

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 17 / Issue no. 17

Giugno 2018 / June 2018

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 17) / External referees (issue no. 17)

Gioia Angeletti (Università di Parma)

Guglielmo Barucci (Università Statale di Milano)

Laura Carrara (Universität Tübingen)

Corrado Confalonieri (Harvard University)

Giulio Iacoli (Università di Parma)

Guido Santato (Università di Padova)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2018 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- A che serve parlare di fonti? (cortese invito a farsi venire qualche dubbio)*
GIAN PIERO MARAGONI (Université de Fribourg) 3-20
- Il romanzo di Elena in Achille Tazio: reminiscenze tragiche*
GRETA CASTRUCCI (Università Statale di Milano) 21-42
- “Un mazzolin di rose e di viole”. Lecture anti-leopardienne de quelques poèmes de Giovanni Pascoli*
FABRICE DE POLI (Université Savoie Mont Blanc) 43-64
- “Quashed Quotatoes”. Per qualche citazione irregolare (terza parte)*
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 65-87

MATERIALI / MATERIALS

- On Pauline Quotation Modes and Their Textual-Literary Value.
A Brief Note On “2 Timothy”, 2, 19*
SIMONE TURCO (Università di Genova) 91-96
- Citer à sa manière. Giovan Francesco Straparola et Girolamo Morlini*
ROSARIA IOUNES-VONA (Université de Lorraine) 97-104
- Il ritratto dell’ozioso. Le citazioni morali di Francesco Fulvio Frugoni*
MAICOL CUTRÌ (Università di Bologna) 105-119
- Gli “Appunti” linguistici di Tommaso Valperga di Caluso e qualche citazione dantesca*
MILENA CONTINI (Università di Torino) 121-128
- Un ricordo di Delio Tessa: Edoardo Ferravilla e la parodia dell’opera*
ANDREA SCIUTO (ITIS Pietro Paleocapa – Bergamo) 129-139
- “Ho, mia kor”. Lazar Ludwik Zamenhof fra Archiloco e Shakespeare*
DAVIDE ASTORI (Università di Parma) 141-149
- Un processo ad Antigone. “The Island” di Athol Fugard, John Kani e Winston Ntshona*
CHIARA ROLLI (Università di Parma) 151-163



CHIARA ROLLI

**UN PROCESSO AD ANTIGONE.
“THE ISLAND” DI ATHOL FUGARD, JOHN KANI
E WINSTON NTSHONA**

“We come to tragedy by many roads.”

R. Williams, *Modern Tragedy*

“It was Antigone who symbolized our struggle. She was, in her own way, a freedom fighter, for she defied the law on the ground that it was unjust.”

N. Mandela, *Long Walk to Freedom*

In un'intervista rilasciata a Martin Phillips nel febbraio del 2000, John Kani, coautore insieme ad Athol Fugard e Winston Ntshona di *The Island*, un adattamento di *Antigone* ambientato in Sudafrica ai tempi dell'*apartheid*, ha dichiarato che “*Antigone* addresses itself to any corner of the world where the human spirit is being oppressed, where people sit in jail because of their fight for human dignity, for freedom”.¹ Chiosando le

¹ Citato in E. B. Mee e H. P. Foley, *Mobilizing Antigone*, in *Antigone on the Contemporary World Stage*, editors Idd., Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 6.

parole di Kani, si può dunque affermare che Antigone è divenuta icona della resistenza di coloro che, per principio, lottano in difesa dei diritti universali.² Riscritture, traduzioni, rifacimenti e adattamenti del testo sofocleo sono incessantemente realizzati e messi in scena in ogni angolo del globo in cui la libertà o i diritti umani non sono rispettati – si pensi, fra gli altri, alle versioni di Griselda Gambaro, *Antígona furiosa* (1986), ambientata in Argentina dopo la cosiddetta *guerra sucia*, o a quella turca di Sahika Tekand, *Eurydice's Cry* (2006).³

Benché *Antigone* sia un testo ancorato alla società, cultura e ideologia politica dell'Atene del V secolo a. C., nessun'altra tragedia classica (eccetto, forse, *Edipo re*) ha parlato con più forza all'età moderna.⁴ Per quanto concerne il contesto africano, in particolare, *Antigone* ha assunto un ruolo di primaria importanza all'interno del processo di appropriazione e riconfigurazione del canone letterario del colonizzatore da parte di poeti e drammaturghi africani e della diaspora africana.⁵ *Odale's Choice* del caraibico Kamau Brathwaite, ambientato e rappresentato in Ghana nel 1962, e *Tègònni (An African Antigone)* del nigeriano Femi Osofisan (1994), situato in un piccolo villaggio a nord dello Yorubaland

² Si veda D. Cairns, *Sophocles: Antigone*, London, Bloomsbury, 2016, p. 115.

