

Qualche appunto preliminare sulle letture tradizionali della tragedia Antigone.

La parola τραγωδία è attica; l'etimologia è incerta: evidenti ne sono gli elementi, ᾠδή «canto» e τράγος «capro», ma già in età greca si aveva il dubbio se il senso della parola fosse 'canto per un capro', vale a dire 'che ha per premio un capro', oppure 'canto dei capri', cioè di attori mascherati da capri. Il secondo etimo sembra riconnettere le origini della t. a quelle del dramma satiresco e dal ditirambo, antichissimo **canto corale dionisiaco**. Dal ditirambo fa appunto derivare la t. Aristotele, in un celebre passo della Poetica. Un posto a parte hanno quelle interpretazioni dell'origine della t. che prescindono da Aristotele e seguono altre vie, come quella di far derivare la t. **da lamentazioni funebri sulla tomba di eroi, o da lamentazioni funebri associate a Dioniso**. In linea generale, sembra da accettare che vi sia una matrice comune alla t. e al dramma satiresco. Le sottolineature rimandano a quanto dice in seguito il Lacan lettore di Aristotele sulla catarsi.

Nella storia della critica letteraria la tragedia permette una lettura, contestualizzata alla situazione politica dei tempi di Pericle, di cui Sofocle era sostenitore e per il quale aveva anche combattuto, e una lettura a livello della storia universale dell'uomo e dei suoi conflitti interiori.

Vengono sintetizzati nelle contrapposizioni;

legge morale/legge politica
corpo della donna/legge
condizione della donna/condizione dell'uomo
visione politica/visione etica
responsabilità sociale/egoismo individuale
immedesimazione/identità
non violenza/violenza
dignità umana/diritto

Nella lettura etica del dramma la disobbedienza civile viene giustificata come allargamento dei confini di protezione della dignità umana.

Viene anche sottolineato che nella rappresentazione non si mette in scena una semplice contrapposizione dei principali protagonisti Antigone e Creonte, ma che di entrambi si coglie il dolore ed il conflitto interiore.

Il passaggio più controverso è quello in cui Antigone sostiene che la perdita di un fratello sia in qualche modo più irrimediabile di quella di un figlio o di un marito, in quanto non sostituibile, una volta venuta meno la capacità dei genitori di generare, affermazione che suona assurda ad un ascolto in base alle emozioni e ai sentimenti. Sarà proprio su questo passaggio oscuro che Lacan porterà la luce del suo lavoro sul significante verso il termine della XXI lezione.

PARAFRASI DEL TESTO DI J.LACAN

IL SEMINARIO LIBRO VII L'ETICA DELLA PSICANALISI 1959-1960

L'essenza della tragedia *Un commento all'Antigone di Sofocle* *L'essenza della tragedia*

Lezione XIX Il fulgore di Antigone

Lacan inizia dicendo che, nel tentativo di non lasciarsi sfuggire nulla di tutto ciò che poteva essere di aiuto, nel lungo percorso storico di commenti all'Antigone, ha avuto l'impressione di perdersi in deviazioni aberranti, notando che talvolta le opinioni formulate anche dagli autori più accreditati suonavano piuttosto strane.

1

Antigone, sottolinea, è una TRAGEDIA. E la tragedia è in primo piano nell'esperienza degli analisti. Freud stesso ha trovato in esse molti riferimenti su cui appoggiare l'universalità delle proprie scoperte, tuttavia non ha esplicitamente tematizzato l'Antigone che, in qualche modo, e lo faceva già Hegel in un altro senso, va distinta dalle altre opere di Sofocle. Al di là del legame con il complesso di Edipo è alla radice dell'esperienza analitica per il suo girare intorno alla parola chiave CATARSI, che senza dubbio richiama immediatamente la questione dell'abreazione.

Di che cosa? Di quel che di un'emozione, di un trauma rimane in sospeso. Se Freud e Breuer sembravano accontentarsi dell'idea che l'azione potesse scaricarsi nelle parole che l'articolarono, a Lacan, alla luce di quel che ha cercato di discernere nell'esperienza analitica, pare che sia impossibile accontentarsi di una lettura, per così dire, meccanica, e del termine SODDISFAZIONE.

A tale proposito Lacan riprende il passo della poetica di Aristotele in cui l'autore delinea quali caratteristiche debba avere un'opera per definirsi tragedia. La formula utilizzata da Aristotele è, nella sua sinteticità, apparentemente semplice: mezzo che compie attraverso la pietà e il timore la catarsi di queste passioni.

