

UNIVERSIDAD DE MURCIA



Discursos pronunciados en el Acto de Investidura
del profesor

D. Claudio Magris

como

Doctor Honoris Causa por la Universidad de Murcia

Murcia

27 de enero de 2014



Discursos pronunciados en el Acto de Investidura
del profesor
D. Claudio Magris
como
Doctor Honoris Causa por la Universidad de Murcia

Murcia
27 de enero de 2014



Discursos pronunciados en el Acto de investidura

del profesor

D. Claudio Magris

como

Doctor Honoris Causa por la Universidad de Murcia

© Universidad de Murcia
Servicio de Publicaciones, 2014

© Fotografía: Zosi Zografidou

Depósito Legal: MU – 70 – 2014

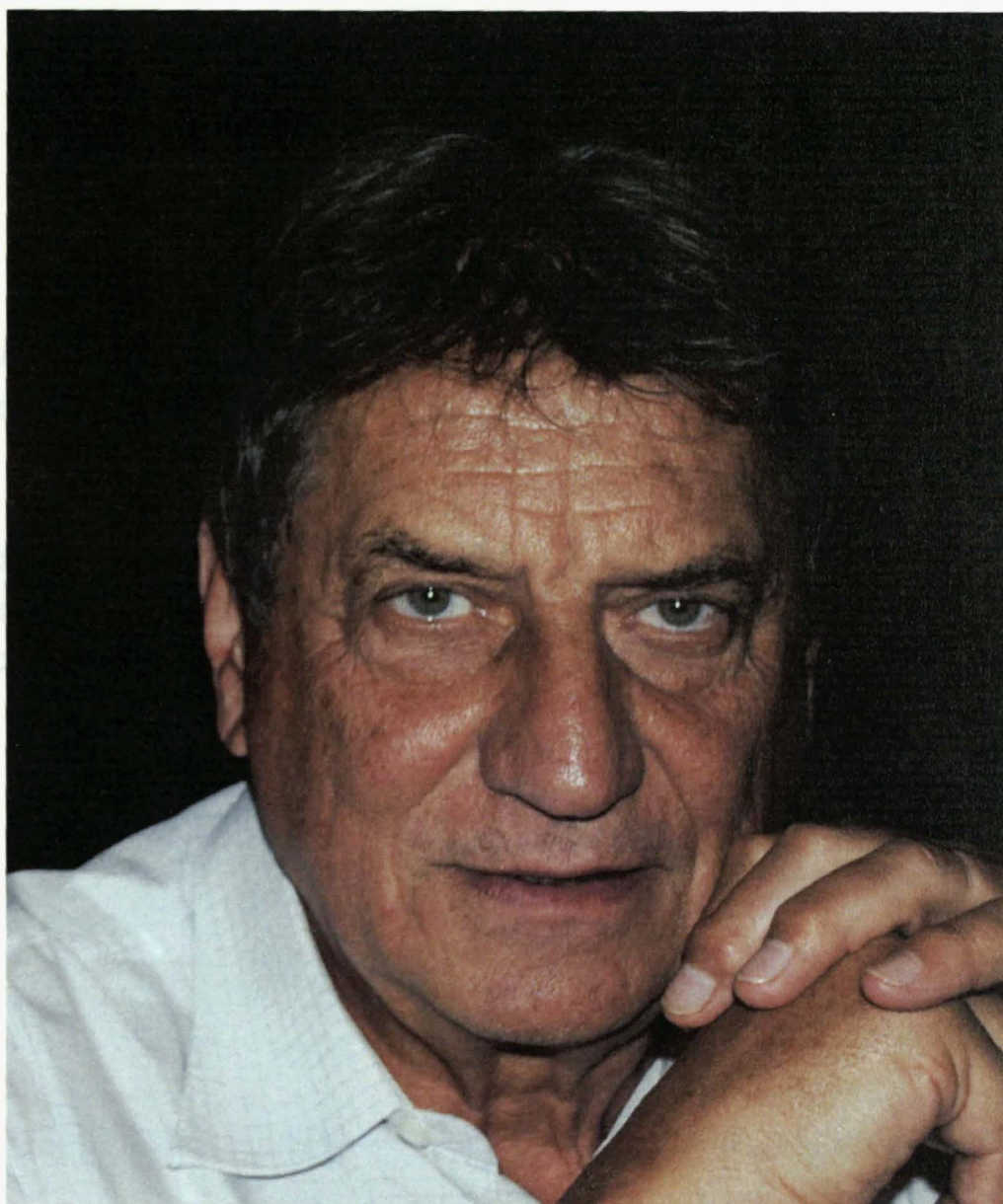
Imprime: Servicio de Publicaciones

Murcia
27 de enero de 2014

1991

Puede
del do

Claro
disco
como



ÍNDICE

Pedro Luis Ladrón de Guevara, *Laudatio in honorem
del doctor Claudio Magris* 9

Claudio Magris, *Sofocle nei Caraibi*,
discurso de Investidura
como Doctor Honoris Causa 21

Pedro Luis Ladrón de Guevara

Laudatio in Honorem del *doctor Claudio Magris*

Ilustre y Magnífico Sr. Doctor

Excmos. e Ilustrísimas autoridades,

Miembros de la Comunidad Universitaria,

Señoras y Señores



Magnifico Rettore,
Chiarissime ed Illustrissime autorità,
Membri della Comunità Universitaria,
Signore e signori,

Nella seduta del Senato Accademico dell'Università celebrata il 28 maggio 2013 si è approvata la proposta della Facoltà di Lettere di concedere la Laurea Honoris Causa da parte dell'Università di Murcia allo scrittore, saggista ed intellettuale Claudio Magris come riconoscimento per i suoi eccezionali contributi alla saggistica e alla letteratura creativa, che l'hanno reso uno tra i più grandi pensatori europei.

Con il voto unanime del Dipartimento di Filologia Francese, Romanza, Italiana e Araba, e di tutta la Facoltà di Lettere, e come rappresentante dell'Area di Italianistica e promotore della proposta, spetta a me l'onore di realizzare la *laudatio* che evidenzia le qualità che gli fanno meritare la più alta distinzione accademica della nostra università, cosa che mi dispongo a fare davanti a voi con profondo orgoglio e gioiosa amicizia.

Claudio Magris è un prestigioso scrittore mondialmente conosciuto per opere come *Danubio*, *Il Conde* e *Microcosmi*, che ha ottenuto moltissimi premi, fra questi, Prix de France Culture Étranger (1993), Premio Strega (1997), Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur (2005), Prix Méditerranée (2007), Budapest Prize (2012), Friedenspreis des Deutschen Buchhandels (2009), Prémio Europeu Helena Vaz da Silva... In Spagna ha

Ilustrísimo y Magnífico Sr. Rector,
Excmas. e Ilustrísimas autoridades,
Miembros de la Comunidad Universitaria,
Señoras y señores,

En la sesión ordinaria del Claustro celebrada el 28 de mayo de 2013 se aprobó la propuesta de la Facultad de Letras de conceder el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Murcia al escritor, ensayista e intelectual D. Claudio Magris en reconocimiento de sus excepcionales contribuciones al ensayo y a la literatura de creación, que le han convertido en uno de los grandes pensadores europeos.

Con el apoyo unánime del Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe, y de toda la Facultad de Letras, y como representante del Área de Italiano e impulsor de la propuesta, me ha correspondido a mí el honor de realizar la *laudatio* que muestre las cualidades que le hacen merecedor de la más alta distinción académica de nuestra universidad, lo que me dispongo a hacer ante ustedes con profundo orgullo y feliz amistad.

