

## *Pubblicazione consentita solo nel sito*

[www.cristinacampo.it](http://www.cristinacampo.it)

Per informazioni contattare: [irenemoraglio@gmail.com](mailto:irenemoraglio@gmail.com)

IRENE MORAGLIO

## *2. LA TUMBA DE ANTÍGONA: MARÍA ZAMBRANO, TRA FILOSOFIA E TEATRO*

Sommario: **2.1** L'autrice **2.2** Il suo pensiero **2.3** *La tumba de Antígona* **2.3.1** Da Sofocle a María Zambrano: la storia continua **2.3.2** Contenuto **2.3.2.1** Il Prologo **2.3.2.2** L'opera teatrale **2.3.3** Temi **2.3.4** Lo stile **2.3.5** Interpretazione politica **2.4** Rappresentazioni dell'opera **2.5** Altre opere ispirate al saggio di María Zambrano

Filosofia, teatro. Antigone ha saputo affascinare entrambi i generi: il teatro è naturalmente quello più ricorrente essendo la sua destinazione naturale, ma di lei hanno parlato anche molti filosofi, ad esempio Kierkegaard, Hegel, per non citare che due nomi tra i tanti. Non mancano i generi ibridi: teatro e filosofia, insieme, con uno stesso scopo comune, far parlare Antigone. Si tratta della scelta fatta da María Zambrano, pensatrice spagnola uscita solo di recente da una situazione di anonimato quasi totale, almeno in Italia (Inversi, 1999). La

sua è un'opera atipica, difficile da classificare in un unico genere ben definito della letteratura occidentale (Ortega Muñoz, 1990: 4): *La tumba de Antígona*.

## 2.1 L'autrice

María Zambrano nasce nel 1904 a Vélez-Málaga da Blas José Zambrano e Araceli Alarcón Delgado. La figura del padre è da subito estremamente importante per la piccola María, che vede in lui la sua guida, il suo maestro di vita, colui che la solleva in aria per insegnarle a guardare il mondo con distacco, dall'alto (Paoli, 2003). Altrettanto forte è l'affetto nei confronti della sorella minore Araceli, sebbene la vita e le circostanze storiche le costringeranno a stare a lungo lontane. Il loro legame rimane comunque importante, come dichiara la filosofa stessa nel corso di un'intervista:

Quando è nata Araceli, che allegria! Con lei ho scoperto la cosa più importante della mia vita, più importante della libertà, la sorellanza.

(Zambrano, cit. in Paoli, 2003)

Dopo aver iniziato gli studi a Segovia, tra il 1924 e il 1927, María Zambrano frequenta la facoltà di filosofia a Madrid, dove seguirà i corsi, tra gli altri, di Ortega y Gasset e di Zubiri, che contano tra i suoi più importanti maestri. Il periodo degli studi la vede molto attiva sul piano politico: a partire dal 1928 María Zambrano entra nella "Federación Universitaria Española" e collabora a numerose riviste studentesche e filosofiche. È in questi anni che, su ispirazione degli eventi contemporanei, scrive il suo primo libro, *Horizonte del liberalismo*, pubblicato nel 1930. Questo volume è la risposta alla lunga "malattia creativa", la tubercolosi, che la colpì tra il 1928 e il 1929 costringendola all'isolamento, all'immobilità e, naturalmente, all'abbandono degli studi. A partire dal 1931 lavora in seno all'"Universidad Central", come assistente prima e come sostituta di Xavier Zubiri poi: è una delle prime donne spagnole a intraprendere

questa carriera, in un periodo in cui una “filosofa” è vista, nella Spagna degli anni Trenta, di cattivo occhio (Fusaro, S.D.).

Nel 1936 si sposa con Alfonso Rodríguez Aldave, segretario dell’ambasciata spagnola a Santiago de Chile. Con lui la filosofa farà il suo primo viaggio a Cuba, da dove tornerà l’anno successivo per collaborare con la Repubblica, nella speranza di aiutare il suo paese a cogliere l’occasione per emergere dall’oscurantismo degli ultimi secoli e tornare a crescere dal punto di vista culturale e umano (Paoli, 2003). Siamo in piena guerra civile: dopo il colpo di stato capitanato dal generale Franco, nel 1936, lo scenario politico è infatti cambiato in modo repentino e la permanenza della filosofa in Spagna è pertanto destinata a essere di breve durata. Una volta persa la causa, María Zambrano, insieme a cinquecentomila uomini e donne che hanno condiviso con lei il sogno della Repubblica spagnola, si vede costretta alla via dell’esilio. Di colpo, perde la sua patria, i suoi sogni e la sua famiglia, costretta a smembrarsi. È il 28 gennaio 1939: María non porta niente con sé, con un atto di rinuncia abbandona persino una scatola con gli appunti delle lezioni di Ortega e Zubiri, che aveva preparato da portare via. Vittima dello spaesamento, della perdita di senso e dell’estraneità a se stessa, Zambrano dichiarerà tuttavia, anni più tardi, di aver amato il suo esilio:

Vi sono viaggi, di cui solo al ritorno si comincia a sapere. Per me, da questo sguardo del ritorno, l’esilio che mi è toccato vivere è essenziale. Non concepisco la mia vita senza l’esilio che ho vissuto. L’esilio è stato la mia patria, come la dimensione di una patria sconosciuta, ma che una volta conosciuta, diventa irrinunciabile. Non ho perseguito il mio esilio, no, l’ho accettato; e quando si accetta qualcosa col cuore, costa molta fatica rinunciarvi.

(Zambrano, cit. in Paoli, 2003)

Parigi, il Messico, La Habana, sono le prime tappe del suo peregrinare. Intanto continua la sua attività di professoressa, a Morelia e Puerto Rico, e al tempo stesso non smette di scrivere. Proprio in quegli anni pubblica infatti

*Pensamiento y Poesía en la vida española*, e *Filosofía y Poesía*, opere strettamente filosofiche cui farà seguito un'intensa attività letteraria. Scrivere è per lei l'unico mezzo per uscire dall'isolamento e difendersi dalla solitudine (Fusaro, S.D.), nonché un mezzo per testimoniare, attraverso il suo essere donna che pensa, le infinite potenzialità nascoste della vita (Paoli, 2003). Ecco perché la sua filosofia si interessa soprattutto a figure femminili come Diotima, Antigona, Nina, Eloísa, donne la cui vita è un'opera filosofica perché hanno fatto dell'amore la loro filosofia di vita (Laurenzi, 1997: 55).

Nel 1946 María Zambrano si reca a Parigi dove ha modo di ritrovare la sorella Araceli, torturata dai nazisti e prossima alla pazzia. María decide di rimanere con lei sino alla sua morte. Dopo il divorzio di María dal marito tornano insieme a Cuba, dove rimarranno sino al 1953, data della loro partenza per Roma, culla di alcune delle opere più importanti della pensatrice spagnola: *El hombre y lo divino*, *Los sueños y el tiempo*, *Persona y democracia*. Le due sorelle erano molto conosciute a Roma, e rimarranno a lungo nella memoria di coloro che ebbero modo di conoscerle come una coppia un po' strana: una grassa e una magra, entrambe assai vivaci e con strane manie, come ad esempio la passione per i gatti, che ospitavano a decine nella loro casa (Paoli, 2003). Sarà proprio per i numerosi gatti che vivevano nel loro appartamento che, nel 1964, un vicino fascista denuncia María: ecco quindi un dettaglio apparentemente insignificante che si rivela invece capace di capovolgere la sua esistenza, costringendola a lasciare l'Italia per il Jura francese. Qui la sorella Araceli muore nel 1972. María rimane nella loro ultima residenza, a La Pièce, pur tornando periodicamente a Roma. È intanto entrata nella fase mistica della sua produzione letteraria, frutto della quale saranno opere quali *Claros del bosque* e *De la aurora*. Solo allora il suo nome comincia a essere conosciuto in Spagna e, dopo l'anonimato che l'aveva accompagnata per tutta la vita, il suo fascino comincia lentamente a farsi sentire. L'autrice si trova in Svizzera quando, in risposta al risveglio dell'interesse nei suoi confronti, le viene consegnato, nel 1981, il premio "Príncipe de Asturias" (Maillard, 1998).

Nel 1984, dopo quarantacinque anni di esilio, María Zambrano lascia la Svizzera, dove aveva risieduto durante gli ultimi quattro anni, per tornare

definitivamente a Madrid. Vive qui i suoi ultimi anni, ricevendo le visite di amici dei vari periodi della sua vita, ormai costretta su una sedia a rotelle. La sua salute delicata le imporrà assenze prolungate dal panorama culturale, ma non rinuncerà, di tanto in tanto, a dettare qualche articolo. Nel 1988 viene insignita del prestigioso premio della letteratura in lingua castigliana “Miguel de Cervantes de Literatura”, per la prima volta nella storia concesso a una donna filosofo. La sorpresa sarà tale che la filosofa rimarrà per mesi muta e come incapace di scrivere per l’emozione (Riccio, 1999). Proprio in quello stesso anno viene costituita la “Fundación María Zambrano”, istituzione volta a diffondere e a mantenere vivo nel tempo l’interesse per l’opera della pensatrice spagnola. In quest’ottica la “Fundación”, dal 1988 in poi, si occupa dell’organizzazione di attività culturali in relazione con la filosofa, quali seminari, cicli di conferenze, mostre, borse di studio etc. (S.A., S.D.a). Nel 1990 viene invece organizzato un Congresso Internazionale in onore della sua opera e del suo pensiero, in occasione del quale riceve gli elogi di tutta la critica (Paoli, 2003). L’anno seguente, il 6 febbraio 1991, María Zambrano muore nella capitale spagnola (Maillard, 1998). È qui che, recentemente, tra il 19 e il 22 ottobre 2004, in occasione del centenario della sua nascita, si è tenuto il secondo Congresso Internazionale in suo onore con all’ordine del giorno, tra le altre iniziative, una rappresentazione teatrale dell’opera su cui concentriamo il nostro interesse: *La tumba de Antígona* (Moraglio, personal information).

## **2.2 Il suo pensiero**

Filosoficamente parlando, María Zambrano è figlia della sua epoca. Tra i suoi modelli spiccano i grandi maestri del pensiero e della parola degli anni della sua gioventù, quali Zubiri e García Morente, ma soprattutto José Ortega y Gasset e Miguel de Unamuno. Nelle loro visioni assolute la giovane discepola vede rispettivamente il simbolo della chiarezza e dell’oscurità, due estremi che creano un sentimento di *odi et amo* nei confronti della filosofia che ha piuttosto bisogno, secondo lei, di penombra, da cui il nome di “filosofia penombrale” (Paoli, 2003). Nei primi anni della sua formazione la filosofa è attratta dalla

corrente di pensiero conosciuta sotto il nome di esistenzialismo, sebbene le sue preferenze vadano a pensatori greci quali Plotino e Spinoza, più affini alla sua forma di sentire. Altre influenze provengono invece da ambiti diversi dalla filosofia, quali la psicologia (in particolar modo la psicanalisi junghiana), il misticismo, l'antropologia e la religione. Profondamente cristiana, María Zambrano non può tuttavia essere etichettata semplicisticamente come filosofa tradizionale: nelle sue opere ha dimostrato piuttosto di saper camminare autonomamente, seguendo la ragione della filosofia occidentale ereditata dai greci (Maillard, 1998).

Aspira sempre ad una verità al di fuori di criteri e stereotipi, fedele nell'intento di attuare una filosofia vivente, disposta a confrontarsi con l'essere umano nella sua interezza, ad esplorare la parola che scorre nelle viscere.

(Paoli, 2003)

La *parola* è appunto la chiave della sua filosofia, strumento indispensabile per esternare gli elementi più profondi degli individui, tutto ciò che non è immediatamente visibile, rivelandolo apertamente. Forte degli insegnamenti del padre, che la invitava a osservare il mondo da un altro punto di vista alzandola con le sue braccia, María Zambrano vuole cambiare il modo di osservare la realtà, piuttosto che cambiare la realtà stessa. La sua filosofia si rivela quindi modesta, a portata d'uomo, in opposizione alla prospettiva statica e assoluta dei razionalisti (2003). Per la filosofa spagnola il razionalismo impone all'uomo delle verità definitive, partendo dal presupposto che la realtà deve essere perfettamente trasparente alla ragione. In questo modo si crea un'atemporalità artificiale dell'eterna verità, che priva l'uomo della nozione di tempo e di storia, impedendogli il risveglio della coscienza (S.A., 2001). Al contrario, secondo la teoria zambraniana, l'uomo va in cerca di trasparenza e visibilità, ed è da questo suo bisogno che nasce la Filosofia, capace di rivelare a ciascuno il proprio *Io* facendosi parola poetica (Paoli, 2003). La posizione filosofica della Zambrano, signora della parola più che amica del concetto (Prezzo, 2002: 35), si può

quindi riassumere in due tesi che ne rappresentano al tempo stesso il fondamento e il progetto: la creazione della persona e la ragione-poetica. Quest'ultimo tema non è mai stato affrontato direttamente in nessuna opera in particolare, ciononostante è presente in tutta la sua produzione, al punto che ne rappresenta una caratteristica essenziale (S.A., 2001). Sin dagli albori della nostra cultura María Zambrano ode infatti il fragore di una battaglia tra il filosofo e il poeta per impadronirsi dell'anima: tale battaglia è tuttavia intestina, all'interno dell'individuo stesso dove, sin dai tempi di Platone, il mito poetico interviene laddove la dialettica sembra aver esaurito le proprie risorse (Prezzo, 2001).

Las palabras, que al ser pronunciadas se diría que huyen de nosotros, buscan luego permanecer; el escritor colma ese anhelo (...) porque escribe lo que de ninguna manera puede llegar a hablarse.

(Castillo, 1983: 13)

Fondamentalmente, la ragione-poetica è un metodo di pensiero che va al di là della filosofia per ispirarsi ugualmente alla poesia e alla mistica, e presentare così un modo di conoscenza alternativo, che si apre con fiducia al reale.

È importante dar voce alle zone più segrete, alle viscere, per costruire una forma di conoscenza che si spinga fin dove la "ragione razionalista" degli intellettuali e filosofi non sa e non vuole arrivare, per far luce sulle radici stesse del pensiero come del sentimento, su quell'integra verità della vita a cui possiamo accostarci solo impegnando tutto il nostro essere.

(Zambrano, cit. in Paoli, 2003)

Questo suo modo di vedere la vita, attribuendo pari importanza all'anima e al corpo quali fonti di creatività e trascendenza, le costerà l'accusa di mancanza di obiettività da parte del suo maestro Ortega y Gasset, e, di conseguenza, un'inevitabile quanto dolorosa divergenza (Fusaro, S.D.). María Zambrano

rifiuta infatti il semplice esercizio speculativo: per lei la filosofia è un tutt'uno con la vita, è la fusione di rigore e passione per far fronte al bisogno di risposte vitali.

