

Benedetta Bronzini

Riscrivere il mito nei teatri di guerra

Antigone: POST-MORTEM di Valeriy Simonchuk

ABSTRACT The drama of *Antigone*, which has marked the 20th Century – just think of its reinterpretations by Bertolt Brecht and Jan Anouilh during and after the Second World War – sadly continues to speak to the present. The rewriting by Valeriy Simonchuk, a young Ukrainian author/theater actor, is the result of observation and firsthand testimony to the Russian-Ukrainian conflict, which as of February 2022 shows no sign of stopping. *Antigone: POST-MORTEM* is a monologue with elements of *verbatim theater* that gives voice to survivors and emphasizes the ethical debate due to the role of media in conflict contexts.

KEYWORDS Antigone, War, Social Performance, Ukraine, Rewriting.

In tempi di crimine e sangue, cosa dobbiamo fare noi come artisti, come attori, come esseri umani?¹

Viviamo in un'epoca in cui i drammaturghi non sono Shakespeare, Eschilo, Molière, e nemmeno Dario Fo, ma la CNN e gli altri media, le agenzie di stampa, Kofi Annan, i portavoce dell'Onu e [...] Colin Powell².

1. Nuovi teatri di guerra

Nel 2011 Hans-Thies Lehmann apriva *Das politische Schreiben* con una domanda da lui stesso definita solo ironicamente come una *multiple-choice question*: «Quanto è politico il teatro postdrammatico?»³. Nel corso del decennio successivo in molti si sono affrettati a rispondere, in particolar modo attraverso riscritture del mito: basti pensare ad uno degli esempi attualmente più visibili, il drammaturgo e regista svizzero Milo Rau, che, oltre alla stesura di quelli che potrebbe essere definiti veri e propri trattati di teatro politico, come *Die Kunst*

¹ Cohen-Cruz 1994, p. 146. Qui e in seguito, dove non diversamente segnalato, le traduzioni sono dell'autrice.

² Richard Schechner, in Bernardi, Dragone, Schinà 2002, p. 327.

³ Lehmann 2011, p. 18.

des Widerstands (2020) o *Die Rückeroberung der Zukunft* (2023), tra il 2019 e oggi ha portato in scena *Orestes in Mosul* (2019)⁴, *Antigone in Amazonas* (2023) e *Medea's Children* (2024), contestualizzandoli in scenari contemporanei di conflitto bellico, sociale, interiore, interagendo con i diretti protagonisti e coinvolgendoli⁵.

Se la natura intrinsecamente politica del teatro, come forma assembleare di rielaborazione della realtà, fino dagli albori in prima linea nel denunciare gli orrori della guerra e della violenza, non è messa in discussione, tuttavia la domanda di Lehmann, e ancor di più la sua risposta – «il teatro postdrammatico è politico soprattutto quando non parla di politica»⁶ – evidenziano la necessità di operare dei distinguo, al centro dei quali si pongono il teatro sociale e, in modo particolare, il teatro di guerra, un ambito di indagine ben lontano dall'essere stato esplorato. Scriveva nel 2004 Richard Schechner nell'introduzione alla teoria della *performance* contemporanea:

L'idea che fare teatro sociale significhi semplicemente portare il teatro in luoghi in cui il teatro non c'è, o in cui il teatro è stato distrutto o smantellato deve essere messa in discussione. [...] Prigioni, campi profughi, ospedali, ecc. non sono privi di teatralità e non sperimentano certo il teatro solo quando uno spettacolo viene messo in scena portato dall'esterno. [...] Il teatro sociale utilizza un processo performativo per creare nuove performance in luoghi già ricchi a loro volta di eventi di natura performativa⁷.

Quasi in contemporanea con queste affermazioni di Schechner, aveva avuto luogo il Convegno internazionale organizzato dal Consorzio Italiano di Solidarietà insieme all'Università Cattolica di Milano e all'Associazione Centro di Ricerca per il Teatro dal titolo *War Theaters and Actions for Peace* (2002) che aveva raccolto numerose testimonianze sul campo, teorie, problematiche, nonché i *sette punti* dello stesso Schechner per «un teatro nei tempi e nei luoghi della crisi»⁸ in cui venivano dimostrate l'insufficienza di una definizione basata sui luoghi e la necessità di mettere al centro le identità degli autori e dei protagonisti. È proprio alla luce di queste riflessioni e della distinzione operata da Schechner tra la natura performativa delle società in crisi e l'artefatta coerenza delle narrazioni prodotte dalle testimonianze, dal reportage e dalle

⁴ Viccei 2023.