Claudio Magris es un prestigioso escritor mundialmente conocido por obras como *Danubio*, *El Conde* o *Microcosmos*, que ha obtenido, entre otros, los premios: Prix de France Culture Étranger (1993), Premio Strega (1997), Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur (2005), Prix Méditerranée (2007), Budapest Prize (2012), Friedenspreis des Deutschen Buchhandels (2009), Prémio Europeu Helena Vaz da Silva... En España ha





ricevuto il Premio Príncipe de Asturias (2004), il Premio Juan Carlos I (1989), la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes di Madrid (2002); il Premio Reino de Redonda, istituito da Javier Marías, e di cui è «Duca di Seconda Mano» (2003); il Premio Terenci Moix (2008) e il Luca de Tena (2012). Ha ottenuto anche onorificenze dalle Università di Strasburgo, Copenhagen, Klagenfurt, Szeged, Leuven, Paris X-Nanterre, Complutense di Madrid, Barcellona e Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima.

La sua categoria intellettuale è fondata su diversi aspetti: in primo luogo, come ricercatore e traduttore dal tedesco, in secondo luogo, come saggista e romanziere, e in terzo luogo, e non per questo meno importante, come articolista sui più prestigiosi quotidiani europei e americani.

Claudio Magris è nato a Trieste, il 10 aprile 1939. In quell'anno la Germania invade la Polonia e cominciano a distruggersi violentamente le frontiere. Occupata la sua città dai tedeschi, una nuova e drammatica frontiera circondava Trieste dopo la Seconda Guerra Mondiale quando Josip Broz Tito cerca di annettere Trieste alla Jugoslavia; alla fine la città sarebbe stata ceduta all'Italia dal Governo Militare Alleato in virtù del *Memorandum di Londra* del 1954.

Perciò Magris vive l'infanzia e la giovinezza in una città che è di per sé una frontiera, una ferita aperta. «Le linee di frontiera —ci dice— sono anche linee che attraversano e tagliano un corpo, lo segnano come cicatrici».

Nel 1957 va a Torino per studiare Lingua e Letteratura Tedesca, prendendo la laurea nel 1962. Traduce Ibsen, Kleist, Schnitzler, Grillparzer... Nel 1968 diventa Ordinario di Lingua e Letteratura tedesca nell'Università di Trieste e più tardi in quella di Torino. Senatore della Repubblica nella XII Legislatura durante i difficili anni di «mani pulite», Titulaire de la Chaire Européenne du Collège de France e più tardi, Professore Onorario dell'Università di Copenhagen. È stato uno degli scrittori del corso «Maestri Contemporanei» sotto la direzione di Norman Manea al Bard College.

recibido el Premio Príncipe de Asturias (2004), el Premio Juan Carlos I (1989), la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid (2002); el Premio Reino de Redonda, instaurado por Javier Marías, y del que es «Duque de Segunda Mano» (2003); el Premio Terenci Moix (2008) y el Luca de Tena (2012). También ha obtenido distinciones de las universidades de Estrasburgo, Copenhague, Klagenfurt, Szeged, Leuven, Paris X-Nanterre, Complutense de Madrid, Universitat de Barcelona y Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima.

Su categoría intelectual se ha cimentado en varias facetas: primero, como investigador y traductor del alemán; segundo, como ensayista y novelista, y, en tercer lugar, y no por ello menos importante, como articulista en los más prestigiosos periódicos europeos y americanos.

Claudio Magris nació en Trieste el 10 de abril de 1939. En aquel año Alemania invade Polonia y comienzan a destruirse violentamente las fronteras. Ocupada su ciudad por los alemanes, una nueva y dramática frontera rodeaba Trieste tras la Segunda Guerra Mundial cuando el mariscal Tito intenta anexionar Trieste a Yugoslavia; finalmente, la ciudad sería cedida a Italia por el Gobierno Militar Aliado en virtud del *Memorándum de Londres* de 1954.

Magris vive, por tanto, su infancia y juventud en una ciudad que es en sí misma una frontera, una herida abierta: «Las líneas de fronteras —nos dice— son también líneas que atraviesan y cortan un cuerpo, lo marcan como cicatrices».

En 1957 marcha a Turín para estudiar Lengua y Literatura Alemanas, obteniendo la licenciatura en 1962. Traduce a Ibsen, Kleist, Schnitzler, Grillparzer... En 1968 obtiene la cátedra de Lengua y Literatura Alemanas, que ejercerá en las Universidades de Turín y Trieste. Fue senador de la República en la XII Legislatura del Parlamento Italiano en los difíciles años de *mani pulite*, Titulaire de la Chaire Européenne du Collège de France y más tarde, Profesor Honorario de la Universidad de Copenhague. Fue uno de los escritores del curso «Maestros Contemporáneos» dirigido por Norman Manea en el Bard College.





Ricercatore precoce, la prestigiosa casa editrice Einaudi pubblica la sua tesi quando ha appena ventiquattro anni: *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963). Per Magris l'Impero degli Asburgo rappresenta l'unità nella molteplicità; l'impero diventa un tempo senza tempo, e «il mito asburgico —ci dice— non è un semplice processo di trasfigurazione del reale, proprio di ogni attività poetica, ma è la completa sostituzione di una realtà storico-sociale con un'altra fittizia e illusoria, è la sublimazione di una concreta società in un pittoresco, sicuro e ordinato mondo di favola». Come gli scrisse il poeta ed amico Biagio Marin «Quando la realtà diventa poesia, la realtà è superata». A questo libro segue *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (1971), *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* (1984). Sulla sua città scrive insieme ad Angelo Ara *Trieste. Un'identità di frontiera* (1982).

Magris comincia a collaborare e a scrivere sulla stampa prima di compiere diciannove anni, febbraio 1958, e ha continuato fino ad oggi. Dal 1967 scrive sul *Corriere della Sera* e su numerose riviste e giornali, fra questi *El País*, *El mundo*, *ABC*... Lui non ha mai fatto distinzione fra i diversi tipi di scrittura in base alla finalità della pubblicazione: articolo sul giornale, testo critico, saggio, romanzo... tutti hanno lo stesso valore sacro della parola; perciò lo scrittore si prodiga sulla parola e nessun testo è per questo motivo inferiore ad un altro. I suoi articoli trascendono la brevità temporale del quotidiano e sono raccolti nei libri: *Dietro le parole* (1978), *Itaca e oltre* (1982), *Utopia e disincanto. Storie, esperienze, illusioni del moderno* (1999), *La storia non è finita. Etica, politica e laicità* (2006), *Livelli di guardia. Note civili* (2011). Alcuni dei suoi testi sul viaggio appaiono ne *L'infinito viaggiare* (2005); Mario Vargas Llosa scrive su di lui: «Come sapete, è un grande viaggiatore e forse i suoi migliori saggi hanno a che fare con questo movimento che lo porta a superare le barriere geografiche, culturali, linguistiche, religiose che separano gli esseri umani, cercando sempre, in questi transiti, un denominatore comune, una specie di dimostrazione che, al di sopra o al di sotto di quelle differenze, c'è qualcosa che ci avvicina e ci permette di coesistere e di comunicare tra noi. Questo qualcosa, nel caso di Claudio Magris, è sempre la letteratura».

Investigador precoz, la prestigiosa editorial Einaudi le publicó con apenas veinticuatro años su tesis: *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* (1963). Para Magris, el Imperio de los Habsburgo representa la unidad en la multiplicidad; el imperio se convierte en un tiempo sin tiempo, y su mito —nos dice— «no es un simple proceso de transfiguración de lo real, propio de cualquier actividad poética, sino que es la completa sustitución de una realidad histórico-social por otra ficticia e ilusoria, es la sublimación de una sociedad concreta en un pintoresco, seguro y ordenado mundo de fábula». Como le escribiera el poeta y amigo Biagio Marin, «cuando la realidad se vuelve poesía, la realidad se ve superada». A este libro le siguió *Lejos de dónde: Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental* (1971) y *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna* (1984). Sobre su ciudad escribió con Angelo Ara *Trieste. Una identidad de frontera* (1982).