³ Sul tema si vedano, ad esempio, G. Steiner, *Antigones*, Oxford, Clarendon Press, 1984; T. Chanter, *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*, Albany, State University of New York, 2011; *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth*, editors C. Morais, L. Hardwick and M. de F. Silva, Leiden – Boston, Brill, 2017.

⁴ Si veda R. Gordon, *Fugard, Kani, Ntshona's The Island: Antigone as South African Drama*, in "Comparative Drama", XLVI, 3, 2012, p. 379.

⁵ Per una panoramica dei numerosi adattamenti africani di *Antigone*, si rinvia a K. J. Wetmore Jr., *The Athenian Sun in an African Sky: Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy*, Jefferson, McFarland, 2002, pp. 169-212; B. Goff e M. Simpson, *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*, Oxford, Oxford University Press, 2007 e A. Van Weyenberg, *African Antigones: Pasts, Presents, Futures*, in *The Return of Antigone*, editors T. Chanter and S. Kirkland, Albany, State University of New York, 2014, pp. 261-280.

(Nigeria) durante l'occupazione britannica, non sono che due dei più noti esempi tra le variegate ricezioni e riformulazioni africane del dramma.

Non è questa la sede per addentrarci in complesse e spinose questioni legate al dibattito postcoloniale, fra cui l'impiego del teatro greco come catalizzatore del cambiamento o quale veicolo di pregnanti riflessioni sulle identità culturali e politiche. È tuttavia opportuno rilevare che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, la riscrittura della tragedia classica si è rivelata un potente e deflagrante strumento contro imperialismo e colonialismo.⁶ Nel continente africano, l'interazione fra teatro greco e colonialismo si è cristallizzata in un'ampia varietà di testi: "the drama of resistance, of partial consolation, and of hybrid affirmation".⁷ All'interno di quest'ampia e multiforme costellazione, *The Island* rappresenta uno degli esempi più significativi di "drama of resistance"⁸ nel contesto politico-sociale sudafricano degli anni Settanta: rileggerlo proprio alla luce dell'*Antigone* sofoclea permette di cogliere la funzione profonda della tragedia, che nel testo moderno agisce come vera cassa di risonanza per l'anelito di libertà dei protagonisti e la loro lotta contro l'oppressione.

La messa in scena di opere classiche è fiorita in Sudafrica negli ultimi decenni del XX e all'inizio del XXI secolo.⁹ All'inizio degli anni

⁶ L. Hardwick, *Greek Drama and Anti-Colonialism: Decolonizing Classics, in Dionysus Since 69: Greek Tragedy in the Dawn of the Third Millennium*, Edited by E. Hall, F. Macintosh, and A. Wringley, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 219-242.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 233. Per una lista delle principali riscritture africane di tragedie e miti classici, si veda M. McDonald, *The Return of the Myth: Athol Fugard and the Classics*, in "Akroterion", LI, 2006, pp. 1-2.

⁸ *The Island* non è ascrivibile alle opere della cosiddetta "protest literature" ma sarebbe piuttosto "a document of humanist values", non dissimile dalla tragedia greca nel tentativo di illuminare alcuni valori universali della condizione umana. Cfr. E. A. Mackay, *Fugard's "The Island" and Sophocles' "Antigone" with the Parameters of South African Protest Literature*, in *Literature and Revolution*, Edited by D. Bevan, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1989, p. 146.

