

Da *dramatis persona* a dramma. La metamorfica *Antigone* di Rothko

Rigettando il congetturale 'ritratto mitologico', l'artista pone insieme alla figlia di Edipo l'intero gruppo dei performer della tragedia, caratterizzandoli secondo il testo di Sofocle e suggestioni tratte dalla Nascita della tragedia di Nietzsche e da The Waste Land di T.S. Eliot

«Credo in ciò che ogni uomo ha sperato e patito».
C. Pavese, *Gli dèi*, in *Dialoghi con Leucò*, 1947

1. ROTHKO E LE CHIMERE DEL MITO

Nel biennio 1942-1943 la produzione di Rothko presenta un'isotopia di soggetti che si possono definire con certezza mitologici, nonostante la vischiosità persistente nel catalogo delle sue soluzioni espressive che, per analogia con alcuni soggetti surrealisti, potrebbero essere giudicate «outside reason, or, perhaps, before reason»¹. Nella sintetica nota autobiografica redatta nel 1945 per la mostra *Art of This Century*², Rothko afferma di aver trascurato la pittura per tutto il 1940 e di essersi dedicato a sviluppare, scrivendo e studiando, le proprie idee sul mito. Egli – scrive Chave³ – si considerava parte di una nuova corrente artistica, che chiamò dei *Myth Makers*, nella quale si possono riconoscere anche Gorky, Pollock, Gottlieb, Newman, Baziotès, David Smith e David Hare. Nonostante la molteplicità di esperienze e le soluzioni artistiche diversificate, Rothko dava tale giudizio del gruppo: «Our painting, like all myths, combine shreds of reality with what is considered 'unreal' and insist upon the validity of the merger»⁴. Tra le letture cui Rothko si dedicò in quel periodo si annoverano la *Nascita della tragedia* di Nietzsche, l'*Interpretazione dei*

sogni di Freud e il *Ramo d'oro* di James Frazer⁵. Come gli studi hanno mostrato, grazie all'*Interpretazione dei sogni* l'artista acquisì maggior consapevolezza dell'antitesi tra sogno ed ebbrezza, sottesa alla struttura della *Nascita della tragedia*, e del fondamentale tema del dionisismo, ovvero il carattere dolente che il mito fa emergere sia nelle vicende del dio Dioniso che in quelle dell'uomo, sospeso tra la coscienza di sé come individuo e la sofferenza che deriva da tale percezione di separazione⁶. La conoscenza capillare del *Ramo d'oro*, testimoniata da molte annotazioni, fu indotta prima di tutto dal poema di Thomas Stearns Eliot *The Waste Land*⁷, di cui l'opera frazeriana costituisce un fondamentale ipotesto riguardo a due temi di grande interesse per Rothko: il sacrificio⁸ e la continua sovrapposizione tra presente e passato.

Nonostante nelle fonti di Rothko sul mito sia cospicua l'influenza del comparativismo, l'artista sembra fin dall'inizio ispirarsi quasi esclusivamente al mito greco. Il mito è per lui una forma con cui l'uomo tenta di raccontare se stesso utilizzando lotte di eroi, discese agli inferi, «monsters, hybrids, gods and demigods»⁹. «My own art – afferma – is a new aspect of the same myth, and I am neither the first nor the last compelled irretrievably to deal with the *chimeras* [corsivo mio] that seem the most profound message of our time»¹⁰. Il termine «chimera» non è casuale: nel *Fedro* di Platone, autore assai familiare a Rothko¹¹, Socrate

spiega al giovane interlocutore che credere al mito e alle sue bizzarrie non significa razionalizzarlo né banalizzarlo, ma accettarlo nel suo portato di inquietudine e di perturbanza, la medesima del monito delfico γνῶθι σαυτόν, «conosci te stesso»: «Se, non credendo a tali miti [sc. il ratto di Orizia, la forma degli Ippocentauri, quella di Chimera, delle Gorgoni e dei Pegasi], ci si accosterà secondo verosimiglianza a ciascuno perché si vuole esercitare un'erudizione, diremmo così, dozzinale, si avrà bisogno di molto tempo. Ma io di tempo non ne ho affatto: e la ragione è che non riesco ancora a seguire il monito di Delfi e a conoscere me stesso [...], magari per capire se, casomai, sia io una bestia che ha più spire o soffia più fumo di Tifone»¹².

Dato per scontato che il contenuto mitologico, riproposto autenticamente, diventi «documentato mitologico»¹³, ovvero il tentativo di recuperare un'«esperienza trascendente» simile a quella degli artisti dell'antichità¹⁴, nella riflessione di Rothko trova ampio risalto la questione della forma da associare ad esso, anche per la necessità, nel 1943, di rispondere alle aggressive sollecitazioni del critico Jewel, che recensì le opere esposte nella mostra *As we see them*, presso la *Federation of Modern Painters & Sculptors*¹⁵. La polemica che ne seguì diede occasione a Rothko di affermare il suo punto di vista in un'intervista radiofonica dell'ottobre di quell'anno: «The Myth holds us, therefore, not thru its romantic flavour, not thru the remembrance of the beauty of some bygone age, not thru the possibilities of fantasy, but because it expresses to us something real and existing in ourselves, as it was to those who first stumbled upon the symbols to give them life»¹⁶. Ridare forma al mito significava per Rothko rigettare il classicismo di maniera e insieme contrapporsi al surrealismo: sentiva così di doversi allontanare sia da Bulfinch¹⁷ sia da Mirò. Le evidenze archeologiche delle campagne di scavo condotte tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo avevano portato alla luce il fascinoso primitivismo dell'arte egea, corroborando alcuni convincimenti dell'artista: «The art of today feels a close kinship with the formal-psychological aspects which these archaic things possess. [...] To rail at this art that is illogical and immeasurable is about as effective as railing at the complete materialism of our everyday life»¹⁸.