Nota come il termine catarsi talvolta venga reso con PURGAZIONE. In prima istanza questo termine rimanda all'eliminazione degli elementi cattivi, idea cara alla medicina fin dai più antichi tempi, quindi rimanda al concetto di eliminazione, scarica, ritorno alla norma. Tuttavia, a questo punto Lacan richiama il lavoro fatto a proposito dei catari, cioè dei PURI, che ci permette di ricordare il rimando a purificazione spirituale, rituale.

Già nel XVI secolo Denis Lambin mette in luce, ispirato da Aristotele, la funzione rituale della tragedia e il senso cerimoniale della purificazione. Sappiamo da alcuni accenni di Aristotele stesso che egli ha trattato la questione della catarsi in forma più estesa e articolata in altri passi della Poetica, purtroppo perduti o, comunque, non ancora riscoperti. Qualcosa tuttavia ne possiamo arguire da quanto dice nel libro VIII a proposito della musica. In quell'ambito la catarsi avrebbe a che fare con l'acquietamento provocato da un certo tipo di musica, di cui Aristotele mette in luce non un effetto etico o pratico, ma un effetto di entusiasmo. Quindi musica che prende alle viscere, fa andare fuori di sé, un rock duro del tempo, con già allora polemiche sull'opportunità di consentirne o vietarne l'ascolto.

Questo trasporto dionisiaco sortirebbe un esito di calma, in alcuni soggetti, mentre altri i "patetikoi" sarebbero invece suscettibili ad un altro tipo di musica, in gioco nella tragedia, sarebbe quella che smuovendo timore e pietà condurrebbe a catarsi, acquietamento per mezzo del piacere.

Che cosa è dunque questo piacere a cui si fa ritorno dopo la crisi, l'ingorgo emotivo indotto dalla musica?

La topologia del piacere come legge di ciò che si svolge al di là dell'apparato, attorno al cui temibile centro gravita il desiderio, permette forse di cogliere ed articolare qualcosa dell'intuizione aristotelica.

Prima però di addentrarsi in tale questione, Lacan fa una digressione per segnalarci che il prevalere dell'accezione medica del termine catarsi si afferma in particolare nella seconda metà dell'800, in base ai contributi di un eccellente latinista ed ellenista Jakob Bernays, il cui cognome rimanda alla famiglia della moglie di Freud, che quindi potrebbe esserne stato influenzato nell'uso originale che fa del termine. Dopo questa osservazione Lacan torna ad interrogarsi su come si possa intendere che la finalità della tragedia sia la catarsi delle passioni, del timore e della pietà. Lacan si aspetta che un chiarimento possa proprio da quanto ha avanzato riguardo al desiderio

2

Antigone, dice, ci fa vedere il punto di mira che definisce il desiderio. Esso mira all'immagine al centro della tragedia. Al di là dei dialoghi, degli ideali di patria e famiglia, degli sviluppi moralizzanti, è Antigone che ci affascina nel suo "fulgore insopportabile, in quel che di lei ci trattiene e al tempo stesso ci interdice", ci intimidisce e ci sconcerta questa vittima volontaria.

Il senso della tragedia va proprio cercato dal lato del turbamento che comporta, dal lato proprio di quelle passioni particolari identificabili come pietà e timore perché attraverso esse veniamo purificati da tutto ciò che è dello stesso ordine. Ordine che possiamo riconoscere subito come appartenente alla serie dell'immaginario. Ed è da un'immagine tra le altre che siamo purgati.

L'articolazione dell'azione tragica ci illumina sul mistero di come sia possibile che un'immagine possa imporsi fino a far svanire le altre. Il passo chiave è quello in cui il Coro evoca la bellezza di Antigone, bellezza che occupa uno spazio intermedio tra due campi simbolicamente differenziati. E' da questo posto che Antigone trae il suo fulgore (cioè splendore, lucentezza che solo nel confronto con l'oscurità si rivela).

Lacan ci dice che, nel cercare di definire questo posto, ci si è già avvicinato nelle lezioni precedenti tentando di coglierlo attraverso la via della seconda morte immaginata dagli eroi di Sade, la morte in cui si annichila il ciclo stesso delle trasformazioni naturali. Questo punto, in cui le false metafore, dice Lacan, dell'essente si distinguono da quella che è la posizione dell'essere, è articolato come tale, come un limite da tutti i personaggi della tragedia, compreso Tiresia. La cosa è evidente anche nell'azione stessa della parte centrale tutta improntata a gemiti, commenti, dibattiti, invocazioni intorno alla condanna di Antigone. Essere rinchiusa viva nella tomba.

Ecco la posizione in cui la vita sta per confondersi con la morte certa, anticipazione della morte, morte che sconfina nel dominio della vita, e vita che sconfina in quello della morte. Non è una peculiarità di questa sola tragedia.