Magris comenzó a colaborar en prensa antes de cumplir los diecinueve años, en febrero de 1958, y ha continuado hasta hoy. Desde 1967 escribe en el *Corriere della Sera* y en numerosas revistas y periódicos, entre ellos, *El País*, *El Mundo*, *ABC*... Él nunca ha hecho distinción entre los diferentes modos de escritura basándose en la finalidad de la publicación: artículo de periódico, texto crítico, ensayo, novela... todos tienen el mismo sagrado valor de la palabra; por tanto, el escritor se vuelca en la palabra y ningún texto es por este motivo inferior a otro. Sus artículos de periódicos trascienden la brevedad temporal de lo cotidiano y son recogidos en libros: *Tras las palabras* (1978), *Ítaca y más allá* (1982), *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas, ilusiones de lo moderno* (1999), *La historia no ha terminado: ética, política, laicidad* (2006), *Niveles de guardia. Notas civiles* (2011). Algunos de sus textos sobre el viaje aparecen en *El infinito viajar* (2005); Mario Vargas Llosa escribe de él: «Como sabéis, es un gran viajero y quizás sus mejores ensayos tienen que ver con ese movimiento que lo lleva siempre a vencer las barreras geográficas, culturales, lingüísticas, religiosas que separan a los seres humanos, buscando siempre en estos tránsitos un denominador común, algo que muestre que por encima o por debajo de esas diferencias hay algo que nos permite comunicarnos y coexistir. Eso, en el caso de Claudio Magris, es siempre la literatura».





Dei suoi romanzi, saggi e teatro possiamo ricordare *Illazioni su una sciabola* (1984), *Danubio* (1986), *Stadelmann* (1988), *Un altro mare* (1991), *Il Conde* (1993), *Le Voci* (1994), *Microcosmi* (1997), *La Mostra* (2001), *Essere già stati* (2002), *Alla cieca* (2005), *Lei dunque capirà* (2006). Con *Danubio* ha ottenuto fama universale; Magris segue il percorso di un fiume che attraversa nazioni accompagnato da amici reali ma anche dagli autori delle sue letture. *Danubio* è la dimostrazione di come si possa ancora oggi scrivere un libro di viaggio: descrivendo ciò che vediamo e ciò che sentiamo, ma anche ciò che i paesaggi hanno di storia e di esperienze raccontate dalle persone sensibili che ci hanno preceduto. E di fronte al viaggio plurinazionale ci troviamo con *Microcosmi*, un mondo poetico e matriarcale, di spazi quotidiani e familiari dove lo spazio genuinamente locale diventa universale.

Il legame con Murcia è iniziato nel 1993; con lui cominciarono le Settimane di Cinema e Letteratura Italiana con la collaborazione dell'Università e l'O.B.S. di CajaMurcia, sotto la supervisione di Miguel Franco e Tomás Alburquerque, essendo Rettore Juan Roca. Nell'aprile di quell'anno Magris confessava a Gontzal Díez su *La Verdad* che si sentiva «uno scrittore minacciato dalla guerra in Jugoslavia: Jugoslavia è il simbolo del fallimento dell'Europa»; a Josefina López, su *Diario 16-Murcia*, raccontava che per lui «Scrivere è un modo di lottare contro l'oblio»; mentre *La Opinión* raccoglieva la sua idea che «L'Europa non era preparata per la caduta del muro di Berlino».

A maggio del 2003, l'Università e la Fundación CajaMurcia, sotto la direzione di José Ballesta e José Moreno rispettivamente, realizzano delle giornate su di lui, con la presenza degli scrittori Mercedes Monmany e Predrag Matvejevit. Quest'ultimo non ha esitato nell'affermare alla stampa che Claudio Magris «è uno dei pochi spiriti liberi che ci sono in Europa», mentre lui ribadiva per l'ennesima volta il suo europeismo in un'intervista ad Antonio Arco per il giornale *La Verdad*, avvertendo: «Penso che tutti i problemi siano globali e che non ci sono ormai problemi nazionali. E poiché i problemi sono comuni, anche le leggi dovrebbero essere comuni». Il 28 gennaio 2013 firmerà il manifesto «Europa o il caos» insieme ad altri scrittori. Inoltre, confessava ad Antonio Parra su *La Opinión*: «La ragione è una fiamma molto debole, ma soltanto essa ci illumina».

De sus novelas, ensayos y teatro, destacamos *Conjeturas sobre un sable* (1984), *Danubio* (1986), *Stadelmann*, (1988), *Otro mar* (1991), *El Conde* (1993), *Las Voces* (1996), *Microcosmos* (1997), *La exposición* (2001), *Haber sido* (2002), *A ciegas* (2005). *Así que usted comprenderá*, (2006). Con *Danubio* obtuvo fama universal; Magris sigue el recorrido de un río que cruza países acompañado por amigos reales pero también por los autores de sus lecturas. *Danubio* es la demostración de cómo se puede escribir todavía hoy un libro de viaje: describiendo lo que vemos y lo que sentimos, pero también lo que esos paisajes tienen de historia y de experiencias narradas por las personas sensibles que nos precedieron. Y frente al viaje plurinacional nos encontramos con *Microcosmos*, un mundo poético y matriarcal, de espacios cotidianos y familiares, donde el espacio genuinamente local se convierte en universal.

Su vinculación con Murcia comenzó en 1993, con él empezaron las Semanas de Cine y Literatura Italianas con la colaboración de la Universidad y la O.B.S. de CajaMurcia, bajo la tutela de D. Miguel Franco y D. Tomás Alburquerque, siendo Rector D. Juan Roca. En abril de aquel año Magris confesaba a Gontzal Díez en *La Verdad* que se sentía «un escritor amenazado por la guerra en Yugoslavia: Yugoslavia es el símbolo del fracaso de Europa»; a Josefina López, en *Diario16-Murcia*, le hablaba de cómo para él: «Escribir es una forma de luchar contra el olvido»; mientras, *La Opinión* recogía su idea de que «Europa no estaba preparada para la caída del muro».

En mayo de 2003, Universidad y Fundación CajaMurcia, bajo la dirección de D. José Ballesta y D. José Moreno respectivamente, realizaron unas jornadas sobre él, con la presencia, entre otros, de los escritores Mercedes Monmany y Predrag Matvejevit. Este último no dudó en afirmar a la prensa que Claudio Magris «es uno de los pocos espíritus libres que quedan en Europa», mientras él reiteraba por enésima vez su europeísmo en una entrevista de Antonio Arco para *La Verdad*, advirtiéndole: «Creo que todos los problemas son globales y que no existen ya problemas nacionales. Y ya que los problemas son comunes, también las leyes deberían ser comunes». El 28 de enero de 2013 firmará, junto a otros escritores, el manifiesto «Europa o el caos». Además, confesaba a Antonio Parra en *La Opinión*: «La razón es una llama muy débil, pero sólo ella nos ilumina».





Nella nostra città l'attore Pepe Martín rappresenta le sue opere *Voci* ed *Essere già stati* che sarebbero state pubblicate da Diego Marín Editores. Nel 2005 la Fundación CajaMurcia edita *El universo literario de Claudio Magris*, con saggi sulla sua opera e un saggio dello stesso autore.

Negli ultimi anni sono apparsi i libri *Literatura y derecho ante la ley* (2008) con prefazione di Fernando Savater (2008), *La letteratura è la mia vendetta*, conversazione con Mario Vargas Llosa (2011), *Letteratura e ideologia* (2012) con Gao Xingjian. In *Alfabeti: saggi sulla letteratura* (2008) Magris recupera vecchie letture che riesce a mostrarci con freschezza e modernità, con la saggezza e la passione di un grande maestro: «Un vero maestro —scrive— non è tanto un padre quanto un fratello maggiore che presto diviene semplicemente un fratello. Forse essere un maestro significa, più che mai, non sapere di esserlo e non volerlo, dimenticare se stesso nel dialogo che si instaura con un altro, trattarlo da pari senza superbia, senza condiscendenza e senza preoccupazioni pedagogiche».