⁵ URL <https://international-institute.de/en/unbearable-masterpiece-milo-rau-brings-all-greek-tragedies-to-the-stage/>. Rau 2019, Id. 2020, Id. 2023.

⁶ Lehmann 2011, p. 23.

⁷ Schechner 2002, p. 13.

⁸ Bernardi, Dragone, Schininà 2002, pp. 319-334.

fonti storiche che Michael Balfour ha poi sviluppato il proprio studio sulla *performance in contesti di guerra* in Medio Oriente, in Irlanda e in Sri Lanka, distinguendola in modo specifico dalla *performance di guerra*: ovvero dalla *performance* in cui il conflitto rappresenta il tema della rappresentazione e non necessariamente ne è il contesto⁹. Sia il pionieristico convegno milanese sia *Performance in Places of War* sottolineano il potenziale del teatro in guerra nella gestione e rielaborazione dei conflitti e sottolineano la complessità dello stesso, a partire dal coinvolgimento diretto degli autori, degli attori, del pubblico e dalle difficoltà nella scelta di una linea narrativa che possa essere condivisa. Portando l'esempio emblematico del valore rituale della *performance* nella rielaborazione post-traumatica in Kosovo e riflettendo sulla necessità di forme di *empowerment* della società civile in grado di tener conto delle diversità etniche, culturali e religiose durante la guerra, Guglielmo Schininà¹⁰ scriveva:

In una situazione in cui molti legami sono stati distrutti, da quelli affettivi interpersonali, a quelli comunitari istituzionali, la ricostruzione del ruolo individuale, di gruppo e fra gruppi diventa fondamentale. Il teatro è l'arte che lavora sul ruolo, sulla relazione e sulla comunicazione e in cui l'interrelazione tra queste componenti è più forte. In più, il teatro ha dalla sua il valore [...] performativo. Non parlo dello spettacolo, del prodotto estetico; parlo della possibilità che il teatro offre di comunicare all'esterno un processo interno al gruppo¹¹.

È proprio al cuore di simili riflessioni che si colloca il caso di *Antigone: POST-MORTEM* di Valeriy Simonchuk. Il nostro articolo, dedicato a questa Antigone, è frutto di una doppia testimonianza diretta¹² poiché da un lato indaga su una riscrittura di *Antigone* portata a compimento nella primavera del 2022, nata dall'osservazione di un contesto bellico: il conflitto russo-ucraino scoppiato nel febbraio del 2022 e ancora oggi aperto; dall'altro questa *Antigone* è stata scritta dal drammaturgo e regista Simonchuk e dall'attrice Alina Zevakova con l'intento di contestualizzare la performance nell'attività di documentazione e teatroterapia da loro portata avanti a Kyiv negli ultimi due anni¹³.

⁹ Balfour 2009, p. 4.

¹⁰ Conduttore di teatro sociale, collaboratore dell'Università Cattolica di Milano e responsabile nel 2001 del progetto *Psychosocial Trauma Response and Cultural Integration in Kosovo*.

¹¹ Bernardi, Dragone, Schininà 2002, p. 266.

¹² Si ringraziano Alina Zevakova e Valeriy Simonchuk per le conversazioni intercorse a partire dal settembre 2023, per il materiale e le immagini messe a disposizione per questa pubblicazione, per la disponibilità nella revisione del testo, che ha fornito ulteriori spunti di discussione e riflessione sul materiale raccolto.

¹³ A venti mesi dall'inizio della guerra russo-ucraina, nel settembre del 2023, l'autore e regista della *pièce* e la *performer* del monologo hanno ripercorso con l'autrice la gestazione e la messa in

La riscrittura della tragedia sofoclea da parte di Simonchuk e Zevakova è nata dalla necessità di tradurre l'orrore e il dolore, sperimentati in prima persona, in molteplici piani performativi, che hanno avuto come epicentro iniziale il *ProEnglish Theater School*, il teatro in lingua inglese della capitale ucraina. Qui già a partire dalle prime settimane dopo il 24 febbraio 2022, il primo giorno di invasione del Donbass da parte dell'esercito russo, Alina Zevakova, attrice di cinema e teatro, ha messo in piedi *Hero's Journey*, una serie di laboratori teatrali rivolti separatamente a uomini e donne della società civile, volontari, militari, operatori sanitari e parenti di vittime di guerra affetti da disturbo post-traumatico. Il metodo utilizzato è molto vicino al teatro dell'oppresso¹⁴, con elementi di *storytelling* e di tecnica cinematografica. La scelta del titolo, in cui riecheggia il monito del Galilei brechtiano¹⁵, si deve al principale modello di riferimento teorico, *The Hero with a Thousand Faces* di Joseph Campbell, pubblicato per la prima volta nel 1949, all'indomani della Seconda guerra mondiale. La necessità di interrogarsi sulla natura intrinseca dell'eroe, principalmente maschile, e sul suo destino in un simile contesto storico è significativa, quanto è significativo l'esito dell'indagine di Campbell, che argomenta così il capitolo intitolato *L'eroe oggi*:

Il problema odierno del genere umano è quindi precisamente l'opposto di quello degli uomini nei periodi relativamente stabili delle grandi mitologie coordinate che oggi sono considerate bugiarde. Allora ogni significato stava nel gruppo, nelle grandi forme anonime, e per nulla nell'individuo; oggi nel gruppo non v'è significato alcuno – nessun significato nel mondo: tutto è nell'individuo. Ma qui, il significato è assolutamente inconscio. Non si sa verso cosa ci si muove. Non si sa da cosa si è messi in moto. Le linee di comunicazione tra le zone cosce e inconscie della psiche umana sono state tutte spezzate e siamo stati divisi in due. L'impresa che l'eroe deve compiere oggi non è più quella del secolo di Galileo. Dove allora v'era tenebra, oggi vi è luce, dove era la luce, oggi è tenebra. L'eroe moderno deve cercare di riportare alla luce l'Atlantide perduta dell'anima coordinata¹⁶.

L'obiettivo dei laboratori di Alina Zevakova è quello di ritrovare e ricollocare se stessi all'interno della comunità, per quanto precaria e minacciata da

scena di *Antigone. POST MORTEM* che, nell'agosto del 2023, ha raggiunto l'Italia, andando in scena, nella sua prima tappa fuori dall'Ucraina, al XV Festival del Pensiero Popolare di San Miniato (PI). Dal 20 al 23 giugno 2024 *Antigone. POST MORTEM* è stata presentata alla *Royal Central School of Speech & Drama* nell'ambito della conferenza *PSI29-Performance Studies International*.

¹⁴ Boal 2021.

¹⁵ «Unglücklich das Land, das Helden nötig hat». Trad. it.: «Sfortunata la terra che ha bisogno di eroi». Brecht 2013, p. 130.

¹⁶ Campbell 1949, pp. 451-452.

continui allarmi aerei¹⁷, attraverso il corpo, l'auto-documentazione e la mitopoiesi. I partecipanti sono stati guidati attraverso otto tappe, dalla "chiamata dell'eroe" alla "conquista del tesoro", che coincide per ciascuno con nuove forme di consapevolezza e condivisione della propria identità e della propria funzione sociale.

Altrettanto forte è stata l'urgenza di incontrare la comunità, di portarla in teatro a condividere le esperienze realmente vissute e – cito qui le parole dei due artisti – «rendersi utili nella crisi attraverso la propria vita e ciò che si è in grado di fare in prima persona». Un'urgenza che nella vicenda di *Antigone* è centrale. Il legame tra il plot sofocleo e il monologo messo in scena da Valeriy Simonchuk e Alina Zevakova restituisce cinicamente la brutalità e la mancanza di pietà umana a cui la protagonista, una donna in guerra, è costantemente sottoposta.

2. *Antigone: POST-MORTEM*¹⁸

Al centro della scena, avvolta nel buio completo tranne che per una luce frontale che le illumina il busto, c'è una donna sola. Racconta in inglese una storia in prima persona. Come la propria madre, la propria nonna e la propria bisnonna è nata, cresciuta e vissuta nel piccolo villaggio ucraino di Yablunka, in una famiglia numerosa: «Sono una vera aborigena»¹⁹. Indossa un lungo cappotto scuro fuori misura e degli stivali. Seguendo l'iconografia occidentale degli ultimi sessant'anni, e ancor di più il funzionamento semiotico della memoria collettiva²⁰, è inevitabile intravedere un rimando ai profughi e ai deportati della Seconda guerra mondiale. A questo proposito, è significativo un aneddoto emerso dal racconto del drammaturgo nell'intervista a noi concessa nell'ottobre 2023: anche nel dibattito post-rappresentazione a Kyiv²¹ il pubblico ha immediatamente collocato lo scenario della rappresentazione nel XX secolo, mettendo in atto un vero e proprio dispositivo dissociativo di rimozione post-traumatica. In effetti, i collegamenti storico-culturali con il secolo breve sono tragicamente necessari.