In diretto rapporto con il principio della creazione della persona si individua inoltre l'idea del *desnacer*, altro concetto fondamentale della filosofia zambraniana. Secondo la pensatrice spagnola noi tutti, nessuno escluso, dobbiamo "disnascere": in altre parole, rielaborare e ripetere la nostra nascita per perfezionare la nostra identità personale (S.A., 2004c). Questo processo è reso possibile dalla parola, che, in quanto parte del nostro essere più intimo, si rinnova continuamente e ci rivela a noi stessi attraverso una "danza" tra capire e sentire (Paoli, 2003). Ancora prima della parola, tuttavia, è la ragione-poetica a permetterci la visione poetica della realtà sotto forma di conoscenza aurorale, laddove l'aurora rappresenta il principio della coscienza e non corrisponde alla ragione propriamente detta, quanto piuttosto alla sua unione con il cuore che ne è l'*alter ego* fondamentale. Il tema dell'aurora e della visione interna nella filosofia di María Zambrano faranno sì che la pensatrice spagnola venga, per alcuni aspetti, associata alla filosofia orientale, con cui condivide l'importanza della luce e del sole come simboli della conoscenza (S.A., 2001).

Leer a María Zambrano es como un acontecimiento de amor, una reconciliación. Luces y sombras. Orden y estremecimiento. Miedo a esa dimensión entregada. Encuentro definitivo.

Hay allí como un llamado y como un intercambio. Nos abre un acceso hasta el alma, y cuanto más ésta se comunica con nosotros, más ilumina nuestra profundidad.

(Saval Prados, 1983: 7)

La luce fuori di noi per fare luce dentro di noi. La parola come luce e come promessa di libertà che persegue quello che, secondo Prados, è lo scopo della poesia: salvare l'uomo. E la donna. Precisazione non trascurabile, quest'ultima, dal momento che il rapporto tra uomo e donna è per María Zambrano uno dei nodi focali della riflessione sul nostro mondo occidentale, che presenta, sin



dalle origini, una divergenza radicale tra i due sessi. Da qui la disuguaglianza gerarchica che ha segnato la storia e che continua tuttora a caratterizzare molti aspetti del mondo moderno, al punto da assumere per la filosofa una portata ontologica, metafisica (Zambrano, 1940). Ecco perché esprimersi attraverso la parola scritta è, per la pensatrice spagnola, qualcosa di più di una passione che la accompagnerà sino agli ultimi giorni: scrivere è per lei una vera e propria missione di vita. María Zambrano scrive per affermare il suo essere donna e per dare una risposta a una società che vuole escludere le donne, relegandole a ruoli di secondo piano. Scrivere, fare filosofia, attività all'epoca considerate come una prerogativa maschile, diventano per lei la rivendicazione di una figura di donna nuova, emancipata, capace di affermarsi senza tuttavia perdere ciò che la distingue dall'uomo. Da qui l'estrema importanza attribuita dalla filosofa alla scrittura, come trapela dalle parole che scrive all'amica Rosa Chazel:

Ho sempre creduto in te... Tu sai, come fanno le tante donne geniali che non hanno scritto. Diotima di Mantinea, mia madre, certe domestiche. E, quando questo si verifica in una donna che scrive, allora, Rosa cara, bisogna proprio scrivere, sì. Devi farlo.

(Zambrano, cit. in Laurenzi, 1997: 25)

Scrivere è quindi per María Zambrano un bisogno che nasce da dentro, pur mantenendo un'importante missione esterna: attraverso il suo tentativo di conciliare e integrare la ragione e il sentimento, la filosofia e la poesia, la pensatrice spagnola vuole infatti contribuire a salvare la cultura e la democrazia, l'individuo e la società, la ragione e il sentimento, l'economia e la libertà, l'intelligenza e l'anima (Riccio, 1999).

### **2.3 *La tumba de Antígona***

Resumir una obra es dar por concluída una vida. Algo de mortuario tiene, por tanto, esta actividad que, aún pretendiendo todo lo contrario, contribuye no obstante a confirmar la ausencia

definitiva de alguien. (...) Conjuro, pues, a las sombras y pido clemencia: andar en alma ajena no puede hacerse impunemente.

(Maillard, 1998)

Facciamo nostre le parole di Chantal Maillard, docente dell'Università di Malaga, per addentrarci con cautela nell'opera di María Zambrano, senza la possibilità che l'autrice stessa intervenga personalmente per smentirci o confermare la nostra interpretazione. Il nostro intento è quello di calarci ancora una volta nei panni di Antigone, un'altra Antigone, diversa da quella di Mathilde Monnier e da qualsiasi altra: la versione zambraniana dell'opera, così come la pensatrice stessa l'ha vissuta.

*La tumba de Antígona* è un lungo saggio a metà strada tra filosofia e teatro, uscito alle stampe soltanto nel 1967, in Messico. Il nucleo originario di questo «libretto a lei così caro» (Prezzo, 1999: 19) può essere ritrovato in *Delirio de Antígona*, opera scritta a Cuba durante gli anni dell'esilio e pubblicata nel 1948 nella rivista *Orígenes*. Del resto, è proprio a partire dalla tragedia dell'esilio che la figura di Antígona diventa per María Zambrano particolarmente simbolica: l'autrice si vede riflessa nella fanciulla greca nata per amare e intrisa di pietà, giovane innocente al centro di una storia di guerra e di potere, anch'essa costretta all'esilio (Laurenzi, 1997: 36). Tra lei e l'eroina sofoclea si stabilisce così un dialogo che instaura un profondo rapporto di sorellanza, sentimento che accomuna tanto il personaggio tragico quanto la filosofa stessa che dice infatti:

Antígona me hablaba y con naturalidad tanta, que tardé algún tiempo en reconocer que era ella, Antígona, la que me estaba hablando. Recuerdo, indeleblemente, las primeras palabras que en el oído me sonaron de ella: “nacida para el amor he sido devorada por la piedad”. No la forcé a que me diera su nombre, caí a solas en la cuenta de que era ella, Antígona, de quien yo me tenía por hermana y hermana de mi hermana que entonces vivía y ella era la que me hablaba; no diría yo la voz de la sangre sino de espíritu que decide, que se hace a través de la sangre

derramada históricamente en destino ensoslayable que las dos apuramos.

(Zambrano, 1986b: 8)

Nasce così, da questo profondo richiamo, una composizione atipica, difficile da inserire in un genere letterario classificato dalla letteratura occidentale. Il rapporto intimo tra Antígona e María Zambrano trapela lungo l'intera opera. Antígona è per la filosofa la «fanciulla perfetta» (Inversi, 1999: 71), il prototipo della natura umana (Ortega Muñoz, 1990: 5): inizialmente il nome dell'eroina greca sarà scelto come soprannome della sorella Araceli, costretta, proprio come il personaggio tragico, a sopportare la storia, fin quando Zambrano non si renderà conto di essere lei stessa Antígona, di leggere nella tragedia il dramma della sua stessa vita (Poumier-Taquechel, 1998: 623). La scoperta diventa un incontro, un abbraccio verso il quale la filosofa camminava sin dall'infanzia. María Zambrano dunque, come altre donne di quest'ultimo secolo, dopo millenni di silenzio culturale, rilegge e riscrive il proprio sé storico in relazione con un mito "donna", proponendo una visione reale e non ideale della sua protagonista, attraverso strumenti di ricerca e di cultura, ma soprattutto seguendo l'intuito (Inversi, 1999: 61-62).

L'artista donna, nei pochi esempi nominati dalla storia dell'arte, evidenzia la peculiarità del suo diverso modo di sentire e rappresentare forme.

(1999: 62)

La lettura della tragedia che María Zambrano ci presenta è quindi inevitabilmente diversa da quelle di Sofocle, Eschilo, Bauchau etc. Ciò non toglie che *La tumba de Antígona*, pur essendo giunta a noi molto tardi, meriti di essere considerata una grande opera, che reca in sé il segno dell'eternità e che si rivela quanto mai attuale in un periodo in cui «i senza terra, i senza Patria, gli esiliati cominciano a diventare molti, troppi» (1999: 90).

Aunque pocos sean los que introducen a Antígona en sus corazones, donde permanece ya a lo largo de toda la vida, el milagro no es por eso más pequeño. También han llegado hasta nosotros templos, otras obras imperecederas, y el milagro de Antígona no es, por tanto, único.

(Castillo, 1983: 9)

E da Antigone, come da ogni mito, gli uomini devono prendere esempio, imparare a cogliere il messaggio profondo in essi nascosto:

Le figure mitologiche sono, per Zambrano, dominazioni o mediazioni che portano avanti il cammino di una civiltà. Una civiltà, la nostra, che lei critica profondamente, e che ha “usato” male queste mediazioni che avrebbero potuto (che potrebbero ancora) evitare orrori, tragedie e lo smarrimento del senso vivo della parola filosofica.

(Buttarelli, 1999: 57-58)

Con la sua reinterpretazione della tragedia María Zambrano vuole quindi mostrarci che la storia ha bisogno di sacrifici, e di sacrifici femminili, per andare avanti. Sacrifici che non significano l’uccisione di essere umani, come troppo spesso accade oggi intorno a noi, ma «sacrifici di parti di sé» (1999: 63). In questo la filosofa spagnola si dimostra fedele alla concezione sofoclea della storia; tuttavia *Antigone* rappresenta per lei soltanto un punto di partenza per un’opera completamente nuova.

### **2.3.1 Da Sofocle a María Zambrano: la storia continua**

La doncella Antígona de Sófocles, en mitad del camino que va desde el siglo V a. C. hasta la eternidad, es decir, en mitad de su existencia, se tropieza con la doncella Antígona, de María Zambrano.

(Castillo, 1983: 10)

E María Zambrano va incontro ad Antígona nella sua esistenza poetica per prestarle la propria voce, a questa eroina che non aveva mai disposto della sua vita: e così dopo secoli di silenzio la voce della fanciulla torna a essere udita, come se fosse resuscitata, in un certo qual modo, per morire di nuovo. Questo suo ritorno alla vita non significa tuttavia che l'eroina debba rivivere l'ennesima volta la sua tragica esistenza, no, questa volta Antígona è già nella tomba, di fronte al suo destino infernale di solitudine e delirio. È sola: di fronte alla morte, di fronte a quella vita non vissuta, di fronte a se stessa mentre libera la sua sofferenza sulle ali della poesia (1983: 11).

Pur partendo da una profonda riflessione sull'intero testo sofocleo e sui suoi contenuti e significati, María Zambrano non solo se ne distacca, bensì ne rifiuta la tragica fine e "corregge" la conclusione, col dovuto rispetto alla differenza sessuale. La sua opera va al di là della semplice interpretazione in chiave filosofica, come fu invece il caso di precedenti illustri quali Hegel, Kierkegaard, Heidegger: in questo caso la filosofa mette in atto una rivisitazione che fa "vivere" Antígona assegnandole un tempo supplementare (Prezzo, 2001: 19).

*La tomba di Antigone* rivela ciò che è rimasto celato alla vista degli uomini nella storia nota. María Zambrano riprende infatti la figlia di Edipo là dove Sofocle l'abbandona, sulla soglia della tomba di roccia, dove sparisce di scena nel suo lamento finale per quelle nozze alle quali prima pareva non aver mai badato, per il tempo di cui veniva privata, per se stessa e per la sua stessa vita non vissuta.

(2001: 19-20)

In Sofocle la scomparsa della protagonista era troppo repentina, mancava il tempo per sapere la verità: Zambrano si oppone a questo esito e, per la prima volta, concede all'eroina del tempo di cui disporre, per nascere e morire davvero, da creatura vivente che ha vissuto e che conosce la propria verità (Tenenbaum, 2001: 281). La sua operazione è simile a quella di Christa Wolf

con Cassandra: María Zambrano ascolta la tragedia della ragazza per recuperarne la memoria, i sogni, i dialoghi, e intrecciarli con la propria voce (Prezzo, 2001: 20). Prestandole la propria voce e il proprio raziocinio l'autrice fa quindi qualcosa di più di ascoltare semplicemente i lamenti di Antígona morente: le tende la mano e la fa parlare proprio di quel tempo che non le è mai stato concesso vivere, sospesa tra la vita e la morte in un tempo che lei stessa le ha permesso di vivere (Castillo, 1983: 10).

Mis vestidos se han desgarrados, el tiempo ¿cuánto hace que estoy aquí, ni en la vida, ni en la muerte? ¿cuánto, cuánto tiempo? El tiempo y solo el tiempo ha deshecho mi traje de desposada, de novia de la muerte, de esposa prometida a los muertos. El tiempo ha colgado de telas de araña esta sepultura, esta cámara nupcial; ya se enredan a mis brazos, ya se adhieren a mis cabellos, ¿son ellos los grises o es el tiempo, sólo el tiempo y la tela hecha por la araña, mi única compañera tan pálida y exangüe como yo?

(Zambrano, 1995: 75)

La capacità di patire la tragedia dimostrata da Antígona è una prova di sapienza e coraggio: accettando il suo destino, l'eroina affronta la storia senza temere la memoria, pronta a morire per ricominciare dal nulla. È proprio quest'idea del ricominciare che manca in Sofocle: il drammaturgo greco non dà al suo personaggio principale la possibilità di trascendere il proprio essere per avviarsi verso la libertà, la abbandona, invece, in fondo alla sua tomba di pietra dove la lascia spegnersi, suicida. Spinta dall'urgenza della parola femminile, dal suo essere donna, María Zambrano si permette quindi di riscrivere il finale della tragedia arricchendolo con il delirio di Antígona, figlia dell'errore, verso la verità (Laurenzi, 1997).

Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta. Mas, ¿podía

Antígona darse la muerte, ella que no había dispuesto nunca de su vida? No tuvo ni siquiera tiempo para reparar en sí misma.

(Zambrano, 1983: 25)

Ecco perché Zambrano rifiuta la versione secondo cui Creón avrebbe condannato Antigone all'oscurità in eterno, modo scelto da Sofocle per mostrare l'orrore e la debolezza del potere. «En verdad no podía morir de ninguna manera Antígona» (Zambrano, 1983: 37), la sua tomba non diventa altro che la metafora del luogo in cui tutto può accadere, in cui la protagonista accoglie e ascolta se stessa e gli altri permettendo al seme della vita di rinnovarsi, di rinascere (Inversi, 1999). Il tempo supplementare che María Zambrano, a differenza di Sofocle, concede ad Antígona nella tomba, le permette di sciogliere i vari nodi della sua vita: i legami familiari, la guerra civile, la storia politica e la violenza (Boella, 1998: 84). Gli interrogativi cui ci si trova di fronte sono quindi quelli di sempre, eterni, ma María Zambrano sceglie per la sua Antígona nuove risposte, nuove parole capaci di rimettere in discussione, in opposizione a Sofocle, il concetto greco di eroe ed eroina. Antígona, murata viva, si ritrova nella condizione intermedia tra vita e morte, né vita né morte, di cui fanno esperienza, ad esempio, i condannati dei campi di concentramento (Inversi, 1999: 81). In questa situazione in sospeso rimane tuttavia spazio per la speranza: il finale di *La tumba de Antígona* ci offre infatti una possibilità di scelta tra andare e restare. La porta è socchiusa, e il «Sí, Amor» (Zambrano, 1983: 84) con cui si conclude l'opera lascia intuire la possibilità di uno sbocco che Sofocle, come ogni drammaturgo che si rispetti, ci aveva negato.

