

saggi

Dalla parte di Ismene: *Pale Sister* di Colm Tóibín (2019)*

Loredana Salis

«No one makes a sound. We live in a time of silence»
«But he fears silence more than sound»
«I can hear my sister laugh at the thought of truth»¹

ABSTRACT Siding with Ismene: *Pale Sister* by Colm Tóibín (2019)

Pale Sister by Colm Tóibín (2019) is the title of one of Ireland's most recent rewritings of Sophocles' *Antigone*. Centred on Ismene, this dramatic monologue takes sides with Antigone's sister and with her moderate and tolerant attitude. Tóibín responds to recent events and to the contemporary failure of communication, a worrying phenomenon characterising the times in which we live. This debut play is a fine example of a kind of theatre that is revolutionary, and whose expression relies on the use and abuse of silence. This study focuses on the use of silence in Tóibín's *Pale Sister*, of which three relevant sections are presented here in translation.

KEYWORDS *Antigone*, Ismene, Colm Tóibín, silences

Pale Sister di Colm Tóibín è il più recente di una lunga serie di adattamenti irlandesi dell'*Antigone* di Sofocle, in cui la vicenda della ribelle tebana viene narrata dalla prospettiva di Ismene, l'eponima sorella opaca. Portato in scena per la prima volta al Gate Theatre di Dublino il 31 ottobre del 2019 (prod. Audible), e pubblicato contemporaneamente dai tipi della Gallery Press (Co. Meath), *Pale Sister* nasce come lavoro d'équipe in seno a un laboratorio teatrale universitario durato quattordici settimane – l'*Antigone Project* – che aveva visto coinvolti Tóibín, l'attrice Lisa Dwan, la studiosa di lettere classiche Carina de Klerk e un gruppo di quindici studenti della Columbia University. Era il 2018, e Tóibín si apprestava a riscrivere la tragedia sofoclea sulla scorta di recenti casi di cronaca legati a «questioni di genere, di abuso di potere, di silenzio e comunicazione»², temi a lui cari e trasversali alla sua produzione, in particolar modo ai romanzi *The Heather Blazing* (1992; trad. it. 2008) e *The Story of the Night* (1996; trad. it. 2000)³, temi che riaffio-

* Ringrazio le colleghe Sotera Fornaro e Monica Randaccio per aver letto e commentato la prima bozza di questo articolo.

1. C. Tóibín, *Pale Sister*, The Gallery Press, Loughcrew Oldcastle 2019, p. 12, p. 18.
2. Id., *Pale Sister*, cit., Author's Note, p. 43. Tutte le traduzioni sono di chi scrive, l'opera, ad oggi, è inedita in italiano.
3. *Ibid.* Nella Nota in appendice Tóibín ripercorre le tappe del suo progressivo avvicinamento ad

saggi

103

ravano, prepotenti, per tramite di Antigone, o più precisamente di Ismene. Con *Pale Sister* Tóibín ritornava al mito classico dopo l'esperimento di *House of Names* (2016; trad. it. 2018), romanzo di notevole successo incentrato sulla vicenda di Clitennestra e dei suoi figli, liberamente ispirato all'*Oresteia* di Eschilo e all'euripidea *Iphigenia in Aulide*⁴. Approdando al teatro per la prima volta, lo scrittore irlandese si confrontava con quel mezzo che, come ben scriveva uno dei suoi maestri, James Joyce, «è lotta, è evoluzione, è movimento che si dispiega in ogni modo possibile; esiste prima ancora di prender forma, indipendentemente, è condizionato ma non controllato dalla scena»⁵. Quanto segue prende spunto dalla concezione joyciana di teatro per osservare il modo in cui in *Pale Sister* l'oralità si fa testo, in cui evoluzione e movimento sono affidati alla pratica sapiente di un'articolata politica del silenzio.

Al pari di altri scrittori e intellettuali suoi connazionali⁶, Colm Tóibín deve il suo primo incontro con Antigone a un discusso articolo di Conor Cruise O'Brien, uscito nel 1968 e successivamente riedito per una raccolta di saggi pubblicata nel 1972⁷. *Civil Rights: the Crossroads*, questo il titolo, comparve nel settimanale britannico «The Leader» a meno di tre settimane dall'episodio che viene considerato l'inizio dei «Troubles», il conflitto civile nordirlandese scoppiato, per l'appunto, nel 1968 e protrattosi per circa tre decenni⁸. L'articolo in questione, nella sua prima

Antigone e ai temi centrali al dramma sofocleo: «Al centro di *Antigone* c'è un dibattito sulla legge [...] Nel mio romanzo *The Heather Blazing* (1992) [...] ho cercato di affrontare la questione della legge, di cosa è, di cosa è la legge naturale, e di cosa accade quando l'una si scontra con l'altra» (cfr. Tóibín, *Pale Sister*, cit., Author's Note, p. 45). *The Story of the Night* è ambientata a Buenos Aires negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, quando la faccenda dei *desaparecidos* divenne di dominio pubblico. Il protagonista del romanzo pare non accorgersi del fenomeno, o meglio, non lo ritiene importante, e come lui tanti ne sminuiscono la gravità. L'indifferenza istituzionale ricorda l'atteggiamento di Creonte, il silenzio della collettività rimanda a quello di Ismene, ed è a queste dinamiche che lo scrittore dedica il romanzo.

4. C. Tóibín, *House of Names*, Tuskar Rocks Press, Dublin 2016. Si veda, inoltre, la recensione a cura di Fiona Macintosh, *House of Names Review: A Greek House of Cards from Colm To*, in «The Irish Times», 20 May 2017, <https://www.irishtimes.com/culture/books/house-of-names-review-a-greek-house-of-cards-from-coltm-t-%C3%B3ib%ADn-1.3082688> (ultima consultazione: 9.09.2021).

5. J. Joyce, *Drama and Life* (1900), in *The Critical Writings of James Joyce*, edited by Ellsworth Mason and Richard Ellman, Faber and Faber, London 1959, p. 41.

6. Si vedano, per esempio, Tom Paulin e Seamus Heaney, entrambi autori di adattamenti di *Antigone* in chiave contemporanea (rispettivamente *The Riot Act*, 1984 e *The Burial at Thebes*, 2004). Paulin cita l'articolo di Cruise O'Brien nel programma di scena della sua versione; Heaney lo ricorda in un articolo dedicato alla genesi di *The Burial at Thebes* intitolato *Title Deeds: Translating a Classic*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», CXLVIII, 2004, 4, pp. 411-426.