¹⁷ Allarmi aerei che hanno accompagnato e interrotto più volte anche le conversazioni con l'autrice [N.d.R.].

¹⁸ *Antigone: POST-MORTEM*. Drammaturgia: Valeriy Simonchuk. Ideazione e regia: Valeriy Simonchuk. Interpreti: Alina Zevakova. Video: Anton Dmytruk. Lo spettacolo è andato in scena in Ucraina, già nel 2022, al Les Kurbas National Theatre Arts Centre di Kyiv. La performance video, dell'aprile 2022, è stata girata in un rifugio sotterraneo di Kyiv.

¹⁹ Tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

²⁰ Violi 2014.

²¹ Si rispetta la traslitterazione ucraina per precisa richiesta degli autori.



Fig. 1. Alina Zevakova
(per gentile concessione
di Alina Zevakova).

Quelli che dovevano morire sono morti. Quelli che credevano una cosa e poi quelli che credevano il contrario – anche quelli che non credevano niente e si sono trovati presi nella storia senza capirci niente. Morti uguali, tutti, stecchiti, inutili, marciti. E quelli che ancora vivono cominceranno dolcemente a dimenticarli e a confondere i loro nomi. È finita²².

Con queste parole si conclude l'*Antigone* scritta nel 1942 da Jean Anouilh durante l'occupazione tedesca, sotto il governo di Vichy: una versione dolce e spietata al tempo stesso della tragedia, nata nei tempi più bui della Seconda guerra mondiale, che ancora non ha finito di parlare al nostro presente²³. Nel 1948 sarebbe andata in scena a Chur per la prima volta l'*Antigone* di Bertolt

²² Anouilh 1946, p. 37.

²³ Nel 2013 il documentario *Art/Violence* ha raccontato il tentativo, fallito, di mettere in scena l'opera di Anouilh per le strade di Beirut da parte della compagnia teatrale palestinese *Freedom Theater*. Fornaro 2016, p. 105.

Brecht²⁴, in cui la diserzione è divenuta una forma di resistenza, davanti all'insensatezza dell'orrore perpetrato dalla guerra²⁵. Come scopriamo ben presto, tuttavia, la scena che ci troviamo ad osservare nella versione di Simonchuk è ambientata nel 2022. Yablunka, infatti, era il nome del villaggio che a partire dal secondo dopoguerra si è esteso divenendo sede di scuole, fabbriche e squadre sportive, fino a diventare nei primi anni 2000 una città di oltre 30.000 abitanti, con il nome di Bucha, nell'Oblast' di Kyiv.

All'inizio della tragedia, Bucha è un «luogo della memoria»²⁶. Nel 1941, come racconta la donna che emerge lentamente dal buio del palcoscenico, il villaggio era stato occupato dai soldati tedeschi: «Ironia della sorte, all'epoca non ci fu neanche un morto». Anzi, la madre della narratrice, caduta in uno stagno, fu salvata da un giovane soldato tedesco, che si tuffò vestito mentre stava rischiando di annegare. Due anni più tardi, nel 1943, Bucha sarebbe diventata il quartier generale del 1° Fronte Ucraino da cui partì la liberazione di Kyiv.

A partire dalla Rivoluzione russa e dalla guerra sovietico-ucraina (1917-1921), il territorio ucraino è stato sottoposto a cinque anni di guerra civile, ai quali seguirono la suddivisione non pacifica del paese in Repubblica Nazionale dell'Ucraina Occidentale, Repubblica Popolare Ucraina e Repubblica Socialista Sovietica Ucraina e la politica di deportazione della popolazione ucraina in Unione Sovietica, divenuta una tragica costante nei decenni a venire. Tra il 1932-1933 la popolazione fu sottoposta alla più vasta carestia sovietica avvenuta tra il 1930 e il 1933, l'*Holomodor*. Di poco successivo fu l'anno del *Grande Terrore Ucraino* (1937). Durante la Seconda guerra mondiale, la popolazione subì due anni di occupazione militare tedesca, vissuta in modo tutt'altro che univoco. Sono seguiti quarant'anni di Unione Sovietica. L'Ucraina indipendente del XXI secolo ha avuto una storia altrettanto travagliata, a partire dalla Rivolta arancione del 2006, seguita dalla crisi Euromaidan (2004-2005) e l'annessione della Crimea alla Russia (2013-2014), dalla cosiddetta Guerra del Donbass (2014) e dall'inasprirsi del conflitto russo-ucraino, fino all'invasione del Donbass da parte dell'esercito russo il 24 febbraio 2022.