La scelta del mito in Rothko è dunque uguale al *Mythmaking* nello spirito, ma contraria per l'originalità di soluzioni formali e l'ampiezza delle suggestioni iconologiche: di tali differenze *Antigone* (1940-1941)¹⁹ offre un chiaro esempio. Antigone non è infatti personaggio del mito, ma centro di una tragedia, e la tragedia è per Rothko l'essenza stessa del mito²⁰.

2. ANTIGONE E IL SUO MITO, TRA FONTI ICONOGRAFICHE E POSSIBILITÀ ICONOLOGICHE

La vicenda del personaggio di Antigone è *in nuce* nota, e così la riassume Apollodoro²¹: Creonte, nuovo re di Tebe succeduto a Edipo, lascia insepoliti gli Argivi morti combattendo contro la città e pone delle guardie a custodia del corpo di Polinice, il figlio di Edipo che li guidava contro la propria patria, ordinando che nessuno lo seppellisca. Antigone, una delle figlie di Edipo, ruba il cadavere del fratello e lo seppellisce: sorpresa da Creonte, è rinchiusa viva nella tomba di lui. Sofocle, nella tragedia *Antigone*, rappresentata nel 442 a.C., arricchisce il dramma di altri spunti: Creonte ignora prima i moniti del figlio Èmone, promesso di Antigone, poi quelli del vate Tiresia, causando il suicidio di Antigone nell'ipogeo in cui è stata murata, e in seguito di Èmone e della regina Euridice. Anche la ricezione dei classici subisce quotazioni fluttuanti²²: la tragedia sofoclea fu giudicata modesta sia in Grecia che a Roma e la sua protagonista non fu affatto associata ad un eroismo degno di ammirazione *tout court*. Solo per parte della posterità il giudizio su di lei coincide con quello che Èmone attribuisce all'intera Tebe: tutta la città prova giusta pietà per lei²³.

Nell'arte antica sono dubbie le rappresentazioni della sola Antigone o di lei insieme ad Edipo²⁴. È in età moderna che Antigone acquista rilievo non tanto in riferimento alle storie di cui è protagonista, quanto come immagine universale, sorta di ideale femminile del compianto: si pensi – per limitarsi alle opere che Rothko poté conoscere – a Jules Eugène Lenepveu²⁵, a William Rinehart in particolare e a Victor J. Robertson²⁶. Nella tradizione antica la violenta disputa che oppone prima Antigone a Creonte, poi Tiresia a Creonte, vera innovazione di Sofocle nella vicenda²⁷, non è presente se non in un vaso del Pittore di Dolo, databile nel 390-380 a.C. (fig. 1), mentre in un cratere del V secolo a.C. della collezione Jatta, attribuibile al Pittore di Licurgo e databile nel 360-340 a.C., sono raffigurati Tiresia, Creonte, ma anche, in modo incongruente con Sofocle, Antigone ed Eracle²⁸. In effetti la vicenda della fanciulla, così come quella di Polinice, Eteocle e in parte di Edipo, fu conosciuta grazie a opere più tarde, quali alcuni drammi euripidei perduti e la *Tebaide* di Stazio²⁹.

Dopo secoli di interesse moderato, l'*Antigone* sofoclea raggiunse un vero acme di popolarità tra il XIX e XX secolo: se ne occuparono Hegel e Kierkegaard, ma anche Nietzsche. Rothko, appassionato di letteratura e filosofia, conosceva l'opera di Kierkegaard, che offre in *Aut aut* una lettura assolutamente originale di Antigone³⁰, ma ricavò

Da dramatis persona a dramma. La metamorfica Antigone di Rothko

dalla *Nascita della tragedia* la prima, forse decisiva fascinazione per il personaggio e il suo dramma.

Nietzsche opera un solo riferimento all'*Antigone* alla portata di un autentico destinatario ideale,



1. Pittore di Dolone, *Antigone è condotta al cospetto di Creonte*, anfora a figure rosse, 390-380 a.C., Londra, British Museum (per concessione del British Museum).

2. Mark Rothko, *Antigone*, 1940, olio e carboncino, Washington, National Gallery of Art (per concessione del Museo).





3. Mark Rothko, *Untitled (related to Antigone)*, prima del 1940, acquerello su pergamena, Washington, National Gallery of Art (per concessione del Museo).

celebrando la tragedia attica come «meta comune dei due istinti (sc. apollineo e dionisiaco), il cui misterioso connubio si è glorificato, dopo una lunga lotta precedente, in una tale creatura – che è insieme Antigone e Cassandra»³¹. Antigone e Cassandra sono associate da Nietzsche ai principi opposti del dionisiaco e dell'apollineo, ma in un vertiginoso capovolgarsi: Antigone è dionisiaca per via della sua *religio mortis* e apollinea per la logica sillogistica che la porta a scegliere di morire per il fratello³². Una lettura approfondita del testo nietzschiano, quale fu quella di Rothko, che approdò addirittura a un abbozzo di commentario³³, non avrebbe potuto prescindere dalla lettura diretta di Sofocle, proprio come l'artista lesse Eschilo e il complesso saggio di Gilbert Murray dedicato all'antico drammaturgo, *Aeschylus. The Creator of Tragedy*, cui fa spesso esplicita menzione³⁴.