⁹ Si veda B. van Zyl Smit, *Multicultural Reception: Greek Drama in South Africa in the Late Twentieth and Early Twenty-first Centuries*, in *A Companion to*

Settanta, in particolare, numerosi gruppi erano impegnati ad adattare, trasformare, rappresentare e pubblicare tragedie greche in afrikaans. Di *Antigone* (ed *Edipo re*) vennero addirittura realizzate tre traduzioni.¹⁰ Non essendo presente nel paese una forte tradizione teatrale, in quegli stessi anni i testi classici furono messi in scena con chiare allusioni alla realtà contemporanea – *in primis*, le ingiustizie perpetrate dal regime dell'*apartheid*. *Antigone* diventa così in Sudafrica “the myth of the Black Man stripped of his humanity by the tyranny of the law and by the licensed racism of White society”.¹¹

Fra le molteplici produzioni di tragedie classiche allestite da gruppi ostili al National Party e alla sua ideologia segregazionista, spiccano quelle dei Serpent Players, un gruppo di attori neri stanziati a New Brighton – sobborgo di Port Elizabeth abitato da persone di colore – con cui l'attore, poeta e drammaturgo Athol Fugard stabilì una proficua collaborazione tra il 1963 e la fine degli anni Sessanta. Come spiega l'autore stesso:

“It was inevitable that all of this should eventually lead us to the greatest political play of all time, Sophocles' *Antigone*. Whereas the first readings of all the other plays had usually involved a bit of to-and-froing about whether it was the right one for us, the response to *Antigone* was a spontaneous and totally unanimous ‘Yes!’ The story of that one lone voice raised in protest against what was considered an unjust law struck to the hearts of every member of the group. We were all so in awe of this work that we did not make any attempt to tamper with the text. To the best of our ability, our audiences would get *Antigone* as Sophocles had written it.”¹²

Classical Receptions, editors L. Hardwick and C. Stray, Oxford, Blackwell, 2008, pp. 373-385.

¹⁰ Per un elenco dei più celebri adattamenti e traduzioni di tragedie greche in afrikaans si rinvia a B. van Zyl Smit, *The Reception of Greek Tragedy in the ‘Old’ and ‘New’ South Africa*, in “Akroterion”, LXVIII, 2003, pp. 3-20.

¹¹ Cfr. E. Durbach, *Sophocles in South Africa: Athol Fugard's “The Island”*, in “Comparative Drama”, XVIII, 3, 1984, p. 259.

¹² A. Fugard, *Antigone in Africa*, in *Amid Our Troubles: Irish Versions of Greek Tragedy*, editors M. McDonald and J. M. Walton, London, Methuen, 2002, p. 132.

Poco prima che la tragedia andasse in scena, nel 1965, l'attore che avrebbe dovuto impersonare Emone, Siphon Mguqulwa detto Sharkie, fu arrestato e rinchiuso nella Robben Island Prison, il famigerato carcere per detenuti politici in cui fu relegato anche Nelson Mandela. Profondamente amareggiato per non poter rappresentare il personaggio di un giovane in disaccordo col proprio padre, "for the life of someone he loved, and for her right to act in accordance with her conscience",¹³ Sharkie riuscì tuttavia a mettere in scena in carcere una *pocket version* di *Antigone*. In occasione dell'*annual concert*, uno dei rari momenti di svago concessi ai prigionieri, egli convinse il proprio compagno di cella a condensare in quindici minuti il capolavoro di Sofocle, ovvero a rappresentare davanti alle guardie carcerarie e ai compagni di prigionia il confronto tra Antigone e Creonte. Fugard ha osservato che in tale versione – come in un raffinato gioco di specchi – si riflettono e illuminano a vicenda due adattamenti di *Antigone*. Il primo, celeberrimo, è quello allestito in Francia da Jean Anouilh durante l'occupazione nazista:

"The front row of German army officers had thought they were enjoying French culture, while behind them Parisians received a political message of hope and defiance. So too on Robben Island, the South African warders sat in front of the audience of prisoners, and really admired these Bantus for what they had cooked up for their entertainment."¹⁴

Il secondo, forse meno noto ma simbolicamente non meno rilevante, è quello di Mandela. In isolamento a Robben Island, egli non poté assistere alla rappresentazione di Sharkie ma ne sentì parlare. Anni dopo, in un altro carcere, organizzò un allestimento integrale del testo sofocleo, in cui scelse di interpretare Creonte.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 133.

¹⁴ *Ivi*, p. 134.

