

Pubblicazione a cura della
Compagnia Giuseppi Mauri
anno 1982-83
A cura di
Nadia P. Polacco
Grafica
Studio Fuorischema / Pesaro
A.D.
Massimo Dolcini
Fotografie
Tommaso Le Pera
Stampa
Poligrafici Luigi Parma spa
Bologna
Redazione: Via Margutta 1/A -
Roma - Telefono 3619900



3

EDIPPO

La Provincia di Pesaro e Urbino e il Teatro / L'uomo è la misura di tutte le cose / Edipo / Edipo prima di Sofocle / Il testo drammatico dall'autore ai nostri giorni / Edipo dopo Sofocle / Ogni uomo ha il suo Edipo / Edipo in musica / Parla l'autore / Quanto mistero in questa tragedia / Le immagini dello spettacolo / Un convegno su Edipo / Edipo nel teatro italiano: le rappresentazioni storiche / Gli attori in Grecia / L'età di Edipo e Giocasta.



La Compagnia Glauco Mauri in collaborazione con la Provincia di Pesaro e Urbino

La Provincia di Pesaro e Urbino e il Teatro

La dicotomia struttura-effimero è oggi pretesto di molte discussioni, alle volte chiaramente strumentali.

Resta comunque il fatto che l'Ente Pubblico, nelle sue scelte di politica culturale, deve fare i conti con queste nuove metodologie e proposte. Negli ultimi anni la Provincia di Pesaro e Urbino si sta caratterizzando per il notevole impegno nel campo della cultura, con coraggiose iniziative di risonanza nazionale e internazionale; ricordo soltanto, come esempio, il Rossini Opera Festival di Pesaro, giunto ormai alla terza edizione, e il recente Convegno Internazionale «Poesia della Metamorfosi» tenutosi a Fano.

Per quanto riguarda il teatro, in particolare, la stretta collaborazione stabilita lo scorso anno con la Compagnia Glauco Mauri per la messa in scena del «Purtilo», testimonia ulteriormente la possibilità, da molti sottovalutata, di far nascere, anche in provincia, «prodotti culturali» che danno tutte le garanzie di assoluto valore artistico e serietà professionale.

Questa collaborazione, visti i risultati del primo anno, riteniamo debba continuare soprattutto per consentire a certe presenze di radi-

carsi maggiormente nel territorio e di dare quei frutti di cui la provincia necessita per far crescere la propria gente e per poter contare di più in seno alla nazione.

La scelta di un classico come l'«Edipo» di Sofocle, che raccoglie in un'unica pièce i due capolavori del tragico greco, conferma la validità dei programmi culturali elaborati dall'Amministrazione Provinciale. Certo è anche il frutto di una sollecitata partecipazione a iniziative organizzate da altre istituzioni. È questo il caso inserito tra l'Università di Urbino, la Provincia e la Compagnia Glauco Mauri.

Si è partiti da un Convegno di alto livello scientifico come quello di «Edipo: il teatro greco e la cultura europea» per arrivare alla rappresentazione teatrale dell'«Edipo» di Glauco Mauri.

In questo senso la Provincia ha rappresentato l'anelito di congiunzione tra le due iniziative assumendosi l'onere del finanziamento nella convinzione di assolvere un preciso mandato di politica culturale.

Il Presidente dell'Amministrazione provinciale di Pesaro e Urbino
Vito Rosaspina

GLAUCO MAURI in EDIPO

di Sofocle

Edipo Re - Edipo a Colono

Traduzione

Dario Del Corno

Adattamento

Dario Del Corno e Glauco Mauri

con Leda Negroni

Roberto Sturmo

e con Graziano Giusti

Edipo Re

Edipo: Glauco Mauri
Sofocle: Giorgio Tassan
Creonte: Stefano Maresca
Ismene: Cecilia Giusti
Giovane: Leda Negroni
Polisso: Roberto Sturmo
Mente: Maria Chiffi
Polisso: Maria Chiffi

Edipo a Colono

Edipo: Glauco Mauri
Ismene: Leda Negroni
Creonte: Stefano Maresca
Polisso: Cecilia Giusti
Giovane: Leda Negroni
Polisso: Roberto Sturmo
Mente: Maria Chiffi
Polisso: Maria Chiffi