La sua sensibilità poetica, il suo umorismo, la sua generosità, la difesa dei principi democratici e dell'unità europea come unico modo di una convivenza lontana da guerre e conflitti, e gli stretti vincoli che lo legano alla nostra regione e alla nostra università, ci hanno portato a presentare la nostra proposta.

Magnifico Rettore, signori Membri del Senato Accademico, signore e signori, spero di essere stato capace di lodare come merita la figura di questo scrittore e saggista. Personalmente, penso che sia un grandissimo onore che Claudio Magris si incorpori al nostro Senato Accademico come *Doctor Honoris Causa*, così come in precedenza l'hanno fatto i suoi amici Ernesto Sábatò e Mario Vargas Llosa, con la convinzione che questo servirà per onorare lui, ma anche per onorare la nostra amata istituzione.

Grazie

Traduzione Pedro Luis Ladrón de Guevara e Viviana Cinquemani

En nuestra ciudad el actor Pepe Martín representa sus obras *Las Voces* y *Haber sido*, que serían publicadas por Diego Marín Editores. En 2005 la Fundación CajaMurcia editó *El universo literario de Claudio Magris*, con ensayos sobre su obra y del propio autor.

En los últimos años aparecen libros como *Literatura y derecho ante la ley*, con prólogo de Fernando Savater (2008), *La literatura es mi venganza*, conversación con Mario Vargas Llosa (2012), *Literatura e ideología*, con Gao Xingjian. En *Alfabetos: Ensayos de Literatura* (2008), Magris recupera antiguas lecturas que consigue mostrárnoslas con frescura y modernidad, con la sabiduría y la pasión de un gran maestro: «Un verdadero maestro —dice Magris— no es tanto un padre cuanto un hermano mayor que pronto se convierte simplemente en un hermano. Tal vez ser un maestro signifique, hoy más que nunca, no saber que se es y no querer serlo, olvidarse uno mismo en el diálogo que se instaura con el otro, tratarle a éste de igual a igual, sin soberbia, sin condescendencia y sin preocupaciones pedagógicas».

Su sensibilidad poética, su humorismo, su generosidad, su defensa de los principios democráticos y de la unidad europea como único modo de una convivencia alejada de guerras y conflictos, y los estrechos lazos que le unen a nuestra región y a nuestra universidad, nos llevaron a presentar nuestra petición.

Rector Magnífico, Sres. Claustales, Señoras y Señores, espero haber sido capaz de elogiar como se merece la figura de este escritor y ensayista. Personalmente creo que es un grandísimo honor que don Claudio Magris se incorpore a nuestro Claustro como Doctor Honoris Causa, así como anteriormente lo hicieron sus amigos Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa, con el convencimiento de que ello servirá para honrarle a él, pero, también para honrar a nuestra amada institución.

Gracias



Claudio Magris

SOFOCLE NEI CARAIBI

Palabras pronunciadas por el profesor

Dr. D. Claudio Magris

con motivo de su investidura como

Doctor Honoris Causa por la

Universidad de Murcia



«L'opera d'arte più perfetta che lo spirito umano abbia mai prodotto»: così Hegel definisce l'*Antigone* di Sofocle, aggiungendo che «la divina protagonista» è «la più radiosa figura umana mai apparsa sulla terra». Citazioni simili sono senza fine; per due secoli si sono succedute, nelle letterature dei più vari paesi, tante Antigoni, espressioni, in varie forme e in diverse situazioni storiche, dell'universale-umano; gran parte della letteratura e della filosofia, almeno negli ultimi duecento anni, sono — ha scritto George Steiner in un grande saggio — un confronto con la tragedia di Sofocle.

Il nodo centrale di quest'ultima è il conflitto tra la legge dello Stato — il decreto di Creonte re di Tebe, che proibisce di seppellire il cadavere di Polinice morto combattendo contro la sua città e la sua patria — e le «non scritte leggi degli dèi», il comandamento etico assoluto che impone ad Antigone di seppellire il fratello Polinice, di osservare l'eterna legge dell'amore fraterno e universale, legge morale che nessun diritto positivo può infrangere senza perdere con ciò la sua legittimità. Ad Antigone si sono spesso richiamati coloro che si opponevano alle inique leggi di uno Stato tirannico, ad esempio quello nazista.

Ma nella tragedia sofoclea si è visto pure un conflitto tra la legge positiva e un culto della famiglia, dei legami di sangue; culto che — ricorda Maria Fancelli in un incisivo saggio — irritava Goethe e al quale lo Stato non può sottomettersi. Ciò aumenta la tragicità dell'opera di Sofocle,

«La obra de arte más perfecta que haya hecho nunca el espíritu humano»: así define Hegel la *Antígona* de Sófocles, añadiendo que la «divina protagonista» es «la más radiante figura humana que haya habido sobre la tierra». Citas parecidas las hay hasta el infinito; durante dos siglos se han sucedido, en la literatura de los más variados países, muchas *Antígonas*, expresión, con diferentes formas y en diferentes situaciones históricas, de lo universal-humano. Gran parte de la literatura y de la filosofía, al menos en los últimos doscientos años, ha sido —escribió George Steiner en un gran ensayo— un confrontarse con la tragedia de Sófocles.

El nudo central de esta última es el conflicto entre la ley del Estado —el decreto de Creonte, rey de Tebas, que prohíbe enterrar el cadáver de Polinices, muerto combatiendo contra su ciudad y contra su patria— y las «leyes no escritas de los dioses», el mandamiento ético absoluto que obliga a Antígona a enterrar a su hermano Polinices, y a observar la eterna ley del amor fraternal y universal, ley moral que ningún derecho positivo puede infringir sin perder con ello su legitimidad. Por Antígona se han sentido atraídos aquellos que se oponían a las inicuas leyes de un estado tiránico, por ejemplo, el estado nazi.

Pero en la tragedia sofoclea se ha visto también un conflicto entre la ley positiva y el culto a la familia, a los vínculos de sangre; culto que —recuerda María Fancelli en un penetrante ensayo— irritaba a Goethe y al que el Estado no puede someterse. Ello aumenta la tragicidad de la obra de Sófocles,





perché si ha tragedia quando non si può agire senza essere colpevoli; la purezza e l'umanità di Antigone, che viola la legge sacrificandosi ma mettendo così forse in pericolo la città, risultano ancora più alte proprio perché inevitabilmente non immuni da colpa. Creonte non è un feroce tiranno, cosa che avrebbe reso moralmente più facile e meno tragica la contrapposizione con Antigone; è un rappresentante della legge, della sua durezza e della sua necessità. Grandi giuristi quali Ascarelli e Bobbio hanno sottolineato che non si tratta di contrapporre le «non scritte leggi degli dèi», i valori assoluti della coscienza, alle norme della legge vigente, bensì di trascrivere quei valori in norme positive e più umane, in una difficile mediazione fra etica e diritto che, osserva Zagrebelsky, spetta alla politica.

L'universalità di Antigone non si limita alla cultura europea, da Alfieri a Brecht, da Hölderlin ad Anouilh o a Romain Rolland, da Böll a Rossana Rossanda e a tanti altri e altre. C'è ad esempio un'*Antigone creola* (*Antigòn an Kreyòl*) di Felix Morisseau-Leroy, rappresentata per la prima volta a Port-au-Prince, Haiti, il 15 luglio 1953, assai poco nota nonostante una traduzione francese e due ottimi studi recenti di Moira Fradinger e Anna Paola Mossetto. L'opera è scritta in creolo; la scelta di tale lingua — scelta, perché l'autore è pure versatile scrittore in francese — è insieme naturale e ideologica.