Nel marzo 2022, l'antica Yablunka è tragicamente tornata a far parlare di sé per quello che è stato un vero e proprio massacro, in cui sono morti almeno 458 civili, di cui 9 bambini, come attestato dalle autorità di Bucha. I media presen-

²⁴ Brecht 1959.

²⁵ Nel 2016 Sotera Fornaro ha dedicato l'ultimo capitolo del volume *Antigone ai tempi del terrorismo* a Darja Stocker e ai «tanti volti di Antigone nel teatro contemporaneo» (Fornaro 2016, 81-84), mettendo in evidenza le molteplici riletture e riscritture politiche, tutt'altro che univoche, del mito sofocleo nel teatro contemporaneo. Fornaro, Viccei 2021; Fornaro, Viccei 2024.

²⁶ Nora 1984.

ti sul posto durante l'occupazione hanno documentato esecuzioni sommarie, fosse comuni, cadaveri di corpi torturati e abbandonati lungo le strade²⁷.

Molte potenze sono tremende ma nessuna lo è più dell'uomo. È lui che la parola e il pensiero simile al vento ha imparato e l'impulso che porta alla legge e a fuggire gli strali tremendi dell'inabitabile gelo sotto l'etere aperto. Ovunque s'apre la strada, in nulla s'arresta. Così affronta il futuro. Da Ade solo non ha escogitato scampo, per quanti rimedi abbia inventato a inguaribili mali.

La donna sulla scena sussurra adesso questi versi dal primo, celeberrimo, stasimo dell'*Antigone*. Sta di profilo, mentre la luce si affievolisce.

Quando abbiamo visto le strade di Bucha cosparse di cadaveri abbandonati e i sotterranei della città occupati come rifugio dai sopravvissuti, allora abbiamo trovato in Antigone un'opera necessaria da mettere in scena. Davanti a un mondo al contrario, in cui la città è lasciata ai morti e Ade è abitato dai vivi.

Spiega Valeriy Simonchuk, raccontando le ragioni della sua *Antigone: POST-MORTEM*, in cui *post mortem* è tutt'altro che tautologico, bensì un modo per inserire il massacro nel titolo della tragedia e collocare la scena nel contesto di un trauma individuale e collettivo allo stesso tempo. Oltre alla desolazione e alla distruzione, infatti, gli attacchi di marzo hanno avuto come drammatica conseguenza per la popolazione la difficoltà nel ritrovare i propri morti e dare loro una degna sepoltura. Se Creonte non è presente sulla scena come interlocutore reale, la cecità e la sordità della legge terrena davanti al dolore umano e all'insensatezza della guerra sono ben rappresentati dalle continue telefonate di cui Antigone è protagonista. «Sì, buongiorno, sono il numero 500731, sì, posso attendere in linea. Sì, ho preso contatto con il luogo di deposito e nessuno sa dove potrebbe essere la persona che cerco, voi lo sapete?» è il *refrain* ripetuto dalla donna durante l'intero spettacolo, in un ossessivo crescendo. Ulteriore *refrain*, sussurrato in modo cantilenante, come una ninna nanna dimenticata, è il testo della *Convenzione di Ginevra per la protezione delle persone civili in tempo di guerra* (1949).

Antigone: POST-MORTEM è un monologo di *verbatim theatre* in cui il testo

²⁷ Le fonti giornalistiche sono innumerevoli, si segnalano: *KILLINGS OF CIVILIANS: SUMMARY EXECUTIONS AND ATTACKS ON INDIVIDUAL CIVILIANS IN KYIV, CHERNIHIV, AND SUMY REGIONS IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN FEDERATION'S ARMED ATTACK AGAINST UKRAINE* (PDF), su *obchr.org*, dicembre 2022. «Ucraina, l'eccidio di Bucha ricostruito dal Ny: «Piano spietato per aprirsi la strada verso Kyiv» eseguito dal 234° reggimento di Mosca», *Open*, 22.12.2022.

della tragedia sofoclea emerge a cadenza ricorrente, a volte urlato, altre soffocato o ancora sussurrato dando le spalle al pubblico, come *fil rouge* di una narrazione polifonica in cui a prendere la parola sono i sopravvissuti di Bucha. L'attrice Alina Zevakova dà loro voce guardando verso l'alto, verso la luce, con un doppio significato: al momento delle riprese e delle prove prima della messa in scena a Kyiv, infatti, sia gli abitanti di Bucha sia l'attrice si trovavano nei rifugi sotterranei.