Anche il mito della caverna della *Repubblica* di Platone, una delle costanti del pensiero zambraniano, viene reinterpretato in chiave critica. Secondo la pensatrice andalusa, il passaggio dalle vaghe apparenze alla contemplazione del vero descrittoci nel noto dialogo platonico, comporta un passaggio troppo brusco, abbagliante. Ragion per cui, è necessario tenere in considerazione il ruolo delle viscere, prendere le distanze dalla luce troppo forte del sapere puro, ridiscendere nelle profonde oscurità della vita per trarne una luce più adeguata

(Ferrucci, 2001: 34). Alla luce di tutte queste caratteristiche dell'opera qui presa in esame,

L'eroina di Sofocle non può che essere diversa dall'eroina di Zambrano, ma ambedue partecipano di una scelta determinata volitiva e incontrollabile.

(Inversi, 1999: 75)

Al di là dei contrasti e delle opposizioni che la filosofa ha voluto mettere in evidenza nei confronti della tragedia greca, non mancano naturalmente i punti in comune. Antígona è e rimane in entrambe le versioni

una donna che usa l'intelligenza del cuore che non può che essere più grande dell'intelligenza della mente. L'atto eroico, inoltre, conferma e rende indimenticabile il valore ideale, soggiacente all'atto stesso e chi l'ha compiuto. Così Antigone arriva a noi per il suo atto di disobbedienza divenendo eterna.

(1999: 87)

## **2.3.2 Struttura dell'opera**

### **2.3.2.1 Il Prologo**

La prima parte dell'opera *La tumba de Antígona* può essere definita un saggio attraverso il quale l'autrice prepara il lettore a quello che lo sta aspettando. Il lungo prologo ha quindi come scopo quello di introdurre l'argomento e giustificare le scelte della filosofa. Al termine della lettura siamo consapevoli di essere diretti verso gli inferi per incontrare Antígona al fondo della sua tomba, e siamo anche penetrati un po' più a fondo nella concezione filosofica della pensatrice spagnola.

Vari sono gli oggetti di riflessione su cui si sofferma María Zambrano prima di partire per il viaggio con chi voglia seguirla nei meandri della coscienza di



Antígona e, di conseguenza, della propria stessa coscienza. Innanzitutto al centro della sua attenzione è la natura stessa del conflitto tragico, sempre frutto di una distruzione che in questo caso è dovuta alla guerra civile e alla rovina della città che Antígona sola può riscattare, col suo sacrificio. L'autrice stessa ci propone varie possibili letture del suo personaggio principale. Paragonata dapprima a Sócrates in quanto martire per la città, viene in seguito accostata alla figura di Persefona per la sua vita ridotta a un'effimera primavera, destinata però a non ripetersi com'era invece il caso della figlia di Demetra. Il tempo, la solitudine e la morte come transito sono altri punti d'interesse presi in analisi dalla filosofa che ci vuole rendere partecipi di come lei, in prima persona, abbia visto, ascoltato e vissuto il mito. Non mancano i riferimenti a elementi appartenenti ad altre sue opere, quali ad esempio il tema del Dio Sconosciuto e del divino in genere (vedasi *María Zambrano. Nacer por sí misma. e El hombre y lo divino* in proposito), in quanto l'umano e il divino sempre si intersecano per permettere l'esistere della vita stessa, tanto all'epoca degli dèi greci quanto oggi. Il *Prólogo* presenta dunque una panoramica sulla *Teogonía* di Hesíodo e su *Le symbolisme de la croix* di René Guenin, per soffermarsi poi su altri miti e trovare punti di contatto con altri personaggi. Polinices come Oreste, vendicatore e liberatore del potere e della sorella, incarna dunque la fraternità, così come gli errori dei loro genitori, Edipo e Jocasta in un caso, Agamenón e Clitemnestra nell'altro, sono il simbolo della fatalità dell'eredità tragica. La soluzione proposita da Zambrano con la sua opera, cui fa riferimento anche nel prologo, è unica: la fraternità assoluta con tutte le sue conseguenze di solitudine e abbandono che essa comporta. Vergine, sotterrata viva, aurora dell'umana coscienza pur senza essere mai stata cosciente della sua stessa vita, María Zambrano ci presenta l'eroina sofoclea così come la stiamo per incontrare, e ci spiega perché si è vista costretta a rivedere il finale della tragedia per correggerlo:

Pues que en criatura de tan lograda unidad ser y vida no pueden separarse ni por la muerte. La vida lo es de un ser afectado sin duda, por la muerte. Un modo de muerte que lo revela y con ello le da una nueva vida.

(Zambrano, 1983: 37)

Il tempo e i chiari che si aprono nel bosco (tema affrontato ugualmente in un'altra opera fondamentale di Zambrano, *Claros del bosque*) per rivelare all'uomo la verità della storia sono altri temi dominanti in *La tumba de Antígona* e accennati nel corso del prologo per indirizzare il lettore a un approccio non superficiale, bensì consapevole. La morte apparente di Antígona, figura profetica dell'essere dell'uomo non ci possono più sorprendere: siamo pronti ad ascoltare le parole di Antígona che, ci annuncia María Zambrano, continuerà a delirare in eterno:

Mientras la historia que devoró a la muchacha Antígona prosiga, esa historia que pide sacrificio, Antígona seguirá delirando. Mientras la historia familiar, la de las entrañas, exija sacrificio, mientras la ciudad y su ley no se rindan, ellas, a la luz vivificante. Y no será extraño así que alguien escuche este delirio y lo transcriba lo más fielmente posible.

(1983: 42)

E neppure ci sembrerà strano, ormai, ascoltare questa sua trascrizione.

### 2.3.2.2 L'opera teatrale

Nella seconda parte, quella che possiamo definire teatrale, María Zambrano comincia dalla fine. Sofocle ha fissato la sua eroina in un atto di ribellione e di pietà con cui è rimasta nella memoria dell'occidente, presente nella coscienza filosofica, politica e letteraria attraverso un filo di analisi, variazioni e rifacimenti mai spezzatosi. María Zambrano non è esente dal fascino del personaggio greco, tuttavia sceglie di partire dal fondo, dal fondo della tomba in cui la fanciulla è stata abbandonata. La sua attenzione, il suo sguardo d'amore, non si concentrano più sul gesto che le ha dato la fama, bensì sull'ombra della ragazza Antígona, sola e impossibilitata a morire.

Mas tampoco podía darse la muerte, según Sófocles dice. En verdad no podía morir de ninguna manera Antígona. A no ser que adopte un modo de muerte que es tránsito; ir dejándose aquí la vida y llevándose el ser, mas no tan simplemente. Pues que en criatura de tan lograda unidad ser y vida no pueden separarse ni por la muerte. La vida lo es de un ser afectado sin duda, por la muerte. Un modo de muerte que lo revela y con ello le da una nueva vida.

(Zambrano, 1983: 37)

Prima di rinascere tuttavia Antígona deve risolvere i nodi che hanno caratterizzato tutta la sua esistenza, ragion per cui María Zambrano la accompagna, con la sua voce, incontro ai personaggi che hanno fatto parte del suo essere tragico. È quindi la pietà della filosofa, attraverso la parola, a riscattarla dalla situazione in cui era stata abbandonata per secoli:

Ella es rescatada – por la piedad que María Zambrano siente hacia ella – de la tragedia, y es rescatada por la palabra. Porque la palabra (lo dice María Zambrano) va en busca de inocencia. Y Antígona es inocente.

(Castillo, 1983: 14)

Questa parola la riscatta innanzitutto dalla morte volontaria, per aiutarla, paradossalmente, a morire. La sua vita si spegne di pari passo con l'affievolirsi della sua voce: ma la sua voce in realtà non muore, rimane in eterno tra noi che, nell'opera di María Zambrano, assistiamo al «vivir muriendo» dell'eroina tragica (1983: 15). Di fronte ad Antígona noi, lettori o spettatori, altro non siamo se non gli ennesimi visitatori della sua tomba dove lei ci attende, abbandonandosi al delirio del suo lamento:

Hubo de entregarse a su delirio, hubo de dejar que brotara en ella con la misma pureza de su grito contra Creón, el grito de su vida

no vivida: el grito de su amor de mujer que, dormido en su pecho, llevaba vida latente.

(Zambrano, 1995: 68)

Il suo passato tragico spiega perché Antígona scenda nella sua tomba delirando: giovane condannata a rimanere senza nozze, bambina esiliata insieme al padre cieco,

creatura senza radici e senza sostegni, ancora completamente avvolta nel groviglio della nascita, nella sua incompiutezza e dispersione, nel suo rappresentare la dimensione confusa, disordinata, frantumata dell'esistenza e della storia.

(Boella, 1998: 86)

Chiusa nella sua tomba, sprofondata nell'oscurità, Antígona ci viene presentata nel primo capitolo, intitolato appunto *Antígona*, in una situazione apparentemente senza alcuna via d'uscita, mentre parla da sola o, meglio, con interlocutori immaginari quali gli dèi, il fratello. A questo punto la ragazza è ormai a conoscenza della propria condanna a non morire e a continuare così, «ni en la vida ni en la muerte» (Zambrano, 1986: 46). Ma d'un tratto intravede un'ombra che non può che essere la sua: tuttavia quest'ombra, pur essendo quella di una ragazza, non corrisponde all'immagine che Antígona ha di sé (Prezzo, 1999: 22). Alla luce di questa scoperta, in *La noche* Antígona ripercorre la propria sciagura, una disgrazia annunciata, che le apparteneva già da bambina, per concludere rivolgendosi alla tomba stessa, vista come una culla in cui lei stessa è nata e nascerà.

*Sueño de la hermana* è il terzo testo che incontriamo. Dopo i monologhi deliranti della protagonista siamo ora di fronte al «sueño creador» (1999: 23) che le fa apparire in sogno l'immagine della sorella Ismene, direttamente dal suo passato. A differenza di Sofocle, dal testo della Zambrano emerge un rapporto di complicità tra le due sorelle e ci mostra un'Antígona che ha bisogno di Ismene per non perdersi di nuovo nella profondità del sacrificio che ha scelto

di fare. La sorella è «l'altra parte di sé, partecipe dello stesso segreto che non si poteva dire ma solo giocare» (1999: 23). Le due ragazze rimangono comunque due personaggi opposti: laddove Ismene accettava i limiti del mondo, Antígona calpestava invece la «riga» (Zambrano, 2001: 76), non rispettava le regole del gioco e continuava a fare la spola tra il mondo dei vivi e quello dei morti, considerato terra proibita (Prezzo, 1999: 24). E così ha fatto sino alla fine, lavando il sangue con acqua affinché la terra non se ne impregnasse e non lo facesse sgorgare di nuovo. E con la voce che ancora le rimane, Antígona invoca ora la sorella, per avere un rapporto con il mondo dei vivi, dove cresce l'erba in primavera:

Pues sobre la tierra, la primavera es un delirio de esperanza y en el mundo humano la conciencia, al nacer en su inexorable claridad, es también un delirio de esperanzada justicia.

(Zambrano, 1995: 71)

Antígona stessa, col suo desiderio di amore e di maternità, incarna la primavera e desidera che «possa nascere qualcosa di vivo almeno sopra la sua tomba di pietra» (Prezzo, 1999: 24).

Dopo il sogno della sorella l'atmosfera cambia notevolmente e passiamo dal tono onirico a quello ironico. La sfumatura si coglie sin dalle prime parole che Antígona rivolge al padre: «Ah, ¿entonces eres un dios?, más pareces un hombre ¿eres un hombre? ¿Eres tú, tú, el hombre?» (Zambrano, 1983: 52). Il suo riferimento all' "uomo" rimanda immediatamente all'indovinello della Sfinge che Edipo era stato capace di indovinare fornendo come risposta, appunto, l'uomo. La sua è tuttavia una sapienza inutile, perché non ha saputo sottrarlo alle sciagure che hanno costellato la sua vita per ripercuotersi poi su quella della figlia. Antígona, con le sue parole, va dritta al punto e fa notare tutto ciò al padre, che quasi rinnega: «¿entonces eres mi padre?» (1983: 52). Nei suoi confronti si dimostra aspra, ribelle, ma anche malinconica per l'assenza della figura paterna che non ha saputo adempiere ai propri compiti dicendole chi fosse (Prezzo, 1999). Inizia con Edipo la sfilata di personaggi

maschili che si recano presso Antígona, ciascuno con le proprie suppliche destinate a non essere esaudite dall'irremovibile ragazza:

Yo no era casi nada. Era casi, era apenas, y tuve que ser eso: un hombre. Así era, era apenas, y tu me hablas de la verdad, me dices la verdad. No ves que no había nacido y me obligaron a ser. Acompáñame, Antígona, hija, no me dejes todavía. Condúceme, asísteme aunque ahora vea, no puedo quedarme solo.

(Zambrano, 1986b: 54)

Da ognuno di loro tuttavia Antígona ha modo di apprendere qualcosa nel suo cammino verso la luce, verso la verità. Gli incontri con i personaggi che in momenti diversi e con ruoli diversi hanno condiviso la sua vicenda sono infatti purificatori, e le permettono di riacquistare personalità costituendosi come soggetto. È come se ognuno di loro avesse intenzione di parlare con Antígona per rivelare la propria autenticità in una confessione che al tempo stesso porta Antígona verso il sapere e riempie il vuoto nato dalla frattura tra la ragione e la vita (Riccio, 1999: 16). Il dialogo che intreccia con le ombre che vengono a visitarla nel sepolcro di pietra è anche un dialogo con se stessa che le permette di confrontarsi con l'altrui punto di vista (Tenenbaum, 2001: 283). Ed è proprio il padre Edipo a rivelarle quanto già aveva intuito, che la tomba in cui si trova non è un luogo di morte bensì di nascita:

Estás en el lugar donde se nace del todo. Todos venimos a ti, por eso. Ayúdame, hija, Antígona, no me dejes en el olvido errando. Ayúdame ahora que ya voy sabiendo, ayúdame, hija, a nacer.

(Zambrano, 1986b: 55)

Perché in Antígona, seppur impossibilitata a generare, tutto germina: tutti i personaggi rinascono in Antígona, e noi con loro, attraverso una trasformazione in cui si può intravedere l'aspetto materno come condizione imprescindibile

dell'essere donna, anche nel caso di Antígona, privata dell'amore e della vita sessuale (Inversi, 1999: 88).