"E' nella traversata di questa zona che il raggio del desiderio si riflette e al contempo si ritrae, arrivando a darci l'elemento più profondo di quell'effetto così particolare, l'effetto del bello sul desiderio." L'apprensione della bellezza non estingue il desiderio, ma la forza di trascinamento in una zona di splendore manifesta la qualità di esca, il turbamento è reale, l'oggetto il nulla, il buco nero.

L'effetto della bellezza è per san Tommaso l'estinzione o il temperamento del desiderio, annichilimento di ogni oggetto per il Kant della Critica del giudizio. Turbamento è ciò che fa perdere i propri rapporti di potenza, perdere e perdersi. E qui Lacan vuole cominciare ad andare oltre la chiave di lezione morale con cui viene solitamente letta Antigone. Prima di farlo c'è una digressione in risposta a chi lo accusa di lasciarsi troppo sedurre da Hegel.

3

Che cosa c'è in Antigone? Innanzitutto Antigone, la fanciulla, di cui si parla sempre per tutto il dramma e poi l' AZIONE. E infine il CORO. Che cos'è il coro. I mezzi emozionali, la gente che si commuove.

Per proseguire Lacan ritorna alla sua lettura del dramma di Amleto, rispetto a cui non si trova d'accordo con chi, come Erwin Rohde, vi vede divergenza tra pensiero e azione, mentre altri estinzione del desiderio. La questione è per Lacan, a proposito di entrambe le tragedie, la "seconda morte". Amleto si ferma perché non gli basta uccidere, vuole per il nemico l'inferno. E qui Lacan non perde l'occasione per tornare a ribadire quel che ritiene fondamentale nel suo insegnamento, il metodo di un "implacabile" commento dei significanti che consente di non rimanere accecati dai pre-giudizi, a salvaguardia da "ismi" e talismani intellettuali.

Poi torna al cuore di che cosa produce effetto nella tragedia. Lo spettatore è lì come materia disponibile, ma non sono le emozioni di chi assiste a essere messe direttamente in gioco. Le emozioni vengono prese in carico dalla disposizione della scena. E' il coro ad occuparsi del commento emotivo, che "sente", Lacan non è sicuro che il pubblico palpiti, può darsi che a poco a poco entri in risonanza col coro, ma certamente è affascinato dall'immagine di Antigone. La questione è qual'è quest'immagine? Ci invita a non confondere quest'immagine privilegiata con l'insieme dello spettacolo che le fa da contorno. Lacan, concorda con Aristotele su un punto. A livello di quel che accade nel reale abbiamo l'UDITORE piuttosto che lo spettatore, lo spettacolo sta ai margini. Senza nulla togliere al valore della tecnica scenografica, oggi come ieri, ubbidisce allo scopo di risvegliare, stuzzicare il nostro terzo occhio, un po' moscio, dice Lacan. E qui fa una digressione su "La dolce vita".

Dopo di che invita a leggere il testo nella versione con l'originale in greco a fronte, se possibile, per verificare come nelle parole che proferisce non ci sia nulla di arbitrario, ma siano proprio quelle che è possibile ritrovare da un capo all'altro del dramma, e si dipanino in un filo unico che va a costruirne l'armatura.

Riprende la lettura di Goethe, che a suo parere ha ben colto che tra Creonte e Antigone non si tratta di contrapposizione di due principi di legge, conflitto che dipenderebbe da differenze di struttura, si tratterebbe di ben altro. Creonte spinto dal proprio desiderio mira a travalicare i limiti entro i quali gli sarebbe consentito colpire Polinice, vuole infliggergli quella seconda morte che la legge non gli autorizza. Tutto il discorso di Creonte è sviluppato nella direzione di giustificare questo desiderio che lo porterà alla rovina.

Creonte si contrappone a qualcosa d'altro rappresentato da Antigone e non si tratta solo, dice Lacan, della difesa dei diritti del morto e della famiglia. Antigone è trascinata da una passione che si tratta di indagare. Ma c'è un passo particolare su cui Goethe come tutti i lettori di Antigone si interroga sconcertato. Quando tutto è ormai deciso, sulla soglia della tomba che la accoglierà viva come morta, Antigone si ferma a giustificare la propria scelta. E' il momento in cui Antigone afferma che non avrebbe sfidato la legge per un marito o un figlio, perché in qualche modo sostituibili, mentre un fratello non lo sarebbe dopo la morte dei propri genitori.

Molti autori hanno proposto che non sia sostenibile l'autenticità del passaggio, hanno pensato all'interposizione di un brano tratto da una storia di Erodoto in cui a una donna viene chiesto chi salvare una persona della propria famiglia e sceglie il fratello. Tuttavia Aristotele nella Retorica riprende proprio quel passo per illustrare come si debbano giustificare i propri atti. Perché mai Aristotele avrebbe dovuto assumere come esempio 80 anni dopo un passaggio in qualche senso oscuro e scandaloso? Oscurità e scandalo che meritano attenzione e che forse permettono di definire l'obiettivo di Antigone.