3. L'ANTIGONE DI ROTHKO, DRAMATIS PERSONA E DRAMMA INSIEME

La realizzazione di *Antigone* (fig. 2) risale al biennio 1940-1941³⁵, ma un abbozzo-studio del 1938 presenta già evidenti affinità con essa (fig. 3)³⁶. Dell'opera, pur posta in un certo rilievo nella recente retrospettiva *Mark Rothko. The decisive decade 1940-1950*³⁷, non è mai stata offerta alcuna interpretazione iconologica o iconografica. Anfam sostiene che il titolo possa essere un *afterthought*, nato dalla volontà di creare un legame tematico con *Oedipus*, esposto nella medesima mostra del 1942³⁸, e fin dall'inizio la critica considerò l'opera non figurativa³⁹, nonostante Rothko avesse più volte precisato che sia *Antigone* sia i coevi *Untitled* erano lavori figurativi, ma evitando, si direbbe per reazione, di offrirne una qualsiasi spiegazione, quasi a sot-

tolineare che sarebbe stata superflua per un osservatore perspicace.

Antigone, innanzitutto, non può essere considerato un *mythological portrait* come *Oedipus*, perché presenta un insieme di personaggi posti al centro di una tela vuota, come se essa fosse il palcoscenico su cui si affollano dei *performers*. Il termine è metaforicamente usato da Rothko in un articolo del 1947, che testimonia la sua passione per il teatro e la sua idea della pittura come *drama*⁴⁰: «I think of my pictures as dramas: the shapes in the picture are the performers. They have been created from the need for a group of actors who are able to move dramatically without embarrassment and execute gestures without shame. [...] They begin as an unknown adventure in an unknown space». In *Antigone* l'«unknown space» è reso dalla tinta giallognola del fondo, simile alla *wove paper* del bozzetto preparatorio (fig. 3), ridotto e cromaticamente vivace. Il confronto con opere coeve fa risaltare l'originalità della soluzione adottata: in molti *Untitled* (come quello di fig. 5), la prospettiva è frontale e claustrofobica, mentre in *Oedipus* il personaggio centrale, in continuità con alcuni schizzi preparatori⁴¹, è collocato su un piedistallo, in uno spazio sghebo. Rispetto al bozzetto preparatorio, spicca altresì la rinuncia a un tratteggio netto dei «box-like architectural settings»⁴²: l'immagine trasmette davvero un senso di «archaic absense and, thus, incipient universality [...] to things elsewhere»⁴³.

Il collassamento delle figure da sinistra verso il centro, soluzione frequente in Rothko⁴⁴, è particolarmente marcato nei due *performers* centrali, rappresentati di spalle: la loro torsione rompe la suggestione della composizione a fregio e della rappresentazione arcaica e convenzionale dell'occhio, che si osserva nelle altre sagome. Dal groviglio emergono quattro profili divergenti, sottolineati dalle linee nasali e dalla direzione degli occhi: al contrario di quanto accade, ad esempio, in *Greek Tragedy*⁴⁵, i profili non sembrano indistinti e generici⁴⁶, ma piuttosto personaggi ispirati alla trama della tragedia sofoclea. Non ci troviamo dunque semplicemente di fronte ad *Antigone*, ma all'*Antigone*, un personaggio, per così dire, multiplo, che riassume i caratteri divergenti della tragedia: la raggiera delle direzioni verso cui si volgono le *dramatis personae* allude alla unilateralità da cui si genera l'*ἀμαρτία*, l'«errore» che porta alla catastrofe. Tra i quattro *performers* individuabili emerge peraltro un quinto volto, segnato da un profilo nasale frontale⁴⁷ e marcato da una particolare sovrapposizione cromatica: la sua importanza topologica e iconografica è, come si vedrà, notevole. Il confronto con altre opere di Rothko in cui

sia presente un simile agglomerato di teste mostra che il numero dei profili è sempre funzionale a rappresentare un contenuto iconologicamente individuabile⁴⁸.

Amishai-Maisels, che individua solo quattro volti, li assegna, partendo da sinistra, ad Eteocle, Creonte, Polinice e *Antigone*⁴⁹. Tuttavia né Eteocle né Polinice sono personaggi della tragedia né sono presenti particolari figurativi che giustifichino tale interpretazione: visto il contesto, l'estrema stilizzazione dei volti fa pensare ai tratti delle maschere teatrali greche, il cui scopo era di far comprendere allo spettatore lo *status* del personaggio quasi *ictu oculi*. Solo tre dei volti sono associabili a personaggi maschili: Rothko li rende riconoscibili tramite la barba e il colorito rossiccio che si contrappone al bianco, scelta coerente con le convenzioni della pittura vascolare greca e descritte nell'*Onomasticon* di Giulio Polluce, fonte antiquaria assai citata e ricordata, tra gli altri, da Murray⁵⁰. L'incarnato tendente al bianco (λευχόχρους) non è adatto a maschere maschili, a meno che si tratti di spettri, di giovani convalescenti o afflitti da pene d'amore⁵¹. I volti femminili sono invece caratterizzati da spiccato pallore, in particolare le ragazze in lutto (κούριμοι παρθένοι), il cui incarnato è definito 'ocra pallidissimo' (ὑπωχρος)⁵². I *performers* maschili (rossi) possono essere così identificati più perspicuamente con Tiresia, Creonte ed Èmone, indicato solo dalla barba e dal profilo nasale; quelli femminili (bianchi) con *Antigone*, sovrapposta significativamente ad Èmone, e con la sorella Ismene.

4. IDENTIFICAZIONE DEI PERFORMERS: TIRESIA, ANTIGONE ED ÈMONE

La distinzione tra personaggi femminili e maschili permette di concentrare l'attenzione su altri elementi. Nella parte sinistra, sotto il registro delle teste, appare un profilo ornitico frontale, dotato di un evanescente becco e di due più marcate orbite oculari⁵³. Simili figure sono frequenti nelle opere del biennio 1942-1943: l'uccello è portatore di presagi per eccellenza e ben incarna il contesto numinoso della tragedia. Le soluzioni formali elaborate dall'artista svariano dalla spiccata metamorfia a citazioni di reperti egei⁵⁴. In *The Omen of the Eagle* sono evidenti le due aquile cui fa riferimento l'auspicio narrato in Eschilo, *Agamemnone*, 104-160, simili alla soluzione adottata in un *Untitled* del 1942 (fig. 4), mentre in *Greek Tragedy*⁵⁵ una minuscola sagoma con grandi ali divide il palcoscenico con un personaggio di fattezze umane.