Partito Edipo, è la volta di una figura femminile d'importanza capitale, sebbene assente nella tragedia sofoclea. Stiamo parlando di Ana, la nutrice, che fa parte della pluralità di voci femminili che María Zambrano chiama a intervenire affinché Antígona si riveli a se stessa e si muova verso se stessa attraverso gli altri. I personaggi femminili si oppongono infatti a quelli maschili in quanto non hanno la pretesa di portare Antígona via con sé, di farne un proprio complemento, come sarà invece il caso dei fratelli e di Hemón (Prezzo, 1999). La nutrice sembra additare Antígona, di cui ricorda soprattutto la sete insaziabile, il suo andare continuamente in cerca d'acqua che altro non era se non il preannuncio della sua eterna sete di sapere (Ortega Muñoz, 1990: 7). La donna non va in visita a mani vuote, porta con sé un rametto di basilico e un po' d'acqua (simbolo archetipico della conoscenza e della memoria) e si ferma per poco, discreta come sempre fu in vita, limitandosi a rimanere sulla soglia della tragedia. La sua è una presenza misteriosa e fugace, tuttavia Antígona sa che Ana la attende alla fonte la cui acqua è il sapere, e la consapevolezza di quest'attesa, così come la presenza di Ismene a vegliare sulla sua tomba, le danno speranza (Prezzo, 1999). Il rapporto dell'eroina con la nutrice è molto forte, a tal punto che la si può definire come la vera figura materna della vita di Antígona, in nome di una forza del sentimento capace di trascendere l'oscuro legame di sangue con una madre/ombra, così come sulla terra aveva trasceso i legami del potere. Oracolare nelle sue affermazioni come vuole lo stile di María Zambrano, la nutrice non offre alla fanciulla ansiosa di risposte nessuna versione definitiva, tuttavia con il suo dono si fa portatrice di un atto divino, creatore, capace di rinnovare la vita instillandole speranza.

Così Anna orienta il percorso di Antigone, consentendole di inoltrarsi nelle viscere della storia, di quella famiglia e di quella città, per comprenderle in una nuova nascita in cui la colpa, lavata dal sacrificio (...), non incomberà più col reiterato potere del sangue che chiama sangue e con le sue ombre mortifere.

(1999: 27)

Il sacrificio di cui si fa protagonista Antígona rimane tuttavia necessario per la storia in quanto solo la sua duplice discesa agli inferi permette alla giovane di risolvere tanto i nodi che pesano sulla sua coscienza per via della sciagura che ha colpito la sua famiglia, quanto quelli legati alla storia e quindi all'esilio e alla guerra (Boella, 1998). In quanto eroina tragica Antígona infatti non può uscire da una sorta di percorso prestabilito ed è quindi vittima obbligata, come spesso accade, di un sacrificio che possa far assolvere l'intera comunità (Jimenez Millán, 1990: 20). Vero è, in questo caso più che mai, che

la muerte es vida en tanto que el sacrificio de la doncella libera a la ciudad de su yugo, en tanto que la estirpe que va de "yerro en yerro" conoce su fin con la piadosa muerte de ANTIGONA.

(Mesa Toré, 1990: 28)

Al di là del rapporto privilegiato e dei sentimenti nutriti da Antígona nei confronti della nutrice, da lei vista quasi come una dea, le due figure femminili più importanti rimangono pur sempre quelle della famiglia: la sorella e la madre. La presenza della madre nel capitolo a lei dedicato, *La sombra de la madre*, è a dire il vero di tipo ermetico, con una lontananza astorica. Non c'è un vero e proprio dialogo tra Antígona e la madre: l'eroina si limita a invocare l'ombra, com'è indicato dal titolo stesso. Nel processo di crescita e nascita che sta vivendo Antígona l'incontro, o meglio l'evocazione, della madre rappresenta una prova tutt'altro che facile. Si tratta di

amare la madre anche con la sua ombra, anzi proprio per la sua ombra, riconoscendola anch'essa come figlia e riconoscendo in se stessa, figlia, il peso di essere madre.

(Prezzo, 1999: 29)

Antígona riesce a farlo nonostante la verginità obbligata (Mesa Toré, 1990: 28) e accetta quindi la propria madre in quanto figura che dà vita alla luce pur



essendo, a sua volta, figlia. La madre è quindi importante in quanto origine del tutto, passato, colei che ha generato, contrapposta alla figlia Ismene che rappresenta invece la speranza e il futuro, colei che genererà (Inversi, 1999). L'amore per la madre sembra quindi essere un sentimento inevitabile, che va al di là del disprezzo che si può comunque nutrire nei confronti di chi ci ha creato, per i suoi errori umani, le sue debolezze:

Mira, una Madre, porque tú ya eres para siempre una Madre, tenías que haberte refugiado cuando supiste ya sin vuelos, en esa tu majestad, majestad de Madre, aun con su mancha. Y ¿es que hay alguna Madre pura del todo, alguna mujer pura del todo que sea madre? Tú sabes que no. Esa pureza de la Madre es el sueño del hijo. Y el hijo, a fuerza de amar su oscuro misterio, la lava.

(Zambrano, 1983: 60)

Con la nuova conoscenza acquisita in questo suo percorso verso la «Luce intera» (Zambrano, 2001: 93), Antígona riesce finalmente ad assumere dentro di sé l'ombra della madre affrancandosi così da quella che, per lei come per ogni altra donna, è la figura più complessa che si possa portare in sé (Inversi, 1999: 87). La distanza acquisita le permette di amare questa madre che dà alla luce pur essendo ancora priva della luce di una ragione che possa illuminare la sua vita (Laurenzi, 1997: 43).

Una volta liberatasi dall'ombra della madre attraverso un processo di conoscenza-purificazione manifesto, Antígona sa di aver percorso soltanto un'ulteriore tappa verso la meta. Non sa cosa l'attende. Il prossimo personaggio a farle visita è la Harpía, altra figura assente nella tragedia sofoclea, come già la nutrice Ana. Tuttavia, al contrario dell'incontro con quest'ultima, Antígona ha ora a che fare con un personaggio ripugnante, temuto e sognato perché nessuno decide spontaneamente di guardarla. Con volto di donna e corpo di uccello, l'arpia rappresenta una figura doppia il cui compito è, secondo la mitologia, quello di traghettare le anime agli inferi. Il suo intervento è duro, spietatamente sincero: la Harpía non esita a ricordare ad Antígona che deve approfittare della sua giovinezza, perché non è una condizione eterna bensì effimera, e presto

lascerà il posto alla vecchiaia. Il suo messaggio riguarda anche il lato carnale dell'amore, l'*eros* in opposizione alla *pietas*. Rivela così, con distanza ironica, la parte più carnale dell'esistenza, assumendo una sfumatura quasi comica. Antígona sarà segnata da questo incontro, che la cambierà, rendendola più "terra-terra" in occasione dell'incontro successivo, quello con i fratelli (Prezzo, 1999: 30). Antígona, sebbene non lo voglia e non lo accetti, si riflette nella Harpía, con cui condivide la posizione di transito tra una terra e l'altra, dai vivi ai morti senza appartenere a nessuno dei due mondi. Le loro ragioni si intersecano, si confrontano attraverso gli aspetti meno nobili dell'essere: è così che i due personaggi, dopo essersi attribuiti reciprocamente l'epiteto di "ragno" che tesse la tela, in quanto spola tra due mondi, finiscono per essere amici (1990: 31). «Amica» è appunto la parola usata da Antígona per rivolgersi alla Harpía una volta pronta al trapasso, dopo aver sviscerato la storia con il suo aiuto. Ma dalla «vecchia» e «arruffona» (Zambrano, 2001: 99) Antígona viene anche a sapere della morte del suo promesso sposo Hemón, fatto che ignorava e che vorrebbe rifiutare. Finisce così per respingere la Harpía e le sue parole, che si mettono dalla parte del potere in modo ambiguo, mettendo in dubbio le sue scelte femminili e, in particolar modo, il ruolo dell'amore.

Una volta partita la Harpía, è la volta dei fratelli. Per la prima volta Antígona riceve due personaggi contemporaneamente, con cui inizia a dialogare come se la loro presenza nella tomba fosse naturale, già prevista. Il tono ironico di cui Antígona aveva già dato prova con il padre Edipo è riproposto in *Los hermanos* dove, tra l'altro, Antígona è ancora più disincantata dopo la discussione con la Harpía. L'effetto è quasi comico nel suo commentare l'utopia del potere e il potere dell'utopia esemplificati dalla guerra fratricida:

ANTÍGONA: Sí, teníais que morir y que mataros. Los mortales tienen que matar, creen que no son hombres si no matan. (...) Creen que matando van a ser los Señores de la Muerte. El Rey no lo es si no ha matado, si no mata, si no sigue matando. (...)

Y no basta. Hay que matarse por el poder, por el amor. Hay que matarse entre hermanos por amor, por el bien de todos. Por todo. Hay que matar, matarse en uno mismo y en otro. (...)

El Señor de la Muerte tiene que matarse al fin, si algo tiene dentro vivo en la esperanza del perdón.

Para eso hay tiempo, todo lo que haga falta. Para vivir no hay tiempo.

(Zambrano, 1983: 66-67)

Da quest'analisi disincantata del paradosso del potere al prezzo della vita emerge la consapevolezza di Antígona della differenza tra uomo e donna e, conseguentemente, del diverso modo di rapportarsi alla vita e alla morte nei due sessi (Inversi, 1999: 82). Non a caso, la reazione dei due fratelli è polemica e infantile: iniziano a litigare come bambini, ancora rivali, pronti a rilanciarsi le colpe per farle poi ricadere sulla maledizione del padre, rivendicando le proprie ragioni e i propri diritti. María Zambrano fa così dei due giovani il simbolo della propensione maschile a darsi un'identità sulla base di un potere mortifero (Laurenzi, 1997: 40). E mentre la loro sorella invoca la riconciliazione tra i due, Etéocles e Polinices cercano di portare Antígona con sé, via dalla tomba: ma la fanciulla non li segue, consapevole del fatto che l'unica uscita va cercata nella vita stessa, nel tempo (Prezzo, 1999). Rifiuta quindi di finire di nascere con il fratello in una nuova città, la terra promessa dove dimenticare il potere attraverso una vita di solo amore (Inversi, 1999). Non segue neppure Etéocles, convertitosi in figura del potere distruttivo al punto di autodistruggersi nel suo cieco identificarsi con la patria (Jimenez Millán, 1990: 22). Il suo transito non si è concluso: Antígona sa che deve continuare in fondo alla propria tomba, culla della sua nuova nascita e del sapere.

La processione di personaggi maschili continua: *La tumba de Antígona* diventa un passaggio dalla tragedia al dramma della ripetizione dove Antígona rappresenta il centro da cui tutti si recano in cerca dell'assoluzione (Tenenbaum, 2001: 284). Giunge ora Hemón sebbene i due fratelli ancora non siano partiti, come intuiamo sin dalla prima frase del promesso sposo «Heme aquí yo también» (Zambrano, 1983: 73). A differenza di Sofocle, María

Zambrano fa incontrare Antígona e Hemón permettendo a quest'ultimo di dichiarare il proprio amore direttamente alla sua sposa mancata, e con esso le sue frustrazioni. Hemón rimprovera alla ragazza il fatto di non averlo tenuto in considerazione al momento di prendere le proprie decisioni, come del resto non fece Creón, suo padre, condannando la sua promessa sposa. Nonostante tutto, i sentimenti del giovane emergono in modo chiaro dalle sue parole, quando dichiara ad Antígona «yo soy, entre todos tus muertos, el único que ha muerto por tí, por tu amor»: è l'amore per la sua sposa mancata l'unico movente del suo suicidio, a differenza dei due fratelli, che si sono uccisi per il potere. Ed è ancora per lei, e per lei soltanto, non alla ricerca di risposte per se stesso, che Hemón è sceso nella tomba. Anche lui tuttavia, come già i fratelli, chiede ad Antígona di seguirlo affinché rinascano insieme, mentre al tempo stesso Etéocles tenta di convincere la sorella a ragionare e a partire con lui per stare a fianco del potere. Ma Antígona non segue né lo sposo né i fratelli, vuole rimanere sola sino a quando non potrà davvero riunirsi ai fratelli in quella città beata in terra vergine di cui parla Polinices. Frattanto si avvicina Creón.

Mediocre intransigente come nella versione sofoclea, lo zio è l'unico personaggio che merita il disprezzo di Antígona, come emerge in apertura e in chiusura del capitolo intitolato, appunto, *Creón*:

CREÓN: No temas, Antígona. ¿No ves la puerta abierta?

ANTÍGONA: Será para ti. Yo no volveré a pasar nunca por esa puerta.

(...)

CREÓN: El Sol ya se ha ido, Antígona, tengo que irme.

Antígona, tienes tiempo aún, mira, mira el Sol: se está yendo.

ANTÍGONA: Ese Sol no es ya mío. Síguele tú.

(1983: 75-77)

Attraverso il rifiuto delle apparenti concessioni di Creón, Antígona dà prova, una volta di più, della sua fermezza mitica, e della sua capacità di svelare i frivoli scopi del potere (Jimenez Millán, 1990: 22) dimostrando i secondi fini

del tiranno: affrancarsi dall'ignominia e dalla sventura che l'hanno colpito, nonché sperare nel ritorno alla vita del figlio Hemón con Antígona, come se fosse possibile dare un colpo di spugna al passato e resuscitare i morti. Nelle parole di Creón non c'è confessione né riconoscimento di colpa, ma non importa: quello che conta, ancora una volta, è il processo di acquisizione del sapere, che coincide con un processo di purificazione.

Rimasta sola, Antígona è nuovamente al centro dell'attenzione come all'inizio del nostro viaggio negli inferi con la vita come unico bagaglio da portare con sé. Nella parte intitolata *Antígona* la fanciulla riflette mentre il Sole tramonta, e si rivela a noi lettori/spettatori/visitatori come metafora della strada verso la luce, la verità e la conoscenza nonostante gli ostacoli posti sul suo cammino (Mesa Toré, 1990: 29). È il momento dei bilanci: in virtù delle visite appena ricevute, Antígona può finalmente ricostruire la propria storia familiare e quella di Tebe, traendone delle conclusioni che portano tuttavia con sé la nostalgia per le vite non vissute (Jimenez Millán, 1990: 21). In questa dimensione di sogno e di visione Antígona ripercorre in un monologo la condizione dell'esilio a fianco del padre cieco, il suo rapporto con i fratelli, l'amore di Hemón, i suoi sogni e i suoi dubbi di ragazza, il gesto della sepoltura di Polinices. Alla fine di questo suo percorso c'è l'amore con il suo invito a seguirlo sino alla luce verso cui Antígona sempre ha teso. E, adesso, «dev'essere il momento, ormai» (Zambrano, 2001: 123) di mettere fine al viaggio e recuperare il Paradiso perduto.