Regia

Glauco Mauri
Scenari e costumi
Pier Luigi Pizzi

Scenografia
Federico Amendola

Regista assistente

Angela Ruffini

Assistente alla regia: Guido Landolfi / Direttore di poliorama: Ego Vaccaro / Capo macchinista: Giuseppe Bello / Capo Gabbia: Ego / Direttore Musicale: Massimo Sestini / Capo Macchinista: Leonardo Di Nanni / Scenari e costumi: Pier Luigi Pizzi / Scenografia: Federico Amendola / Scenografia: Guido Landolfi

Luminotecnica rappresentazione

Eduardo Gualdi

Scenari e costumi: Roberto Sturmo / Costumi: Stefano Maresca / Uffici: Roma / Paravento: Roberto Chiffi / Calcestruzzo: Pier Luigi Pizzi / Assistenza: Roberto Sturmo / Edipo: Glauco Mauri / Polisso: Cecilia Giusti / Giovane: Leda Negroni / Polisso: Roberto Sturmo / Mente: Maria Chiffi / Polisso: Maria Chiffi

Luminotecnica

Eduardo Gualdi

di: Una produzione Compagnia Glauco Mauri s.r.l. - Roma



L'uomo è la misura di tutte le cose

di Glauco Maeri

La tragedia nasce quando
si comincia a guardare il
mito
con l'occhio del cittadino.

Walter Nestle

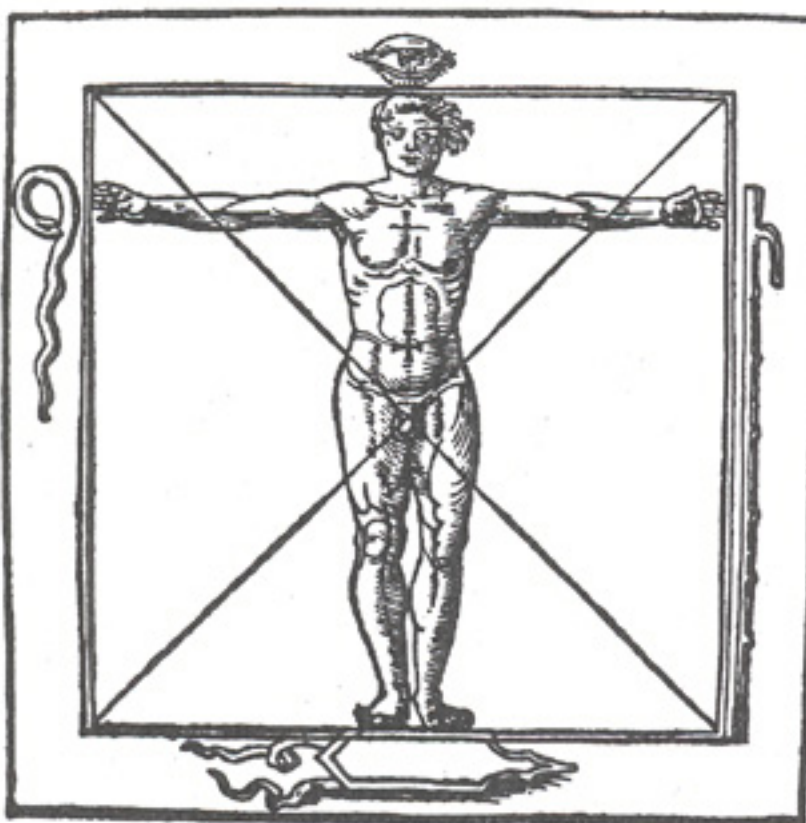
Il vero tragico non consiste
nel fatto che l'uomo
appare un nulla
di fronte alla potenza
divina...
Il tragico si forma
in quanto l'eroe vuole
questo destino come suo,
lo trascina su di sé
e conserva
fino alla catastrofe
la propria superbia
e la propria dignità.

Friedlaender

L'uomo
è la misura
di tutte le cose.