7. Tóibín, *Pale Sister*, cit., Author's Note, p. 44. C. Cruise O'Brien, *Civil Rights: The Crossroads*, in Id., *States of Ireland*, Hutchinson, London 1972, pp. 152-186.

8. Il 5 ottobre del 1968 una manifestazione pacifica organizzata dal Derry Housing Action Committee (DHAC), il comitato per il diritto alla casa, con il supporto dell'Associazione per i diritti civili in Irlanda del Nord (NICRA) fu ostacolata prima ancora che iniziasse dalle forze dell'ordine, che intervennero caricando i manifestanti. L'episodio venne filmato e trasmesso dalle televisioni nazionali e internazionali. Seguirono due giorni di scontri violenti tra cattolici e polizia nelle strade di Derry; il 9 ottobre la protesta dilagava nel resto del Paese dando inizio ai cosiddetti «Troubles». Per una cronologia dettagliata degli eventi consultare l'archivio online della University of Ulster CAIN: (<https://>

versione, si appellava al mito classico per commentare gli incidenti accaduti nella cittadina settentrionale di L/Derry il 5 ottobre di quell'anno, soffermandosi in particolare sulla «disobbedienza civile» di Antigone e sulle ragioni di chi come lei da sempre difendeva il diritto inalienabile alle libertà – di parola, di pensiero, di azione. «Lo spirito di Antigone», sosteneva nel 1968 O'Brien, anima il coraggio di coloro che «si oppongono alle guerre così come al razzismo e a qualsiasi altra forma di oppressione, perché tutto ciò è sbagliato; e dal momento che la loro lotta è una lotta giusta non si preoccupano delle conseguenze»⁹. Intellettuale, accademico e uomo di politica, discendente di una tra le più ardite rivoluzionarie nazionaliste irlandesi del ventesimo secolo, Hanna Sheehy-Skeffington¹⁰, nel 1972 O'Brien rileggeva quell'articolo alla luce di quattro anni di conflitto che erano costati la vita a «più di cento» persone in Irlanda del Nord. Giunti a un bivio, i diritti civili in quel Paese avrebbero dovuto cercare una soluzione non nella disobbedienza di Antigone – una «splendida epifania» del passato – quanto piuttosto nel dialogo e nel compromesso. O'Brien giungeva alla conclusione che in Irlanda «saremmo tutti più al sicuro, senza quella piantagrane di Antigone», e si appellava al «buonsenso» di Ismene, la cui dignità umana offriva uno spettacolo «meno sensazionale» ma decisamente «più utile»¹¹. Il conflitto nordirlandese avrebbe conosciuto fasi altrettanto critiche prima dei negoziati di pace del 1985, del cessate il fuoco dell'IRA del 1994 e del *Good Friday Agreement* del 1998, lo storico accordo di pace siglato con il governo britannico e quello irlandese¹². L'autogoverno e il *power sharing*¹³ avrebbero garantito al Paese una stabilità politica insperata, e tuttavia l'eredità pesante di quel passato violento avrebbe gravato sulla memoria di un popolo profondamente ferito e comunque in lotta con se stesso. Le cosiddette «Antigoni irlandesi», soprattutto quelle scritte e portate in scena a partire dal 1984, si rifanno per lo più a queste vicende assolute e imm modificabili¹⁴. In tempi più recenti, la

cain.ulster.ac.uk/events/derry/chron.htm (ultima consultazione: 19.07.2021). Agli scontri del 5 ottobre 1968 è dedicata un'interessante mostra virtuale sul sito di RTÉ, la televisione di stato irlandese: (<https://www.rte.ie/archives/exhibitions/1031-civil-rights-movement-1968-9/1034-derry-5-october-1968/>) (ultima consultazione: 19.07.2021).

9. C. Cruise O'Brien, *The Listener*, in Id., *States of Ireland*, cit., p. 158.

10. O'Brien (1917-2008) era figlio di Frank Cruise O'Brien e di Kathleen Sheehy, sorella di Hanna Sheehy-Skeffington (1877-1946), attivista nazionalista, suffragista e fondatrice della IWFL, la Lega per l'emancipazione delle donne d'Irlanda. Personaggio controverso e influente del panorama culturale e politico irlandese, O'Brien lavorò in Congo come diplomatico negli anni Sessanta e fu Ministro delle Telecomunicazioni nel Gabinetto irlandese negli anni Settanta del secolo scorso.

11. Cruise O'Brien, *Civil Rights: The Crossroads*, cit., p. 153.

12. Per una cronologia dettagliata del processo di pace dagli anni Ottanta del secolo scorso a oggi si veda *The Irish Peace Process* nell'archivio online del CAIN dell'Ulster University (<https://cain.ulster.ac.uk/events/peace/peace.htm>) (ultima consultazione: 10.09.2021).

13. B. Kissane, *Power Sharing as a Form of Democracy for Northern Ireland*, in «The Review of Politics», LXVIII, 2006, 4, pp. 663-674, doi: 10.1017/S0034670506000258.

14. La bibliografia sulle «Antigoni irlandesi» è vasta e ha inizio verso la fine degli anni Ottanta del secolo scorso con uno studio, cui si rimanda, di A. Roche, *Ireland's Antigones: Tragedy North and South*, in *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*, edited by Michael Kenneally, Colin Smythe, Gerrards Cross 1988, pp. 221-250.

questione della Brexit e l'esito del relativo referendum nel 2016 confermavano, ancora una volta, l'esigenza di far fronte alla crisi insanabile tra poteri, valori e ideali diversi; ancora una volta confermavano il bisogno di ritornare ad Antigone¹⁵. La vicenda narrata da Sofocle riecheggiava, inoltre, in fatti di cronaca ugualmente irrisolti, e in particolare nella questione dei *disappeared*, persone sequestrate e uccise dai paramilitari dell'IRA (l'esercito repubblicano irlandese) alcune delle quali ad oggi non sono state ancora ritrovate¹⁶. La loro storia ricorda quella dei dissidenti argentini scomparsi durante la dittatura militare del periodo 1976-1983 e rivendicati dalle madri della Plaza de Mayo, donne coraggiose di cui Tóibín aveva sentito parlare nel 1985, quando si trovava in Argentina. La vicenda dei *desaparecidos* avrebbe ispirato un suo romanzo del 1996 e, a distanza di circa vent'anni, sarebbe riaffiorata durante gli incontri con il gruppo teatrale universitario dell'Antigone Project. Quell'immagine è rievocata anche tra le pagine di *Pale Sister*, nella citata Nota dell'autore, in cui il punto di forza delle madri argentine, si legge, era sì la loro «determinazione», ma lo era anche «il silenzio intorno a loro», ovvero il fatto che in molti si rifiutavano di reagire, o erano «indotti a non fare niente»¹⁷. L'atteggiamento ambiguo di chi «sceglie di non seguire l'esempio di Antigone» affascina Tóibín fin dagli anni Ottanta del secolo scorso, e qualche tempo più tardi lo conduce a uno studio dei «contorni morali e politici»¹⁸ del testo classico e di quell'incontro-scontro tra coscienza pubblica e privata che è al centro della tragedia di Sofocle. Così, nel 2018, lo scrittore ritornava ad Antigone per riflettere ancora una volta su quei temi e quelle dinamiche, e per riaccendere il ricordo di quei lutti, al contempo avviandone la rielaborazione collettiva per mezzo del teatro. Il percorso d'équipe e poi individuale dell'autore indaga i sintomi del fallimento di una comunicazione verbale che nella società contemporanea si fa sempre più disfunzionale. Per il drammaturgo di Enniscorthy la parola è costretta ad arretrare di fronte all'immagine: incapace di comunicare e di trasmettere la complessa tessitura dell'espe-

