandi della realtà stessa. Divengono strumenti ermeneutici attraverso cui scrutare le oscurità degli uomini, i loro segreti occultati. Respingerli significa rifiutare le tradizioni della propria gente radicate nell'oralità, riconoscendo solo alla parola scritta l'abilità di comunicare la verità. Winston cade nella trappola del sistema segregazionistico dell'*apartheid* che eleva la

¹⁶ FUGARD, *The Island*, cit., p. 52.

¹⁷ Ivi, p. 53 [Al diavolo l'opera! Antigone ha il diritto di seppellire il fratello.] [*T.d.A.*].

¹⁸ CHANTER, *Whose Antigone?*, cit., p. 80.

¹⁹ FUGARD, *The Island*, cit., p. 60 [Io non sarò la tua Antigone! Preferirei piuttosto sgobbare tutto il giorno per Hodoshe.] [*T.d.A.*].

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 62. [Vai all'inferno. Appena la scorsa notte mi dicesti che questa Antigone è una sanguinaria ... quello di cui parli è ... leggenda! I greci, infatti, non rappresentavano mai eventi cruenti sulla scena. In nessun caso! Guarda fratello, io non ho tempo per le stupidaggini. Dannate legende [...] Io so perché sono qui e questa è la realtà, non una leggenda. Ho avuto un diverbio con un magistrato a Cradock e adesso sono qui. La tua Antigone è solo la storia di una bambina, uomo.] [*T.d.A.*].

cultura scritta occidentale a un livello superiore della storia orale delle popolazioni nere. Al contrario, raccontare un episodio reale travestito da non reale eluderebbe ogni tipo di censura, garantendone l'esito.

Le linee biografiche di Antigone e Winston s'intersecano di continuo. Entrambi scontano una pena che li condurrà alla morte per aver perseguito, nella piena consapevolezza, un fine nobile e giusto, reagendo strenuamente a ogni forma di oppressione. Le leggi di Creonte sembrano rivolgersi esclusivamente alla nipote, così come la prigionia di Winston è dipesa da decreti esclusivamente rivolti ai neri e promulgati nel nome di uno stato e di un ordine fittizi.

All'inizio della quarta e ultima scena, John, nei panni di Creonte, si rivolge al pubblico con queste parole:

What, other than his silly crown, are the tools with which a king fashions the happiness of his people? The answer is equally simple, my good people. The law! Yes. The law. A three-lettered word and how many times haven't you glibly used it [...] The law states or maintains nothing, good people. The law defends! The law is no more or less than a shield in your faithful servant's hand to protect YOU! But even as a shield would be useless in one hand, to defend, without a sword in the other, to strike.²²

Il re è il servo della legge, lo scudo che difende e la spada che affonda. Quest'ultima affermazione appare a dir poco incongruente con la realtà sudafricana, dove lo stato non soltanto non tutelava la popolazione nera, ma la separava da quella bianca, esiliandola coercitivamente in ghetti e suburbe invivibili. Il responsabile del sistema, che è anche colui il quale da questo sistema beneficia più di tutti, incolpa lo stesso delle punizioni inflitte ai trasgressori. Chi controlla il sistema ne sostiene l'incontrollabilità; si può soltanto obbedire alle sue prescrizioni. Tutti i sudafricani bianchi partecipi del sistema giudiziario sono Creonte. È la forza della legge che guida le loro azioni, una legge che essi stessi hanno creato. L'ironia sta proprio nel fatto che la *performance* dell'*Antigone* avvenga in una prigione. Il pubblico è composto dagli ospiti del penitenziario, ovvero prigionieri e guardie, oppressi e vigilanti. Due gruppi normalmente antitetici che si ritrovano a coesistere insieme e a condividere una stessa esperienza. Questo può apparire come una consuetudine bizzarra che ribadisce la metafora di un Sudafrica alla stregua di un enorme carcere, di una nazione che intrappola tutti: bianchi, neri e qualunque altra razza. L'utilizzo di un'*audience* reale, d'altronde, è una convenzione altamente metateatrale che serve a ricordare «the power and the efficacy of theatre».²³