Naturale, perché è la sua lingua dell'infanzia, della concreta e sensuale esistenza quotidiana, simbiosi spontanea — egli ha scritto — di espressione popolare e di vita. Il creolo è la lingua meticciosa delle isole caraibiche, delle piantagioni; lingua degli schiavi neri ma anche dei loro padroni bianchi, dei *Bekè*, e dunque strumento di separazione e insieme di mescolanza. Lingua a base lessicale francese (soprattutto il normanno e il bretone dei marinai arrivati dal vecchio mondo) e dalla sintassi che ricorda quelle africane; sprezzato linguaggio servile e lingua francese di una peculiare identità caraibica rivendicata pure dai bianchi. «E' proibito parlare creolo in classe e nel cortile», diceva la scritta nelle scuole delle Antille francesi. Indecoroso anche agli occhi dei neri e dei mulatti

— che, nella loro laboriosa ascesa sociale dopo la fine della schiavitù, volevano staccarsi dalle origini e dagli strati sociali neri più bassi — il creolo è stato successivamente celebrato quale lingua vissuta e autentica,

porque la tragedia aparece cuando no se puede actuar sin ser culpables. La pureza y la humanidad de Antígona, que viola la ley sacrificándose, aunque quizá ponga con ello en peligro a la ciudad, resultan todavía más intensas precisamente porque no están exentas de culpa. Creonte no es un feroz tirano, lo que habría hecho moralmente más fácil y menos trágica la contraposición con Antígona, sino que es un representante de la ley, de su dureza y de su necesidad. Grandes juristas como Ascarelli y Bobbio han resaltado que no se trata de contraponer las «leyes no escritas de los dioses», los valores absolutos de la conciencia, a las normas de la ley vigente, sino de plasmar esos valores en normas positivas y más humanas, en una difícil mediación entre ética y derecho que, observa Zagrebelsky, corresponde a la política.

La universalidad de Antígona no se limita a la cultura europea, de Alfieri a Brech, de Hölderlin a Anouilh o a Romain Rolland, de Böll a Rossana Rossanda y a tantos otros y otras. Hay, por ejemplo, una *Antígona criolla* (*Antigòn an Kreyòl*) de Felix Morisseau-Leroy, representada por primera vez en Puerto Príncipe, Haití, el 15 de julio de 1953, muy poco conocida a pesar de que existe una traducción francesa y dos excelentes estudios recientes de Moira Fradinger y Anna Paola Mossetto. La obra está escrita en criollo; la elección de dicha lengua —elección, porque el autor es también un versátil escritor en francés— es al mismo tiempo natural e ideológica.

Natural, porque es la lengua de su infancia, de la concreta y sensual existencia cotidiana, simbiosis espontánea —ha escrito él— de expresión popular y de vida. El criollo es la lengua mestiza de las islas del Caribe, de las plantaciones; lengua de los esclavos negros pero también de sus amos blancos, de los *Bekè*, y por tanto, instrumento de separación y al mismo tiempo de mezcla. Lengua con base lexical francesa (sobre todo el normando y el bretón de los marineros llegados del viejo mundo) y con una sintaxis que recuerda las africanas; despreciado lenguaje servil y lengua francesa de una peculiar identidad caribeña reivindicada incluso por los blancos. «Está prohibido hablar criollo en clase y en el patio», decía un cartel en las escuelas de las Antillas francesas. Indecoroso también para los ojos de los negros y de los mulatos —que, en su laboriosa ascensión social tras el final de la esclavitud, querían distanciarse de los orígenes y de los estratos sociales negros más bajos—, el criollo ha sido posteriormente ensalzado como lengua vivida y auténtica,





da difendere contro l'alienante integrazione nella cultura dei dominatori, in una polemica — ora libertaria ora regressiva, tipica sotto ogni cielo delle stagioni di contestazione — contro le culture «alte» considerate strumenti di dominio. Morisseau-Leroy, in una conferenza a New York citata da Anna Paola Mossetto, ha invitato «a rinunciare agli artifici della lingua francese», esprimendosi peraltro in francese. La sua scelta del creolo è dunque pure ideologica.

Come ha osservato Mario Vargas Llosa a proposito della letteratura peruviana la prospettiva colonialista bianca e quella indigenista sono egualmente e simmetricamente faziose e autolesioniste, perché vogliono entrambe amputarsi d'una parte costitutiva della loro identità. Il creolo è stato pure degradato a folclore pittoresco e sentimentaleggiante, a colore locale, sferzato dai più grandi scrittori caraibici, provenienti soprattutto dalle Antille francesi, quali Édouard Glissant o Patrick Chamoiseau. Questi ultimi rappresentano una «creolità» intesa non quale diversità selvaggia, bensì quale identità composita e plurima eppure non disgregata, in cui confluiscano l'oralità come le diverse culture — africana, francese, india, indiana — approdate nell'universo dai Caraibi. Il creolo diviene una diglossia creativa, se la diglossia è un bilinguismo in cui una delle due lingue rappresenta la condizione sociale e politica più bassa: essa si identifica con la scrittura, che è di per sé passaggio da una cultura all'altra, sconfinamento, attività di *passeur* e di clandestini più che di doganieri che sorvegliano frontiere o di sedentari che non le attraversano.

Questa «creolità» aperta al mondo — una dinamica relazione piuttosto che un'immutabile identità — si è sviluppata nelle Antille francesi, oggi territorio francese a tutti gli effetti, più che nel primo Stato nero indipendente, Haiti (libera dal 1804), patria di Morisseau-Leroy e della sua *Antigone*. Haiti ha avuto una gloriosa epopea rivoluzionaria, ma ha visto succedersi alla tirannide schiavista molte disastrose tirannidi locali ed è oggi uno dei paesi più poveri e dissestati del mondo. Per la fantasia dei consumatori di *kitsch*, «l'isola di lacrime per le assenze e le perdite» — come Danilo Manera ha chiamato Haiti — è avvolta soprattutto dall'aura tenebrosa e diabolica del Vodù, presente, con la leggerezza della poesia, pure nell'*Antigone creola*.

que hay que defender de la alienante integración en la cultura de los dominadores, en una polémica —unas veces libertaria y otras regresiva, típica en cualquier periodo de protestas— contra las culturas «altas» consideradas instrumentos de dominio. Morisseau-Leroy, en una conferencia en Nueva York citada por Anna Paola Mossetto, invitaba «a renunciar a los artificios de la lengua francesa», expresándose no obstante en francés. Su elección del criollo es por tanto también ideológica.

Como observó Mario Vargas Llosa, a propósito de la literatura peruana, la perspectiva colonialista blanca y la indigenista son igual y simétricamente facciosas y autolesivas, porque ambas quieren amputarse una parte constitutiva de su identidad. El criollo ha sido incluso degradado a folclore pintoresco y sentimentaloides, de carácter local, fustigado por los más grandes escritores caribeños, provenientes sobre todo de las Antillas francesas, como Édouard Glissant o Patrick Chamoiseau. Éstos últimos representan un «criollismo» entendido, no como diversidad salvaje, sino como identidad compleja y múltiple, y no obstante no disgregada, en la que confluyen la oralidad, así como las diferentes culturas —africana, francesa, india, indiana— desembarcadas en el universo del Caribe. El criollo se convierte en una diglosia creadora, donde la diglosia es un bilingüismo en el que una de las dos lenguas representa la condición social y política más baja: ésta se identifica con la escritura, que es de por sí pasaje de una cultura a otra, un traspasar fronteras, actividad de *passeur* y de clandestinos, más que de aduaneros que vigilan fronteras, o de sedentarios que no las atraviesan.

Este «criollismo» abierto al mundo —una relación dinámica más que una inmutable identidad— se ha desarrollado en las Antillas francesas, hoy territorio francés a todos los efectos, más que en el primer estado negro independiente, Haití (libre desde 1804), patria de Morisseau-Leroy y de su *Antígona*. Haití tuvo una gloriosa epopeya revolucionaria, pero a la tiranía esclavista la han seguido muchas desastrosas tiranías locales, y es hoy uno de los países más pobres y más desestabilizados del mundo. Para la fantasía de los consumidores de *kitsch* «la isla de las lágrimas por las ausencias y las pérdidas» —como llamó Danilo Manera a Haití— se halla envuelta sobre todo en el aura tenebrosa y diabólica del Vudú, presente, con la levedad de la poesía, también en la *Antígona criolla*.