Anche la prima collaborazione, antecedente di alcuni mesi alla tragedia sofoclea, tra l'autore e regista e l'interprete di *Antigone: POST-MORTEM* si è svolto in forma ibrida tra Lviv (Valeriy Simonchuk) e un rifugio sotterraneo di Kyiv (Alina Zevakova), il 27 marzo 2022, quando Zevakova e Simonchuk sono stati gli attori protagonisti di *New World Order* (1991) di Harold Pinter per la regia di Tania Shelepko²⁸, al Deutsches Theater di Berlino nella manifestazione *Ukrainian Voices for Mariupol*²⁹ in occasione del *World Theatre Day* 2022. La scelta del breve testo di Pinter – dieci minuti pieni di tensione in cui un uomo siede bendato al centro della scena, costretto ad ascoltare la conversazione tra i suoi due carnefici che parlano in modo vago ed allusivo di come intendono torturarlo – è terribilmente calzante per rendere lo stato di perpetuo allarme della popolazione, costretta all'attesa nei sotterranei di Mariupol'.

«Nelle settimane successive agli attacchi, grazie all'aiuto di alcuni giornalisti, sono andato a Lviv e poi, ad aprile, ho raggiunto Bucha. Sono andato a parlare con le persone, con gli abitanti di Lviv e di Bucha e con i rifugiati di Mariupol'», fuggiti a Bucha già nel febbraio 2022 durante l'occupazione russa della città dell'oblast di Donec'k. «Il monologo è stato composto con le loro storie» racconta Simonchuk. Perché, forse in modo inaspettato rispetto a quanto si potrebbe immaginare, nei mesi successivi al massacro la maggior parte dei sopravvissuti «voleva raccontare. Molti iniziavano a parlare come un fiume in piena. Volevano che io ascoltassi e registrassi, con la promessa di raccontare ad altri. Tutti dovevano sapere che cosa gli era successo». La promessa, grazie ad *Antigone: POST-MORTEM*, è stata mantenuta.

Ascoltare, essere ascoltati, registrare, documentare era, d'altra parte, l'intenzione iniziale di Valeriy Simonchuk che, nella restituzione performativa delle conversazioni, ha trovato innanzitutto una modalità in cui il teatro poteva mettersi a disposizione della comunità nello stato di emergenza. Ogni conversazione ha richiesto il suo tempo, i suoi ritmi e i suoi toni. Anche i suoni di Bucha

²⁸ Tania Shelepko è una giovane regista ucraina, molto attiva al *ProEnglish Theater* con il quale collabora dal 2020 per lo *Shakespeare Festival* ucraino.

²⁹ *Ukrainian Voices for Mariupol | Stay united #2, World Theatre Day* 2022.



Fig. 2. «Vado dai miei, che in gran numero Persefone ha accolto tra i morti; di loro io ultima discendo sotterra e nel modo più infame» (per gentile concessione di Alina Zevakova).

sono stati registrati, dall'abbaiare dei cani al pianto dei neonati, e costituiscono la colonna sonora naturale della *performance*.

«Non ho mai forzato nessuno a parlare. La parola chiave delle conversazioni tra me e i sopravvissuti di Bucha e di Mariupol' è stata la delicatezza», racconta ancora l'autore. Gli incontri sono stati di indubbio impatto emotivo sia per gli intervistati sia per gli intervistatori. «Ho visto molti giornalisti piangere, giornalisti esperti, col pelo sullo stomaco. Fumare e piangere erano le uniche forme di rielaborazione possibile dopo aver raccolto le testimonianze», continua a spiegare l'autore, egli stesso coinvolto in prima persona con affetti e contatti nelle città sotto attacco. Il ruolo cruciale dei giornalisti nella realizzazione delle interviste per *Antigone: POST-MORTEM*, nei soccorsi alla popolazione, nella documentazione di quanto realmente accaduto a Bucha e a Mariupol' viene citato e ribadito spesso nella conversazione. Così come viene nominato più volte il giornalismo d'assalto più sfrontato. Se molti degli abitanti di Bucha aprivano la porta a Valeriy Simonchuk, altri, invece, preferivano il silenzio: non volevano essere disturbati ulteriormente, dopo gli interrogatori della polizia, dell'esercito e dell'infinita schiera di testate internazionali in cerca di sensazioni, che entravano nelle case dei superstiti, rendendoli *de facto* protagonisti di notiziari, macabri tik-tok, *reel* e *reality*

show, trasmettendo l'orrore in diretta mondiale. «Spesso tutti all'interno di una stessa giornata».