15. Si consideri, per esempio, la versione adattata nel 2019 da James Beagon per una produzione della compagnia da lui fondata, la Aulos Productions, il cui titolo in gaelico, *Antigone na hÉireann*, suggerisce l'analogia, ancora fortemente sentita, tra la vicenda travagliata della figlia di Edipo e quella del popolo irlandese sotto la dominazione britannica. Antigone, in sostanza, è dell'Irlanda, o addirittura Antigone è l'Irlanda. Si veda a tal proposito L. Salis, *Antigone in Irlanda: un mito greco nella contemporaneità*, in *Antigone. Usi e abusi di un mito dal V secolo a.C. alla contemporaneità*, a cura di Sotera Fornaro e Raffaella Viccei, Edizioni di Pagina, Bari 2021, pp. 263-276.

16. Si parla di sedici persone, tre delle quali risultano ad oggi ancora scomparse. Il ritrovamento più recente risale al 2017 ed è relativo a Seamus Ruddy, insegnante trentaduenne scomparso a Parigi nel 1985. Cfr. *Who were the Disappeared?*, in «BBC News», 4 June 2019, <https://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-27235088> (ultima consultazione: 10.09.2021) e dall'archivio online del CAIN: *Violence - Details of 'the Disappeared'*, <https://cain.ulster.ac.uk/issues/violence/disappeared.htm> (ultima consultazione: 10.09.2021). La vicenda è oggetto del documentario omonimo, *The Disappeared*, scritto da Darragh McIntyre, diretto da Alison Millar e andato in onda da BBC One Northern Ireland il 22 novembre 2013.

17. C. Tóibín, *The Story of the Night*, Picador, London 1996. Si rimanda, inoltre, alla nota 3 di questo articolo.

18. Tóibín, *Pale Sister*, cit., Author's Note, p. 46.

rienza, essa cede alla tentazione o al dominio del silenzio: «Viviamo nell'epoca del silenzio»¹⁹, scrive in *Pale Sister*, rievocando, forse, il titolo di un romanzo di Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio* (1962) in cui, analogamente, la lingua offre i sintomi del disagio del presente, ponendo al centro della narrazione il silenzio, più o meno imposto, più o meno necessario.

Pale Sister è un monologo teatrale in prosa in cui, per citare Gerardo Guccini, «l'azione orale si fa testo, connettendo gli impulsi del dire ai fini di una comunicazione eloquente»²⁰. Ambientato ai giorni nostri in un tempo non definito, è diviso in sette sezioni di lunghezza variabile – sette come i secoli di dominazione britannica in Irlanda, verrebbe da pensare, sette come i giorni dell'Insurrezione di Pasqua del 1916, atto ribelle che di fatto sancì l'indipendenza del Paese – e d'altronde nel contesto irlandese non si può ignorare il peso delle riscritture di *Antigone* in chiave anti- e postcoloniale. Tóibín stesso vi fa riferimento, nella già citata Nota, in cui ricorda anche i nomi di chi, prima di lui, aveva usato il testo sofocleo per rivendicare diritti civili e umani che le dittature e certe ideologie contemporanee hanno violato e continuano a violare²¹. L'architettura dell'opera – la vicenda narrata e le sezioni numerate ma senza titolo di cui si compone il testo a stampa – suggeriscono il valore simbolico di un numero magico e fortemente connotato, il sette, che rimanda al principio femminile, al passare del tempo, all'idea di perfezione, di evoluzione e di creazione (della vita umana, ma anche la creazione divina e quella alchemica, che trasforma la materia grezza in qualcosa di prezioso)²². La narrazione, in tale ottica, si configura in quanto luogo della crisi e della sua soluzione, un atto creativo dunque, per sua natura eversivo, che affidandosi ai modi della tradizione orale ambisce al cambiamento presupponendo scontro e disfacimento, oppure distruzione. Ed è questo che accade in *Pale Sister*. Ripercorrendo la linea del tempo a ritroso, l'autore, per tramite dei ricordi di Ismene, rintraccia le cause della tragedia di Antigone, sepolte con lei in un passato lontano e dimenticato, o forse mai conosciuto. Il passato conserva la memoria (o il segreto) di avvenimenti che fanno precipitare l'azione nel presente rendendo inarrestabile il ciclo di violenza che colpisce i personaggi del dramma. Pur rispettando l'essenza del testo di partenza, Tóibín lo attualizza, va oltre l'orizzonte divino e la dimensione mitica narrata da Sofocle per sondare le passioni umane, quelle più estreme, che, difficilmente arginabili, muovono l'azione drammatica.

Pale Sister modifica l'intreccio di *Antigone* per strappare la verità al tempo del

19. Tóibín, *Pale Sister*, cit., p. 39.

20. G. Guccini, *Poetiche e percorsi del 'teatro narrazione'*, in *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, a cura di Gerardo Guccini, Dino Audino Editore, Roma 2005, p. 32.

21. Nel raccontare la genesi di *Pale Sister*, Tóibín riconosce il proprio debito nei confronti delle versioni di Jean Anouilh (1932) e Bertold Brecht (1947), quelle citate di Tom Paulin e Seamus Heaney, delle riscritture del dramma sofocleo di Athol Fugard (*The Island*, 1973), Anne Carson (*Antigonick*, 2012), Slavoj Žižek (*Antigone*, 2015) e Kamila Shamsie (*Home Fire*, 2017).