Protagora

Il V secolo a.C. fu, per la Grecia e per l'umanità tutta, una luce che illuminò il futuro degli uomini. Fu forse allora, in quegli anni miracolosi, in cui in una piazza di Atene si potevano incontrare — e magari vedere discutere insieme — uomini come Eschilo, Fidia, Sofocle, Euripide, Pericle, Socrate, Aristofane, Protagora, che nacque l'uomo nuovo. Il V secolo vide i più grandi avvenimenti della storia di Atene e Sofocle fu un testimone tra i più profondi dell'evoluzione morale che ad Atene ha accompagnato l'evoluzione religiosa e sociale. È un momento di grande sconvolgimento. I miti si mettono in dubbio. Gli Dei sono sempre più lontani dagli uomini e parlano loro non più direttamente come nel mito, ma attraverso gli oracoli e i loro sacerdoti. La loro voce si fa sempre più confusa, lontana. Spesso non illuminano chi si rivolge loro ma, come per Edipo, confondono attraverso verità contorte il cammino da prendere. E l'uomo sempre più disorientato e solo, si impadronisce del fatoso e abbagliante compito di capire «le cose». Si aprono abissi spaventosi nella sua mente, si incendiano conflitti che portano a prese di coscienza e a una visione sempre più razionale di quelli che sono i suoi doveri verso gli dei, e i suoi doveri verso la società in cui vive; e soprattutto verso sé stesso. L'uomo comincia a porsi delle domande, comincia ad alzare il capo e a guardare il cielo con più coscienza e fierezza della propria dignità. Protagora afferma che «l'uomo è la misura di tutte le cose», e cominciano i «perché?». La vecchia morale è, a volte con sofferenza, rivista e ripensata al lume della ragione, e l'uomo fino ad allora considerato come un barattino nelle mani degli Dei e del Fato, sente il dovere e il bisogno di essere sempre più il giudice dei suoi problemi e delle sue scelte. L'uomo e il divino appaiono inconciliabili, ed è così che nasce la tragedia del vivere. Sofocle è un grande narratore di questa tragedia. I suoi personaggi non sono solo delle grandi creature poetiche, sono anche i rappresentanti e i messaggeri di un'epoca nuova, di un modo nuovo che l'uomo ha di sentirsi partecipe e protagonista di quel tutto che è la fatica del vivere. Nella sua penultima tragedia, scritta a 86 anni, il Filomene, già Sofocle modificando il mito del dolente eroe «della ferita e dell'arco», precedentemente trattato in due tragedie andate perdute da Eschilo e Euripide, aveva creato nel personaggio del giovane Neottolemo un nuovo modo di concepire e vivere il rapporto tra



le verità imposte — dagli Dei o dalla società — e la propria coscienza. All'astuto, politico Ulisse che per far tacere in lui i tormenti di una cattiva coscienza, gli diceva che «la sapienza è superiore alla giustizia», il giovane risponde che è vero il contrario: la giustizia è superiore alla sapienza.

Era il ribaltamento di un modo di vivere tra gli uomini e per gli uomini. Gli Dei esistono ancora, la società può imporre ancora le sue leggi, ma sta all'uomo la decisione di ciò che ritiene giusto e ingiusto.

Certo che il cammino dell'uomo per acquistare la sua indipendenza di individuo sarà ancora lungo; non esistono ancora in lui delle risposte o delle decisioni che possano soddisfarlo pienamente, ma il cammino è stato intrapreso. Dai «perché?» è iniziato il lungo viaggio verso il domani.

E quale uomo più di Edipo è l'uomo dei «perché?». E quale viaggio più di quello di Edipo è l'esempio della fatica, del dolore, dello sconvolgente coraggio per raggiungere la verità? «Tutto quello che deve accadere accade pure e mi distrugga, ma sia fatta luce. Io voglio sapere chi sono». Questo urla Edipo nel profondo buio di sé stesso, ma soprattutto lo grida a tutti noi. Anche se ancora l'uomo sarà saucio di Dio, del Caso, del Fato, della Società (ognuno può dare l'interpretazione più sua), già il sapere, il conoscere è il primo atto di rivolta e di indipendenza: sapere è già agire! E con il suo viaggio Edipo non ci racconta solo la sua storia ma la storia dell'uomo.

Nell'Edipo a Colono non sono gli dei ad assolvere Edipo ma è lui stesso — l'uomo — ad assolvere. Questa grande autodifesa dell'uomo Edipo squarcia un passato di timore e attonita sottomissione e inizia un futuro di fatica ma lucida consapevolezza. L'uomo è responsabile solo degli atti che lui ha voluto. E nell'intenzione dell'uomo la sua libertà e indipendenza.

In questo sublime lamento sulla condizione umana alla scoperta della propria verità, la pietà che scendiamo per Edipo sta proprio nel non essere diventato, nonostante tutto, un individuo al di sopra degli eccessi, degli errori, dell'ira; è sempre un uomo, non un dio o un santo; e questo ce lo rende nostro. Al fondo del suo soffrire, di questa via crucis laica, Edipo ci dà il suo addio ma dice anche a noi tutti: vivete, soffrite, laceratevi ma cercate sempre di capire, di conoscere. Potetevi sempre dei «perché?»; nell'interrogarsi comincia la dignità di essere uomini.