In *Antigone* la presenza di spunti legati all'*ὄρνιθοσκοπία*, l'osservazione del volo degli uccelli per trarre auspici, può essere vista come un esplicito riferimento al dramma: Tiresia descrive con precisione gli *omina* nefasti che l'hanno convinto a presentarsi a Creonte, per scongiurarlo di salvare Antigone e se stesso dal castigo degli empi⁵⁶. In un'anfora apula della collezione Jatta il vate si appoggia a un lungo bastone sormontato proprio da un uccello⁵⁷. Il decoro bicolore che stilizza le vesti dei personaggi lascia scoperto un seno femminile, nel bozzetto più simile a quello teriomorfo di un'Artemide efesia (fig. 3): proprio questo particolare conferma l'identificazione del performer con Tiresia. Nel già ricordato *The Waste Land* di Eliot, l'indovino descrive in prima persona lo stigma della metamorfosi che da uomo lo rese donna, poi di nuovo uomo⁵⁸: «I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, / Old man with wrinkled female breasts»⁵⁹. La barba del personaggio è foltissima, a sottolinearne l'età veneranda ricordata nel mito⁶⁰. Il primo volto a sinistra, ornato dell'*ὄγκος*, la «massa dei capelli», che indica spesso nelle maschere teatrali la dignità regale, può invece essere associato a Creonte⁶¹. I

gesti rigidi e congestionati delle braccia, tipici dell'arte classica a cui esplicitamente Rothko dice di ispirarsi⁶², possono così trovare senso più coerente. L'indice che punta verso l'esterno, verosimilmente di Creonte, indica il lontano ipogeo dove la fanciulla sarà chiusa⁶³. La mano destra, verosimilmente di Tiresia, che punta decisa verso il basso, allude alla sfera ctonia e alle legittime prerogative di Ade violate da Creonte.

Il volto centrale, che guarda in parte verso lo spettatore, sembra una sorta di sovrapposizione, di con-fusione tra Èmone ed Antigone. La barba del profilo identificabile con Tiresia si prolunga verso il naso del personaggio centrale, mentre una velatura rossastra lo differenzia dal volto bianco dell'ultima figura a destra, generando un anomalo ibrido. È il colorito adatto – direbbe Polluce – a un giovane 'malato d'amore', come lo è Èmone⁶⁴, o ad una fanciulla coraggiosa come Antigone. La fusione e il conflitto tra 'maschile' e 'femminile' sono temi precipui e ossessivi proprio della tragedia di Sofocle, dove una fanciulla viola i limiti socialmente posti al suo *status*. Antigone si schiera contro la verecondia della debole Ismene, secondo la quale la donna, di natura, non deve scendere a

4. Mark Rothko, *Untitled*, 1942, olio su tela, New York, Solomon Guggenheim Museum (per concessione del Museo).



contesa con gli uomini⁶⁵, e ancor prima della violenta disputa con Creonte è definita dal corifeo vera erede della 'ferocia' del padre Edipo: «È evidente il carattere fiero della fanciulla, figlia di fiero padre: non sa rassegnarsi ai mali»⁶⁶. Poco dopo Creonte contrappone la sua autorità di uomo a quella di Antigone donna: «Davvero io non sarei più un uomo, ma lo sarebbe costei un uomo, se a lei arridesse impunemente questa insubordinazione»⁶⁷.

Simmetricamente alla mascolinizzazione di Antigone, Èmone è ammonito dal padre con parole dure a non restare succube della sua promessa: «Figlio mio, non mandare in rovina il tuo cervello per la piacevolezza di una donna. È ben gelido abbraccio quello di una donna malvagia compagna di letto e di casa»⁶⁸. Èmone replica di parlare non solo a difesa dell'amata («Non parlo solo per lei, ma per te, e per me, e per gli dèi inferi»⁶⁹) e mostra anche un maschile autocontrollo, perché non perde il rispetto verso il genitore («Se tu non fossi mio padre, direi che hai perso la ragione»⁷⁰). Successivamente, quasi sorprendentemente, la 'fiera' Antigone, ormai condannata, rimpiange le gioie di donna di cui è privata: «E ora costui [sc. Creonte...] mi fa condurre alla morte, senza talamo e imenei, senza nozze e senza la gioia di crescere un figlio. Così, abbandonata dagli amici, infelice, scendo da viva nei recessi dei morti»⁷¹. Sulla tela Èmone si volge verso Antigone, mentre il volto della fanciulla, sovrapponendosi in parte al suo, guarda verso destra, nella direzione verso cui guarda anche Ismene, a cui ella non ha concesso di condividere il proprio destino («Fatti coraggio, vivi tu: la mia anima è morta da tempo, tanto da correre in aiuto ai morti»⁷²). La confusione tra Èmone e Antigone è il massimo gesto d'amore consentito ai due infelici: il giovane spira abbracciato al cadavere della fanciulla⁷³, in una drammatica scena preconizzata dal terribile scambio di battute tra Antigone e Creonte: «Non sono nata per condividere l'odio, ma per condividere l'amore». «E allora scendi là sotto, e ama i morti!»⁷⁴. Èmone scende tra i morti, a ricevere l'abbraccio della sua mancata sposa.