Quando l'opera va in scena, a Haiti è al potere il colonnello Magloire, appoggiato dalla piccola *élite* mulatta e dagli Stati Uniti che avevano occupato l'isola dal 1915 al 1934, mantenendovi anche dopo una forte presenza economica. Morisseau-Leroy è marxista e ha fondato un Teatro sperimentale, inteso quale formazione di coscienza politica; la sua *Antigone* celebra l'opposizione a un potere iniquo, facendo dell'eterna Tebe un mondo haitiano. Scriverla in creolo significa trasporla in una lingua «selvaggia», originaria, in un tentativo che ricorda — fatte le debite incommensurabili distanze di grandezza poetica — il più grande dei traduttori-ricreatori della tragedia sofoclea, Hölderlin, il quale, scrivendo in un'epoca tarda e stanca, sentiva di dover perciò esasperare la violenza del linguaggio tragico.

Il creolo di Morisseau-Leroy non è il creolo di Glissant. Per Glissant — come per altri autori — il creolo è un *métissage* ambiguo, che nega lo stesso concetto di «meticciato» irrigidito nel luogo comune del crogiolo di culture. E' una continua relazione; può essere il *deparler*, lo straparlare della creazione poetica che sempre mette a soqquadro l'ordine irrigidito, ma senza indulgere ad alcun dogmatismo avanguardistico o sperimentale, bensì aprendosi all'incessante trasformazione della vita e agli apporti culturali più diversi; per Glissant il creolo è dunque relazione. Per Morisseau-Leroy il creolo è invece il linguaggio della separazione e dell'esclusione, il linguaggio dei neri di Haiti e non dell'incontro fra i neri e i bianchi. Non si tratta soltanto di rivolgersi a una popolazione pressoché interamente nera, ovviamente nella sua lingua. Lo scrittore si richiama, per quel che riguarda la tradizione storico-politica di Haiti, non tanto alle posizioni di Toussaint Louverture (aperto, pur nell'eroica guerra di liberazione, al dialogo con la Francia e alle idee illuministe e cosmopolite), bensì a quelle estremiste di Dessalines, protagonista di battaglie ma anche di massacri, che aveva simbolicamente strappato il bianco dal Tricolore francese.

La tragedia è introdotta da un *Narrateur*, in un dialogo con un coro di tre donne. Il *Narrateur* (o *Conteur* o *Paroleur*), è figura essenziale nella tradizione creola e nella vita degli schiavi. Nelle piantagioni è colui che, nella massa oscura degli schiavi tornati dal lavoro, racconta e reinventa le vecchie storie e memorie dell'Africa perduta, trasmette e immette

Cuando la obra es puesta en escena, en Haití está en el poder el coronel Magliore, apoyado por la pequeña élite mulata y por los Estados Unidos que habían ocupado la isla desde 1915 a 1934, y que incluso mantuvieron después una fuerte presencia económica. Morisseau-Leroy era marxista y fundó un *Teatro experimental*, entendiendo éste como formación de la conciencia política: su *Antígona* exalta la oposición a un poder inicuo, haciendo de la antigua Tebas un mundo haitiano. Escribirla en criollo significa transportarla a una lengua «salvaje», originaria, en un intento que recuerda —hechas las debidas e inconmensurables distancias de grandeza poética— al más grande de los traductores-recreadores de la tragedia sofoclea, Hölderlin, el cual, escribiendo en una época tardía y cansada, sentía que debía por ello exasperar la violencia del lenguaje trágico.

El criollo de Morisseau-Leroy no es el criollo de Glissant. Para Glissant —como para otros autores— el criollo es un *métissage* ambiguo, que niega el propio concepto de «mestizaje» aferrado al tópico del crisol de culturas. Es una relación continua; puede ser el *deparler*, el desvariar de la creación poética que pone siempre patas arriba el rígido orden establecido, pero sin inducir a ningún dogmatismo vanguardista o experimental, sino más bien abriéndose a la incesante transformación de la vida y a las más diversas aportaciones culturales; por tanto, para Glissant, el criollo es relación. Para Morisseau-Leroy el criollo es, por el contrario, el lenguaje de la separación y de la exclusión, es el lenguaje de los negros de Haití, y no el del encuentro de negros y blancos. No se trata solamente de dirigirse a una población mayoritariamente negra, obviamente en su lengua. El escritor evoca, por lo que se refiere a la tradición histórico-política de Haití, no tanto las posiciones de Toussaint Louverture (abierto, incluso en la heroica guerra de liberación, al diálogo con Francia y a las ideas ilustradas y cosmopolitas), sino también las más extremistas de Dessalines, protagonista de batallas, aunque también de masacres, que había simbólicamente arrancado el blanco del Tricolor francés.

La tragedia es introducida por un *Narrateur*, mediante un diálogo con un coro de tres mujeres. El *Narrateur* (o *Conteur* o *Paroleur*), es una figura esencial en la tradición criolla y en la vida de los esclavos. En las plantaciones es aquel que, en la masa oscura de los esclavos que han vuelto del trabajo, cuenta y reinventa las viejas historias y memorias del África perdida; transmite e introduce





nella nuova realtà credenze, leggende, figure, esperienze, sapienze, vicende, conoscenze delle diverse culture africane affondate nell'oblio, ammassate e soffocate nel buio della stiva delle navi negriere, affollate di corpi in catene, affondate nell'oscurità come gli innumerevoli cadaveri di schiavi gettati in mare.

Il racconto istituisce fra gli ascoltatori un legame, un patrimonio comune, e a poco a poco, grazie al rapporto privilegiato del *Conteur* con i *Beké*, i padroni, inserisce questo patrimonio pure eversivo nel mondo dei bianchi, diffonde tra gli schiavi tanti elementi della cultura dominante, rendendoli così più agguerriti. Il lavoro del *Conteur* è un'inconsapevole traduzione, che insieme sovverte e compone; è un contrabbando creativo, un'astuzia brechtiana. All'inizio della tragedia, il Narratore si dichiara «non responsabile» degli eventi luttuosi che sono accaduti e stanno per accadere, ossia della guerra fratricida di Tebe e della disobbedienza di Antigone all'editto di Creonte.

Nel prologo, egli narra sia l'antefatto — la guerra, l'editto di Creonte, la ribellione di Antigone — sia ciò che certamente avverrà, la morte di Antigone e lo strazio di tutti. Il suo futuro è un futuro anteriore, inevitabile, già decretato; è come se fosse già passato. Il vero e proprio dramma, dopo il prologo, inizia con la battuta di Antigone alla sorella Ismene, col suo rifiuto di ascoltare i suoi consigli che la invitano alla moderazione: «Ti dico di no». E' in questo «no» radicale che consiste per Morisseau-Leroy l'umanità o la possibilità di umanità dei neri; per lui — scrive Moira Fradinger — «ciò che fa di un uomo nero un uomo è la sua capacità di dire no, la passività e l'impotenza della schiavitù si riscattano solo con la negazione indiscutibile». Tutta la tragedia si svolge in un solo luogo, la dimora e il peristilio di re Creonte, in una scenografia greco-haitiana i cui portici e colonne evocano un'antichità classica ma anche, sottolinea Anna Paola Mossetto, lo stile del tipico tempio vodù, in cui infatti vengono compiute le evocazioni rituali. Gli dèi greci diventano divinità vodù, luminose e benevole (i *rada*) o infere e crudeli (i *petro*) e talora benigne e minacciose allo stesso tempo.

en la nueva realidad creencias, leyendas, figuras, experiencias, saberes, historias, conocimientos de las diferentes culturas africanas hundidas en el olvido, amontonadas y sofocadas en la oscuridad de las bodegas de las naves negreras, abarrotadas de cuerpos encadenados, hundidos en la oscuridad como los innumerables cadáveres de esclavos arrojados al mar.