Lezione XX Le articolazioni del dramma

In campo è la questione della funzione del bello come obiettivo del desiderio, il bello come dice Kant è tutt'altra cosa dall'oggetto e può fondare la trasmissione solo sull'esempio, per cui Antigone avrà questa funzione.

1

Inizialmente Lacan ricorda quanto ha esposto precedentemente rispetto alla presenza del coro e dell'azione e ricorda quanto ha citato di Aristotele sul ruolo della pietà e del timore. Sottolinea subito che nessuno dei due protagonisti li manifesta, certamente non Antigone, alla fine è Creonte a lasciarsi un po' prendere dal timore, e se ciò non ne causa la rovina, certamente ne è un primo segnale.

Creonte compare nella tragedia solo in un secondo tempo, ma Lacan lo ritiene essenziale alla propria dimostrazione. Egli rappresenta una funzione propria della struttura dell'etica classica. Egli vuole il bene, il bene di tutti, come è insito nel suo ruolo di capo. Aristotele identifica la sua colpa nell' "amartia". Termine che rimanda ad errore, Lacan interpreta come "errore di giudizio" (N.d.A. in medicina anche malformazione di un organo, e mi sembra interessante la traduzione "peccato" e ancor di più l'accezione "sacrificio per un peccato", nonché "mancare il bersaglio"). E' vero che Aristotele legge e interpreta l'opera a 80 anni di distanza nell'ordine della sua etica come scienza della felicità. Tuttavia il verbo amartànein e il sostantivo amartémata compaiono nel discorso stesso di Creonte quando si accascia sotto i colpi della sorte.

L'errore sarebbe consistito nel voler fare il bene di tutti, non il Sommo Bene, Platone non era ancora comparso sulla scena del mondo. Siamo di fronte ad un debordamento, che forse però è altra cosa dal violare la legge non scritta, il dire della dea stessa della giustizia di cui si propone paladina Antigone.

Creonte, ci dice Lacan, parla del bene in modo conforme al concetto Kantiano del "fine". Non si può onorare allo stesso modo chi ha difeso la patria e chi l'ha attaccata. Ebbene che cosa mostra la tragedia se non che il bene non può regnare su tutto senza che compaia un eccesso dalle conseguenze fatali. Quale è dunque il campo in cui non si può sconfinare? Nel nostro tempo non ci facciamo granché della risposta che chiama in causa una legge non scritta, la giustizia degli dei.

Non è da lì che possiamo spingerci più in là, il campo così definito è ormai per noi accessibile solo dall'esterno, dal punto di vista della scienza, dell'oggettivazione, il campo in cui si è posta la questione è, per i formati nella cultura cristiana, credenti e non, un campo estraneo, straniero. Fatta piazza pulita degli dei che cosa resta come limite? Anzi limite che è già lì da sempre a lasciare l'impronta della sua linea di demarcazione anche in un mondo abbandonato dagli dei.

Per Lacan "il limite di cui si tratta, che è essenziale situare affinché se ne produca di riflesso un certo fenomeno che in prima approssimazione ho chiamato il fenomeno del bello, è quello che ho cominciato con il definire come il limite della seconda morte."

Si tratta di ciò che ha già affrontato nei confronti di Sade, di ciò che Sade ha chiamato crimine e che consiste nell'articolare il pensiero di liberare la natura dalle sue leggi per cui l'alternanza di corruzione e generazione viene ad assicurarle la potenza formatrice. Sade vuole costringere la natura a partire dal niente liberandola dalle catene delle sue leggi. Il crimine (N.d.A. il termine ha in italiano e francese la stessa radice latina derivante da cernere = distinguere, decidere, per cui crimen è la decisione giudiziaria, l'accusa per poi passare a definire un delitto di particolare gravità ed efferatezza.. Mi sembra interessante che all'origine il termine si riferisca ad una posizione di chi si erge a giudice, si legittima ad una posizione di potenza, il che mi sembra accordarsi perfettamente con quanto dice Lacan del crimine come orizzonte, punto all'orizzonte, dell'esplorazione del desiderio.) Lacan ci ricorda, del resto, che Freud stesso ha sentito il bisogno di partire da un crimine originale per tentare la ricostruzione del sorgere della legge.