Más allá del puro deseo de cuestionarse la vida, de despojarnos de lo superfluo, de conocer la verdad, debe existir una razón poderosa y suficiente que nos impulse en la búsqueda. Y esa razón última, bien puede ser la recuperación del “paraíso perdido”..., el encuentro apacible en la “vieja ciudad nueva”, espacio “gobernado” por la Ley Nueva. La ley del AMOR.

(Hurtado, 1990: 34)

A questo punto Antígona, fanciulla senza colpa, è riuscita a resuscitare la nuova legge che primeggia su quella degli uomini così come su quella degli dèi.

Il suo sacrificio, in quanto frutto dell'amore, ha saputo coprire tre mondi diversi: la terra, testimone del suo gesto e della sua condanna, gli inferi come simbolo del subconscio collettivo in cerca di luce e vita, e i cieli, sede di quegli dèi che hanno concesso ad Antígona di procedere verso la verità dopo averla abbandonata al suo destino (Ortega Muñoz, 1990). A questo punto entrano in scena gli ultimi visitatori, due sconosciuti, ad Antígona, a noi, e reciprocamente. Anch'essi, come i personaggi maschili che li hanno preceduti, si contendono la vita di Antígona. Sarà il primo sconosciuto a cedere di fronte al secondo che già conosce il seguito della storia: «Mientras haya hombres hablará sin descanso, como la ves ahora, en el confín de la vida con la muerte» (Zambrano, 1986: 84). E a questo punto Antígona cede, segue il secondo sconosciuto. Il viaggio della sua coscienza smarrita l'ha cambiata profondamente, attraverso un cammino di vita e conoscenza che lascia una porta semiaperta, pur senza avere come meta il Sapere assoluto (Prezzo, 1999: 20). Dopo aver rifiutato gli inviti dei vari personaggi maschili discesi nella sua tomba, finito il tempo supplementare, Antígona seguirà infine la figura dello sconosciuto, «perché in ogni sconosciuto può essere riconosciuto un fratello» (1990: 29). È proprio in questo momento che si riconosce la sua forza.

Zambrano dà ad Antigone una qualità "moderna" additandola come esempio non già di fragilità, ma di forza (...) tanto da permetterle di usare la condanna non come fine di una vita, ma come nuovo inizio: cammina dentro di te il solo luogo dove troverai le risposte.

(Inversi, 1999: 84-85)

Ad aspettarla al momento del risveglio non c'è il nulla, ma un'unità di amore e conoscenza. Antígona può finalmente trapassare: soltanto la sua voce, simbolo di libertà, resterà sul confine tra i vivi e i morti per continuare a svolgere in eterno il proprio ruolo di equilibrio e mediazione tra i due contrari (Prezzo, 2001: 27).

### 2.3.3 Temi

In ogni sua opera María Zambrano si pone il problema di una scrittura con un “io” femminile, dove quindi la ragione sia affiancata da un sentire più intimo, ugualmente importante (Inversi, 1999: 75). In *La tumba de Antígona* il tema della donna è quanto mai presente, visto il significato intrinseco di Antígona, donna-mito, eroina. L’opera diventa quindi un’occasione per la filosofa per riflettere sull’identità femminile e sui rapporti uomo/donna, oggetto di tante divergenze nella nostra società occidentale. Il potere della parola che l’autrice presta all’eroina è straordinario nella sua capacità di incidere i cuori di chi vuole ascoltare:

Dentro la tomba, Antigone, muta, sarebbe stata tutte le donne di ieri, troppo dedite agli altri (come Antigone) per potersi occupare di se stesse e condannate anche per questo, a non avere coscienza di sé (e la coscienza, ci ricorda María Zambrano, intende solo ciò che è più giusto), ma non più muta, Antigone è la donna di oggi.

(1999: 72)

Come ogni donna moderna infatti, Antígona guarda dentro di sé per vedersi vivere interiormente a prescindere da ogni definizione tipicamente maschile. Questa sua caratteristica attuale fa sì che Antígona sia, secondo María Zambrano, in ciascuno di noi, sepolta viva come se fosse la nostra coscienza ottenebrata (1999: 61).

Y entre todas, Antígona gime, la enterrada viva: No podemos dejar de oírla entre las rendijas de su tumba. Sigue delirando, esperanzada justicia sin venganza, claridad inexorable, conciencia virgen, siempre en vela. No podemos dejar de oírla, porque la tumba de Antígona es nuestra propia conciencia oscurecida. Antígona está enterrada viva en nosotros, en cada uno de nosotros.

(Zambrano, 1995: 72)

Grazie alla versione zambraniana della tragedia, le donne moderne sono le prime a poter farsi carico dell'aspetto maschile del mito: la sua è infatti una donna che paralizza gli uomini e li comanda, come se la sua personalità si identificasse con quella della spaventosa Arpia, sepolta in fondo alle acque del passato (Poumier-Taquechel, 1998).

A differenza di Luce Irigaray, un'altra filosofa che si è interessata nella stessa epoca alla figura di Antigone e al suo significato, María Zambrano non vede nel personaggio sofocleo una figura sottomessa e fedele, con la sua devozione alla famiglia, al ruolo prigioniero iscritto nell'identità femminile. Nell'*Etica della differenza sessuale* Irigaray afferma che le donne devono andare oltre Antigone in modo da elaborare un comportamento etico autonomo, svincolato dall'obbedienza alla controparte maschile. Al contrario, secondo la pensatrice spagnola, l'eroina greca è caratterizzata proprio dalla sua capacità di andare al di là delle leggi imposte dall'alto: si tratta di una

donna "vergine", né sposa né madre, che trascende di fatto le leggi dei penati che vegliano sull'ordine familiare, deviando dal cammino prestabilito per le fanciulle "spose per nascita".

(Laurenzi, 1997: 40)

In lei si incarna il mistero della verginità nella sua pienezza e, conseguentemente, il mistero della coscienza allo stato vergine. Antígona, vittima ancora bambina dell'orribile crimine paterno, si confronta con un conflitto tragico che la coglie ancora vergine, condizione che si accorda a perfezione con la sua coscienza lucida e pura (Zambrano, 1997a: 82).

L'opera di María Zambrano riesce, attraverso la parola, a superare la condizione di mito e ad avvicinare la figura di Antígona al mondo moderno rivivendo la tragedia e facendola rivivere a tutti noi, anziché limitarsi a spiegarcela. In quanto donna è stata infatti capace di cogliere l'essenza, «el ser» di Antígona per aiutarla a nascere dal mito alla coscienza; in quanto pensatrice



ha invece trasformato la tragedia sofoclea nel paradigma della femminilità e della sua trascendenza (Castillo, 1983: 10).

L'interesse di María Zambrano per la questione femminile nasce naturalmente dal suo essere donna e dalla sua esperienza personale: Antígona non fa altro che riassumere il pensiero dell'autrice che, sin dagli albori della sua carriera, dovette scontrarsi con l'egemonia del discorso maschile nel mondo accademico. Più tardi, negli anni trascorsi a Cuba in esilio, la Zambrano si rivela preoccupata per l'esclusione delle donne dalla cultura ufficiale, costrette a una parola muta e sottomessa (Fusaro, S.D.). Andando al di là di questa riduttiva osservazione, la filosofa

Riconosce come la negazione della donna reale sia sempre stata il riflesso dell'incapacità della vita umana di albergare l'amore in tutta la sua forza vitale e rivoluzionaria. Troppo spesso addomesticato e ridotto in limiti angusti di regole sociali, l'amore tende ad essere svuotato della sua potenza "capace di generare metamorfosi, di indurre trasformazione, di far germogliare il nuovo in ogni essere".

(Fusaro, S.D.)

Per questo la sua fonte di ispirazione sono personaggi di donna come Antígona, ma anche come Eloísa e Diotima, che hanno fatto dell'amore la loro etica personale. Con l'analisi di queste figure femminili in ombra siamo invitati a fare come l'eroina greca: raccontare il nostro "dentro" penetrando nei meandri più nascosti dei nostri pensieri (Paoli, 2003). Alla fine del viaggio, diventati anche noi dei visitatori di Antígona, possiamo ritrovare la nostra coscienza e nascere alla luce.

In diretta relazione con l'importanza della figura della donna si colloca il tema della nascita intesa come elaborazione del significato del proprio esistere attraverso un «sacrificio alla luce» che causa una perdita, una rottura (Boella, 1998: 76). Paradossalmente, Antígona, condannata da Sofocle a morire vergine e senza nozze, col suo farsi aurora della coscienza diventa qui il simbolo della nascita e del ritorno alla vita: l'autrice crea per lei una fessura vitale in fondo al

suo sepolcro, nella cavità più oscura: il raggio di sole che abbaglia Antígona durante il suo primo monologo delirante, nient'altro che pura energia (Inversi, 1999: 72). Così, nel profondo delle viscere, la fanciulla può pervenire all'autocoscienza grazie alla luce che la guida e la fa tendere a sé, senza bisogno di specchiarsi, anzi, diventando lei stessa specchio della legge dell'amore e della giustizia, della pietà e della misericordia, proprio lei che non si era mai guardata in uno specchio e che si vede per la prima volta in fondo al sepolcro di pietra. Le viscere della terra, la tomba, la grotta, diventano così in *La tumba de Antígona* dei luoghi di nascita. È qui infatti che Antígona si fa protagonista di questa condizione intermedia tra la vita e la morte, mediatrice tra l'umano e il divino, laddove la morte è soltanto un momento di transito che non ha la forza di separare l'essere dalla propria vita (Jimenez Millán, 1990). Antígona non può morire senza compiere prima la propria nascita, per questo si ritrova sospesa in una dimensione vaga dove si fa mediatrice tra vita e verità sino alla conclusione della propria nascita. Vita, nascita e morte hanno un significato particolare nell'opera di María Zambrano. Nascere è per lei esporsi all'enigma della propria nascita, interrogarsi sul proprio "io", vivere pertanto non è altro che portare a termine questa nascita ripetendola ogni giorno. La nascita dell'essere umano è infatti incompleta, inadatta a un mondo ugualmente incompleto: solo ripetendo la propria nascita vivendo l'uomo ha modo di abituarsi al mondo che si trova di fronte (Prezzo, 2001:11). L'idea della nascita è resa attraverso la progressiva ascensione verso la luce, simboleggiata dall'aurora. È a essa che gli esseri umani si volgono per destarsi dal sonno alla coscienza della vita, facendo in modo che la luce penetri nel loro essere costituendo un "io" di cui prima non si erano mai accorti (Laurenzi, 1997).

Anche la sepoltura di Polinices trova in María Zambrano un capovolgimento dialettico del suo significato. A differenza della versione sofoclea, in questo caso la sorella non cosparge il corpo del fratello di sabbia per compierne le esequie, bensì ne lava il corpo con l'acqua nutrendo così la terra che diventa capace di generare di nuovo. Al contrario di quanto ci si potrebbe aspettare alla semplice lettura del titolo, María Zambrano ci presenta un vero e proprio inno alla vita e all'amore.

Dentro, nel silenzio della tomba, senza leggi e regole, Antigone trasforma l'espressione della *passio* femminile ed il suo gesto in parole di forza sociale e dunque politiche: "perché ho voce io, ho voce" grida Antigone. E noi la sentiamo: una voce carica e limpida, non compromessa, che si rigenera continuamente trasformando l'odio in amore, e l'amore puro in amore mediatore tra anima e coscienza e che diviene amore per capire, amore per accogliere, amore per conoscere, amore per scegliere.

(Inversi, 1999: 70)

Il futuro e la continuazione di Antígona sono quindi incarnati da Diótima, personaggio che incarna la pura conoscenza dell'amore per riscattare le nozze negate per sempre all'eroina sofoclea. Anch'essa mediatrice tra gli uomini e gli dèi, Diotima è una sacerdotessa dell'amore, sentimento a metà strada tra il divino e il mortale, in un mondo senza tempo dove sogno e realtà sono indissolubilmente legati (Zambrano, 1997a).

Anche in *Diotima de Mantinea* ritroviamo l'ossessione di María Zambrano per il tempo. Ma mentre la sacerdotessa platonica vede il tempo come un muro insormontabile, Antígona al contrario rappresenta tutti e tre i tempi: passato, presente e futuro (1997a: 14). Il passato è quello del suo vissuto, il presente è il tempo in cui transita tra il regno dei vivi e dei morti, e il futuro la vede parlare in eterno a noi mortali, lei, immortale. E anche in fondo al sepolcro di pietra si confronta con i tre tempi: il passato dei personaggi che vengono a visitarla, e il futuro incarnato da Ismene, unica che ancora può generare riscattando la verginità eterna della sorella, nonché unica a sorvegliare la sua tomba per informare Antígona dell'arrivo della primavera. Il presente è invece quel tempo di sospensione che sta vivendo,

Surge este presente, el presente perfecto como debería de llamarse cuando el descubrirse del sujeto en la palabra coincide con que esa palabra descubra la realidad y, en grado eminente, cuando esta realidad es la propia situación del sujeto.

(Zambrano, 1986a: 72)

Al contrario Sofocle, dandole una morte violenta, priva Antigone del suo destino di immortalità, restituitole da María Zambrano che fa sì che la sua purezza attraversi l'inferno, unica via che le permette di diventare immortale, mai veramente viva e mai veramente defunta. La filosofa spagnola è l'unica a parlare con cognizione di causa di questo tempo sospeso tra la vita e la morte ed è così che la riscatta dalla fatalità del suo destino (Castillo, 1983: 11)

Y allá en el inferno de su alma encerrada, en el lugar donde sólo entran los muertos, en la oscuridad sagrada de un sepulcro a salvo de las miradas de los hombres, oculta a la luz, cumplió su destino, para el cual la vida no tenía lugar. Pero tampoco la muerte.

(Zambrano, 1995: 70)

Antígona, sola in fondo alla tomba, può, grazie al tempo supplementare finalmente concessole, nascere in una morte che promette una risurrezione, un «vivir y morir unidos» che le fa ripercorrere tutta la sua vita non vissuta mentre la sua ombra muore accanto a lei. Il tempo rappresenta quindi per Antígona la possibilità, per la prima volta, di vivere umanamente o, più semplicemente, la possibilità di vivere. Vita e vivere non sono infatti la stessa cosa: la vita è semplicemente un dono che ogni individuo riceve, vivere è un'azione ben precisa che va al di là del semplice passare attraverso la vita (Zambrano, 2002: 59). Antígona muore e nasce sacrificando la sua coscienza pura, appena nata, di cui fa omaggio alla luce, che vince sempre. María Zambrano sa tutto ciò e lo dice al mondo intero facendo della vittoria della luce un'opera (Castillo, 1983). Perché la luce possa vincere e permetterci di nascere, è necessario affrontarla, in quanto luogo di suprema esposizione per l'uomo. *La tumba de Antígona* è proprio la tragedia del vedere e del comparire di fronte alla luce, impresa non facile né priva di sofferenza:

ver es por sí mismo terrible; la luz en la que vemos se alumbra con la participación del ser humano. Y no hay visión que no implique el aceptar ser visto, el comparecer. El hombre sufre la pasión de la luz, y en ella, viendo, dándose a ver va naciendo, se recrea. (...)