Edipo tutto questo l'ha fatto e l'ha sofferto e ora noi....

Glauco Maeri



«La chiesa insegna in modo sgradevole come la virtù venga premiata e il vizio punito, ma nel teatro s'impara la stessa cosa in modo assai più divertente» scrive la Principessa Palatina, cognata del Re Sole, e appassionata e intelligente testimone dei fasti teatrali del «grand siècle». Ma qual è il vizio che in maniera tanto crudele viene punito in Edipo?

Esiste un Edipo del mito, rivissuto poi da un'ampia tradizione letteraria, e c'è l'Edipo di Sofocle, che assume i connotati biografici del personaggio mitico, ma li interpreta secondo un proprio destino esistenziale, unico e incomparabile. La distinzione è necessaria: è quest'Edipo, il sofocleo, che ancor oggi porta in sé il mistero della condizione umana. Il teatro dell'era cristiana, anche quando è grandissimo, conosce un limite di questo mistero: la divisione del bene e del male. Il teatro greco questa divisione non la conosce, o non l'ammette: proprio per tale ragione esso rappresenta la realtà della vita nella sua essenza più vera, impone all'uomo di interrogarsi di continuo sulla vita e sulle opinioni che riceve, e su se stesso.

Edipo risolve e non risolve l'enigma della Sfinge: non comprende che sarà lui stesso il vecchio a tre gambe, il cieco segreto dal bastone. L'enigma egli lo porta dentro di sé, l'enigma è Edipo stesso: qual è la sua colpa? Per Eschilo, pare autore di una tragedia *Edipo* oggi perduta, le cose erano ancora piane: Edipo sconta la colpa del padre, secondo una legge di trasmissione ereditaria della responsabilità morale, che la mentalità atenica non revoca in dubbio. Ma di questo principio in Sofocle non è nulla: perché deve soffrire così, si chiede Edipo — e la risposta è ignota a lui e a noi.

Per Aristotele, che pur considera l'*Edipo Re* il capolavoro della tragedia, la domanda è irrilevante: Edipo non eccelle né per virtù né per malvagità, e cade nella disgrazia per una *hamartia*, un errore — non si precisa se intellettuale o morale. Aristotele attribuisce l'eccezionalità del dramma alla sua straordinaria organizzazione strutturale: ossia a un fatto tecnico. Ma questo non basta a giustificare un'emozione come quella che sconvolge lo spettatore o il lettore dell'*Edipo Re* da due millenni e mezzo. C'è d'altronde chi ha sostenuto, sviluppando quel che Aristotele lascia da parte, che a dannare Edipo è pur sempre una colpa: il fuoco del suo temperamento che non sopporta opposizione, la sfida sovrumana del suo orgoglio intellettuale, oppure l'errore di giudizio che lo trascina sulla via sbagliata. Si può rispondere che Sofocle ha inteso rappresentare, appunto, un uomo: nella verità delle sue imperfezioni.

Edipo allora è innocente? Anche su questo fronte sono schierati sostenitori: la tragedia di Edipo consiste nell'isolabilità del destino, che colpisce a caso le sue vittime. Ma Edipo non è una vittima scelta a caso: l'esempio singolo di una sventura umana e immortale può destare raccapriccio e pietà, non diventare — come è accaduto — lo specchio in cui l'umanità cerca i tratti della propria miseria e della propria grandezza.

Fino a un certo punto della loro storia, i Greci hanno saputo che innocenza e colpevolezza, virtù e vizio sono categorie del pensiero; così come il premio e la pena sono convenzioni umane, o sociali. Nella totalità del reale tutto ciò non esiste, o è assai più complesso: l'uomo divide e classifica per capire e per sopravvivere — ma Edipo sta al di là delle divisioni e classificazioni umane: sta al di là colpevole e innocente. Egli è la verità della condizione dell'uomo, che sfugge ai sistemi del suo intelletto.

Tutto questo comprese Sofocle: nel che più conta, egli trovò la forma concettuale per esprimere un'esperienza che sta al di là della ragione. Non poteva avvertire altrimenti che nel teatro: l'unica realtà alternativa che sappiano intuire gli uomini, inventando essi stessi creatori di un mito e di un tempo altrettanto veri se quelli della realtà quotidiana. In tutto questo, anche, hanno intralciato le innumerevoli generazioni che, no ad oggi, ripercorrono nella passione di Edipo il mistero del proprio destino.