5. ELEMENTI GEOLOGICI DELLA TRAGEDIA: L'ESSENZA DEL CORO

Secondo una logica compositiva frequente in Rothko⁷⁵ e deliberatamente antitetica alla tradizione figurativa antica, la struttura assiale dell'opera, complicata dai due torsi voltati a dispetto delle convenzioni della pittura vascolare e simili alle esili strutture degli idolini cicladici, non consente per nessun performer una percezione di intero.



5. Mark Rothko, *Untitled*, 1942, olio su tela, Washington, National Gallery of Art (per concessione del Museo).

Queste distorsioni sono integrate da un elemento ricorrente nella pittura di Rothko, quello che è stato definito la «stratificazione geologica»⁷⁶, ovvero la tendenza ad articolare lo spazio pittorico in due o tre fasce orizzontali, spesso allusive alla sepoltura, alla persistenza e alla rigenerazione, e contrapposte figurativamente e cromaticamente. Anche in *Antigone* è presente, sotto il sedile su cui si affollano i personaggi, un registro inferiore, una sorta di spazio sotterraneo caratterizzato cromaticamente dal blu e, iconograficamente, da una spiccata teriomorfia. Zampe animalesche si contrappongono al fastigio dei volti, lasciando spazio a una coda equina e a un oggetto circolare, che pare alludere a un frutto o a un uovo. La presenza di simili motivi, che si ritrovano in alcuni *Untitled* coevi ad *Antigone*⁷⁷, ha indotto Waldman a parlare di influenze dell'arte indiana della Northwest Coast e della percezione totemica ad essa sottesa⁷⁸, ma per Rothko è lo spirito stesso del mito ad implicare il panteismo in cui «man, bird, beast and

tree – the known as well as knowable – merge into a single tragic idea»⁷⁹. La presenza di un registro caratterizzato da elementi animaleschi è comune appunto ad *Antigone* e ad una serie di *Untitled*, tra i quali spiccano i ricordati *Untitled* di fig. 4 e fig. 5: il registro medio-alto mostra la metà superiore di un performer dalle fattezze umane, mentre quello inferiore, rompendo la percezione dell'intero, ci mostra zampe equine, un artiglio, una coda caprina e un grappolo d'uva, riferimento esplicito al culto di Dioniso, dio del vino, nella cui cornice culturale erano inserite le feste teatrali ateniesi.

Se la «stratificazione geologica» di Rothko è sempre allusiva al tema della persistenza e della rigenerazione, come sostiene Vega, simili elementi animaleschi non potrebbero che alludere, in un contesto ispirato alla tragedia greca, ad un altro performer collettivo del dramma, ovvero il coro della tragedia. Esso aveva in origine spazio rilevante, soprattutto nella drammaturgia eschilea tanto amata dall'artista, ed era, secondo le 'ipotesi genetiche' aristoteliche ricordate anche da Nietzsche, il nucleo all'origine del genere⁸⁰. Anche Murray lo definisce «the main substance of the tragedy»⁸¹ e sottolinea come perfino la parola ὑποκριτής, «attore», indichi etimologicamente «colui che risponde», ovvero il solista che, variando la modalità di un primitivo canto corale, si isolò dal coro per interagire con esso sulla scena⁸². In origine i coreuti indossavano pelli animali per assimilarsi ai satiri e ai sileni, perché, come riporta l'*Etymologicum Magnum* 764.1 Gaisford, «il nome *tragedia* deriva dal fatto che [...] i cori erano rappresentati da satiri, chiamati, per scherno, τράγοι, *caproni*». Solo più tardi i membri del coro abbandonarono sulla scena il ruolo di semidei per assumerne altri, congruenti al contesto del racconto, pur conservando le modalità espressive dionisiache del canto e della danza.

Rothko, arditamente, rigetta le convenzioni abituali: non rappresenta più uomini che si vestono da satiri, come Prònomos nel famoso cratere⁸³, ma lascia che gli attori stessi celino ed insieme esibiscano il loro principio satiresco. Questa scelta iconografica 'stratifica' il dramma, mostrandolo nella sua coesistenza di mondo razionalizzato e di performance irrazionale e iniziatica. Mentre i satiri, corteggio di Dioniso, ricordano agli spettatori – dice Murray – l'essenza dell'uomo «as a Mystery»⁸⁴ e «il coro [...] riflette l'esistenza in modo più verace, reale e completo che non l'uomo civile, che comunemente si considera come unica realtà»⁸⁵, gli attori portano sulla scena i loro πάθη, quei 'patimenti', che, secondo teorie coeve a Rothko, costituirono il *trait d'union* tra il sacrificio che il nume, come i *Vegetation Gods* frazeriani,

subiva negli antichi riti, e le sofferenze dell'eroe tragico⁸⁶. Nessuna tragedia meglio di *Antigone*, con il suo persistente richiamo all'Ade e ad un deliberato *cupio dissolvi*, avrebbe potuto rappresentare tale vocazione alla 'passione'. «Dioniso e Ade – dice Eraclito – sono la stessa cosa»⁸⁷.

6. I COLORI DI ANTIGONE, DIONISO E APOLLO

Il blu marcato attribuibile all'elemento-coro si contrappone ad altri due colori primari, concentrati su una superficie ridottissima, il rosso vermiglio e il giallo limone, entrambi fortemente sgargianti. Rothko ha spesso negato valori univocamente simbolici ai colori⁸⁸, ma corrispondenze analoghe in altre tele coeve concedono spazio a qualche ipotesi. Il rosso, unica nota vivace del registro intermedio, si contrappone, con la sua sinuosità, ai tratti geometrizzati verdi e neri che caratterizzano due figure maschiline, e avvolge la vita della metamorfica sagoma di Antigone. In *Sacrificial Moment* e *Sacrifice* del 1946⁸⁹, le striature di rosso in una tavolozza neutra indicano il sangue versato nella libagione o nella lotta, così come in *Antigone* quell'isolato segno porta lo stigma del sacrificio.