22. A. Schimmel, *The Pillars of Wisdom*, in Id., *The Mystery of Numbers*, Oxford UP, Oxford 1993, pp. 127-155.

108 saggi

silenzio, o meglio per produrre una testimonianza vera che «attesti il radicamento del mondo diegetico nella persona del narratore [*integrando*] narrato ed esperito, fonti narrative e memoria personale»²³. Il fine, a teatro, è «produrre un tessuto di esperienze che include e modifica la memoria dello spettatore»²⁴. Interrogando e riscrivendo il passato, la vicenda narrata si apre nella stanza in cui Antigone «dormiva, prima che la trovassero e l'arrestassero». È notte – «prima dell'alba» – il nuovo giorno deve ancora iniziare, ed è qui che entra lo spettro della ribelle di Tebe, già defunta, ma tenuta in vita dal ricordo di Ismene: «Perseguitata, ferita, ella trema. Si muove con velocità, poi lenta e furtiva. Si volta. Gli occhi come parole. Il suo sguardo trafigge l'aria come un ululato». Nella medesima sezione, la prima dell'opera, Ismene accetta di «accusare» il re e di farlo con il silenzio: «In piedi, accusalo», è la richiesta di Antigone, «Fissalo con lo sguardo [...]. In piedi, con lo sguardo fisso, è tutto ciò che ti chiedo, sorella opaca!». Lo sguardo di Ismene è la sua «denuncia pacata»²⁵ (*calm accusation*), portata avanti in nome di Antigone, in onore della sua memoria e in difesa della verità: «Con me svanirà anche la verità. Quindi parlo. È per questo che parlo»²⁶. La seconda sezione è ambientata a casa di Creonte, in un tempo antecedente alla morte di Antigone. Tra le mura del palazzo il sovrano impartisce ordini a tutti, severo e spietato dissemina terrore anche tra i familiari – Euridice trema, Emone abbassa lo sguardo. Dentro, l'atmosfera è inquietante; «là fuori» nessuno conosce la verità, oppure finge, nessuno denuncia la crudeltà e l'ingerenza di Creonte. Anche per questo Ismene decide di parlare: «Dirò quel che so. Farò i nomi di chi era presente»²⁷. La sezione che segue dà inizio alla ricerca della verità a partire dall'antefatto: «Un giorno», ricorda Ismene, «nel momento più intenso dello scontro tra i nostri fratelli, tornai a casa trafelata, timorosa che si venisse a sapere quello che mi era stato detto, e vi trovai Antigone». Polinice ed Eteocle sono morti; del primo Creonte ha vietato la sepoltura, e questi «come un cane, come una vecchia iena, marcisce alla luce del sole». Chiunque tocchi quel cadavere, ordina l'editto, «verrà seppellito vivo»²⁸. La terza sezione è breve, due pagine nel testo a stampa; il ritmo, sostenuto, è quello del pensiero di Antigone che impassibile, con voce «schietta, determinata, naturale» annuncia: «Seppellirò mio fratello, devo farlo...»²⁹. La quarta sezione riporta la notizia della morte dei due fratelli così come viene recepita dai familiari. Ancora una volta, è Ismene a rievocare i momenti «più inquietanti», quando Creonte, con i pugni serrati, si trasforma e «diventa un altro uomo»: la sua voce è diversa, «i movimenti si fanno più severi, come di chi porta sulle spalle un nuovo fardello. La mascella indurita, il volto determinato [...] la fronte corrugata, gli occhi piccoli» raccontano

23. G. Guccini, *Poetiche e percorsi del 'teatro narrazione'*, in *La bottega dei narratori*, cit., p. 13.

24. *Ibid.*

25. Tóibín, *Pale Sister*, cit., p. 11.

26. *Ivi*, p. 13.

27. *Ivi*, p. 14.

28. *Ivi*, p. 19.

29. *Ivi*, pp. 19-20.

di una metamorfosi che mette in luce la vera natura del futuro tiranno – «era quello che era»³⁰ (*so that it was who he was*). Qui il ritmo si fa lento, l'atmosfera è pesante; qualcosa di terribile e irrimediabile sta per accadere – persino «l'uccello timoroso della notte si prepara ad attaccare»³¹. Nella quinta sezione Antigone, colta in flagrante, viene arrestata e portata al cospetto dello zio tiranno: sottoposta a processo, si scontra con Creonte; Emone prende le difese dell'amata andando contro il proprio padre; poi Euridice tenta inutilmente di mediare. Infine, arriva la sentenza e, rinchiusa, Antigone viene messa a tacere: «Sentivamo la voce farsi sempre più debole fino a scomparire», fino a che, lontana, la ragazza smette di muoversi, come fosse pietra (*motionless, distant. Stone*)³². Dopo la sua morte il mondo non è più lo stesso: il tempo passa – «una notte, un giorno e una notte» – e sulla città regna «un silenzio misterioso»; gli dèi «sapevano cosa sarebbe successo» ma fingevano il contrario, o forse erano «distratti». Nella sesta sezione, quella che rimanda ai vv. 332-333, nel primo stasimo sofocleo – «Sì, sono tante le meraviglie del mondo, ma nessuna è meravigliosa quanto l'uomo» – Ismene racconta di una seconda metamorfosi, ancora più angosciante, quando il presagio diventa realtà, la violenza genera altra violenza, la paura ha il sopravvento e ovunque si sentono «le urla dei prigionieri in preda al panico»³³. Viene meno la speranza: il tempo continua a scorrere, inesorabile, e la storia si ripete – «una notte, un giorno e una notte»³⁴ – e non c'è fine al dolore per i vivi: «Questo non è un sogno» – dice Ismene – «Vivo nel terrore»³⁵, consapevole che «il loro mondo è cambiato, ma di per sé il mondo rimane incosciente, quasi a volerci ricordare del suo vasto e incontrastabile potere»³⁶. In questa sezione, la più lunga delle sette, Antigone viene ritrovata morta; Emone si toglie la vita e, di seguito, anche Euridice mette fine alla propria. Creonte predispone subito le esequie e chiede che siano le donne a prepararne la sepoltura, finalmente riconoscendo loro quel ruolo voluto dalla tradizione ma negato ad Antigone per effetto dell'editto³⁷. Il tiranno inizia a cedere sotto il peso della propria colpa, in qualche modo sa di aver sbagliato e se la prende con Ismene, aggredendola verbalmente, certo di poterla sopraffare e mettere a tacere. Rompendo un silenzio atavico, però, la nipote reagisce – «Io non ho paura di te», «tu non mi fai paura»³⁸ – gli dice, compiendo un atto di coraggio che rende possibile il cambiamento e mette fine alla crisi. L'epilogo di *Pale Sister* riporta la quiete in un mondo sconvolto dalla violenza; la natura trova un nuovo equilibrio che nasce dall'unione degli opposti: la voce di Antigone, scrive Tóibín, si fonde con quella di

30. Ivi, p. 22.

31. Ivi, p. 23.

32. Ivi, p. 29.

33. Ivi, p. 31.

34. Ivi, p. 32.

35. Ivi, p. 33.

36. Ivi, p. 38.

37. Poi disse: «Tutti i morti devono essere seppelliti, rispettando i riti della nostra tradizione. E dico tutti!», ivi, p. 35.