La luz de la tragedia es una luz no impasible, es la luz de la pasión del hombre, ese ser que ha de seguir naciendo. La luz que deshace la fatalidad del nacimiento. La que penetra en el abismo del tiempo.

(Zambrano, 1986a: 83-86)

È infatti impossibile dare luce senza dare tempo: per questo la coscienza dell'autrice discende agli inferi della storia e dell'animo umano per tendere la mano alla sua eroina dandole tempo e prestandole la sua voce, in modo che possa incamminarsi verso la luce dell'autocoscienza. Quest'intervento sul tempo da parte di María Zambrano comporta una simbiosi tra personaggio e autrice, al punto che la protagonista giunge a partecipare della condizione della sua autrice diventando al tempo stesso coautrice di se stessa (2002:106).

In breve, pare che con questo testo la pensatrice andalusa abbia voluto ribadire i punti essenziali del suo pensiero, come la vocazione umana a trascendere se stessi, l'idea della Storia basata sul sacrificio, o i rapporti tra l'arte e il sacro (Ferrucci, 2001: 33). Caratteristica della tragedia è proprio l'intersecarsi di umano e divino: se l'aspetto divino viene a mancare, dice Zambrano (2001: 49), «si ha infatti il dramma». A dire il vero l'atto di Antígona e le sue conseguenze avvengono in una situazione di totale abbandono da parte degli dèi. Antígona è sola con il suo gesto, gli dèi sono assenti e in silenzio: ciononostante la percezione della loro assenza fa sì che l'elemento divino sia comunque in gioco, permettendo l'attuarsi della tragedia e l'entrata in gioco di una figura mediatrice.

La tragedia griega es un espacio privilegiado para que la figura de una cierta especie de mediador aparezca. Un mediador que cumple o ha de cumplir una hazaña fuera de lo común; un robo a

los dioses en favor del hombre (...). La moral, la razón viene después y sólo después que él ha apurado su padecer activamente. Diríamos que la moral es la herencia que el padecer del protagonista deja, gracias precisamente a esa “ybris” que le reprochan.

(Zambrano, 1986: 31)

La passione di Antígona e la sua “hybris” le permettono quindi di riscattare la colpa generazionale abbattutasi sulla sua famiglia attraverso un sacrificio che la vede come unica protagonista e le permette di far restituire equilibrio ai rapporti tra gli dèi e gli uomini. Con la sua purezza inattaccata l’eroina riesce finalmente a resuscitare la legge nuova: eterno inizio a opera dell’amore, troppo spesso caduto in oblio e negato dall’uomo occidentale che preferisce allontanare le ombre con la luce compatta e fredda della Ragione (2001: 57). Come sottolinea Zambrano nella sua opera maestra, *El hombre y lo divino*, nel 1955, la tragedia greca, in quanto conoscenza dei lati peggiori della specie umana, prende coscienza dell’imprevedibilità dell’agire umano riassorbendo infine gli elementi negativi per ristabilire una forma di equilibrio (Ferrucci, 2001: 35). Anche laddove gli dèi, come in questo caso, non sono presenti, in María Zambrano l’elemento divino non manca mai. Ciononostante non bisogna assolutamente confonderlo con le divinità a noi più conosciute: siamo qui di fronte a una religiosità estremamente umanizzata che esclude a priori una qualsiasi potenza soprannaturale. L’uomo in sé è divino e contiene dentro di sé ciò che le fedi tradizionali cercano altrove. La filosofia di María Zambrano cerca quindi l’essenza sacra e inaccessibile dell’umano, di cui la religione non è che una delle tante manifestazioni o, per meglio dire, un tentativo di risposta destinato, presto o tardi, a lasciare solo un vuoto nella coscienza umana. A quel punto l’uomo, finalmente consapevole di non dover cercare il divino se non dentro di sé, può iniziare in modo responsabile il lungo processo di creazione della persona (Maillard, 1998).

#### **2.3.4 Lo stile**

«Poeta verdadero imposible de colonizar, y de tan indefenso invulnerable a toda invasión» (Poumier-Taquechel, 1998: 636): così, come una poetessa unica nel suo genere, è vista María Zambrano dalla critica. Al di là delle influenze che altri pensatori possono aver avuto sul suo pensiero nel corso della sua vita, il risultato che troviamo nell'intera produzione firmata Zambrano è un prodotto assolutamente originale nei contenuti ma, ancora di più, nello stile. Come un'Antígona della scrittura, la filosofa spagnola non teme la sperimentazione di un inedito connubio tra due generi solitamente in contrasto e contraddizione: filosofia e poesia. Il risultato è uno stile ibrido con un potere di seduzione artistica e intellettuale che permane inalterato, sepolto vivo come Antígona stessa (1998: 632). Il saggio filosofico si fonde con il simbolismo poetico, l'aforisma, la guida spirituale e la confessione, cercando innanzitutto di andare al di là dell'incomunicabilità tra i vari generi letterari (Cerezo Galán, 2004). *La tumba de Antígona* non è l'unico esempio di questa fusione tra «ragione filosofica» e ritmo musicale della «ragione poetica» (Tenenbaum, 2001: 280): *Claros del bosque* e *De la aurora* sono altri esempi della produzione zambranaiana in cui i due generi convivono, dando forma a un registro particolare, lo stesso che caratterizza i brevi dialoghi che Antígona intesse con gli altri personaggi della tragedia. Il suo pensiero poetico non procede discorsivamente, bensì attraverso immagini, transita e si fa pulsante, simile a un battito vitale che incontra il battito del lettore (Inversi, 1999).

Chi legge i testi di María Zambrano si rende subito conto che lei scrive in una lingua visionaria, coinvolgente, avvolgente, dove tono, voce, ritmo, e persino il frammento sono significanti. Ciò dipende dal fatto che non adopera per nulla le argomentazioni dimostrative della filosofia tradizionale e si muove mostrando invece quel che vede: le immagini, che incontra nel proprio cammino d'esperienza. Abbandonando la via classica della filosofia, si affida a tali immagini innamoranti per suscitare una trasformazione in chi legge.

(Zamboni, 2002: 10)

Simile a una sibilla, una profetessa, una strega, María Zambrano usa un linguaggio oracolare, forma di scrittura specificatamente femminile capace di tradurre le immagini in parole che trasmettono qualcosa di divino (Riveras Garretas, 2002: 118). Con questo linguaggio estremamente vivo e intenso la pensatrice ci invita a scoprire la verità di ciò che viviamo, rivelandoci il senso di cui tutti abbiamo bisogno per rinascere ancora (Zamboni, 2002: 9). Colei che parla, Zambrano, così come Antígona, si serve del linguaggio oracolare per farsi mediatrice in una relazione non strumentale, senza fine, che stabilisce un contatto con chi legge o ascolta, inevitabilmente vittima del fascino del suo stile dove la parola poetica svolge il ruolo della protagonista (Hurtado, 1990).

La poesía es “secreto hablado” según María Zambrano.

El poeta tiene, pues, una voz que no se apaga. (...) esta voz escrita (...) no sólo visible, sino audible en su germen, en su sonora presencia, es la palabra poética de *La Tumba de Antígona*.

(Castillo, 1983: 13)

Ci sono momenti tuttavia in cui il linguaggio puramente concettuale non è sufficiente per esprimere l'indicibile: María Zambrano sa che è inutile cercare nuove parole e trasmette il messaggio mostrandolo, rappresentandolo attraverso immagini, figure viventi che portano il lettore/spettatore a fare uno sforzo di osservazione per cogliere tutte le sfumature, le luci così come le ombre (Prezzo, 1999:19). Non c'è un unico piano di lettura: Antígona è una profezia vivente e l'opera di María Zambrano rispetta questa sua caratteristica facendosi per certi versi profetica. Al lettore colto spetta il compito di andare al di là della prima superficiale lettura per cogliere i vari significati responsabili della bellezza dell'opera (Ortega Muñoz, 1990: 4-5).



La parola zambraniana domanda un interessamento totale del lettore/lettrice e dell'artista, dirigendosi contemporaneamente e senza compromessi al cuore e alla mente.

(Inversi, 1999: 80)

*La tumba de Antígona* merita di essere letto come una poesia sperimentale, alla ricerca di un linguaggio nuovo, ricco di rigore formale, strutture ricorrenti nell'architettura del discorso, sonorità: non si tratta quindi di un'originalità che si ferma al piano concettuale, bensì di un'innovazione che abbraccia tutti i livelli permettendo l'emergere di una verità che non poteva affiorare in una forma standard (Poumier-Taquechel, 1998: 622). La sua parola è "illimitata", decomposta per poi rinascere diversa, capace di generare al tempo stesso musicalità o improvvisi silenzi separando i verbi e le manifestazioni del tempo in modo che divergano, in una trama che sfida la logica e forza i significati, i limiti della sintassi, per svelare l'insondabile mistero dell'esistenza (Fusaro, S.D.). È una parola liberata dal linguaggio ma trattenuta dalla scrittura, che non le permette di distaccarsi da noi, in modo tale che possiamo farne luogo di conoscenza e vita se sappiamo protenderci nell'ascolto di lei e di noi stessi, attraverso i labirinti del pensiero (Prezzo, 2001: 10).

Es el camino interior que descende a los estratos más hondos y nos pone en presencia de una fine idea, casi mágica que al borde de lo eterno está, transparente en el misterio de la palabra.

(Saval Prados, 1983: 7)

Quanto alla struttura esterna, María Zambrano ha scelto la forma dialogica: Antígona dà udienza a tutti i personaggi della sua tragica esistenza, che le fanno visita, ciascuno con le proprie suppliche, di fronte alle quali Antígona non cederà, mantenendosi impassibile nella sua lotta. La situazione è questa volta in mano ad Antígona, protagonista incontrastata che dà il via al flusso di coscienza nel primo capitolo propositoci, per tornare a essere in primo piano nel dialogo conclusivo. L'intera opera, eccezion fatta per alcuni brevi momenti, è il canto di un pianto interiore per un dolore troppo a lungo trattenuto, quello di Antígona,

che tenta, attraverso gli incontri con i vari personaggi, di sapere per nascere di nuovo e poter poi morire (Inversi, 1999).

Y yo, víctima no consumida, flor sin fruto, quise venir entre los muertos para que ellos se nutrieran de mí, cuerpo sagrado, no tocado. (...) ¿por qué la muerte, a quien me entregué, no ha acudido?

(Zambrano, 1995: 75)

La forma ora monologica ora dialogica dei dodici capitoli conferisce a questo testo, anomalo nel suo genere, una teatralità intrinseca, ulteriormente evidenziata dall'importanza attribuita al corpo di Antígona come corpo di dolore e luogo di infinite metamorfosi. La scrittura, «teatralissima nei modi e nella costruzione» fa rimpiangere il fatto che María Zambrano si sia dedicata solo in misura limitata al teatro (Gallucci, 1999: 58). Un'analisi più attenta ci rivela tuttavia che *La tumba de Antígona* non ha una reale struttura drammaturgica in sé, com'era invece il caso dell'*Antigone* di Sofocle, il cui scopo finale era la rappresentazione dell'opera in questione. María Zambrano, al contrario, si preoccupa dei lettori e non pensa al pubblico udente e vedente come ogni scrittore di teatro deve fare (Inversi, 1999: 82). Prova ne è il fatto che, pur essendo chiaramente indicati i personaggi e le rispettive battute, manca, nel testo dell'autrice spagnola, ogni riferimento alla messinscena: spostamenti, descrizioni della scenografia o dei personaggi, reazioni diverse da quelle espresse verbalmente. Le entrate e uscite dei personaggi dalla scena sono intuite dall'evolversi della narrazione, senza tuttavia essere esplicitate, così come non conosciamo i gesti di nessun personaggio, fatta eccezione per un tentativo nel terzo capitolo, *Sogno della sorella*. È l'unica occasione in cui María Zambrano ci fornisce, tra parentesi, una nota teatrale: «señalando a un lugar» (Zambrano, 1983: 49) per spiegarci che il personaggio accompagna le proprie parole con un gesto della mano che indica un luogo in particolare. Nel resto del testo non viene portata avanti la tendenza e tutto rimane alla fantasia del lettore o del regista. L'intento è probabilmente quello di non distogliere

l'attenzione dalla parola e dalla voce cui essa è indissolubilmente legata. María Zambrano si considera infatti una filosofa «del oído» (Savater, 1983: 13), capace di dare voce al mondo in divenire, attraverso una nota umana che si contrappone alla neutralità tipica del discorso filosofico della nostra tradizione. Il tono della voce, l'intonazione, sono appunto i primi aspetti che colpiscono leggendo i testi della filosofa, capaci di farci innanzitutto sentire, di metterci in ascolto di quei silenzi e di quei turbamenti di cui l'autrice è stata a sua volta attenta testimone (Prezzo, 2001: 7).

Al di là dell'opera propriamente detta, caratterizzata dal susseguirsi di dialoghi e monologhi onirici evocatori della protagonista, altrettanto interessante, dal punto di vista stilistico, risulta il lungo *Prologo* che María Zambrano fa precedere al delirio di Antígona, da lei trascritto «il più fedelmente possibile» (Zambrano, 2001: 67). Anche qui spesso la scrittura si fa poesia pura, dando il via alla strada della sperimentazione che verrà portata avanti nella seconda parte dell'opera. L'articolazione sintattica è alla ricerca dell'impoverimento per far risaltare quanto più possibile la potenza della parola, scopo raggiunto attraverso l'uso di anfore («Y así»), reticenze («no... sino»; «dunque sólo...»), o costruzione agrammaticali («Como suelen los mortales», «Pues que» a inizio frase anziché in conclusione). Il soggetto narcisista è distrutto e la frase iniziale perde importanza grazie all'uso ripetuto di «Mas» come *incipit*. Si tratta di scelte nate contemporaneamente all'opera, senza immaginarne previamente il reale effetto sul pubblico che, proprio come lo stile di ogni testo, coesiste con l'autore ed è presente ancora prima di leggere effettivamente l'opera, come dichiara María Zambrano stessa in *Por qué se escribe* (Poumier-Taquechel, 1998). Sta a noi, quindi, ascoltare fedelmente il patire e lo stato nascente che solo la ragione poetica può e sa risvegliare.