Sul lato destro della tela neutra spicca anche il giallo, debordante e dato con pennellate rapide e segni di gocciolamento. La polarità giallo-blu, già rilevata da Chave come immagine dell'antitesi apollineo-dionisiaco⁹⁰, è da considerarsi in *Antigone* un elemento descritto dal testo sofocleo. Dalle tenui ombre del braccio, delle linee nasali e dei torsi dei personaggi si deduce che il giallo è associato alla luce del giorno con cui si apre la *pàrodo* della tragedia, quando il prologo notturno lascia il posto ad un canto di celebrazione per l'alba che segue la vittoria sugli Argivi: «Raggio di sole, luce che apparì come la più bella tra quante brillarono su Tebe dalle sette porte, sei sorto finalmente, o occhio del giorno dorato, sei giunto alle correnti dircee [...]». Ma sorprendentemente il canto si chiude con un'invocazione a Dioniso, autotono e tellurico: «Ci guidi Bacco, che scuote Tebe dal profondo»⁹¹. In una nota databile tra gli anni Cinquanta e Sessanta Rothko ritorna sulle suggestioni delle teorie nietzschiane, ma presenta Apollo e Dioniso come una 'coppia polare'⁹², dove cioè i due numi non tendono ad annullarsi, ma a scambiarsi le prerogative. In un brevissimo appunto databile tra il 1950 e il 1960 così annota Rothko: «[Apollo] is the God of Light and in the burst of splendor not only is all illumined but as it gains in intensity all is also wiped out. That is the secret which I use to contain the Dionysian in a burst of light»⁹³. Apollo, proprio come Di-

oniso, è dio della vita, ma anche della morte: «the bright, exciting, clashing colors of the early classic paintings – dice Rothko – were not cheerful or voluptuous but violent and tragic»⁹⁴.

Nella presente analisi si è forse ignorato il monito di Rothko, che ribadì spesso di voler rappresentare lo spirito del mito superandone i particolari aneddotici. Tuttavia davanti ad *Antigone* la ricerca si misura con la complessità del mito: è così pro-

prio quel monito che deve spingere a cercare, attraverso la ricostruzione del percorso iconologico e iconografico, l'essenza di ciò che l'autore ha visto in *Antigone*, per suscitare in noi, come nell'antico spettatore della tragedia, *ἔλεος* e *φόβος*, «pietà e paura»⁹⁵.

Gabriele Galeotto
Milano

NOTE

1. C. Rothko, *The Decade*, in *Mark Rothko. The Decisive Decade 1940-1950*, a cura di B.R. Collins, New York, 2012, pp. 34-35.

2. Si veda M. Rothko, *Writings on Art*, New Haven-London, 2006, p. 42. J.E.B. Breslin, *Mark Rothko. A Biography*, Chicago-London, 1993, p. 160, nonostante la propensione di Rothko a creare il mito di sé, giudica credibile la notizia.

3. Cfr. A.C. Chave, *Mark Rothko, Subjects in Abstraction*, New Haven-London, 1989, p. 91.

4. *Ibidem*. Cfr. Rothko, *Writings...*, cit., p. 46.

5. Breslin, *Mark Rothko...*, cit., pp. 106, 153 e 160, che ricorda anche letture da Jung.

6. *Ibidem*, p. 174. Per il tema del dionisismo si vedano B.R. Collins, *Beyond Pessimism: Rothko's Nietzschean Quest, 1940-1949*, in *Mark Rothko. The Decisive...*, cit., pp. 47-75, in particolare p. 59: il critico individua perspicuamente nella *formlessness* adottata dall'artista a partire dal 1949 l'ultimo stadio del conflitto interiore tra dimensione panica e *principium individuationis*.

7. Eliot, già nella prima edizione (1922), chiarì i propri debiti nei confronti di Frazer (cfr. T.S. Eliot, *La terra desolata*, trad. it. Milano, 2006, p. 94). Eliot è spesso ricordato da Rothko prima degli anni Quaranta: cfr. D. Ashton, *About Rothko*, New York, 1983, p. 25; Chave, *Mark Rothko...*, cit., *indices* s.v.; Breslin, *Mark Rothko...*, cit., *indices* s.v.

8. A. Vega, *Sacrifici i creació en la pintura de Mark Rothko*, p. 53, in *Mark Rothko*, a cura di R.M. Malet, Barcelona, 2001, p. 56.

9. Rothko, *Writings...*, cit., p. 59. Un simile elenco è in K. Kerényi, C.G. Jung, *Prolegomeni allo studio della mitologia*, Torino, 1945, p. 24.

10. Rothko, *Writings...*, cit., p. 31.

11. Rothko cita più volte Platone nello *Scribble Book* (Breslin, *Mark Rothko...*, cit., p. 131), Sally Avery ricorda «Rothko discussing and discussing Plato well into the 1930s» (cit. in *ibidem*, p. 244).

12. Platone, *Fedro*, 229e-230a.

13. L'espressione è di Cesare Pavese, *Lettere*, Torino, 1968, vol. II, p. 571, in riferimento ai *Dialoghi con Leucò*.

14. Rothko, *Writings...*, cit., p. 59. Il concetto espresso mostra profonda affinità omologica con il «mitologema» teorizzato da Kerényi, Jung, *Prolegomeni...*, cit., p. 19.

15. Rothko espone *The Syrian Bull* (1942), Gottlieb *The Rape of Persephone* (cfr. B. Malamud, D. Waldman, C. Zamoiski, *Mark Rothko, 1903-1970. A Retrospective*, New York, 1978, p. 42).