Edipo

di Dario Del Corno



Edipo ascolta l'enigma della Sfinge. Coppa attica a figure rosse (490 a.C.). Roma, Musei Vaticani.

Edipo errante accompagnato dalla figlia Antigone. Interno di coppa attica a figure rosse di Brygos (490 a.C.). Londra, British Museum.

Il segno dell'uomo è la finitezza. Non esiste chi possieda la certezza del proprio futuro. Il presente di Edipo è glorioso, egli è il primo dei viventi e tutti lo amano: ma tutto ciò non è che un'illusione, perché svanirà in un attimo, di fronte alla rivelazione del suo essere. Ma anche nel presente, prima di diventare negli occhi, Edipo è cieco nella mente — come tutti gli uomini: non sa chi veramente sono quelli che lo circondano, non sa chi è lui stesso. D'altra parte, l'uomo tende all'assoluto: e ciò che gli è negato dalla finitezza della sua natura, egli pretende di raggiungerlo con l'attività dello spirito. La tragedia di Edipo nasce anche dall'onestà intellettuale e morale, che lo impegna a cercare la verità e a salvare i suoi cittadini. Il suo successo, peraltro, si rovescia in uno scacco ben più atroce: fino a revocare in dubbio il valore supremo della giustizia. La limitatezza dell'uomo e il suo frustrato anelito verso l'assoluto danno agli eventi quel senso di inevitabilità e costrizione che si definisce sovente fato, e che è il carattere della tragedia. Di fronte a questa situazione estrema, l'uomo è solo e nudo. L'immensa solitudine di Edipo e degli altri eroi sofoclei non è altro che l'alienazione di chi è stato gettato in un mondo che lo respinge, vietandogli di realizzare ciò di cui egli sente, nello spirito, la verità e l'esigenza. Edipo si riconosce un estraneo di fronte alla natura e alla società, ai suoi cari e a se stesso: anche quest'innocenza non è risparmiata alla sua passione, che pure era iniziata con l'affetto fiducioso dei tebani.

Edipo, si diceva, non è un caso isolato: è un caso limite. Sofocle era consapevole che solo portandolo all'estremo sarebbe riuscito a esprimere tutta la problematicità della condizione umana. Ma quest'estremo non poteva essere continuato solo dall'atrocità eccezionale della vicenda. Occorreva che estremo — con buona pace di Aristotele — fosse Edipo. Il tratto di genio fu di affidare la sua eccezionalità non al vizio o alla virtù, ma alla tensione inesauribile dell'intelletto. L'amore della conoscenza fa di Edipo, al pari di Faust, un temperamento profondamente poetico: e come Faust egli è un elefante.

Ecco perché Sofocle, dopo aver creato il «suo» Edipo, non poteva fermarsi. L'*Edipo Re*, splendidamente perfetto nella sua drammaturgia e concluso nella parabola tragica del protagonista, rischiava di rimanere tuttavia incompleto nella sua dimensione concettuale e umana. Ci vollero decenni perché il significato integrale dell'esperienza edipica divenisse chiaro in Sofocle — tanto paradossale era il suo messaggio. Infine venne, necessario, l'*Edipo a Colono*: per completare il mistero di una condanna che era anche un'elezione. Edipo non è cambiato: Creonte e Polinice fanno la prova della sua ira, che non conosce oblio né pietà. La sua beatificazione non è il premio di una redenzione morale raggiunta attraverso il dolore e l'espiazione: Edipo non aveva da espiare una colpa che lui non aveva voluto. Ma come la colpa involontaria, anche la beatificazione è misurata: accoglie fra gli dèi chi era stato un reietto fra gli uomini, fa portatore di benedizione colui che aveva tratto allo sterminio i suoi cari. Il pensiero umano non può sondare il significato di questi arcani: se esso li sente come una contraddizione, ciò accade perché le sue possibilità di intendere ed esprimere il reale sono limitate. L'uomo allora chiama in causa gli dèi, quando crede ad essi; oppure interroga se stesso e la propria storia — senza esigere una risposta, se è saggio. Platone afferma che i poeti tragici offrono soltanto un'illusione, l'immagine di un'immagine. Oggi siamo tentati di affermare che, forse, illusione è la filosofia sua e degli altri filosofi venuti dopo di lui, e che la verità della vita è quella che rappresentano i poeti tragici.