### **2.3.5 Interpretazione politica**

Al di là dell'interpretazione delle profondità del proprio “io” cui invita questo viaggio agli inferi in visita ad Antígona, una delle piste di lettura più accreditate è sicuramente quella storico-politica. Sembra infatti immediato il

rapporto tra la guerra fratricida di Etéocles e Polinices e le conseguenze di un'altra guerra civile, quella vissuta da María Zambrano, un versamento di sangue costretto al silenzio di cui non si percepisce il senso (Jimenez Millán, 1990: 21). Non ci sono in realtà riferimenti precisi e corrispondenze esatte con la guerra civile spagnola (Poumier-Taquechel, 1998: 625), ciononostante il dolore di Antígona non è altro che il simbolo del dolore di María Zambrano che, come la sua eroina, è senza patria, alla continua ricerca di risposte in fondo a se stessa. La realtà politica incide a tal punto nella vita della filosofa spagnola che non può non influenzare almeno indirettamente la sua opera, che confessa quindi l'angustia dei drammi che hanno costellato la sua vita.

La confessione è il genere letterario proprio dell'uomo in crisi, di chi avverte l'irricongiungibilità dei due termini, ed è quindi lo strumento a cui fa ricorso l'uomo moderno.

(Ricciò, 1999: 16)

Di conseguenza, pur non potendo stabilire una corrispondenza esatta tra il personaggio di Creón che incontriamo in *La tumba de Antígona* e la figura di Franco durante la guerra civile, resta il fatto che la definizione del potere che emerge dalle parole dei personaggi maschili che incontrano Antígona diventa implicitamente un riferimento all'uomo occidentale contemporaneo. Zambrano è estremamente critica nei confronti di quegli individui il cui primo scopo di vita è coprirsi di splendore e nascondere la loro vera natura dietro a un potere cieco senza assumersi le proprie responsabilità nei confronti della storia (Paoli, 2003).

Sebbene María Zambrano non voglia stabilire un rapporto diretto con la storia e non si faccia portatrice di verità storiche, non mancano comunque riferimenti a personaggi precisi nel corso del lungo *Prólogo* che introduce il lettore al delirio di Antígona al fondo del suo sepolcro. La filosofa cita infatti Giovanna d'Arco, ennesima vittima del sacrificio come «risorsa segreta» (Zambrano, 2001: 45) della storia, ripetizione del dramma di Antígona allo stesso modo di

tutte quelle martiri e poi Sante murate vive in nome di una fede più forte di qualsiasi legge dello Stato.

Ma Antígona non è fatta di sola spiritualità. La filosofa ne fa un'eroina moderna che coniuga una femminilità sacra e arcaica con la parola politica determinata e consapevole, prima di ogni qualsivoglia desiderio di vendetta o atteggiamento vittimistico. Siamo di fronte all'eroina della democrazia più antica della storia, una rivoluzionaria che usa come arma la parola (Inversi, 1999: 85), una parola capace di salvare in quanto tale senza alcun riferimento al mondo perfetto e apollineo degli dèi (Galindo Cabedo, 1998: 299).

Lungi dall'essere la fedele custode di una religiosità naturale e inconsapevole, Antigone è, per María Zambrano, una figura che travalica i limiti della legge e gli ordinamenti dei vecchi dei, e agisce "all'ombra del dio sconosciuto", come tutti i precursori, coloro che vanno oltre. La sua impresa si colloca pienamente nella sfera del "politico", ispirata com'è da quella ricerca della legge nuova, redentrica, che sembra dominare tutta la storia occidentale. Perciò María Zambrano l'assimila a Socrate, come lei vittima "della coscienza e della pietà", "morto "per la città, in virtù delle leggi della città che trascende".

(Laurenzi, 1997: 41)

Il paragone con Socrate non è casuale in quanto si tratta di un'altra vittima della coscienza e della pietà. La colpa del filosofo era quella di introdurre divinità nuove, diverse da quelle tradizionali, e di corrompere i giovani, ragion per cui fu condannato a morte. In seguito alla condanna Socrate non tenta né di scagionarsi né di lasciare la città, in nome del suo compito educativo nei confronti dei cittadini ateniesi. Bevendo la velenosa cicuta dà prova di estrema fedeltà ai propri principi etici, proprio come Antigone, che sceglie di scontare integralmente la propria condanna e di morire interrata (Abbagnano & Foriero, 1992).

Un'attenzione particolare, sotto l'inevitabile influenza della sua esperienza personale, è tributata da María Zambrano al dramma dell'esilio. La filosofa si

riconosce quanto mai nelle parole che presta alla sua eroina quando, in occasione del monologo successivo all'incontro con tutti i personaggi della tragedia, Antígona riflette sull'importanza della Patria. Dopo aver ripercorso il suo esilio a fianco del padre ormai cieco, l'eroina greca spiega come, per quanto si possa essere ospiti graditi e ben accolti, non si starà mai in nessun luogo come a casa propria.

Porque los silencios de la casa y el rumor, ese zumbido de abejas que van y vienen, purifica y acompaña. Y ese tiempo inacabable y renaciente, como el Mar.

Así es la Patria, mar que recoge el río de la muchedumbre. Esa muchedumbre en la que uno va sin mancharse, sin perderse, el Pueblo, andando al mismo paso con los vivos, con los muertos.

(Zambrano, 1983: 79)

In esilio, al contrario, ci si può perdere. La strada è sempre in salita, stretta e faticosa. Bisogna fare attenzione, affinché si possa andare avanti senza farsi sopraffare dai sentimenti, vigili e pronti a seguire «la Estrella» per essere condotti verso la verità e scoprire, nel mare, «un final que, a la vez, es origen» (Villar Ribot, 1983: 94).

Riflessioni e messaggi non mancano certo nell'unica opera teatrale di María Zambrano. Da Antígona, noi uomini e donne del XXI secolo, abbiamo imparato che la politica dovrebbe essere al servizio dei diritti umani e non il contrario, e anche che non siamo animali e non dobbiamo quindi essere trattati come tali (Romero Esteo, 1990: 14-15). Antígona ci fa riscoprire anche l'infinita potenza dell'amore, capace di indurre metamorfosi e di far germogliare nuove vite in ogni essere. Ma c'è di più: con il suo emblematico gesto Antígona seppellisce un passato, il suo intento è quello di togliere simbolicamente la guerra dalla scena, e lo sa fare e dire in modo politico (Buttarelli, 1999). Attraverso l'azione risolutiva del conflitto apre infatti la strada alla libertà, si fa lei stessa libertà: nel farlo consacra l'intera vita a quell'azione, che prende così il nome di sacrificio (Zambrano, 2002: 111), facendo di se stessa una martire più che una

vittima delle leggi. Ciononostante, la sua conoscenza nata dalla passione resterà per sempre il preludio dell'autentica libertà, dimostrando come una posizione di debolezza possa essere trasformata in forza, e cercando di rendere giustizia a tutte quelle Antigoni contemporanee che ancora non riescono a farsi sentire (S.A., 2004b). Attraverso il dolore per una condanna che sa essere ingiusta, frutto di quella legge altrettanto ingiusta cui si è opposta, Antígona attraversa la perdita di sé per rinascere poi, dopo un'ora, una notte o un anno, più forte e più sapiente di tutti coloro che hanno contribuito alla sua tragedia (S.A., 2004a).

La lettura politica, naturalmente, non è univoca e, soprattutto, non è l'unica di cui sono passibili i testi di María Zambrano. Molte sono le possibili piste di lettura da seguire, disponibili a chiunque si voglia avventurare nella loro interpretazione, naturalmente di stampo personale, con intelligenza guidata dall'amore. Per tutti gli altri *La tumba de Antígona* e gli altri testi della pensatrice spagnola rimangono scrigni chiusi, indecifrabili con l'uso della sola ragione (Zamboni, 2002: 10).

## **2.4 Rappresentazioni dell'opera**

Al di là dei pareri contrastanti sulla teatralità più o meno marcata dell'opera di María Zambrano, resta il fatto che *La tumba de Antígona* è stata innegabile oggetto di interesse per il teatro. Del resto, la presenza di monologhi particolarmente toccanti, in alternanza con dialoghi di altrettanta spessore, non potevano non interessare questa forma d'arte.

Oltre alle rappresentazioni a opera della "Compañía de Teatro María Zambrano", tra le altre versioni di cui c'è giunta notizia una menzione particolare spetta alla versione di Alfredo Castellón, il cui testo teatrale è stato pubblicato dalla "Sociedad General de Autores y Editores" nel 1997. Questo regista aragonese ha presentato per la prima volta la sua creazione il 16 agosto 1992 nel Teatro Romano di Mérida, dimostrando una fedeltà rara al testo di partenza: il suo intento è quello di non ridurre la complessa Antígona di María Zambrano all'Antigone di sempre, e vi riesce perfettamente mostrandoci il personaggio in modo ancora più chiaro.

Nos la está enseñando. Un director de escena es alguien que enseña, que muestra lo que otro ha escrito: si quiere mostrar lo suyo propio, será un autor que come larvas.

(Haro Tecglen, 1997: 9)

Castellón ha la capacità di mantenere intatta la purezza dell'opera originale, insieme con la bellezza e la complessità: è il suo modo, sebbene inconsapevole, di contribuire alla verità che scopre Antígona. Ciò non toglie, tuttavia, che introduca delle lievi variazioni rispetto al testo scritto da María Zambrano. Innanzitutto si tratta di un vero e proprio testo teatrale, nato per il teatro e non per la lettura, com'è invece il caso de *La Tumba de Antígona*, ragion per cui oltre alle battute dei vari personaggi si inseriscono anche note per la messinscena dell'opera. Tuttavia la differenza più significativa riguarda il contenuto del testo: Castellón infatti decide di non iniziare la scena presentandoci direttamente l'eroina in fondo alla sua tomba di pietra, bensì proprio prima della discesa, quando Creón ordina irrevocabilmente di seppellirla viva mentre intorno il coro, come in Sofocle del resto, commenta gli eventi in corso. Successivamente, una volta sola in fondo al sepolcro di pietra, Antígona dà inizio al proprio delirio. Il testo del delirio riprende fedelmente le parole scritte da María Zambrano, attuando tuttavia alcuni tagli e alcune piccole variazioni. Tra quelle più significative troviamo sicuramente l'ordine d'ingresso dei vari personaggi in visita presso la ragazza. Castellón mette in scena dapprima la Harpía, responsabile di quell'ombra che nel testo originale produceva invece l'incontro onirico con la sorella, seguita dal padre Edipo e dalla madre. Con la presenza in scena della madre la struttura del testo si differenzia dall'opera di partenza. Castellón sceglie di continuare in forma dialogica e dà alla madre la facoltà di parlare invece di lasciarla alla condizione d'ombra voluta dall'autrice spagnola. Per realizzare questa variazione il regista aragonese è costretto a distaccarsi in misura maggiore dalla versione zambranianiana, in quanto spezza il monologo di Antígona per dividerlo tra lei e la madre e farne, attraverso qualche aggiunta essenziale, un dialogo. Ciò significa



che le variazioni al testo originale sono minime: le stesse parole scelte dall'autrice spagnola sono qui distribuite ai due personaggi femminili per realizzare uno scambio di battute in cui la madre cerca, con frasi asciutte e sintetiche, di dare alla figlia le stesse risposte che nell'opera originale Antígona trovava da sé. Scomparsa la madre, è il turno della nutrice Ana, dal dialogo pressoché inalterato, dopodiché entra in scena la sorella Ismene, che María Zambrano si era limitata a evocare in sogno. Si rendono qui necessarie, per la concatenazione degli eventi e il passaggio, ancora una volta, dal monologo delirante al dialogo, alcuni cambiamenti supplementari analoghi a quelli già visti nel caso dell'incontro con la madre. Anche l'azione cambia: Antígona non è più ferma in fondo alla tomba in attesa delle varie visite, bensì mette in scena quello stesso gioco che lei e la sorella facevano da bambine e che hanno appena evocato insieme. Dopo un taglio più consistente di quelli incontrati sino a ora nel testo, è la volta dei due fratelli a entrare in scena. Castellón precisa che sono entrambi in abiti da guerra, elemento che rimanda subito alla lotta fratricida causa di tanti mali. Da qui in avanti si mantiene la sequenza originale con, nell'ordine, Hemón, Creón, monologo, sino alla conclusione, identica, con i due sconosciuti (Zambrano, 1997b). Nel complesso, le variazioni apportate risultano minime e il loro scopo è soltanto quello di dare maggiore dinamismo al testo senza abusare dei monologhi. Le parole dei personaggi ricalcano alla lettera, nella maggior parte dei casi, il testo di María Zambrano, il che garantisce l'assenza di qualsiasi distorsione del significato e una trasposizione del messaggio invariato che, anzi, Castellón ha saputo rendere ancora più immediato.

Tra i registi affermati che hanno deciso di mettere in scena *La tumba de Antígona* figura anche un'artista italiana, Maria Inversi, importante critica dell'intera opera della filosofa spagnola e in particolare della rilettura del mito di Antigone. Il suo lavoro su quest'opera le ha dato molto a livello di crescita personale, come lei stessa dichiara: «María Zambrano mi ha dato qualcosa che stavo perdendo, la voglia di ritrovarmi nella direzione intrapresa» (Inversi, 1999: 92). La sua è un'opera teatrale basata sulla recitazione, ma che presta particolare attenzione al corpo e al movimento. Il risultato è un monologo della durata di un'ora, presentato nel 2002 in Italia, durante il quale l'attrice-regista

dà prova di una straordinaria capacità interpretativa nella sua lettura di Antígona. Non si tratta tuttavia di una banale messinscena dell'opera scritta da María Zambrano: Inversi ha voluto differenziarsi attraverso modifiche chiare e apprezzate, senza con questo considerare il testo originale superato. Nella sua versione si trovano infatti alcuni deliri accorpati insieme, tradimento del testo di partenza volto a evidenziare il percorso interiore di una conoscenza tutta al femminile.

In tale percorso si avverte di non poter essere altro di ciò che si era perché il presente è solo l'accadere di qualcosa che arriva da molto lontano.

(Inversi, 1999: 64)

A prescindere dalle variazioni sul tema, la coreografa vuole mantenere il significato e il significante della parola che María Zambrano presta ad Antígona e quindi, sulla sua scia, mantiene l'abbondanza di metafore simboleggianti volte a definire quegli aspetti della realtà che la ragione non può comprendere. Il suo testo risulta di straordinario vigore ed energia, perfettamente reso dalla voce-corpo-parola all'interno di un essenziale cono di luce (Massara, 2002).

Tuttavia non bisogna dimenticare che il testo non è lo spettacolo (Gallucci, 1999: 56). Maria Inversi ama pensare ad Antígona come a una metafora dell'arte in genere, e alle sue letture si affiancano quindi brani musicali composti da Kronos Quartet, Ildegarda von Bingen e Arvo Prato, affiancati da momenti di silenzio che creano istanti di *suspence*, prima che dal freddo della caverna si possa udire, per pochi secondi, la voce dell'eroina sofoclea (Massara, 2002). Al centro dell'attenzione di Maria Inversi è anche il ruolo del corpo e del movimento. Nella sua fase di studio per la rappresentazione dell'opera l'artista si è ispirata molto al teatro orientale e soprattutto al *butoh*, forma di danza basata sull'improvvisazione, nata dalla manifestazione di energia espressiva implosiva ed esplosiva (Inversi, 1999), in altre parole un rapido susseguirsi di movimenti di chiusura e apertura. Nel corpo confluiscono quindi parola e

movimento, frutto dell'esigenza personale dell'artista che cerca di coniugare la potenza delle due forme d'espressione.