Il fantasma fondamentale in Sade che è quello di una sofferenza illimitata ed eterna illustra alla perfezione su che cosa si regga il pensiero sadico. La sofferenza non deve portare mai la vittima al disfacimento e all'annullamento. La clinica mostra chiaramente come il soggetto stacchi un doppio di sé, inaccessibile all'annientamento per fargli sopportare, e qui non a caso Lacan mutua il termine dall'ambito dell'estetica, i giochi del dolore. E' in questa sorta di spazio libero che "si dà la congiunzione tra i giochi del dolore e i fenomeni della bellezza." Questa cosa è talmente evidente che si finisce di non vederla, come accade per "la lettera rubata", le vittime sono sempre la quintessenza della bellezza e della grazia¹, vedremo che si tratta di una necessità. Sia che si tratti dell'esposizione commovente della vittima, sia che si tratti di una bellezza troppo esposta, ci dice Lacan, l'uomo rimane interdetto, credo che possiamo cogliere in questo termine sia il dubbio che il divieto, di fronte all'immagine che si profila dietro, di ciò che la minaccia. E non si tratta dell'annientamento. Qui Lacan ricorda l'affermazione di Kant secondo cui le forme all'opera nella conoscenza sono implicate nel fenomeno del bello, senza però che sia implicato l'oggetto. C'è un'analogia con il fantasma sadico in cui l'oggetto è solo lì come potere di sofferenza, sofferenza concepita come limite in quanto stasi a conferma che ciò che è, non può rientrare nel nulla da cui è uscito..

Per Lacan è questo il limite che il cristianesimo ha eretto sotto la forma del crocifisso, inteso come divinizzazione del limite in cui l'essere sussiste nella sofferenza, poiché altrimenti non potrebbe sussistere che come concetto, che mette fuori gioco tutti i concetti, quello dell'ex nihilo (N.d.A. espressione utilizzata da Lucrezio ex nihilo nihil fit, dal nulla viene nulla). "L'immagine centrale della divinità cristiana assorbe tutte le altre immagini del desiderio nell'uomo".

Con queste premesse che mettono in campo il fantasma sadico e il ruolo del bello Lacan torna ad Antigone.

2

Antigone è dunque l'eroina, quella che esprime la via degli dei. Colei che è fatta più per l'amore che per l'odio. Ma il termine intorno a cui si incentra il suo dramma è: ate, la dea della colpa e della sventura, dea dell'accecamento, giudice e vendicatrice delle cattive azioni, ma anche rappresentata come dea della discordia, il qualche modo sinonimo di inganno, rovina scelleratezza, ma anche orgoglio. Il coro sottolinea insistentemente che è là che vuole spingersi e benché affermi di essere fatta per l'amore è il rifiuto e l'inimicizia che manifesta alla sorella Ismene, sia quando la invita alla prudenza, che quando questa si offre di dividerne il destino tragico. Il coro la definisce omòs, che va al di là dell'inflexibile con cui solitamente si traduce, in quanto rimanda al mangiare carne cruda, a qualcosa di selvaggio e fuori dalla civiltà. E lo è come già suo padre.

1 Trattandosi di aspetti dell'umano che raramente si incontrano direttamente nella clinica segnalo la mostra e soprattutto il testo di presentazione di BDSM. Tecniche di consolazione di Francesco Cabras, La raccolta consta di circa 20 scatti, realizzati nell'ambito di un progetto fotografico che rivela uomini e donne che praticano il BDSM (Bondage-Domination-Sado-Masochism). Cabras, anche attraverso il titolo scelto, ne evidenzia l'aspetto di accudimento, cui si giunge tramite sofferenza e costrizione artificiali.

Le fotografie sono state realizzate attraverso l'accesso fotografico esclusivo al Ritual, la serata riferimento della scena italiana fetish più sotterranea. Osservando le immagini, in particolare quelle corali, è impossibile non pensare a Caravaggio per la pittura e Pasolini e Cronenberg per il cinema. (Francesco è anche regista e sfrutta il suo eclettismo con disinvoltura). In queste immagini la questione della bellezza e della grazia non è da ricercare nei corpi appesantiti e segnati dal tempo, ma nella ricerca delle posture. Il commento che accompagna la mostra mette bene in luce gli aspetti paradossali per cui è la vittima a scegliere il torturatore e a fissare il limite ed il massimo dell'accudimento viene identificato nella cura nel non portare all'annientamento.

Le immagini seguono una precisa struttura caravaggesca, di figurazione ed espressione stilistica, di luci e di ombre. Cabras ha già disegnato nella sua mente lo scenario che vuole offrire, lo ricerca attraverso i gesti e gli sguardi secondo un canovaccio mentale strutturato. Il fotografo romano non nasconde, anzi esalta, le imperfezioni dei corpi, le mollezze dei seni e le dimensioni dei glutei e non ci è difficile immaginare quegli stessi personaggi smettere gli abiti del marchese De Sade per tornare all'occupazione quotidiana, che possiamo immaginare essere attività semplici.