Dario Del Corno

La prima comparsa di Edipo nel la letteratura greca avviene di scorcio, sullo sfondo dei giochi funebri in onore di Patrodo, nel canto XXIII dell'*Iliade* (vv. 679-80): uno dei concorrenti alla gara di pugilato, Eteoclo, è figlio di Mecisteo che «era andato a Tebe per i funerali di Edipo, quando questi era caduto, e lì aveva sconfitto tutti i Tebani». Ma già nell'*Odissea* si annunciano i lineamenti fondamentali del mito, sia pure attraverso considerazioni varianti. Nel canto XI Odisseo racconta il suo incontro con le ombre dei morti: tra queste, egli ha visto la madre di Edipo, la bella Epicasta (evidentemente un nome alternativo per Giocasta), che involontariamente sposò il suo stesso figlio, dopo che questi aveva ucciso il padre. Ma gli dei rivelarono subito la verità; e Edipo continuò a regnare su Tebe in mezzo a dolori infiniti, mentre la madre si era sottratta, appendendosi a un capesto e lasciandosi alle Erinni il compito di perseguitare il figlio (vv. 271-80). Con questa versione sembrano coincidere Esiodo, che parla ancora dei solenni funerali di Edipo, e l'*Edipodia*, un poema del ciclo epico oggi perduto, secondo il quale — come apprendiamo da Pausania — Edipo ebbe i suoi figli non da Epicasta-Giocasta, ma dalla seconda moglie Eurigamea.

Tra i poeti lirici, Pindaro (*Olimpico* II, 38-40) allude a Edipo di passaggio e senza nominarlo: «Il fatale figlio incontrò Laio e l'uccise, compiendo la parola data lungo tempo prima da Pitagora»; e in un altro passo ne nomina la sapienza (*sophia*). Con Eschilo, il mito di Edipo entra nel teatro. Della sua trilogia *Laio, Edipo, Sete a Tebe*, conclusa dal dramma satiresco *Sfige*, sopravvive solo l'ultima tragedia. Nei *Sette*, i due figli di Edipo e di Giocasta si uccidono a vicenda, espandendo la colpa del padre che, a sua volta, aveva scontato l'impetuosità di Laio, il quale volle avere discendenza sebbene gli dei gliela negassero. Perduto è pure l'*Edipo di Euripide*, il cui rapporto cronologico con il dramma sofocleo è incerto: da un frammento risulta che Edipo veniva accettato dai servi di Laio.

È sempre con una certa emozione che l'autore di un testo teatrale attende di avere tra le mani il copione. È la prima uscita dell'opera, nella forma sia pure embrionale di un libretto; ed è al tempo stesso il veicolo per la sua destinazione naturale, la rappresentazione sulla scena. Anche in Grecia il primo «libro» di un'opera drammatica era il copione ad uso degli attori: non è possibile ricostruire quale fosse il carattere del manoscritto d'autore — ma l'esistenza di copioni già nel teatro antico non è soltanto un'ipotesi verosimile. Possediamo infatti un paio di frammenti papiracei di testi scenici, in cui a lato delle battute figurano le prime tre lettere dell'alfabeto greco; e queste sigle evidentemente vanno intese come il rispettivo contrassegno dei tre attori, che di norma agivano nella drammaturgia greca. Dopo la rappresentazione, il dramma cominciava a circolare pubblicamente in forma di libro; e nelle *Rane* di Aristofane il protagonista Dioniso racconta di essersi comperato leggendo l'*Asinonda* di Euripide, rappresentata qualche anno prima, a bordo di una nave durante una spedizione militare. Certo, si trattava di libri assai diversi dai nostri. La forma era quella del rotolo (*volumen*) di papiro, che nella lettura si svolgeva da destra a sinistra in senso orizzontale. Il testo letterario era scritto solo sulla parte interna, in colonne parallele ciascuna di circa trenta versi: di solito, un volume conteneva un singolo dramma. Ma soprattutto, era incomparabilmente più intensa l'applicazione intellettuale che il libro antico richiedeva al lettore. Niente accenti e segni d'interpunzione, e neppure c'era separazione alcuna fra una parola e l'altra. Ulteriori difficoltà intervenivano nei testi drammatici: rare e fitte le sigle dei personaggi, lo scambio di battute era semplicemente indicato da una linea in margine, e talvolta da due punti o da uno spazio bianco. Mancava inoltre ogni didascalia di scena: indicazioni ambientali o meteorologiche, gesti e movimenti degli attori, entrate e uscite dei personaggi e così via. Sopravvivono le allusioni inserite direttamente nel testo, ad esempio i tre-