Nella produzione del 1965, Sharkie fu sostituito da un giovane operaio da poco unitosi ai Serpent Players, John Kani. Quel momento segnò l'inizio di una lunga amicizia e stretta collaborazione fra quest'ultimo e Fugard, che si sarebbero rivelate determinanti per la carriera di entrambi. La risposta del pubblico fu entusiastica:

“ [...] the strongest yet that we had received to any of our work [...] our young theatre group had in fact become the Antigone of New Brighton. It was speaking out against and defying the edicts of the apartheid Creon.”¹⁵

Le riflessioni maturate a seguito di questa esperienza e la straordinaria vicenda di Sharkie ebbero un ruolo determinante nella composizione di *The Island*. Unanimemente riconosciuta dalla critica come una delle più significative opere teatrali sudafricane, la *pièce* è nata da una stretta collaborazione tra Fugard e due tra i principali attori dei Serpent Players: John Kani e Winston Ntshona. Il titolo con cui il testo è oggi universalmente conosciuto non corrisponde a quello originale. Quando venne messa in scena per la prima volta, il 2 luglio 1973, in un teatro alternativo di Cape Town, *The Island* fu presentata con un titolo in afrikaans, *Die Hodoshe Span* ovvero *Il gruppo di lavoro di Hodoshe*; titolo “usefully obscure”,¹⁶ dal momento che all'epoca ogni riferimento alle condizioni di vita in prigione era illegale. Il termine *Hodoshe*, che nella lingua sudafricana xhosa designa le mosche che si posano sulle carogne, era anche il soprannome con cui a Robben Island era conosciuta una

¹⁵ Ivi, p. 133.

¹⁶ Cfr. D. Walder, *Introduction*, in A. Fugard, *The Township Plays: “No-Good Friday”, “Nongogo”, “The Coat”, “Sizwe Bansi Is Dead”, “The Island”*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. XXIX.

guardia carceraria particolarmente efferata (evocata come tale anche nel testo).¹⁷

Il *cast* dell'opera è formato da due soli personaggi, John e Winston, omonimi dei due autori nonché attori originali. Che il significato di *The Island* trascendesse per Kani e Ntshona la mera *performance* è dimostrato da una nota di accompagnamento al *revival* dello spettacolo del 1985:

"We, John Kani and Winston Ntshona, declare every single performance of this play as an endorsement of the local and international call for the immediate release of Mr Nelson Mandela and all political prisoners and detainees."¹⁸

Se Kani e Ntshona non subirono periodi di reclusione (il fratello maggiore di Kani trascorse invece cinque anni nella famigerata isola), entrambi tuttavia avevano sperimentato personalmente le ingiustizie della segregazione razziale. L'identificazione dei due attori con i personaggi fu dunque totale e coinvolgente, come testimonia una *programme note* diffusa in occasione dell'allestimento presso il National Theatre di Londra nel 2000:

"In 1974, in London, a play from South Africa burst into the Royal Court Theatre like a bomb. On an empty stage, for fifteen minutes, the only sound heard was that made by the repetitive movements of two men – two young black actors, moving from one side of the stage to the other in a mime of incredible precision: digging, filling wheelbarrows, pushing them, emptying them, digging, filling each of them again. Great drops of sweat poured from the two men. Each muscle of their bodies, every fibre of their being showed a complete, a crushing reality that they absolutely had to express. For them, that empty space was the quarry on Robben Island."¹⁹

¹⁷ Si veda A. Wertheim, *The Dramatic Art of Athol Fugard: From South Africa to the World*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 2000, p. 88.

¹⁸ Citata in B. Goff e M. Simpson, *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*, cit., p. 272.

¹⁹ Citata ivi, p. 278. Per Fugard il vero attore non si limita a illustrare quello che altri ha scritto ("the actor as courtesan"), ma è investito da un autentico mandato ("the holy actor"). Cfr. E. A. Mackay, *Fugard's "The Island" and Sophocles' "Antigone" with the Parameters of South African Protest Literature*, in *Literature and Revolution*, cit, p. 161.