In precedenza John aveva scoperto che la propria sentenza era stata ridotta e che, di conseguenza, sarebbe stato rilasciato prima del previsto. Winston, invece, in quanto ergastolano sarebbe rimasto a vita a Robben Island. Nell'immaginazione di quest'ultimo, John, godendo dei ritrovati privilegi di uomo libero, avrebbe dimenticato rapidamente l'universo di chi è rimasto imprigionato, soggiogato e nascosto alla vista e alla mente. Questa nuova contingenza andava ad attentare alla consolidata fratellanza tra i due uomini. Fortunatamente, però, il risentimento e la frustrazione di Winston verranno prima elaborati e poi brillantemente superati, facendosi motore propulsore della rappresentazione e di una rinnovata solidarietà. In Sofocle, invece, ogni tipo di rapporto viene spazzato via, come dimostra la triste sorte capitata ai due figli maschi di Edipo. Da un lato Eteocle, il cui corpo esanime trova una degna sepoltura, dall'altro Polinice, la cui contemporanea morte non merita la medesima ritualità.

Alla fine, pazientemente fugata la riluttanza di Winston, la messa in scena dell'*Antigone* ha inizio. Il teatro diviene il dominio dove i sudafricani neri possono eludere le definizioni identitarie imposte dall'*apartheid* in termini di mera funzionalità. Mettere in scena uno spettacolo significa guadagnarsi la possibilità di essere visti come esseri umani, persino dalle guardie (i bianchi). La recitazione si trasforma in uno strumento di evasione dai concetti prescrittivi identitari, dirigendosi verso un'esplorazione e una definizione del sé.

L'esordio spettava a John, il quale introduceva il dramma senza ancora indosso gli abiti di scena, evocando perciò una potenziale allusione al coro che nella drammaturgia classica appariva come una sorta di commentatore e dilatatore dell'azione tragica.

L'essenza dell'*Antigone*, in tutta la sua ricchezza e diversità di temi, è incarnata nell'idea di un confronto diretto tra più antagonisti, rispettivamente:

²² Ivi, p. 74. [Quali, oltre alla sua stupida corona, sono gli strumenti con cui un re determina la felicità del suo popolo? La risposta è semplice, mia brava gente. La legge! Sì. La legge. Una parola di tre lettere che chissà quante volte hai usato disinvoltamente [...] La legge afferma o non mantiene nulla, brava gente. La legge difende! La legge non è nient'altro che uno scudo nella mano del tuo fedele servitore per proteggerti! Ma come lo scudo è inutile in una mano, per difendere, senza una spada nell'altra che colpisca.] [T.d.A.].

²³ Cfr. C. DAHL, *Tragedy and theatricality in The Island*, in «Modern Drama», 57, 1, 2014, p. 6. [T.d.A.].

Antigone vs Ismene
Creonte vs Antigone
Creonte vs Emone
Creonte vs Tiresia

John, come già accennato, decide di ridurre l'opera di Sofocle a un unico frammento, quello del «dualismo tragico»²⁴ e radicale tra Antigone e Creonte, tra νόμος e φύσις, nel momento apicale del processo, «The Trial and Punishment of Antigone»,²⁵ e lo annuncia al pubblico. Subito dopo questa prolusione scompare dalla scena dietro alcune coperte, versione rudimentale del sipario, prima di farvi ritorno travestito da Creonte. Il suo è un lungo monologo, una sorta di conglomerato di esclamazioni originarie di Creonte (vv.162-222) frammiste a nuovi inserti dialogici. John/Creonte, con finto paternalismo, discute della prosperità dei cittadini e definisce se stesso come un servo del popolo. Antigone ha violato le norme di Tebe, attentandone l'ordine e favorendone il caos e in conseguenza di ciò va punita. Fugard scrive: «If there was evil and wrong in that courtroom, where was it? The hearts of a few men – Magistrate, Prosecutor, Special Branch? Or in the Law? If it was the latter, what morality, what moral dimension was there to those who execute it? The real stink of that courtroom – the surrender of conscience?»²⁶