Sulla scena la narrazione viene improvvisamente interrotta da un interrogatorio serrato, un'eccellente prova interpretativa di Alina Zevakova illuminata da una luce a piombo accecante, che ha tutta l'aria di una perquisizione:

Questo cos'è?
L'impermeabile di mio marito...
E questa?
... è la sua borsa...
E questo?
Questo è il mio cappotto, avevo freddo... l'ho preso...

A fare le domande non sono le forze dell'ordine, bensì i giornalisti. «Le luci puntate nello spettacolo, in realtà, sono innanzitutto quelle dei riflettori. Sono luci da interrogatorio», spiega l'attrice.

«Ade e i morti fanno i fatti. Io non amo chi ama solo a parole»³⁰, dice Antigone nella tragedia di Sofocle. Ecco che, nella realtà mediatica e del meta-verso che caratterizza l'Antropocene, dove il confine tra volontà, ostinazione documentaristica e violazione della privacy è molto sottile, il dramma etico di Antigone si sposta: alla degna sepoltura di Polinice si sovrappone la necessità di nuovi confini nel rappresentare e divulgare narrazioni e immagini di guerra che lascino all'essere umano la dignità nel dolore, nel lutto, nella fragilità. Allo stesso tempo, si fa spazio un interrogativo che riguarda lo spettatore-fruitori: cosa uno spettatore ha il diritto e il dovere di vedere e di conoscere? Quanto la diffusione ostentata e compulsiva di scenari di guerra può avere una funzione anestetica, indirizzando le tragedie reali che ci circondano verso «l'inferno dell'uguale»?³¹ I reportage dell'ottobre 2023 dedicati alla striscia di Gaza ripropongono con insistenza lo stesso interrogativo.

Con *Antigone: POST-MORTEM* abbiamo voluto mostrare ciò che accade nei territori di guerra anche dal punto di vista mediatico. La nostra intenzione è quella di spostare il caso specifico ucraino e di Bucha su un piano universale grazie ad Antigone. Sono dinamiche che avvengono a qualsiasi latitudine, ogni giorno. Sono interrogativi che riguardano tutti ribadiscono il regista e l'attrice.

Una riflessione non lontana da quella fatta nel 2015 dalla drammaturga sviz-

³⁰ Sofocle 2007, p. 28.

³¹ Han 2021, p. 30.



Fig. 3. *Antigone: POST-MORTEM*. XV Festival del Pensiero Popolare di San Miniato, 12 agosto 2023 (per gentile concessione di Alina Zevakova).

zera Darja Stocker che, mettendo in scena la sua *Nirgends in Friede. Antigone*³² ambientata lungo le coste del Mediterraneo incendiato dalle guerre e dalla Primavera araba, ha triplicato la protagonista, ponendo al centro del dramma il concetto fluttuante di verità, reso ancor più esile dal caos mediatico che caratterizza gli scenari di guerra e di dolore del tempo presente.

Il processo di universalizzazione e la funzione rituale della *performance* sono state fortemente accentuate nella rappresentazione di *Antigone: POST-MORTEM* del 12 agosto 2023 al XV Festival del Pensiero Popolare di San Miniato (Pisa; Fig. 3), sia per la decontestualizzazione della *performance* stessa, presentata a un pubblico geograficamente ed emotivamente più lontano dallo scenario di guerra, sia per la scenografia naturale offerta dal piazzale esterno e dagli interni dell'Oratorio di San Rocco. A rendere l'*Antigone* di San Miniato più 'astratta' e più vicina all'originale sofocleo ha contribuito anche la distanza dal pubblico: a differenza della prima a Kyiv, infatti, l'evento non prevedeva un momento di dibattito post-rappresentazione.

³² *Supra*, n. 24; Stocker 2020; URL <https://archiv.theater-basel.ch/2015-16/nirgends-friede-antigone>



Fig. 4. Antigone:
POST-MORTEM.
Performance
sotterranea (per
gentile
concessione di
Alina Zevakova).