The Island si apre con un'immagine “of back-breaking and grotesquely futile labour”.²⁰ Il senso di assurdità evocato dalla scena ricorda le atmosfere esistenzialiste di Albert Camus (*Le mythe de Sisyphe*), uno degli autori più amati da Fugard, ma anche quelle surreali di *Waiting for Godot* o *Endgame* di Samuel Beckett.²¹ John e Winston scavano, gettano e trasportano sabbia in un moto incessante e privo di significato:

“Each in turns fills a wheelbarrow and then with great effort pushes it to where the other man is digging, and empties it. As a result, the piles of sand never diminish. Their labour is interminable.”²²

Al suono di un fischio i due personaggi smettono di scavare: ammanettati e brutalmente colpiti da Hodoshe, rientrano in cella, accasciandosi sfiniti al suolo. Dalle prime battute lo spettatore apprende che fra qualche giorno si terrà a Robben Island “the concert” e John ha deciso di preparare insieme a Winston *The Trial of Antigone*: il primo interpreterà Creonte, il secondo Antigone.²³ Se John è smanioso di mettere in scena il testo sofocleo, di cui conosce la storia per aver assistito ad una rappresentazione allestita nel 1965 a New Brighton (quella storicamente messa in scena dai Serpent Players), Winston è riluttante e mostra di non ricordare bene né la trama né i dettagli del mito. In particolare, lo infastidisce il fatto che Antigone si dichiari colpevole.²⁴

²⁰ Cfr. A. Fugard, *The Island*, in Id., *The Township Plays: “No-Good Friday”, “Nongogo”, “The Coat”, “Sizwe Bansi Is Dead”, “The Island”*, cit., p. 195.

²¹ Si veda E. Durbach, *Sophocles in South Africa: Athol Fugard’s “The Island”*, cit., pp. 254-258 e (per Shakespeare) B. Goff e M. Simpson, *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*, cit., pp. 309-316.

²² A. Fugard, *The Island*, cit., p. 195.

²³ Cfr. *ivi*, pp. 199-200.

²⁴ La discussione si mescola a una pratica abituale dei due prigionieri, che ogni sera a turno si raccontano la trama di un film che hanno visto.

La seconda scena si apre con Winston che si traveste da Antigone. Alla vista dell'amico camuffato, John scoppia in una risata convulsa e inizia a corteggiarlo con esplicite allusioni sessuali. La prospettiva di essere equiparato a una donna, non solo dal proprio compagno di cella ma da tutti i detenuti, rende Winston furioso. Malgrado i ripetuti tentativi di John di dissuaderlo, egli rifiuta categoricamente di recitare nei panni dell'eroina:

"There you go again, more laughing! Shit, man, you want me to go out there tomorrow night and make a bloody fool of myself? You think I don't know what will happen after that? Every time I run to the quarry... 'Nyah... nyah... Here comes Antigone! ... Help the poor lady!...' Well, you can go to hell with your Antigone. [...] I don't care what you say, John. I'm not doing Antigone."²⁵

Vi è una seconda (e forse più profonda) ragione di carattere ontologico, che spinge Winston a rifiutare di vestire i panni della donna greca. Egli è reale, un uomo in carne e ossa, Antigone è invece un'impalpabile, incorporea figura immaginaria:

"Only last night you tell me that this Antigone is a bloody... what you call it... legend! A Greek one at that. Bloody thing never even happened. Not even history! Look brother, I got no time for bullshit. Fuck legends. Me?... I live my life here! I know why I'm here, and it's history, not legends. I had my chat with a magistrate in Cradock and now I'm here. Your Antigone is a child's play, man."²⁶

L'alterco è bruscamente interrotto da un suono alla porta: Hodoshe chiede a John di seguirlo. Dopo alcuni momenti, in cui, rimasto solo in scena, Winston ribadisce la propria intenzione di non impersonare Antigone, John rientra. È un uomo cambiato: la sua sentenza è stata ridotta,

²⁵ Ivi, p. 208 e p. 210. Si veda R. Rhem, *'If you are a Woman': Theatrical Womanizing in Sophocles' "Antigone" and Fugard, Kani, and Ntshona's "The Island"*, in *Classics in Postcolonial Worlds*, editors L. Hardwick and C. Gillespie, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 211-227.

²⁶ A. Fugard, *The Island*, cit., p. 210.

fra tre mesi sarà liberato. Winston gioisce per l'amico e, insieme a John, si abbandona ai ricordi di quando furono deportati sull'isola.