38. *Ibid.*

Ismene, le dita di Ismene diventano le dita di Antigone³⁹. Antigone ha fatto suoi il buonsenso e la pacatezza di Ismene, Ismene ha fatto suoi il coraggio e la fede di Antigone. La riconciliazione delle sorelle nella scena finale sancisce il trionfo del rispetto sulla tolleranza; è metafora della riconciliazione tra mondi che la tradizione rende eternamente rivali, è l'incontro di valori destinati a non incontrarsi, è il riscatto della comunicazione (verbale e non verbale) sul vuoto dell'esistenza, sul silenzio delle emozioni. In tale ottica *Pale Sister* è il luogo della (ri)costruzione per tramite della memoria, esempio di un tipo di teatro narrazione che affida ai silenzi, e non più semplicemente alla parola enunciata, il proprio percorso di (auto)conoscenza e di guarigione.

Il silenzio è un atto comunicativo che si presta a diversi usi e abusi e che è in grado di regolare e veicolare i rapporti tra individui, nella sfera pubblica e in quella privata. I silenzi «accadono e vogliono sempre dire qualcosa» scrive Adam Jaworsky a tal proposito, sottolineando l'importanza di riconoscere tanto il potere quanto la pragmatica del silenzio e delle sue funzioni narrative⁴⁰. Nella decodifica dei silenzi è importante tener conto di due fattori, quello situazionale e quello culturale, entrambi determinanti nell'interazione tra parlanti. Questo genere di considerazioni diventa particolarmente cogente quando si ha a che fare con un teatro impegnato o ribelle qual è quello associato ad Antigone. *Pale Sister* non è un testo politico nel modo in cui lo sono *The Island* di Athol Fugard e *The Riot Act* di Tom Paulin, per citare un paio di esempi, ma si tratta comunque di una narrazione che attinge dalla «grammatica di Antigone e Creonte», direbbe Steiner⁴¹, per contemplare l'abuso del potere e il potere dell'abuso in relazione alla pratica dei silenzi. Numerosi ed eloquenti, quando non addirittura ingombranti, in questa rielaborazione contemporanea della vicenda classica i silenzi determinano l'azione scritta, fisica e agita; essi gravano sul presente narrativo più della parola stessa. Il silenzio del presente è la minaccia dell'oblio negativo, quello che cancella o corrompe la memoria del passato, censurandola come se fosse un tabù; è il silenzio dell'omertà, della sopraffazione e della paura. Così Ismene tace per timore (di Antigone, di Creonte); Euridice, Emone e la gente di Tebe lamentano di vivere «al tempo del silenzio», mentre Creonte «teme il silenzio più del clamore»⁴². C'è il silenzio imposto e quello legato alla perdita (della memoria, degli affetti, delle proprie certezze), ma c'è anche il silenzio del buonsenso, quello di Ismene, della sua pacatezza, della sua inclinazione al compromesso. Quest'ultimo è in grado di scongiurare la paura; è un silenzio che resiste e si ribella, quando tacere e ascoltare servono a farsi corag-

39. Ivi, pp. 39-40.

40. A. Jaworsky, *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*, Sage Publications, New York 1993, p. 6.

41. G. Steiner, *Antigones: The Antigone Myth in Western Literature, Art and Thought*, Oxford UP, Oxford 1984, p. 138.

42. Scrive Tóibín: «But he fears silence more than sound», Tóibín, *Pale Sister*, cit., p. 12. *Sound*, opponendosi a *silence*, è riferito principalmente all'opinione pubblica («clamore»), ma rievoca anche il *suono* shakespeariano in *La Tempesta* («The isle is full of noises, / Sounds and sweet airs ...», III, II, 135).

gio, quando attendere può indebolire il nemico, quando l'assenza della parola dà adito a forme di comunicazione diverse ma comunque efficaci.

Paura, silenzio e memoria s'intersecano e muovono l'azione in *Pale Sister* dando spunto, in questa sede, a una riflessione sul compito del Tóibín nuovo narratore di *Antigone* a partire da tre momenti dell'opera proposti qui in traduzione. In essi la paura e il silenzio, o meglio i silenzi, sono causa e conseguenza di scontri, tensioni e conflitti che questa nuova versione del classico sofocleo porta in scena, rivolgendosi al passato – nel ricordo di chi non c'è più – alla ricerca di un dialogo costruttivo con il presente in cui bilanciare «l'angosciante riconoscimento degli effetti esiziali della natura umana con gli umili ma non inermi poteri della memoria collettiva»⁴³. Non siamo distanti, in ciò, da quanto auspicava O'Brien nel 1972, quando ricordare la vicenda di Antigone serviva da monito per il presente, esortandolo alla tolleranza e alla riconciliazione. Con Tóibín il buonsenso di Ismene ha finalmente la meglio – sull'intransigenza di Creonte, sulla testardaggine di Antigone, sulla prepotenza di entrambi. La quinta sezione dell'opera, quella in cui ha luogo il processo ad Antigone, è quella che più palesemente rappresenta l'eterno scontro tra generazioni, tra uomo e donna, tra istituzione e individuo, tra pubblico e privato, tra legge e giustizia, tra ordini diversi di valori. Il brano riporta uno dei momenti di massima tensione:

«Sei stata colta in flagrante», disse. «Non ti hanno lasciata fuggire.»

«Non ho provato a fuggire.»

Si sistemò i capelli e poi guardò tutt'intorno alla stanza.

«Sei stata colta in flagrante mentre seppellivi tuo fratello. E la legge lo proibisce.»

«La legge. Oh, l'ho vista, la tua legge.»

«Neghi di aver provato a seppellire tuo fratello Polinice? Sai qual è la punizione?»

«Sì. Ho sentito.»

«*Desideri pentirti per quello che hai cercato di fare? Oppure, in quanto donna, ritieni di non poter essere accusata?*»

«Pentirmi? No! Ho dovuto difendermi dagli avvoltoi, i tuoi avvoltoi. Il corpo di mio fratello...»