Certamente il linguaggio del corpo consente di esprimere, proprio nell'abbandono del pensiero, energie ibride che ciascun pubblico traduce secondo la sensibilità personale, o che è disposto a mettere in gioco, mentre la parola, definendo concetti, è difficilmente equivocabile nel messaggio.

(1999: 67)

Il messaggio finale, che gli spettatori, partecipi silenziosi della tragedia di Antígona, colgono, è che l'eroina non è mai morta, proprio come vuole María Zambrano. La giovane, condannata a essere sepolta viva, ci narra l'assurda storia di una donna che sognava di celebrare le nozze pur avendo di fronte a sé una vita indistinta che finirà per rivelarsi un «vivir muriendo».

Un'altra messinscena italiana dell'opera, nello stesso anno, è quella realizzata dalla compagnia teatrale stabile Studio Insieme di Venezia Mestre, con la regia e l'adattamento di Paola Bruna. *La tomba di Antigone* è uno studio per opere prime presentato fuori concorso al Teatro del Parco di Mestre in occasione dell'iniziativa Piccoli Palcoscenici 2002 (S.A., 2002). Con otto attori principali e altri figuranti, l'opera, della durata di settanta minuti, si attiene fedelmente al testo di María Zambrano pubblicato dalla casa editrice La Tartaruga, secondo la traduzione di Carlo Ferrucci, professore di Storia dell'Estetica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma.

Secondo la concezione teatrale di Studio Insieme fare teatro significa intervenire sul mondo attraverso una metamorfosi, cercando di ritrovare un'anima. Con la vicenda di Antigone questo gruppo di giovani attori vuole demitizzare il mito per farne una vicenda contemporanea. Nessuna strada sembrava migliore, per capire la verità nascosta in fondo alla nostra anima, di porsi in ascolto della parola della grande filosofa spagnola, con il cuore.

Le parole sono il mestiere dell'attore. Disgelano, nella loro nudità, mai neutra, le cose e la loro forza simbolica. E proprio

oggi che spezzato sembra il filo tra le parole e le cose, tra le Parole e l'Essere, il Teatro è forse l'unico luogo in cui poter abitare.

(S.A., 2002)

Nel tentativo di ricucire quel legame spezzato tra parola e realtà, la compagnia ha realizzato per il Comitato per le Pari opportunità dell'Università di Ca' Foscari il testo integrale di María Zambrano, seguendo la luce, «quei rivelatori “chiari del bosco” dove, come Edipo, restare accecati per, finalmente, vedere» (S.A., 2002).

La rappresentazione spagnola più recente è invece sicuramente quella risalente al 20 ottobre 2004, durante il II congresso internazionale dedicato a María Zambrano, in occasione del centenario della sua nascita. In programma per la seconda serata del congresso, svoltosi dal 19 al 22 ottobre 2004 con il titolo *Crisis cultural y compromiso civil en María Zambrano*, era infatti prevista la rappresentazione de *La tumba de Antígona* all'Ateneo di Madrid. Gli atti del congresso tuttavia ancora non sono stati pubblicati e non si dispone pertanto di ulteriori precisazioni in proposito.

Non mancano neppure rappresentazioni de *La tomba di Antigone* attualmente in programma. Tra le versioni italiane dell'opera, troviamo infatti anche quella di e con Patricia Zanco, sotto la regia e drammaturgia di Daniela Mattiuzzi e sulle musiche (percussioni e live mixing) di Gabriele Grotto. L'opera è uno degli spettacoli inseriti nel programma della stagione teatrale 2004-2005 del Teatro Stabile di Innovazione La Piccionaia di Carrara, nonché di Ensemble Vicenza Teatro, dove rappresenta un progetto speciale per il teatro serale di nuova drammaturgia (S.A., 2004d). Il sottotitolo, *Antigone ovvero non si uccide la luce*, mantiene intatto il particolare interesse zambraniano nei confronti della luce, e la presentazione, riprendendo alcune parole del *Prólogo* di María Zambrano, sembra preannunciare una certa fedeltà all'opera di partenza. Anche in questa occasione Antigone acquista voce e parola in modo tale che se ne possano ascoltare il delirio e il dolore mentre affronta la Storia con un'eco che è in tutti noi per sempre:

Ho tante parole, qui nel petto, che mi si affollano in gola. Dovrò darle tutte, non sono mie che per darle. Antigone non se ne andrà mai del tutto non ci lascerà mai. Continuerà a stare da sola parlando ad alta voce, morta che parla a viva voce perché tutti la udiamo. Finché la storia continuerà, avrà vita e voce. Finché ci saranno uomini e donne, parlerà senza sosta, così al confine tra la vita e la morte.

(S.A., 2004b)

Ed è proprio grazie alle continue rappresentazioni dell'opera di María Zambrano che possiamo fare in modo che la voce di Antígona abbia davvero un'eco, che sappia trasformarsi, come vuole la rappresentazione di Patricia Zanco, da larva nel bozzolo a farfalla libera di volare senza suscitare paura in quegli uomini che invece fanno della libertà un'arma per proteggersi dal confronto con la realtà. Ci si chiede infatti, in un frammento dello spettacolo:

Perché vi fa tanta paura il risveglio di quella che altro non è che una larva, chiusa in se stessa, addormentata nel bozzolo come un baco da seta? Forse tremate davanti alle sue future ali? Non siete fatti per possedere una farfalla e seguirla.

(S.A., 2004b)

## **2.5 Altre opere ispirate al saggio di María Zambrano**

Inscrivendo il personaggio di Antígona, ancora una volta, nell'immortalità, e identificandosi con la sua eroina, María Zambrano ha saputo garantire alla propria creazione il successo delle grandi opere destinate a durare nel tempo. E, come ogni grande opera che si rispetti, *La tumba de Antígona* ha suscitato l'interesse di artisti di vario tipo, che hanno così deciso di trarre la propria opera da quella della filosofa spagnola, facendone la principale fonte di ispirazione.

Anche generi molto lontani dalla scrittura si sono confrontati con questa produzione artistica un po' particolare.

Un esempio è quello della pittura. Tommasina Squadrita, artista contemporanea italiana, ha realizzato dodici tavole pittoriche generate da un precedente lavoro sull'esilio. Il titolo dell'insieme delle dodici opere è *Pensamiento*, ma ogni tavola presenta un titolo a sé stante: *Aurora*, *Confesión*, *Bienaventurados*, *Destierro*, *Entrañas*, *Firma*, *Guía*, *Logos Embrionarios 1° e 2°*, più altre tre tavole specificatamente dedicate ad Antigone su diretta ispirazione dall'opera di María Zambrano. La scelta dei titoli dimostra come Tommasina Squadrita si sia concentrata su temi che corrispondono a parole chiave del pensiero della filosofa spagnola. Le sue immagini sono calligrafiche, nero su bianco, fondamentalmente astratte. Il suo intento è quello di esprimere il gesto in generale, e quello di Antigone in particolare, sulla carta, come se non ci fossero parole. Dalla parola di María Zambrano, chiave di volta dell'intera opera, si passa quindi all'immagine pura, astratta: ogni artista offre ad Antigone ciò che sente più suo in modo che l'eroina ne faccia la propria forma di espressione e di rinascita (Squadrita, 1999).

Un'altra disciplina che si è lasciata affascinare da *La tumba de Antígona* è la musica. L'artista in questione è Jesús Torres, nato a Zaragoza, in Spagna, nel 1965. Compositore affermato, allievo di Francisco Guerrero, Jesús Torres ha appreso dal maestro il rigore nella composizione sino al perfezionismo. Il suo principale punto di riferimento rimane tuttavia Stravinsky, di cui apprezza la versatilità che gli permette di comporre opere degne di nota nei generi più diversi (Moraglio, personal communication). Anche Jesús Torres ama infatti sperimentare generi e temi nuovi, come è il caso di una delle sue ultime opere sinfoniche, *La tumba de Antígona*, che porta lo stesso titolo del volume di María Zambrano da cui ha tratto ispirazione. Su incarico di Félix Palomero, direttore dell'Orchestra Nazionale di Spagna, il compositore spagnolo ha realizzato una partitura musicale capace di ricreare perfettamente il sentimento tragico superando ogni aspetto semantico per basarsi sulla pura musica. Trovandosi a scegliere tra il *Quijote* e il ciclo di Edipo, ha preferito trasporre l'unica opera teatrale di María Zambrano, testo da lui scoperto nel 1999 e molto

amato, per l'intensità drammatica e lo straordinario valore poetico (vedi Appendice I).

Creo que en ella se realiza un gran canto a la libertad y se muestra la posibilidad de la protagonista para elegir su destino, aunque sabe que éste va a ser trágico. De alguna manera, creo que refleja la propia vida de María Zambrano: una relación de hermanas, de torturas nazis, exilio, tiranía...

(Gaviña, 2004: 40)

Nel passaggio dal testo scritto alla composizione musicale, l'artista ha mantenuto la suddivisione originale in dodici scene e, naturalmente in modo soggettivo, ha cercato di trasporre i contenuti del testo drammatico e le caratteristiche psicologiche dei personaggi principali dell'opera zambraliana: Antígona, Edipo e Creón (vedi Appendice I). Dal punto di vista strettamente musicale si è concentrato sulle percussioni, in modo da ottenere l'intensità lirica adeguata al personaggio di Antígona (Gaviña, 2004: 40): il risultato è una composizione espressiva ed esuberante, di eco vagamente wagneriana, dove gli strumenti diventano un mezzo per esprimere la logica drammatica in un contesto mitico e classicista.

Porque la tragedia que nos cuenta Sófocles no es romántica, sino clásica. No muestra peripecias íntimas, sino principios universales. No consiste en la colisión de sentimientos sino de destinos.

(Guibert, 2004: 6)

Alla "prima", nell'Auditorio Nacional di Madrid nel mese di febbraio 2004, l'orchestra nazionale diretta da Josep Pons è stata capace di offrire una versione limpida e carica di partecipazione, che ha suscitato nel pubblico una vera e propria ovazione (Pliego de Andrés, 2004). Jesús Torres si è così rivelato capace di raggiungere il suo unico scopo, «emocionar» (vedi Appendice I), attraverso quello che è per lui il personaggio più attraente del teatro classico:

La grandeza de una mujer que piensa que por encima de la leyes del estado están sus propias normas éticas, por cuyo convencimiento es castigada hasta morir. *Antígona* es un canto a la libertad del individuo frente a la imposición del poder.

(vedi Appendice I)

Il segreto del successo sta poi nella leggerezza della musica di Jesús Torres, esclusivamente strumentale, accessibile al pubblico senza bisogno del programma né di una conoscenza previa del ciclo edipico. Il dramma è suggerito dalla successione di tensioni e distensioni, in accordo con le sensazioni vissute da Antígona stessa (Franco, 2004). Questo gioco di alternanze è ottenuto attraverso un'orchestra sinfonica piuttosto ordinaria in cui si inseriscono comunque alcuni spunti creativi. Tra le percussioni troviamo infatti strumenti piuttosto esotici, quali la *darbuka* dell'Africa settentrionale e la *tabla* indiana. Tuttavia anche gli strumenti classici sfuggono al tradizionale controllo delle opere di Torres per scegliere timbri sfumati e contorni imprecisi: è il caso dei violoncelli, che rompono la scala dodecafonica, mentre i fiati fanno il rumore del vento (Guibert, 2004: 7).

J.T.: (...) El haber utilizado un texto dramático es verdad que me ha posibilitado una libertad en la elección del material sonoro que una obra sin ese sostén a lo mejor no hubiera tenido. Hay una necesidad de "explicar" el texto con variados y múltiples recursos, algunos de los cuales nunca había utilizado, y de ahí que se hable del uso de elementos nuevos en mi música.

(vedi Appendice I)

La coincidenza della “prima” dell’opera con il centenario della filosofa spagnola non può che farne un omaggio alla memoria di María Zambrano che, come scrive nel suo saggio *Algunos lugares de la pintura*, ha sempre considerato musica e poesia come arti gemelle,



nel senso di essere entrambe sia celesti che infernali in quanto, doni caduti dal cielo tramite un eroe disceso da Apollo, Orfeo, che è però anche un essere infernale, esse affiorano nello stesso tempo “dall’inferno della nostra anima” dunque provengono (...) da quel luogo intimo e segreto, inaccessibile, nel quale inferno e paradiso si confondono.

(Ferrucci, 2004)

Per questa ragione, probabilmente, spesso la musica ha tratto ispirazione dalla mitologia. Lo stesso mito di Antigone, in epoca recente, ha suscitato l’interesse di un altro artista spagnolo, appartenente alla generazione successiva a Jesús Torres. Si tratta di Hèctor Parra, nato nel 1976 a Barcellona e attualmente residente a Parigi. Il giovane compositore ha realizzato, tra il 2001 e il 2002, *Il Ciclo di Antigone*, un’opera sinfonica di musica contemporanea per mezzo soprano e clarinetto (Parra, 2002). Colpito dalla forza del personaggio femminile della tragedia, anche Hèctor Parra ha pensato di rendere il dramma attraverso un’alternanza di pressioni e decompressioni, similmente a quanto fatto da Jesús Torres in *La tumba de Antígona* (vedi Appendice II). Le analogie tuttavia terminano qui: *Il Ciclo di Antigone* alterna infatti punti estremamente lenti ad altri molto intensi, di difficile esecuzione e percezione. L’ascoltatore perde il contatto con la musica, che gli sfugge, facendogli vivere la tragedia in modo acustico e soprattutto temporale. La creazione di abissi, di estremi, rende l’idea della convivenza dei vari momenti temporali che sta al cuore della tragedia (vedi Appendice II).

María Zambrano è stata una grande amante della musica, disciplina che rappresentò sempre la sua vocazione frustrata (Pliego de Andrés, 2004). Inutile dire che compensò ampiamente questo mancato successo con l’ampia produzione letterario-filosofica. Oggi il suo pensiero è più vivo e conosciuto che mai e lascia un’importante eredità se paragonato con l’onnipresente filosofia accademica e soprattutto con la scolastica filosofica ancora praticata in America Latina. Con lei e la sua ragione poetica infatti, per la prima volta, la filosofia e la vita hanno camminato insieme, per mano, dopo aver percorso per

secoli strade divergenti, come imponeva l'idealismo. Nata nel 1904 (nel 2004 se ne è celebrato il centenario), María Zambrano è morta nel 1991... «pero cada día escribe mejor» (Cansino, 2004).