La transizione fra la seconda e la terza scena avviene senza soluzione di continuità: la stessa notte, mentre Winston apparentemente dorme, John comincia a contare sulla punta delle dita i giorni che lo separano dalla libertà. Winston lo vede e si abbandona a un moto di invidia e disperazione; vuole anch'egli contare, ma per lui il calcolo del tempo non è che un tuffo nell'eternità:

“Why am I here? I'm jealous of your freedom, John. I also want to count. God also gave me ten fingers, but what do I count? My life? How do I count it, John? One... one... another day comes... one... Help me, John!... Another day... one... one... Help me, brother!... one...”²⁷

Quando riprende a parlare Winston non è più lo stesso, come recita la didascalia che accompagna la scena: “*He turns and looks at John. When he speaks again, it is the voice of a man who has come to terms with his fate, massively compassionate*”.²⁸ Egli ha accettato la propria sorte, quella di Antigone: le differenze in termini di genere, cultura e stato ontologico che separano l'uomo sudafricano dall'eroina greca divengono irrilevanti.²⁹ Perciò, in chiusura di scena, i ruoli di John e Winston si ribaltano ed è il secondo che esorta il primo ad avviarsi per rappresentare *Antigone*:

“WINSTON. Come. They're waiting.
JOHN. Do you know your words?
WINSTON. Yes. Come, we'll be late for the concert.”³⁰

²⁷ Ivi, p. 221.

²⁸ Cfr. *ibidem*.

²⁹ Si veda W. Raji, *Africanizing Antigone: Postcolonial Discourse and Strategies of Indigenizing a Western Classic*, in “Research in African Literatures”, XXXVI, 4, 2005, p. 142 e C. Dahl, *Tragedy and Theatricality in The Island*, in “Modern Drama”, LVII, 1, 2014, p. 14.

³⁰ A. Fugard, *The Island*, cit., p. 222.

La quarta e ultima parte segna il punto culminante di *The Island*, con i due uomini che allestiscono il dialogo fra Antigone e Creonte. La scena si apre con un preambolo di John che, non ancora mascherato, si rivolge al pubblico (“Captain Prinsloo, Hodoshe, Warders,... and Gentlemen!”)³¹ e riassume le vicende di *Antigone* fino al momento del processo.³² Segue il confronto tra l’eroina e Creonte, con un serrato scambio di battute fitte di allusioni al testo sofocleo. Così, per esempio, le parole di Winston (“I buried my brother. That is an honourable thing, Creon. All these people in your state would say so too, if fear of you and another law did not force them into silence”) ricalcano quelle di Antigone (“καίτοι πόθεν κλέος γ’ ἄν εὐκλεέστερον / κατέσχον ἢ τὸν αὐτάδελφον ἐν τάφῳ / τιθεῖσα; τούτοις τοῦτο πᾶσιν ἀνδάνειν / λέγοιτ’ ἄν, εἰ μὴ γλῶσσαν ἐγκλήοι φόβος”).³³ E ancora la celeberrima affermazione di Antigone (“οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν”) riecheggia nell’espressione “I shared my love, not my hate”.³⁴ Persino le battute che suggellano il dialogo tra John e Winston sono finemente intessute di espressioni sofoclee, come l’ordine del primo:

“Take her from where she stands, straight to the Island! There wall her up in a cell for life, with enough food to acquit ourselves of the taint of her blood”;³⁵

che riecheggia il comando impartito da Creonte alle guardie:

³¹ Cfr. *ivi*, p. 223.

³² Sul pubblico si veda K. J. Wetmore Jr., *The Athenian Sun in an African Sky: Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy*, cit., p. 200.

³³ Cfr. A. Fugard, *The Island*, cit., p. 226 e Sofocle, *Antigone*, traduzione di F. Ferrari, Milano, Rizzoli, 1982, p. 95 (502-505): “Eppure, come acquistare fama più illustre che dando sepoltura a mio fratello? E tutti costoro mostrerebbero di apprezzare il mio gesto, se la paura non sbarrasse loro la bocca”.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 97 (523): “Io sono fatta per condividere l’amore, non l’odio”; e A. Fugard, *The Island*, cit., p. 227.

³⁵ *Ibidem*.