Emone, in un angolo, fece un tentativo di parlare. Esitò e poi balbettando disse: «Questa donna sarà mia sposa».

«Se non mostra rimpianto per quello ha tentato di fare», disse Creonte, «non sposerà nessuno. *Non ci saranno matrimoni nel silenzio del luogo dove intendo rinchiuderla.*»

«Posso intercedere?» domandò Euridice.

«*Tu puoi sparire.* Ed è quello che farà anche lei quando il mio editto diventerà effettivo.»

Indicò me.

Antigone avanzò con decisione.

«Lei non c'entra niente. Non ha fatto niente.» Non riusciva nemmeno a guardarmi.

A quel punto dissi: «Mia sorella è fuori di sé dal dolore. Non lo vedi?».

«Vedo solo che vuole sfidarmi», disse Creonte.

«Guarda oltre», disse Euridice, mentre emergeva dall'ombra.

43. Guccini, *Poetiche e percorsi del 'teatro narrazione'*, cit., p. 17.

C'erano una ventina di persone nella stanza, in quel momento, tra cui i seguaci di mio fratello Eteocle. Mi accorsi che Creonte si rivolgeva sia a loro che a mia sorella e a mia zia.

«Là fuori tante persone hanno perso i propri cari in guerra, una guerra che si è protratta a causa di Polinice. Alcuni corpi non sono stati ritrovati, altri non è possibile identificarli. A queste persone che hanno sofferto per via di Polinice non posso... non posso chiedere loro di essere testimoni di...»

«Sarò io la sua testimone – lo interruppe mia sorella – oggi io ho visto... ho visto il corpo di mio fratello abbandonato e un avvoltoio malconco arrivare dall'alto. Ho visto quell'uccello affondare una zampa nello stomaco lacerato di mio fratello per mettersi bene in equilibrio. Affondava il becco nelle sue carni, ne strappava i tendini e i muscoli. Il fetore...»

«Non è quello che voglio, chiaro, ma non ho altra scelta.»

«Zio, una scelta ce l'hai. Sei il Re, ora. E quello che ci serve è che ragioni anziché fare la voce grossa. Era il corpo di mio fratello...»

Creonte si voltò a guardare mia sorella, solo lei.

«Sì, sono il re, e spetta a me prendere le decisioni. La gente ce l'ha con tuo fratello. Ascolta quello che si dice in strada. Chiedi alla gente al mercato. Io devo tener conto di quelle voci. In quanto zio mi rincresce doverlo fare, ma in quanto sovrano so di avere ragione. *Sai così poco della vita, Antigone...*»

«Vita? Come sei venuto a questo mondo? Come te ne andrai da questa vita? Con gli amici e con i seguaci, con la folla nelle strade? Loro c'erano all'inizio? Ti laveranno loro quando non sarai più vivo?»

Rimase in piedi a guardarlo fisso.

«Rispondimi, per cortesia. No. Risponderai alla folla.»

Avanzò verso di lei minaccioso.

«Risponderai solo a chi ti fa sentire grande in questo momento.»

«Esatto, per una volta hai ragione. I miei editti sono rivolti alla città in cui viviamo in questo preciso momento. Qualcuno dovrà pure dettare legge.»

«Zio, se ascolti certe voci scellerate ora, cos'altro ti chiederanno la prossima volta? Verranno per darti ordini, le voci del mercato? Daranno a noi ordini?»

«La lingua di tuo padre non va bene per la tua bocca dolce. È chiaro, Antigone, che quello che hai visto ti ha spaventata.»

«Spaventata? Sono forse spaventata, io? Credi che la tua paura non si veda? Tutti noi la vediamo. Non senti cosa si dice?»

«Chi hai sentito? Che cosa sai?»

«Niente, se non che un uccello si è calato dall'altro e ha ufficiato un maledetto e atroce rito di sangue sul mio defunto fratello. Niente, se non che quell'uccello agguantava un pezzo di carne viva. Niente se non che hai trafugato l'unica cosa che ci separa dalla barbarie. Ciò che noi donne facciamo, e che Euridice fa, ciò che mia sorella fa, tu ce lo hai portato via per darlo a uno schifoso avvoltoio. Questo so. La tua legge non solo ferisce la mia vita e macchia quella di mio fratello, ma ferisce anche quella di chi ci ha preceduti e di coloro che vivranno più a lungo di noi. La legge che io rispetto è quella più antica. È una legge chiara e semplice, sa distinguere ciò che è giusto da ciò che è sbagliato. E quello che ho visto io è sbagliato. La mia legge, la legge, non ferisce la vita di nessuno. Quando mi hanno trovata stavo recitando antiche parole di conforto e dolore, parole che appartengono a un tempo che trascende mercati, strade e editti.»

Creonte piegò le spalle e poi si raddrizzò. Parlava a fatica, come se qualcuno gli avesse suggerito cosa dire. «Io vivo nel presente, in un mondo d'azione e non in questo... questo seducente richiamo di un tempo che mai fu né sarà, la ricerca di un'idea di legge che non ha alcun senso per chi, in questo tempo di incertezze, ha i piedi ben saldi per terra. Io devo fare editti. E tu devi obbedire.»

Antigone chinò il capo e rispose con pacatezza.

«Io non devo obbedire»⁴⁴.

Strumento di oppressione e controllo, nel brano citato il silenzio concorre a prevenire la circolazione di opinioni che costituiscono (o vengono percepite come) una minaccia per lo *status quo*. Creonte adotta una strategia politica tipica di contesti dittatoriali o autocratici che mirano a manipolare l'opinione pubblica mettendo in discussione il diritto dell'altro di stare all'opposizione, talvolta delegittimandolo o dichiarandolo sovversivo⁴⁵. In questi casi, chi detiene il potere non solo si rifiuta di dialogare con coloro che sfuggono al suo controllo, ma fa anche in modo di distorcerne l'immagine pubblica, alterandone la percezione. Il tiranno di Tóibín adotta silenzi abusanti che gli consentono di mettere a tacere e intimidire chiunque non condivida il suo punto di vista (Emone, Euridice e Ismene), ingenerando ambiguità circa lo status di Antigone, e conseguentemente anche di Polinice. È questo che accade quando, nel corso del processo, il sovrano chiede alla nipote ribelle:

«Desideri pentirti per quello che hai cercato di fare? Oppure, in quanto donna, ritieni di non poter essere accusata?».