Dice Lacan, che Antigone esca così dai limiti umani non significa forse che il suo desiderio è di andare oltre Ate. L'insistenza del coro sembra segnare la cadenza inesorabile di un avvicinamento al precipizio da cui non ci si può più ritrarre perché l'inizio e il concatenamento a cascata sono a monte di Antigone, lei è nella corrente del destino tragico dei Labdacidi. Lacan ci dice che a spingerla non è il semplice risentimento, è sollecitata da qualcosa espresso dal significante "merimna," che porta con sé qualcosa che ha a che fare con l'affanno e l'ansia, ma un'ansia che comporta il darsi pensiero di qualcosa o qualcuno, il prendersi cura meditando penosamente (cfr. Rocci, vocabolario Greco-Italiano, Dante Alighieri ed.). E' la merimna a spingerla ai confini di Ate. La prima volta nascostamente, nell'oscurità, senza lasciare traccia, come dirà il messaggero che riferirà a Creonte di quello strato di polvere che ha ricoperto pietosamente l'orrore del corpo in putrefazione fatto a brandelli da cani e uccelli. "Ciò che si trova al di là di un certo limite non deve essere visto". L'atto di Antigone, ma ancor più il reale della morte. Difendendosi dal fetore della salma e dalla natura stessa che annuncia il cataclisma oscurando l'aria e riempiendola di polvere si recano a scoprire nuovamente la salma. Ed ecco ricomparire Antigone e il suo grido acuto di uccello angosciato.

A questo proposito Lacan propone una digressione su questa immagine di metamorfosi comune agli autori antichi nel rappresentare il dolore non articolabile, dopo di che compare quello che Lacan identifica come idiotismo² di Antigone consistente nella collocazione in posizione rovesciata alla fine della frase di "metà". Si tratta di un "con" che tende al taglio e che ripetuto in questa posizione anomala, a proposito dell'editto di Creonte, dell'offerta di partecipazione della sorella e della decisione di riposare accanto al fratello morto, sottolinea un taglio tra due "non con" e "un con". "Tale tratto- dice Lacan – ci manifesta in modo significativo la modalità di presenza perentoria della nostra Antigone".

Nuovamente entra in scena il Coro nell'alternanza azione/Coro. Si dice che la tragedia sia azione, Lacan si chiede se piuttosto non si tratti né di verità, né di eventi, ma piuttosto degli assestamenti dei diversi strati della presenza dell'eroe nel tempo. L'evento resta indeterminato, "nel crollo del castello di carte rappresentato dalla tragedia, una cosa può assestarsi prima di un'altra, e quel che si trova alla fine, quando si capovolge il tutto, può presentarsi in diversi modi".

Lo si vede bene quando Creonte comincia a tentennare sotto il pungolo di Tiresia, la temporalità il modo in cui si ricongiungono i fili, tutti già pronti, è essenziale. Se non avesse voluto cominciare dal cadavere, per mettersi in pace la coscienza, e fosse andato subito alla tomba avremmo avuto una happy end.

Invece prevale "imeros enargés", potremmo provare a tradurlo con "il desiderio incontrollabile reso visibile".

C'è un ripensamento ma il coro prorompe nell'inno a Dioniso, chi ode spera sollevato in una liberazione, che al fine le cose si aggiustino e dimentica che il dio e il suo corteo selvaggio segnalano invece proprio che i limiti sono stati varcati. Sofocle avvolge nel mistero il momento della morte di Antigone e l'entrata di Emone nella sua tomba da cui esce impazzito pronto ad uccidere il padre, Sofocle non consente a Creonte questa morte dignitosa egli stesso chiederà di essere trascinato per i piedi. E Lacan, dicendoci prima che la scena finale ricorda la fine di una corrida, annuncia che nella prossima lezione ancorerà la sua interpretazione ai termini stessi di Sofocle, sperando di riservarsi il tempo per ritornare al discorso di Kant sul bello.

2 espressione o costrutto caratteristici di una lingua o di un dialetto

Lezione XXI Antigone tra le due morti

Lacan riprende inizialmente i versi che ci danno la posizione di Antigone nei confronti della vita, ella si definisce morta da tempo e destinata a giovare ai morti. Così pure si ferma sui versi del coro a proposito di quel limite al di là di Ate attorno a cui gioca ciò che persegue Antigone. Quel limite al di là di Ate è diventato per Antigone il suo bene, un bene che non è più quello della comunità, ella si dirige al di là perché prende il male per un bene. (N.d.A. idea che incontriamo sempre nella clinica del proposito suicidario, la vita, la pace, la felicità, la libertà raggiungibili attraverso la morte).