“οὐκ ἄξεθ’ ὡς τάχιστα; καὶ κατηρεφεῖ
 τύμβῳ περιπτύξαντες, ὡς εἶρηκ’ ἐγώ,
 ἄφετε μόνην ἔρημον, εἴτε χρῆ θανεῖν
 εἴτ’ ἐν τοιαύτῃ ζῶσα τυμβεύειν στέγη:
 ἡμεῖς γὰρ ἀγνοῖ τοῦπι τήνδε τὴν κόρην.”³⁶

Infine, l’accorato grido di Antigone (“ὄρᾱτ’ ἔμ’, ὦ γᾶς πατρίας
 πολῖται, / τὰν νεάταν ὁδὸν / στείχουσαν, νέατον δὲ φέγ- / γος λεύσσουσαν
 ἀελίου, / κοῦποτ’ αὔθις”) vibra nelle meste parole di Winston:

“Brothers and Sisters of the Land! I go now on my last journey. I must leave the
 light of day forever, for the Island, strange and cold, to be lost between life and death.”³⁷

Nella scena finale, come in quella iniziale, i due protagonisti sono
 ammanettati e corrono insieme al suono di una sirena. Ma prima di recitare
 l’ultima battuta, Winston – fino a quel momento travestito da Antigone – si
 toglie simbolicamente la parrucca e, sospesa la finzione scenica, si rivolge
 direttamente agli spettatori:

“WINSTON. Gods of our Fathers! My Land! My Home!
 Time waits no longer. I go now to my living death, because I
 honoured those things to which honour belongs.”³⁸

La trama di *The Island* è dunque assai semplice e contiene soltanto
 due eventi: la notifica a John della sua riduzione della pena e le prove per
 l’allestimento del processo ad Antigone.³⁹ L’efficacia del testo non dipende

³⁶ Sofocle, *Antigone*, cit., p. 123 (885-889): “Avanti, conducetela subito via. Come già vi ho detto, muratela nella sua camera sepolcrale e lì abbandonatela, sola, segregata da tutti, sia che intenda morire sia che voglia sopravvivere nella tomba. Comunque, nei riguardi di costei le nostre mani sono pure”.

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 117 (806-810): “Guardatemi, cittadini della mia patria: l’estremo viaggio percorro, l’estremo raggio contemplo, per l’ultima volta”; e A. Fugard, *The Island*, cit., p. 227.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Si veda K. J. Wetmore Jr., *The Athenian Sun in an African Sky: Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy*, cit., p. 196.

però da tali avvenimenti, ma dalla loro emblematica risonanza all'interno del motivo profondo della lotta contro l'*apartheid*. Questo è anche il valore della tragedia di Sofocle, che compare in *The Island* come *play-within-a-play*: la rilettura di Fugard, Kani e Ntshona trasforma innegabilmente *Antigone* in un "political drama",⁴⁰ "a political message of opposition to the repressive state".⁴¹ Grazie a *The Island* la tragedia di Sofocle, e in particolare il confronto tra Antigone e Creonte, dopo più di duemila anni, continua a risuonare e a ricordarci che qualcuno lotta per la giustizia e la libertà. Benché il testo di Fugard, Kani e Ntshona faccia riferimento a un preciso problema storico-politico che si è risolto nel 1994, esso è diventato un'icona del canone occidentale⁴² ed ha assunto una valenza universale. Come dichiara John nella *pièce*:

"When you get in front of them, sure they'll laugh... 'Nyah, nyah!'... they'll laugh. But just remember this, brother, nobody laughs forever! There'll come a time when they'll stop laughing, and that will be the time when our Antigone hits them with her words."⁴³

⁴⁰ Cfr. B. Goff e M. Simpson, *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*, cit., p. 317.

⁴¹ Cfr. S. Goldhill, *How to Stage Greek Tragedy Today*, Chicago – London, University of Chicago Press, 2007, p. 137.

⁴² Si veda L. Hardwick, *Translating Greek Tragedy on the Modern Stage*, in "Theatre Journal", LIX, 3, 2007, p. 360 (con riferimento all'ultima messa in scena europea nel 2002 e al suo *cast* originale).

⁴³ A. Fugard, *The Island*, cit., p. 209.

Copyright © 2018

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*