In queste poche battute è possibile scorgere il fuoco di *The Island*: resistere (da soli) a un sistema corrotto e oppressivo a cui gli altri si abbandonano, perpetuandolo. Gli altri sono gli individui come Creonte, convinti dell'infallibilità del proprio mandato, dell'incorruttibilità dei propri principi. Se la legge è ingiusta, allora resisterele e avversarla diventa quasi un obbligo morale. Agire così, però, procura solo condanne e imprigionamenti. Di fronte all'ineluttabilità di questo ciclo, perché battersi? Come affrontare i demoni dell'*apartheid*? Come sopravvivere sull'Isola? Si tratta di domande complesse, le cui risposte trovano posto nelle coinvolgenti battute di Antigone pronunciate da Winston che inizia a declamarle nel momento in cui cessa il monologo di Creonte. Egli fa il suo ingresso sulla scena con indosso «the wig, the necklace of nails, and a blanket around his waist as a skirt».²⁷

Lo stesso travestimento che in precedenza aveva rifiutato, adesso rivela la sua avvenuta maturazione, la sua solidarietà verso la donna e la sua storia. Il dialogo seguente è una versione abbreviata di quello originale. In Sofocle, infatti, le accuse e le convinzioni dell'eroina venivano intervallate da altre scene. Fugard, invece, riduce il tutto a una rapida conversazione tra i due antagonisti senza alcuna interruzione. Le invettive di Antigone vengono espresse in una sintesi di linguaggio giudiziario e religioso sconosciuto al drammaturgo di Colono. A suo dire, bisogna amare e obbedire alle leggi di Dio. Se Creonte, in quanto uomo, decreta un'ordinanza che neglige il volere divino, allora questa va violata. Questa convinzione è a tutti gli effetti un *topos* rintracciabile anche nel prototipo classico:

Non fu Zeus a proclamare quel divieto, né Dike, che dimora con gli dei inferi, tali leggi fissò per gli uomini. E non pensavo che i tuoi editti avessero tanta forza, che un mortale potesse trasgredire le leggi non scritte e incontrollabili degli dei.²⁸

Trasposte in Fugard, per bocca di Winston, così invece risuonano:

Even as there are laws made by men, so too there are others that come from God [...] Guilty against God I will not be for any man on this earth. Even without your law, Creon [...] I know I must die [...] But if I had let my mother's son, a Son of the Land, lie there as food for the carrion fly, Hodosh, my soul would never have known peace.²⁹

²⁴ G. CACCIA, *Antigone, Creonte e il dualismo radicale*, in «Senecio», 2009, p. 1.

²⁵ FUGARD, *The Island*, cit., p. 74 [Il processo e la condanna di Antigone.] [T.d.A.].

²⁶ FUGARD, *Notebooks*, Donker, Johannesburg 1983, p. 75. [Dove cercare l'errore e la malvagità in un'aula di tribunale? Forse nei cuori di pochi uomini – magistrati, pubblici ministeri, servizi segreti? O nella legge? Se in quest'ultima, allora, quale moralità può accompagnare i suoi esecutori?] [T.d.A.].

²⁷ FUGARD, *The Island*, cit., p. 74 [la parrucca, la collana di chiodi e un lenzuolo avvolto intorno ai suoi fianchi, quasi fosse una gonna.] [T.d.A.].

²⁸ SOFOCLE, *Antigone*, tr. it. di R. Cantarella, Mondadori, Milano 1982, p. 289.

²⁹ FUGARD, *The Island*, cit., pp. 75-76. [Anche se ci sono leggi fatte dagli uomini, così ci sono anche quelle fatte da Dio [...] Per ogni uomo su questa terra non sarò mai colpevole davanti a Dio. Anche senza la tua legge, Creonte [...] so di dover morire [...] Ma se avessi lasciato il figlio di mia madre, un Figlio della Terra, a giacere come cibo per la mosca delle carogne, Hodosh, la mia anima non avrebbe mai trovato pace.] [T.d.A.].