Edipo prima di Sofocle



Nelle varianti che per gradi s'inscrivono nella tradizione letteraria del mito edipico si riflette una sempre più approfondita interpretazione esistenziale di esso; ma, sebbene la nostra conoscenza di questa preistoria presenti molte lacune, è lecito affermare che solo con Sofocle Edipo assume i connotati di un carattere unico ed esemplare. La versione più antica, evitando una prole all'unione incestuosa e immaginando che l'incesto venisse immediatamente scoperto, circoscriveva il destino di Edipo a un episodio; e il suo successivo regno, per quanto straziato dal dolore, e la gloriosa morte accennavano l'involontarietà del fatto e la sua asoluzione. Pindaro interpreta la vicenda di Edipo come uso dei tanti segni, in cui si rivela l'inesorabile predestinazione del fato; ed Eschilo vi proietta quella condanna della colpa a una pena che produce nuova colpa, lungo una catena ininterrotta da una generazione all'altra, che è l'idea portante del suo teatro. Ma Sofocle sottrae Edipo a ogni categoria generale: grazie alla combinazione dei dati preesistenti e all'invenzione di nuovi, lo incide in un destino incomparabile e unico, ne fa il simbolo piagato e altero della condizione umana. La grande intuizione di Sofocle, drammaturgia e concettuale al tempo stesso, è la dinamica attraverso cui Edipo giunge alla rivelazione della propria identità: egli diviene l'indomito ricercatore del sapere e della verità, e quindi il respon-

sabile del destino suo e di quelli che gli sono cari — la cui vita, senza la scoperta del vero sarebbe trascorsa illusa.

È verosimile che nelle altre versioni l'identità di Edipo venisse scoperta casualmente e che il riconoscimento dipendesse dal suo difetto fisico, la deformazione ai piedi prodotta dai legami che gli erano stati imposti al momento dell'esposizione, da neonato. In effetti, al motivo della ferita è attribuita particolare importanza, accentuata dalla spiegazione etimologica del nome, in quanto *Oidipos* vale «piede gonfio». Sofocle accoglie il dettaglio della me-



nomazione fisica; ma del nome dell'eroe si serve soprattutto per alludere alla sua personale interpretazione della saga. *Oidipos* infatti costringe pure a un inevitabile collegamento fonetico con il verbo *oido*, che significa «sapere». Il tema del sapere, ribadito innumerevoli volte nella tragedia sia dal medesimo verbo sia da altri che ad esso equivalgono, si riflette così nel nome, ossia nell'identità stessa del protagonista. Edipo è «colui che sa»; e la sua gloria e il suo male procedono dall'aver saputo risolvere l'enigma della Sfige, sull'anima a quattro, due e tre piedi — ma quell'uomo, che l'enigma intendeva, è lui stesso, il cieco volontario che dovrà aiutarsi a camminare con il bastone: Edipo non l'ha compreso, poiché egli è al tempo stesso il più sapiente e il meno sapiente degli uomini.

D.B.C.

Il testo drammatico dall'autore ai nostri giorni

quenti vocativi che orientano il dialogo; e analoghi riferimenti interni rimediavano ai limiti di realismo connessi con un teatro all'aperto, a scena fissa e a luce naturale.

Ritorniamo alla propagazione del testo teatrale, che avveniva lungo due tramiti: le riprese dello spettacolo e i libri. Questi erano copiati direttamente dagli amatori di letteratura, oppure nelle officine di primordiali editori che poi li immettevano sul mercato: un procedimento che naturalmente favoriva errori e interpolazioni — e d'altronde nemmeno gli attori erano immuni dalla tentazione di intensificare situazioni ed effetti scenici, con qualche ritocco al testo. Così, dopo un secolo di diffusione libera il governo ateniese dovette intervenire, stabilendo un testo ufficiale e definitivo dei tragici e ponendolo sotto la salvaguardia dello stato. Ma quando venne fondata la grande biblioteca di Alessandria, il faraone Tolomeo Evergete riuscì a ottenere in prestito quest'esemplare con il pretesto di trarne una copia, versando una somma enorme come cauzione — che egli preferì perdere, tenendosi i testi originali. Fu ad Alessandria che l'opera di Eschilo, Sofocle ed Euripide, ormai valutati secondo un canone d'eccezionale che li distingueva dai numerosi tragici minori, venne organizzata secondo criteri filologici: ossia raccolta per intero, catalogata, fissata in un testo critico, corredata di notizie storiche e di interpretazioni letterarie. Nel

lungo processo storico, che attraverso 2500 anni ha portato l'opera di Sofocle fino a noi, l'edizione Alessandrina fu una tappa fondamentale: da essa derivarono le copie diffuse nel mondo ellenistico e poi romano, che stanno all'origine della tradizione manoscritta medievale, e delle quali