1

Lacan ha incontrato un solo commentatore che abbia sottolineato il tipo particolare di solitudine dell'eroe, come di chi porta i propri pensieri a pascolare in disparte. Quella di essere caratterizzato dall'isolamento, sradicato dalla struttura, fuori dai limiti è caratteristica di tutti i protagonisti della tragedia. C'è un aspetto però particolare nella drammaturgia di Sofocle che a Lacan preme sottolineare. Per farlo prende in esame tutte le opere di Sofocle che ci sono pervenute confrontandole con quelle degli altri autori classici.

Passa in rassegna Aiace, Elettra, Ercole, Filottete, Edipo a Colono, tutte queste opere, ci fa notare, tranne l'Edipo re, fin dall'inizio presentano protagonisti in una posizione estrema, ben al di là del semplice isolamento in rapporto al prossimo, in una zona limite tra la vita e la morte. Tutti questi personaggi sono segnati da un destino di a-fine-corsa, e questo è tanto più vero per Antigone.

Lacan ricorda il fenomeno dell'anamorfosi e si chiede quale è, in questo caso, la superficie che permette l'apparizione dell'immagine di Antigone come immagine di una passione. Già sono stati sottolineati i tratti di Antigone che rimandano a essere senza timore, né pietà e una certa sua durezza anche nel rapporto con Ismene e Lacan sottolinea come la definisce il Coro nel suo atteggiamento di fronte al kerigma di Creonte. Il kerigma è assurdo nella teologia protestante ad assumere la dimensione di un pronunciamento religioso. Ebbene di fronte ad un proclama di estrema solennità, Sofocle sente il bisogno di inventare un termine per far esprimere al coro con coloriture di disapprovazione la posizione di Antigone, come quella di chi si dà la legge da sé, Lacan coglie anche in "autognotos" qualcosa che rimanda a dire di Antigone che ha piena conoscenza di sé.

A questo punto affrontando la scena in cui il guardiano deve prendersi il rischio di riferire a Creonte che il cadavere è stato pietosamente coperto, Lacan si allontana per alcune pagine dalla figura di Antigone, per una riflessione sull'uomo in generale e sull'uomo del suo tempo, sulla faglia tra natura e cultura. Per esigenze di tempo sorvoleremo su questo passo pur interessante in cui mi sembra che Lacan ripercorra un po' i passaggi di "Les non-dupes errent, appoggiandosi sull'ironia di Sofocle verso l'inclinazione umana a credere di credere, ad arrangiarsi "sempre in modo che le cose gli cadano in testa". L'uomo s'arrangia con tutto, dice il coro, ma non con la morte e allora fugge nelle malattie impossibili.

C'è un "sofos", un "mandato" eminentemente ambiguo che dirige l'uomo talora verso il male, talora verso il bene. A proposito di che? Ci sono da una parte le leggi della terra e dall'altra "quel che comandano gli dei". Non sono dello stesso ordine e guai a intrecciarle malamente, a ingarbugliarle. Nell'interpretazione classica è chiaro che Creonte le confonde, egli rappresenta le leggi del paese e le identifica con i decreti degli dei. Tuttavia anche Antigone mette dalla sua parte le leggi degli dei, in nome dei legami di sangue, "delle giunture più radicalmente ctonie", leggi comunque a livello della terra.

Il coro mette bene in risalto che per Antigone si tratta proprio di passare il limite di Ate, qualcosa d'altro rispetto all'errore di valutazione, alla stupidaggine che ha portato Creonte ad avere tra le braccia il figlio morto. L'Ate, che dipende dall'Altro, dal campo dell'Altro, è il luogo dove si situa Antigone.

L'interpretazione classica la propone come ancella di un ordine sacro di venerazione della sostanza vivente e anche come immagine della carità.

In realtà Antigone non si richiama a nessuna legge scritta o non scritta, non dice io obbedisco agli dei e tu no. Dice una cosa più semplice: mio fratello è tutto quello che vuoi, non contesto che uno possa avere più diritto dell'altro, ciò che chiama in causa è l'auto differenza del significante: per me, in ogni caso, mio fratello è mio fratello.

Dice Lacan: "Antigone non richiama nessun altro diritto se non quello che sorge nel linguaggio dal carattere incancellabile di ciò che è", nel senso in cui il significante che sorge lo fissa in mezzo a qualunque flusso di trasformazioni possibili.. Ciò che è, è. Non si può farla finita con un uomo come fosse un cane. E' non è questione di sentimentalismo. Il registro dell'essere di colui che ha potuto essere identificato da un nome deve essere salvaguardato per mezzo dell'atto del funerale.

Antigone è paladina del valore unico dell'essere stato chiamato Polinice, fratello, al di là di qualunque cosa abbia fatto di bene o di male. E' un valore essenzialmente di linguaggio, qualcun altro potrebbe essere chiamato figlio o marito, ma ormai è preclusa la possibilità che qualcun altro possa essere chiamato fratello. Ecco il senso paradossale della frase di Antigone, frase che suona così oscura da essere stata ipotizzata come estranea all'opera originale.