Comparando questi due frammenti si avverte una discrepanza tra le due opere. Nella tragedia greca l'eroina fa riferimento a un numero imprecisato di divinità, quelle appartenenti al *pantheon* olimpico. Di contro Winston/Antigone menziona un unico Dio per suggerire un'appropriazione sudafricana, anche questa di stampo religioso ma monoteistico. La maggior parte dei sudafricani, infatti, appartiene a chiese cristiane e professa un solo credo, quello in un unico e solo Dio.³⁰

Il finale, affidato a Winston, presenta poche analogie con quello di Sofocle, da cui, però, recupera alcune battute sparse:

I go now on my last journey. I must leave the light of day forever, for the Island, strange and cold, to be lost between life and death. [Tearing off his wig and confronting the audience as Winston, not Antigone].³¹

Winston sembra parlare per sé (descrive la propria condizione) nonostante stia impersonando Antigone con cui ha finalmente trovato piena coincidenza. Lungi dal costituire un oggetto ridicolo, la veste dell'eroina greca si era trasformata in una fonte da cui attingere forza e determinazione. La voce di Antigone era diventata quella di Winston. Essa lo ispirava e lo esortava ad affrontare il futuro anche senza John. L'uomo aveva ormai penetrato l'universo sofocleo dove resistenza politica e femminilizzazione teatrale sono inestricabilmente legate. In questo universo le battaglie contro le tirannie prendono forma a un livello apparentemente più debole, nel tentativo di trovare la forza delle proprie convinzioni e il coraggio di mantenerle. Entrambi, consapevoli delle proprie scelte, hanno commesso un atto esistenziale: Antigone seppellendo illegittimamente il proprio fratello e Winston bruciando il lasciapassare di fronte a una stazione di polizia. Il gesto compiuto ne ha definito i tratti caricandoli del peso della condizione in cui vivono. Il prigioniero dell'isola è un ribelle esattamente come lo è l'eroina greca. Entrambi pagano la loro colpevolezza, accettando volontariamente la loro punizione come affermazione della loro libertà individuale. La coerenza tra le due storie rivela la loro indissolubilità e i loro esiti forieri di disperazione e morte, decretandone la terribile attualità. Nel testo greco (IV atto), Antigone declama: «O terra di Tebe, città dei miei padri, e divinità progenitrici, sono condotta via, senza più indugi! Guardate i signori di Tebe: io, l'unica rimasta della stirpe regale, quali cose soffro e da chi, perché onorai la pietà».³²

L'opposizione tra Stato e cittadino non trova uno scioglimento. Creonte non ammette alcun pentimento, la sua posizione e il suo ruolo rimangono immutati. Se però in Sofocle tutto sfuma nella leggenda, in Fugard le tensioni irrisolte sono il riflesso della realtà storica sudafricana degli anni '70, in cui le lotte tra la tirannia bianca dell'*apartheid* e la resistenza nera proseguivano e sarebbero proseguite ancora per anni. I modelli mitici, d'altronde, come ci ricorda Blumenberg: «ci si presentano sempre come il materiale più adatto ogni volta che cerchiamo quali siano i dati elementari dell'esistenza umana».³³

Lo spettacolo, a questo punto, si trasforma in un appello rivolto a tutti i prigionieri e in generale a tutti coloro i quali patiscono soprusi e vessazioni, ma che si mostrano impavidi nel respingerli. Scopo dell'opera sembra quello di suggerire la condivisione della responsabilità. Esiste di certo una gerarchia e una gradazione della colpa, ma nessuno è innocente. E come se Fugard volesse dirci, attraverso le parole e le azioni di Winston e John, che se il Sudafrica (Tebe) versa in determinate condizioni, la responsabilità non è solo dell'*apartheid* e della *leadership*, in questo caso travestita da Creonte, ma anche della cittadinanza (i tebani).