La narración establece entre los oyentes un vínculo, un patrimonio común y, poco a poco, gracias a la relación privilegiada del *Conteur* con los *Beké*, los amos, introduce este patrimonio, no obstante sea subversivo, en el mundo de los blancos; difunde entre los esclavos muchos elementos de la cultura dominante, haciéndolos así más fuertes. El trabajo del *Conteur* es una traducción inconsciente, que al mismo tiempo subvierte y compone; es un contrabando creativo, una astucia brechtiana. Al comienzo de la tragedia, el Narrador se declara «no responsable» de los acontecimientos luctuosos que han sucedido y de los que van a suceder, o sea, la guerra fratricida de Tebas y la desobediencia de Antígona al edicto de Creonte.

En el prólogo narra tanto los hechos precedentes —la guerra, el edicto de Creonte, la rebelión de Antígona— como lo que sucederá posteriormente, la muerte de Antígona y la laceración de todos. Su futuro es un futuro anterior, inevitable, ya decretado; es como si ya hubiese pasado. El auténtico drama, tras el prólogo, comienza con la frase de Antígona a su hermana Ismene, con su rechazo a escuchar los consejos que le pedían moderación: «Te digo que no». En este «no» radical es donde se encuentra, para Morisseau-Leroy, la humanidad, o la posibilidad de humanidad, de los negros. Para él, escribe Moira Fradinger, «lo que convierte a un hombre negro en un hombre, es su capacidad de decir no, la pasividad y la impotencia de la esclavitud se redimen sólo con la negación indiscutible». Toda la tragedia se desarrolla en un único lugar, la morada y el peristilo del rey Creonte, en una escenografía greco-haitiana cuyos pórticos y columnas evocan una antigüedad clásica aunque también, subraya Anna Paola Mossetto, el estilo del típico templo vudú, en el que se realizan precisamente las evocaciones rituales. Los dioses griegos se convierten en divinidades vudú, luminosas y benévolas (los *rada*) o infernales y crueles (los *petro*), y, a veces, benignas y amenazadoras al mismo tiempo.





Come in Sofocle, Antigone parla e agisce in nome di principi assoluti ed anche di legami di sangue, dei vincoli di famiglia e dello stretto, vivo rapporto con i morti. Più che in Sofocle, l'ago della bilancia di questa millenaria duplicità di interpretazione dell'agire di Antigone — i valori universali umani o legami consanguinei —, si sposta verso la seconda possibilità. Il primo legame ed il primo dovere sembrano riguardare — attraverso l'amore fraterno, certo, e l'osservanza impavida della legge della coscienza — i morti.

Sono i morti, nell'opera di Morisseau-Leroy, a dettare gli imperativi categorici ed a determinare gli eventi, nel bene e nel male. I morti sono il destino e nulla lo esemplifica meglio della stirpe di Edipo, che la sacerdotessa vodù chiama in causa sotto questo profilo, con una interessantissima rievocazione del mito di Edipo.

Il culto dei morti, la loro presenza tra i vivi, quasi l'interscambiabilità tra la condizione di vivo e quella di morto e il rituale di seppellimento sono un elemento fondamentale del Vodù. Gli dèi sono molto presenti nell'*Antigòn an Kreyòl* e sono le divinità del Vodù. Marraine, la sacerdotessa, evoca secondo il rituale — con il suo sincretismo animista, feticista-cattolico — Papà Legba, dio dei crocicchi, dei riti magici e dei sortilegi, divinità che pone in contatto gli uomini con gli spiriti.

Tiresias, l'indovino cieco, evoca secondo tutte le regole del rituale Erzulie (in altra grafia o nomenclatura, Ezilì), dea della bellezza e insieme Mater Dolorosa, Afrodite e Madonna, sempre pronta, nella tradizione vodù, a sedurre ed a farsi sedurre, più volentieri dai più rispettabili e ricchi mulatti che dai miseri negri. Nel testo di Morisseau-Leroy è più Mater Dolorosa che Venere impudica; annuncia addolorata a Creonte le sventure e la fatalità inesorabile di queste sventure, quelle già accadute e quelle che accadranno.

I morti, nell'*Antigòn an Kreyòl*, sono più potenti degli spiriti, dei *loas*, e delle divinità; più volte si dice che né Creonte né Antigone sono colpevoli, perché agiscono obbedendo alla volontà dei morti. Ma questo fondamentale legame tra vivi e morti si è spezzato. Papà Legba, evocato, dice che non può aiutare Creonte e anche Damballa, il dio serpente,

Como en Sófocles, Antígona habla y actúa en nombre de principios absolutos y también de lazos de sangre, de vínculos de familia y de la estrecha y viva relación con los muertos. Más que en Sófocles, la aguja de la balanza de esta milenaria duplicidad de interpretación del actuar de Antígona —los valores universales humanos o los vínculos consanguíneos— se desplaza hacia la segunda posibilidad. El primer vínculo y el primer deber parecen referirse —a través del amor fraternal, ciertamente, y la observancia impávida de la ley de la conciencia— a los muertos.

Para bien o para mal, en la obra de Morisseau-Leroy son los muertos los que dictan los imperativos categóricos y los que determinan los eventos. Los muertos son el destino, y nada lo ejemplifica mejor que la estirpe de Edipo, que la sacerdotisa vudú reclama bajo ese perfil, con una interesantísima evocación del mito de Edipo.

El culto a los muertos, su presencia entre los vivos, casi el intercambio entre la condición de vivo y la de muerto, y el ritual de enterramiento, son un elemento fundamental del Vudú. Los dioses están muy presentes en la *Antigòn an Kreyòl* y son la divinidades del Vudú. Marraine, la sacerdotisa, evoca según el ritual —con su sincretismo animista, fetichista-católico— a Papá Legba, dios de las encrucijadas, de los ritos mágicos y de los sortilegios, divinidad que pone en contacto a los hombres con los espíritus.

Tiresias, el adivino ciego, evoca, según todas las reglas del ritual, a Erzulie (en otra grafía o nomenclatura, Ezili), diosa de la belleza y al mismo tiempo Mater Dolorosa, Afrodita y Virgen María, siempre dispuesta, en la tradición Vudú, a seducir y a dejarse seducir, con más ganas si es por los respetables y ricos mulatos que no por los míseros negros. En el texto de Morisseau-Leroy es más Mater Dolorosa que Venus impúdica; anuncia afligida a Creonte las desgracias y la fatalidad inexorable de estas desgracias, las ya sucedidas y las que sucederán.

Los muertos, en la *Antigòn an Kreyòl*, son más poderosos que los espíritus, que los *loas*, y las divinidades; muchas veces se dice que ni Creonte ni Antígona son culpables, porque actúan obedeciendo la voluntad de los muertos. Pero este vínculo especial entre vivos y muertos se ha roto. Papá Legba, evocado, dice que no puede ayudar a Creonte, y también Damballa, el dios serpiente,





lo abbandona. Il marxista Morisseau-Leroy, verosimilmente, non credeva nelle pratiche magiche del Vodù, ma — almeno per un certo periodo — ha visto nel Vodù un potenziale identitario e rivoluzionario, un elemento di lotta o almeno di resistenza all'espropriazione materiale, spirituale ed intellettuale da parte del colonialismo nelle sue varie forme. E' paradossale che, pochi anni dopo la *première* dell *Antigòn an Kreyòl*, Morisseau-Leroy sia stato costretto alla fuga ed all'esilio dalla sanguinaria dittatura di Duvalier e dei suoi *tonton macoutes*, dittatura che sfruttava ampiamente il Vudù; lo stesso Duvalier si atteggiava a *hungan*, sacerdote, o si stilizzava con i suoi abiti neri a Barone-Sabato o Barone-Cimitero.