Fuori dal linguaggio non ci sarebbe altro modo di staccare l'essere di chi è vissuto da ciò che ha compiuto. Il limite, l'*ex nihilo* intorno a cui si mantiene Antigone è il taglio che la presenza del linguaggio instaura nella vita dell'uomo.

Antigone fa la sua parte in un gioco dal risultato scontato, Creonte la sfida ancora in un gioco che sa di ordalia, che ricorda l'infame scherno al Cristo crocifisso, dicendole che starà a vedere se gli dei degli inferi la nutriranno.

Segue il pianto, il rim-pianto di Antigone, Lacan non coglie contraddizione in ciò. Per Antigone la vita non può essere affrontata, né vissuta e pensata che da quel limite in cui è già morta da viva, come lei stessa dice, ma da quella posizione può vederla, viverla sotto forma di oggetto perduto. Ed è da lì che Antigone appare, dice Lacan, in un bagliore di bellezza, che fa letteralmente perdere la testa al coro. L'effetto di bellezza è un effetto di accecamento. Dietro c'è qualcosa che non può essere guardato. La bellezza come estremo baluardo alla vista del desiderio di morte. Qualcosa che vi invitavo a considerare l'anno scorso di fronte alla bellezza del Cristo velato di Giuseppe Sanmartino conservato nel museo Cappella Sansevero a Napoli.

Antigone si identifica alla pietrificazione di Niobe, quindi con l'inanimato, che Freud insegna a riconoscere come la forma in cui si manifesta l'istinto di morte. Chiamata semidea dal corifeo, se ne sente oltraggiata, lei che si trova al confine, che in quanto umana subisce la sventura di tutti i mortali coinvolti nei giochi crudeli degli dei, di un destino che non sceglie, della vita che le è stata data senza che l'abbia chiesta.

Il coro implora l'intervento salvatore di Dioniso. Perché mai? Niente è dionisiaco nella figura di Antigone, ma è pur vero che ella porta al limite, al compimento il puro e semplice desiderio di morte. Incarna questo desiderio.

Lacan è molto chiaro su questo punto "...che ne è del suo desiderio? Non deve forse essere il desiderio dell'Altro a innestarsi sul desiderio della madre? Il desiderio della madre, il testo vi fa allusione, è l'origine di tutto." Il desiderio della madre che ha portato alla luce lei, Ismene e i due fratelli è al tempo stesso un desiderio criminale, con un carattere radicalmente distruttivo. La discendenza dell'unione incestuosa si è sdoppiata nei due fratelli uno dalla parte della potenza, l'altro da quella del crimine, che il corpo sociale non ha accettato di considerare estinto con la morte, ha voluto di più, la damnatio memoriae. Antigone si assume l'onere del mantenimento di quell'essere essenziale che è l'Ate familiare, che forse noi contemporanei possiamo intendere come orgoglio familiare o difesa del nome della famiglia.

Complemento

In queste righe che Lacan aggiunge alle lezioni sulla figura di Antigone, egli giustifica la fatica che ha imposto agli allievi. Essa ha il senso di allenare “a spaccare pietre sulla strada del testo”, ma soprattutto di lavorare su un'immagine, che lo vogliamo o no, influenza la nostra morale, nelle versioni edulcorate che ci sono state tramandate senza che ci si fermi più a interrogare il testo e a sospettare malintesi.

A riprova cita Erwin Rohde, che nell'*Edipo a Colono*, è capace di vedere un uomo inselvaticato dalla sventura, come è naturale che accada, iroso, spietato, che maledice i figli e non colui che soffre da penitente, come una certa vulgata propone.

Sofocle, in un'epoca anteriore a Socrate, Platone ed Aristotele e alla loro elaborazione dell'etica, ci fa notare Lacan, situa l'eroe in una zona di sconfinamento della morte nella vita che ha chiamato la seconda morte.

“Questo rapporto con l'essere sospende tutto ciò che è correlato alla trasformazione, al ciclo delle generazioni e delle degenerazioni, alla storia stessa, e ci porta a un livello più radicale di qualsiasi altro, in quanto come tale è sospeso al linguaggio.” Cita poi quanto Levi-Strauss gli ha detto a proposito del fatto che Antigone si pone come sincronia di fronte a un Creonte che rappresenta la diacronia.

Dopo di che lascia la parola a Pierre Kaufmann perché illustri la modalità di analisi categoriale della *Critica del giudizio* di Kant, che gli sembra consentire di ricongiungersi alla strutturazione topologica che si sforza di costruire.

Marilena De Luca
27.04.2020