Il finale di Simonchuk non coincide con quello scelto da Sofocle e prende le distanze anche dalle riscritture di guerra di Anouilh e Brecht, introducendo nel plot una sottile speranza. «L'ho visto, vicino al cespuglio, ci stavo passando accanto e l'ho visto. Bianco come la neve, lì, steso in terra. [...] e sopra di lui già crescevano i fiori» racconta l'ultima delle donne portate in scena da Alina Zevakova. Accenna un sorriso mentre si scioglie i capelli sotto una luce calda e diffusa, lasciando agli spettatori un velo di speranza. Intanto un ticchettio metallico, prima lieve e delicato sul fondo della scena, si intensifica e aumenta di volume: «È la pioggia», spiega il regista, «mentre stavamo facendo un'intervista in una casa a Bucha, d'improvviso, abbiamo sentito uno scoppio fortissimo. Siamo rimasti un momento a guardarci, paralizzati. Poi è scoppiato a piovere. Per la prima volta, dopo mesi, quello era il rumore di un tuono».

Bibliografia

- ANOUILH J. 1946, *Antigone*, Paris.
- BALFOUR M. (a cura di) 2009, *Performance in Place of War*, Calcutta.
- BERNARDI C., DRAGONE M., SCHININÀ G. (a cura di) 2004, *Teatri di guerra e azioni di pace: la drammaturgia comunitaria e la scena del conflitto*, Firenze.
- BOAL A. 2021, *Metodo e pratica per un teatro politico*, Roma.
- BRECHT B. 1959, *Antigone*, Frankfurt am Main.
- BRECHT B. 2013, *Leben des Galilei*, Frankfurt am Main.
- CAMPBELL J. 1949, *The Hero with a Thousand Faces*, London.
- COHEN-CRUZ J. 1994, *Radical Street Performance. An International Anthology*, New York-London.
- DRIESSEN C. 2022, *Theater-spielen-waehrend-die-Bomben-fallen*, N-TV, 29.03.2022. URL <https://www.n-tv.de/panorama/Theater-spielen-waehrend-die-Bomben-fallen-article23232615.html>
- FORNARO S., VICCEI R. (a cura di) 2021, *Antigone. Usi ed abusi di un mito dal V secolo a.C. alla contemporaneità*, Bari.
- FORNARO S., VICCEI R. 2024, *Antigone 2.0*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo. Blog, Fascicolo numero zero, 18 novembre. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/images/fascicoli/antigone2.0.pdf>
- FORNARO S. 2016, *Antigone ai tempi del terrorismo*, Lecce.
- HAN B.-C. 2021, *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite*, Torino (ed. or. *Palliativgesellschaft Schmerz heute*, Berlin 2020).
- IACHINO A. 2023, *L'Antigone in Amazzonia di Milo Rau*, Doppiozero, 30 giugno. URL <https://www.doppiozero.com/lantigone-in-amazzonia-di-milo-rau>
- LEHMANN H.-T. 2011, *Das politische Schreiben*, Berlin.
- NORA P. 1984, *Les Lieux de mémoire*, Paris.
- RAU M. 2023, *Die Rückeroberung der Zukunft*, Hamburg.
- RAU M. 2020, *Die Kunst des Widerstands*, Berlin.
- RAU M. 2019, *Das Geschichtliche Gefühl*, Berlin.
- SCHECHNER R. 2002, *Performance Studies. An Introduction*, New York.
- STOCKER D. 2020, *Nirgends in Friede. Antigone / Nulle part en paix. Antigone*, traduzione e prefazione di C. BOMY, Toulouse.
- VICCEI R. 2022, *Lo spazio necessario: Orestes in Mosul di Milo Rau*, «Visioni Del Tragico. La Tragedia Greca Sulla Scena Del XXI Secolo» III, pp. 127-145. URL <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/72/79>

Sitografia

- <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/72/79>
- chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/<https://www.ohchr.org/sites/default/files/2022-12/2022-12-07-OHCHR-Thematic-Report-Killings-EN.pdf> [December 2022].
- <https://www.open.online/2022/12/22/ucraina-eccidio-bucha-ricostruzione-new-york-times-piano-russia/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=gQN3aJz2vxo> [28.10.2024].
- <https://www.proenglishtheatre.com/> [28.10.2024].
- <https://archiv.theater-basel.ch/2015-16/nirgends-friede-antigone>
- <https://international-institute.de/en/unbearable-masterpiece-milo-rau-brings-all-greek-tragedies-to-the-stage/>