Pure questa Antigone, come molte altre, è soprattutto la tragedia di Creonte, al quale l'autore ritornerà col dramma *Wa Kréyon*. È lui che tiene quasi sempre la scena, è a lui che vengono riferiti — e quindi comunicati allo spettatore ed al lettore — gli eventi, per esempio la sepoltura data da Antigone al corpo di Polinice, uno dei passi più poetici del testo. Caparbio e autoritario, Creonte non è nemmeno nell'opera di Morisseau-Leroy un feroce tiranno; non è giustificato ciò che disse molti anni dopo l'autore stesso, ovvero che Duvalier avesse agito come Creonte. Quest'ultimo cerca di evitare la morte di Antigone, anche se non è disposto a recedere dal suo editto. Creonte vorrebbe agire altrimenti, ma «qualcosa lo spinge a fare ciò che non voleva» e anche Antigone, riaffermando il proprio dovere di ribellarsi, gli riconosce che è suo dovere e diritto di capo agire come agisce. Come le figure della tragedia greca, Creonte è dominato dall'*Ananke*, dalla Necessità, senza esserne perciò giustificato. Vorrebbe ma non può comportarsi in modo diverso e, quanto alle divinità, dice sprezzantemente che non possono capire le ragioni di un capo che comanda. La Politica è più forte degli dèi e provoca tragedia. Mentre il Creonte di Sofocle alla fine è distrutto, si definisce folle e chiede di essere portato via, il Creonte creolo si sente un albero sradicato dall'uragano e vorrebbe piangere ma se lo vieta, perché un re non ne ha il diritto, e proibisce che si sparga una sola lacrima in tutto il regno. Creonte sente che il suo dovere non cancella la sua colpa: la Necessità non è una giustificazione né un'assoluzione. Egli vive dunque la colpa tragica; è un personaggio tragico, giacché tragedia significa non poter agire senza essere, in un modo o nell'altro, colpevoli.

lo abandona. El marxista Morisseau-Leroy, verosíblemente, no creía en las prácticas mágicas del Vudú, pero, al menos durante un cierto periodo, ha visto en el Vudú un potencial, identificador y revolucionario, un elemento de lucha o, por lo menos, de resistencia a la expropiación material, espiritual e intelectual por parte del colonialismo en sus diferentes formas. Es paradójico, que, pocos años después del estreno de la *Antigòn an Kreyòl*, Morisseau-Leroy se viese obligado a huir y a exiliarse por la sanguinaria dictadura de Duvalier y de sus *tonton macoutes*, dictadura que explotaba ampliamente el Vudú; el propio Duvalier se las daba de *hungan*, sacerdote, o estilizaba su figura con vestidos negros de Barón-Sábado o Barón-Cementerio.

Y sin embargo esta Antígona, como otras muchas, es sobre todo la tragedia de Creonte, al que el autor volverá con su drama *Wa Kréyon*. Es él el que ocupa casi siempre el escenario, es a él al que se le relatan los hechos —y por tanto, se le comunican al espectador y al lector—, por ejemplo, la sepultura dada por Antígona al cuerpo de Polinice, uno de los fragmentos más poéticos del texto. Testarudo y autoritario, Creonte ni siquiera es, en la obra de Morisseau-Leroy, un feroz tirano; ni está justificado lo que años después dijera el propio autor, que Duvalier había actuado como Creonte. Éste último trata de evitar la muerte de Antígona, a pesar de que no está dispuesto a retirar su edicto. Creonte querría actuar de otro modo, pero «algo le empuja a hacer aquello que no quería», e incluso Antígona, reafirmando su propio deber de rebelión, le reconoce que es su deber y derecho de jefe actuar como actúa. Como las figuras de la tragedia griega, Creonte está dominado por la *Ananke*, por la Necesidad, sin que por ello se le justifique. Querría, pero no puede comportarse de manera diferente y, por lo que se refiere a las divinidades, dice con desprecio que éstas no pueden comprender las razones de un jefe que manda. La Política es más fuerte que los dioses y provoca la tragedia. Mientras el Creonte de Sófocles al final es destruido, se considera loco y pide que se lo lleven, el Creonte criollo se siente un árbol arrancado de raíz por el huracán, y querría llorar, pero él mismo se lo prohíbe, porque un rey no tiene derecho, y prohíbe que se derrame una sola lágrima en todo el reino. Creonte siente que su deber no borra su culpa: la Necesidad no es una justificación ni una absolución. Por tanto, él vive la culpa trágica; es un personaje trágico, ya que la tragedia significa no poder actuar sin ser, de un modo u otro, culpable.





Antigone, invece, non si sente in colpa, né è presentata quale colpevole. E' una figura di «pura umanità», come Goethe — autore sostanzialmente non tragico — definisce la sua *Ifigenia*. Adamantina e dura nel suo radicale rifiuto di ogni male e di ogni compromesso, nella sua forza di dire «no», Antigone è l'incarnazione della vita e della libertà. È la negazione, scrive Moira Fradinger, di ogni «zombificazione» sempre in agguato sotto ogni cielo e da parte di ogni potere nei confronti di ogni individuo. E' una figura di chiarezza; il suo affetto per i morti non è oscuro culto infero, bensì luminoso amore che abbraccia vivi e morti nell'eterno presente della vita, arcobaleno che nel culto vodù congiunge terra e cielo. Alla fine del dramma, Antigone parla felice dall'alto di un cielo dove vola con l'amato Hémon, in una leggerezza che — si dice esplicitamente — ignora divieti e doveri e si è liberata di ogni peso del passato. L'opposto di ogni tragedia.

A parte l'incommensurabile distanza poetica, Sofocle è ben più tragico, anche soltanto con il grandioso stasimo sull'uomo, una delle più grandi pagine di tutti i tempi, che rappresenta la terribilità dell'essere umano, questa unica specie venuta a creare, a modificare, a rompere, a distruggere, a violare tutte le leggi della vita. Leggendo l'*Antigòn an Kreyòl*, più che a Sofocle, si pensa al finale scritto da Brecht nel 1951 per la rappresentazione di Greiz della sua *Antigone* composta quattro anni prima: «... dai sacrifici barbari/ di un grigio tempo primordiale, l'umanità/ si levò grande!».

Por el contrario, Antígona no siente culpa, ni se le presenta como culpable. Es una figura de «pura humanidad», como define Goethe —autor sustancialmente no trágico— su *Ifigenia*. Adamantina y dura en su radical rechazo de todo mal y de cualquier compromiso, en su fuerza de decir «no» Antígona es la encarnación de la vida y de la libertad. Es la negación, escribe Moira Fradinger, de toda «zombificación», siempre al acecho, bajo cualquier cielo y por parte de cualquier poder respecto a cualquier individuo. Es una figura de claridad; su afecto por los muertos no es un oscuro culto infernal, sino luminoso amor que abraza a vivos y a muertos en el eterno presente de la vida, arcoíris que en el culto vudú une tierra y cielo. Al final del drama, Antígona habla feliz desde lo alto del cielo donde vuela con el amado Hémon, en una levedad que —se dice explícitamente— ignora prohibiciones y deberes, y se ha liberado de cualquier peso del pasado. Lo opuesto a cualquier tragedia.

Aparte de la inconmensurable distancia poética, Sófocles es mucho más trágico, incluso con sólo el grandioso estásimo sobre el hombre, una de las más grandes páginas de todos los tiempos, que representa la terribilidad del ser humano, única especie que ha venido a crear, a modificar, a romper, a destruir, a violar todas las leyes de la vida. Leyendo *Antigòn an Kreyòl*, más que a Sófocles se piensa al final escrito por Brecht en 1951 para la representación en Greiz de su *Antígona* compuesta cuatro años antes: «... desde los sacrificios bárbaros / de un tiempo gris primordial, la humanidad/ se elevó grande».





SALÓN DE ACTOS
FACULTAD DE ECONOMÍA Y EMPRESA
CAMPUS DE ESPINARDO
A LAS 11:30 HORAS