L'implicazione è che il gesto di Antigone sia sbagliato (è qualcosa di cui lei dovrebbe pentirsi), e in ciò Creonte non rispetta la differenza di opinione e di valori della ragazza – fondamentalmente è intollerante nei confronti della nipote. Partendo dal presupposto che lei ha infranto la sua legge, il re tebano evita di contemplare le ragioni di Antigone e prospetta due scenari che di fatto servono ad affermarne la colpevolezza: l'ammissione di colpa («ti penti?») o, in alternativa, l'ammissione della propria inferiorità (in questo caso l'atto ribelle viene depotenziato e sminuito in quanto conseguenza di un inevitabile squilibrio biologico, tipico dell'essere donna, ovvero dell'essere necessariamente inferiore). Con una simile premessa diventa facile intuire il significato della frase seguente, che nell'infantilizzazione dell'altro trova un ulteriore ed efficace strumento di controllo:

«Sai così poco della vita, Antigone...».

Come nella riscrittura di Anouilh⁴⁶ anche in quella di Tóibín Antigone sa *così*

44. Tóibín, *Pale Sister*, cit., pp. 24-27.

45. Jaworski, *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*, cit., p. 125.

46. «La vita non è ciò che tu credi» dice Creonte nella versione di Jean Anouilh (*Antigone. Tragedia moderna di Jean Anouilh. Versione italiana di Adolfo Franci*, «Il dramma», XXII, 1946, 8, pp. 11-27, in part. p. 23).

poco della vita perché è giovane e inesperta, ma anche perché è donna, condizione, la sua, condivisa solo da una minoranza dell'opinione pubblica, mentre il resto, per paura o codardia, è portato a pensare, con Creonte, che la sepoltura di Polinice sia stato il gesto avventato di una squilibrata. Il *labelling*, una forma di abuso che ritorna nella caratterizzazione del sovrano tebano in più versioni contemporanee, è rinforzato successivamente da un ennesimo episodio di prepotenza verbale: «È chiaro, Antigone, che quello che hai visto ti ha spaventata». In questo caso l'implicazione («è chiaro»), abilmente sottolineata dall'enunciazione del nome, tra due virgole, ovvero con una pausa del discorso, precede l'affermazione che Antigone è stata mossa dalla paura («quello che hai visto ti ha spaventata»), un'emozione incontrollata, evidentemente infantile e femminile.

Nell'*Antigone* di Sofocle la paura in genere è associata al personaggio di Ismene, ed è anche per questo motivo che la figlia di Edipo è conosciuta con l'appellativo di *sorella opaca*. Contrariamente alla ribelle Antigone, che non sa né vuole tacere, che sfida la legge ed è pronta a morire per quello in cui crede, Ismene si rinchioda in un silenzio quasi omertoso che fa di lei una complice di Creonte agli occhi di Antigone e di numerosi traduttori del testo sofocleo. Tóibín, per contro, rivaluta il silenzio di Ismene, suggerendo al contempo l'analogia tra la sorella ribelle e lo zio tiranno, entrambi intransigenti, entrambi abili nell'uso di silenzi abusanti e per lo più punitivi. Antigone, per esempio, tende a non ascoltare le ragioni di Ismene; giudicandola codarda, di fatto non la rispetta, la scarta duramente più volte, impassibile, noncurante della sua prudenza e di quella paura che per Tóibín, come già per O'Brien, è la cifra del suo buonsenso. Il silenzio di Ismene è il silenzio «di chi non segue l'esempio di Antigone», un silenzio ambiguo e difficile da comprendere che una volta infranto rilascia energie verso cui questo teatro è particolarmente sensibile⁴⁷. *Pale Sister* è, in tal senso, il luogo in cui narrare i silenzi di Ismene, dando loro significato e ascolto; è il luogo in cui il silenzio affronta la paura per sconfiggerla. Il coraggio di Ismene, potremmo aggiungere, diventa la condizione della memoria ricostruita. Nel brano che segue, tratto dalla sesta sezione, l'attenzione si sposta su di lei, ed è Creonte a guardarla per primo:

Si alza e osserva tutt'intorno alla stanza fino a quando il suo sguardo cattura il mio.

«Cos'hai detto? Sì, tu! Che cosa hai detto?»

«Non ho parlato. Non ho...»

«Sì che hai parlato. Cos'hai detto?»

«Zio, non ho...»

«Pretendo di sapere cosa hai...»

«Non ho...»

«Ti faccio arrestare se non ripeti quello che hai detto. Prendersi gioco di me. Non tollerò che tu ti prenda gioco di me.»

Da un luogo misterioso, dove vagano le anime, emerge una voce e invade la mia voce.

«Non ho paura di te.»

47. Tóibín, *Pale Sister*, cit., Author's Note, p. 46.

Quello che sussurro non viene da me eppure mi appartiene, sì, è mio completamente, e la mia voce diventa più forte.

«Non ho paura di te.»

Creonte indietreggia, ha le mani sul collo.

«Non ho paura di te.»

Con le mani si strappa la pelle.

«Non ho paura di te.»

Attendo che i suoi uomini vengano ad arrestarmi, ma non lo fanno. Rimango da sola al centro della stanza. Quando mi giro la gente si sposta, nessuno cerca di trattenermi mentre esco dal palazzo e vado verso casa. Quando mi vede arrivare la gente rientra in casa.

Cammino per le vie deserte, le parole si accumulano sempre più, come manciate di terra scavata, manciate di terra scavata e accumulata.

«Non ho paura di te. Non.. pau.. Tu. Io. Paur... No, io... Non. Io sono. Io sono. Tu. Paur... Non ho paura. Io, Non. Io non tu. Io. Tu. Io non ho paura di te»⁴⁸.