16. Rothko, *Writings...*, cit., p. 31.

17. A Thomas Bulfinch (1796-1867) e alla sua opera di divulgatore di mitologia di straordinario successo fa riferimento Gottlieb nell'intervista sopracitata (cfr. Rothko, *Writings...*, cit., pp. 37-39).

18. *Ibidem*, p. 31. La citazione è dalla lettera aperta di Rothko e Gottlieb a Jewel, pubblicata sul «Times» il 13 giugno 1943, più volte rielaborata.

19. Mark Rothko, *Antigone*, 1940, olio e carboncino, 86,4x116,2 cm, Washington, National Gallery of Art.

20. Collins, *Beyond Pessimism...*, cit., pp. 44 e 51.

21. Apollodoro, *Biblioteca*, 3, 78, 3.

22. Si veda F. Condello, *Dato un classico, qualche conseguenza: appunti sulla paradossale diacronia della classical reception*, in *Nuovi dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*, a cura di N. Grandi, Bologna, 2013, pp. 113-128, in particolare pp. 124 ss.

23. Sofocle, *Antigone*, 692-700.

24. È il caso di un'idria apula di incerta attribuzione (420 a.C.), che si conserva a Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Cfr. O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, 2007, pp. 94-95; M.L. Hart, J. Michael Walton, *The Art of Ancient Greek Theater*, Los Angeles, 2010, *Antigone* s.v., *Oedipus* s.v.

25. Jules Eugène Lenepveu, *Antigone Gives Token Burial to the Body of Her Brother Polynices*, 1885, acquarello, New York, Metropolitan Museum of Art.

26. In W.H. Rinehart, *Antigone Pouring a Libation at the Tomb of Polynices*, 1867-1870, marmo, New York, Metropolitan Museum of Art, è assente qualsiasi particolare anedddotico del mito. Vd. A.R. Hope Moncrieff, *Classical Myth and Legend*, Glasgow, 1927. Anfam, *Mark Rothko...*, cit., p. 155, n. 50, giudica semplicisticamente il testo la fonte iconologica primaria di Rothko.

27. Le due scene sono conseguenza del divieto di seppellire Polinice (cfr. G. Ugolini, *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia Classica*, Roma, 2000, pp. 138-139).
28. Pittore di Licurgo, *Antigone, Creonte e Tiresia*, ancora a figure rosse, 360-340 a.C., Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta. In un' *Antigone* euripidea perduta (Igino, *Favole*, 72 = TGrf 5.1) Eracle cercò di intercedere per Antigone. Cfr. Hart, Walton, *The Art...*, cit., p. 71 e bibliografia. Per un caso ancora più dubbio, si veda Taplin, *Pots...*, cit., p. 24.
29. Si veda Condello, *Dato un classico...*, cit., p. 24.
30. Rothko fu assiduo lettore di Kierkegaard anche dopo gli anni della giovinezza, ma in particolare di *Timore e tremore* (Breslin, *Mark Rothko...*, cit., p. 126 e pp. 392-394). Cfr. D. Ashton, *Rothko's Passion*, in «Art International», 22, 1960, p. 83.
31. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, 1989, p. 39.
32. Il «calcolo» di Antigone (Sofocle, *Antigone*, 909-912), affine per contenuti ad Erodoto, *Storie*, 3.119.3-6, suscitò critiche sulla coerenza interna del personaggio e fece a lungo sospettare un' interpolazione (si veda Ugolini, *Sofocle...*, cit., p. 154 e n. 59).
33. Il brevissimo scritto fu poi inviato a Katharine Kuh (si veda Rothko, *Writings...*, cit., p. 109 ss.).
34. G.A. Murray, *Aeschylus. The Creator of Tragedy*, Oxford, 1940 (si veda Breslin, *Mark Rothko...*, cit., p. 587). Murray, che poi tradusse l' *Antigone* (*Sophocles. The Antigone*, a cura di G.A. Murray, London, 1941), fu autore di un compendio di letteratura greca assai diffuso e verosimilmente noto anche a Rothko, *A History of Ancient Greek Literature*, New York, 1901.
35. Cfr. Anfam, *Mark Rothko...*, cit., n. 178. L'opera fu esposta nel 1992 per la retrospettiva *Images of World War II*, Museum of East Texas, Lufkin.
36. Mark Rothko, *Untitled* (related to *Antigone*), prima del 1940, acquerello su pergamena, 15,1x18,7 cm, Washington, National Gallery of Art.
37. La retrospettiva si è svolta nel 2013-2014, con un itinerario in diverse sedi museali americane (cfr. Collins, *Mark Rothko...*, cit., p. II.).
38. Anfam, *Rothko...*, cit., p. 64, n. 41; cfr. Breslin, *Rothko...*, cit., p. 160.
39. E.A. Jewell, *Toward Abstraction or Away? A Problem for Critics*, in «The New York Times», July 1st 1945, 2, p. 2.
40. L'articolo fu pubblicato in «Possibilities», I, 1947-1948, pp. 84-85, poi in Rothko, *Writings...*, cit., p. 58. Rothko frequentò corsi di teatro sia a Portland (recitando nella compagnia di Josephin Dillon) che alla Lincoln High, poi concorse per una borsa di studio dell'American Laboratory Theater (Breslin, *Mark Rothko...*, cit., p. 120).
41. Cfr. *ibidem*, p. 118.
42. Le linee di abbozzo sono evidenti con un ingrandimento (si veda Collins, *Mark Rothko...*, cit., pp. 40-41). La definizione è di Anfam, *Rothko...*, cit., p. 56.
43. *Ibidem*, p. 78.
44. *Ibidem*, pp. 55 e 152, n. 30. Cfr. Venturi, *Rothko...*, cit., pp. 5 e 40. Cfr. D. Venturi, *Rothko*, Firenze-Milano, 2007, p. 37.
45. Mark Rothko, *Untitled*, 1942, olio su tela, Washington, National Gallery of Art (per concessione del Museo).
46. Per Ashton, *About Rothko...*, cit., p. 60, si tratta del coro o di dèi, per G. Vidal De Guillebon, *Mark Rothko. Peintre de la nuit rouge. 1903-1970*, internet copyright, 1999, cap. IV, di «five male-figures».
47. Sul particolare concorda Vidal, *Mark Rothko...*, cit., cap. IV.
48. Come in *A Last Supper* e in un *Untitled* (1942-1943) ispirato alla Crocifissione (cfr. *ibidem*, cap. V).
49. Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford-New York, 1993, pp. 264-265.
50. Vd. ad esempio Murray, *A History...*, cit., p. 203.
51. Giulio Polluce, *Onomasticon*, 4.137.3-4.
52. *Ibidem*, 4.139.2.
53. Vidal, *Mark Rothko...*, cit., cap. V, parla di «un personnage hybride, chien-oiseau».
54. Si veda per esempio una *fibula* laconica pubblicata da P. Demargne, *Arte egea*, Milano, 1964, imm. 15d-15e. Anfam parla di «Brancusi-Birds» (Anfam, *Mark Rothko...*, cit., tavv. 202, 207).
55. Mark Rothko, *Greek Tragedy*, 1941-1942, olio su tela, 87x116,8 cm, Bentonville, Arkansas, Crystal Bridges Museum of American Art.
56. Sofocle, *Antigone*, 988-1014.
57. Ancora apula, 350 a.C., Ruvo di Puglia, Museo Jatta. Cfr. Taplin, *Pots...*, cit., pp. 93 e 185.
58. Cfr. Apollodoro, *Biblioteca*, 3, 6, 7; Ovidio, *Metamorfosi*, 3, 316 ss.; Igino, *Favole*, 75.
59. Cfr. Eliot, *La terra...*, cit., p. 122, n. 17 (in riferimento a sez. III, 218-219).
60. Zeus concesse a Tiresia una vita lunga ben sette generazioni (cfr. Flegonte di Tralli, *Mirabilia*, 4, 4, 3).
61. La «massa» allungava la maschera, aumentandone l'impatto scenico (cfr. U. Albini, *Nel nome di Dioniso*, Milano, 1999, p. 84).
62. Cfr. Venturi, *Rothko...*, cit., pp. 16-17.
63. Sofocle, *Antigone*, 773.
64. *Ibidem*, 626-630.
65. *Ibidem*, 61-62.
66. *Ibidem*, 471-472.
67. *Ibidem*, 484-485 e 525.
68. *Ibidem*, 648-651.
69. *Ibidem*, 749.
70. *Ibidem*, 755.
71. *Ibidem*, 916-920.
72. *Ibidem*, 559-560.
73. *Ibidem*, 1235-1240.
74. *Ibidem*, 523-524.
75. Cfr. tra gli altri *Untitled*, 1941-1942, olio su tela, 81,1x60,7 cm, New York, Neuberger Museum of Art.
76. Vega, *Sacrifici...*, cit., p. 29.
77. Cfr. *Untitled*, 1941-1942, olio su tela, 61x81 cm, inv. 1986.43.33, Washington, National Gallery of Art; *Untitled*, 1942, olio su tela, 45,3x65,5 cm, inv. 1986.43.106, Washington, National Gallery of Art.