Nella didascalia finale (una sorta di epilogo mimato che richiama il prologo) si percepisce un senso di ciclicità che trasforma l'euforia in disforia, il sogno in realtà:

[The two men take off their costumes and then strike their 'set'. They then come together and, as in the beginning, their hands come together to suggest handcuffs, and their right and left legs to suggest ankle chains. They start running... John mumbling a prayer, and Winston a rhythm for their three-legged run. The siren wails. Fade to blackout].³⁴

³⁰ C. CHANG, *Dramaturgy in Athol Fugard's «The Island»*, Taiwan UP, Taipei 1992, pp. 52-55.

³¹ FUGARD, *The Island*, cit., p. 77. [Affronto ora il mio ultimo viaggio. Devo abbandonare per sempre la luce del giorno per l'oscurità dell'Isola, sospesa tra la vita e la morte. La mia prigione imperitura che mi condanna, da viva, a una fine solitaria. [Si strappa via la parrucca, mostrandosi al pubblico come Winston, non come Antigone.] [T.d.A.].

³² SOFOCLE, *Antigone*, cit., p. 32.

³³ H. BLUMENBERG, *Elaborazione del mito*, tr. it. di B. Argenton, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 190-191; ed. or. *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979.

³⁴ FUGARD, *The Island*, cit., p. 77. [I due uomini si tolgono i costumi e poi smantellano il 'set'. Poi si muovono insieme e, come all'inizio, le loro mani si uniscono per suggerire le manette e le loro gambe vengono strette con catene

In verità, però, in questo frammento visivo che chiude la *pièce* si può intravedere un trionfo umano. Nel loro allontanarsi, infatti, i due prigionieri sembrano contemplare la speranza di un cambiamento possibile grazie alla «grandezza dello spirito umano. Qui vediamo la tragedia greca usata al suo meglio come *catharsis*, speranza e rivelazione».³⁵

La storia di Antigone, quelle di John e Winston, intersecandosi a Robben Island in una bizzarra forma di solidarietà teatrale, ordiscono una strategia di sopravvivenza nella lotta contro l'ingiustizia e il potere illegittimo. Fugard legge l'*Antigone* come lo sconfinamento dello Stato nei diritti umani. Si tratta di un'intuizione che in *The Island* trova la sua illuminazione, non come equilibrio hegeliano di forze parimenti etiche in collisione tragica,³⁶ ma come denuncia di un sistema politico che svaluta la dignità umana in nome della legge e dell'ordine. La tragedia di Sofocle diventa in Sudafrica il mito dei senza voce (morti, donne, esclusi, dimenticati), di tutti coloro i quali vengono derubati della propria anima dalla tirannia della legge e dal razzismo licenzioso della società bianca. Nei giorni in cui l'opera di Fugard prese forma, infatti, la popolazione nera e le etnie minori erano costrette a resistere e a sfidare l'*apartheid*, le cui lordure inquinavano le loro identità fino ad annichilirne l'umanità. Costoro, ogni giorno, sono costretti a essere Antigone, quale epitome della cittadinanza responsabile e simbolo imperituro di ogni gruppo oppresso, di chiunque osi sfidare un modello civico claustrofobico.

È questa l'immagine comune che ha promosso la ricezione del suo mito in ambito sudafricano, donando alla riscrittura di Fugard la fisionomia di una potente e simbolica testimonianza della resistenza e della resilienza dell'animo umano che, ancora oggi, a più di quarant'anni dal suo *imprimatur*, è in grado di rievocare quella selvaggia maestosità dei classici.

alle caviglie. Iniziano a correre... John borbotta una preghiera e Winston un ritmo per la loro corsa a tre zampe. La sirena suona. Buio.] [*T.d.A.*].

³⁵ MCDONALD, *Sole antico, luce moderna*, cit., p. 205.

³⁶ Cfr. FORNARO, *Antigone. Storia di un mito*, cit., pp. 107-117.