È questo uno dei momenti più forti e riusciti dell'opera, quello in cui nello spazio di poche battute convergono modalità diverse di silenzio. Il primo esempio, il silenzio di Ismene, è dato dalla scelta di non parlare: si tratta di un silenzio preventivo, che evitando l'interazione con l'altro scongiura il pericolo del confronto diretto e previene eventuali manifestazioni di violenza distruttiva⁴⁹. Creonte aggredisce verbalmente la ragazza, ritenendola debole e sfruttando il suo silenzio; certo di poterla mettere a tacere, come è suo solito, non può prevedere che «da un luogo misterioso, dove vagano le anime» possa giungere «una voce» che «invade la [sua] voce». La risposta di Ismene destabilizza Creonte, che costretto al silenzio indietreggia, come prima cosa, poi si porta le mani al collo e, infine, tenta di strapparsi la pelle con le dita. L'immagine è significativa, ed è emblematica del tipo di rilettura proposta dal drammaturgo irlandese. Il collo, dal punto di vista simbolico, è il «luogo della comunicazione»: situato tra la sfera della volontà cosciente (la testa) e quella della volontà fisiologica (il tronco), si trova tra il nostro «cielo» e la nostra «terra». Il collo è una parte molto sensibile del corpo, un «luogo di frontiera» indispensabile nel controllo «del proprio riflesso nel rapporto con le nostre intuizioni»⁵⁰. Per la medicina cinese, il collo è legato alla capacità di esprimere le emozioni accettate ed elaborate, nonché sede di importanti forme di somatizzazione associate per lo più alla paura e all'ansia. Quando per la terza volta Ismene afferma: «Io non ho paura di te», Creonte ne avverte la minaccia, e questo gli crea ansia, scatenando in lui una reazione di paura tale che, inavvertitamente, si porta le mani al collo. Incapace di esprimere a parole quell'emozione, il tiranno si affida a un linguaggio altro, o meglio il silenzio e il corpo parlano per lui, così che alla quarta ripetizione di Ismene, il suo disagio è massimo – il re si strappa la pelle del

48. Ivi, pp. 37-38.

49. Jaworski, *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*, cit., p. 49.

50. L. Filippi, *Il collo: incontro fra cielo e terra*, in «Lifegate», 7 gennaio 2010, https://www.lifegate.it/il_collo_incontro_fra_cielo_e_terra (ultima consultazione: 30.07. 2021).

collo. Creonte compie un gesto estremo che rifletterebbe il tentativo inconscio, da parte sua, di «impedire alle emozioni indesiderate più profonde di arrivare alla testa e diventare, quindi, consapevoli (cosa che renderebbe indispensabile decisione, azione e cambiamento)» nonché la «difficoltà di tradurre le emozioni consapevoli in altrettanto consapevoli intenti ed azioni»⁵¹. Quanto a Tóibín e alla sua Ismene, la reiterazione e scansione delle parole «Io non ho paura», non creano un vuoto comunicativo, come può avvenire con le ripetizioni, ma fanno sì che lo spettatore venga sollecitato, condizionato, e possibilmente indotto a «livelli [...] più alti di consapevolezza, riflessione e comprensione»⁵².

L'episodio è foriero di un cambiamento radicale nella sezione che segue, la settima, quella con cui il dramma giunge al suo epilogo. Le prime battute riprendono esattamente quelle di apertura: «Nell'ora che precede l'alba mia sorella fa il suo ingresso in questa stanza»⁵³, ma nel frattempo qualcosa è cambiato: Antigone ora incede *slow and furtive*, «lenta e sospettosa»⁵⁴, laddove all'inizio quel movimento era *darting, slow and furtive* («risoluto, lento e sospettoso»). Antigone si volta – *she turns, her eyes like words...* – i suoi occhi parlano ancora, ma diversamente da prima ora non «trapassano l'aria come fossero ululati»⁵⁵. In un mondo che sembra essere inguaribilmente omertoso: «Per strada, persino di giorno, nessuno fa rumore. Viviamo al tempo del silenzio»⁵⁶, lei non è più come un animale selvaggio, e per la prima volta si accorge della sorella; finalmente anche lei vede Ismene (*She sees me*)⁵⁷:

Sollevo la lampada e con i suoi raggi la illumino.
Mi vede.
Qui. Lei è qui. Noi siamo qui.
Quando la prendo per mano le mie dita diventano le sue, la sua voce diventa la mia voce.
In una giornata tranquilla lo sciabordio delle onde è lieve e rassicurante.
È un suono che dura quanto il tempo.
Quando svaniremo noi, anche la verità svanirà.
Paura. Lei non ha paura... Io non ho paura... Mia sorella... Tu... Io non ho paura... Io non ho paura.
Non ho paura⁵⁸.

Pale Sister si chiude così, con l'unione profonda e rivoluzionaria tra sorelle, una

51. L. Vanni, *Il collo in medicina cinese*, in «Laura Vanni Medicina Cinese», 6 aprile 2019, <https://www.lauravannimedecinacinese.it/il-collo-e-i-suoi-significati-simbolici-dolore-cervicale-in-medicina-cinese/> (ultima consultazione: 30.07.2021).

52. Jaworski, *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*, cit., p. 115.

53. Tóibín, *Pale Sister*, cit., p. 11, p. 39.

54. Ivi, p. 39.

55. Ivi, p. 11.

56. Ivi, p. 11, p. 39.

57. Ivi, p. 39.

58. *Ibid.*

riconciliazione nella sorellanza che nasce dalla reciprocità, ovvero dall'incontro tra *recus* (che va avanti) e *procus* (che va indietro) – tra «il retrocedere davanti alla ferita dell'altro (per rispetto e per paura) e il procedere verso di essa (per darle voce e coraggio)»⁵⁹. Ed è questa l'essenza della narrazione proposta da Tóibín. Amplificando il punto di vista diegetico del testo sofocleo, lo scrittore conferisce nuova vita a un classico che sulla pagina e sulla scena non smette di parlare al nostro tempo facendo luce su qualcosa di cui la contemporaneità ha bisogno, qualcosa che, scriveva Calvino «avevamo sempre saputo (o creduto di sapere)»⁶⁰. In *Pale Sister* quel qualcosa è la necessità di comunicare e di essere ascoltati, è il diritto alle proprie opinioni, è il coraggio di essere come si è; è il rispetto della memoria, della verità e della differenza di valori per ogni essere umano. Ismene incarna la possibilità di restituire al presente tutto ciò, oppure di ricrearlo; la sua narrazione ha valenza testimoniale, mette in contatto e non semplicemente in scena ricordo e presente. Protagonista indiscussa del dramma, a partire dal titolo, questa sorella non più opaca né timorosa è testimone di verità mai narrate prima; custode di una memoria ancora tutta da svelare, è portavoce di chi, ancora, subisce il silenzio dei nostri tempi. Dalla parte di Ismene, Tóibín rivendica il dovere e il diritto della memoria per tutti, al contempo rivendicando per sé il diritto e il dovere di un'arte libera – indipendente, direbbe Joyce, condizionata ma non controllata.

59. V. Lingiardi, "In prima linea" il demone della guerra, in «la Repubblica», 2 luglio 2021, https://www.repubblica.it/venerdi/2021/07/02/news/il_demone_della_guerra-308017472/ (ultima consultazione: 26.07.2021).

60. I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995, p. 9; pubblicato, in origine, con il titolo *Italiani, vi esorto ai classici*, in «L'Espresso», 28 giugno 1981, pp. 58-68.