78. D. Waldman, *Mark Rothko: The Farther Shore of Art*, in Malamud, Waldman, Zamoiski, *Mark Rothko...*, cit., p. 40.
79. Rothko, *Writings...*, cit., p. 41.
80. Aristotele, *Poetica*, 1449a 11.
81. Murray, *An History...*, cit., p. 208.
82. *Ibidem*, p. 207.
83. Vaso di Prònimos, cratere a volute, 410-400 a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
84. Murray, *Aeschylus...*, cit., p. 195.
85. Nietzsche, *La nascita...*, cit., p. 57.
86. Nel già citato saggio di J.G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, è dedicato a Dioniso, in quanto *Vegetation god* legato alla morte invernale della vita vegetale e alla sua rinascita, l'intero capitolo XLII. Le teorie che collegavano i «dramatic rites of alternate lamentation or rejoicing» della morte e resurrezione del dio, in origine avanzate da Theodor Preuss, furono riprese da Murray nel suo contributo al saggio di J.E. Harrison, *Themis. A Study in Origin of the Greek Religion*, Cambridge, 1912, dal titolo *An Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*, pp. 415-443.
87. Eraclito, fr. DK A 123. Per un'interessante interpretazione, cfr. V. Majocchi, *Dioniso e Ade sono lo stesso. Una proposta di interpretazione della funzione delle mascherette teatrali di Lipari*, in «Engramma», 3, 2000.
88. S. Rodman, *Conversation with Artist*, New York, 1962, p. 93. Cfr. Rothko, *Writings...*, cit., p. 57.
89. Per il primo si veda Collins, *Mark Rothko...*, cit., p. 69, cat. 16, per il secondo vedi Anfam, *Mark Rothko...*, cit., p. 1945.
90. Chave, *Mark Rothko...*, cit., p. 179 ss.
91. Sofocle, *Antigone*, 100-105, 152-154.
92. P. Philippson, *Origini e forme del mito greco*, Torino, 1949, p. 78.
93. Rothko, *Writings...*, cit., p. 120. L'editore ha scelto di riportare, tra le dodici telegrafiche *notecards*, le cinque più estese.
94. Chave, *Mark Rothko...*, cit., p. 182.
95. Aristotele, *Poetica*, 1449b, 27.