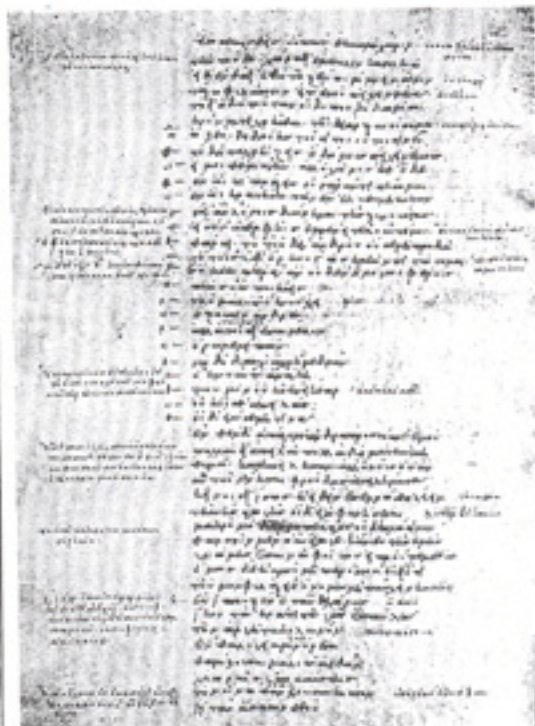
una testimonianza diretta, seppure frammentaria, è offerta dai reperti papiracei. Di Sofocle si conoscevano allora 130 drammi circa, verosimilmente tutti quelli scritti da lui, forse insieme a qualche spurio. Ma la storia, politica economica culturale, ha i suoi cicli; e anche i grandi tragici furono coinvolti nella decadenza che investì il mondo classico. Finirono per diventare pressoché esclusivi testi scolastici — ma nella scuola non si leggeva certo l'opera omnia, e questa subì il colpo di grazia da un'invenzione in sé utile e geniale, i cui effetti durano ai giorni nostri. Fu questa la trasformazione del libro da volume a *codex*, ossia alla forma attuale: più comoda e pratica, e soprattutto molto più economica, in quanto consentiva di utilizzare entrambe le facce del materiale usato, papiro, o sempre più di frequente pergamena. Un libro poteva ora contenere più drammi; e offrire dunque una scelta organica e sufficiente per le ridotte esigenze culturali dei tempi. Di Sofocle si scelsero *Edipo re*, *Edipo a Colono*, *Antigone*, *Alceste*, *Trachinie*, *Eleina*, *Filotea*; e si smise di trascrivere il resto. Le vecchie edizioni complete a poco a poco si deteriorarono, senza essere rimpiazzate; e più di nove decimi dell'opera sofoclea andarono perduti, tranne quel poco rimesso ai nostri giorni dai papiri che si ritrovano in terra d'Egitto.

Intorno al secolo VI d.C. sopravvivono solo le trache della scelta, e

soltanto in Oriente. L'Occidente è perduto per la cultura greca, la cui tradizione rimane affidata a Bisanzio. Non senza pericoli, anche qui: per più di un secolo l'iconoclastia, la rivoluzione culturale dell'ortodossismo cristiano, mira a sopprimere ogni superstite residuo del mondo classico. Molto va perduto: Saffo e Alceo, l'Aristotele «pubblico», Menandro — per fare qualche nome. Ma altri sommi si salvano; e quando la burocrazia finisce e s'instaura la pietosa ricerca dei testi dimenticati nel fondo delle biblioteche, ricompare anche Sofocle: un codice, forse due. Fu traslitterato, ossia copiato dall'antica maiuscola continua alla minuscola moderna, con divisione delle parole, accenti e interpunzioni. I dotti bizantini restituiscono il testo, lo integrano con le indicazioni dei personaggi, lo interpretano e commentano con perizia e acume — sebbene non avessero alcuna esperienza diretta di teatro! Nel loro lavoro critico, peraltro, confluirono anche la dottrina dei filologi Alessandrini, originariamente contenuta in commentari indipendenti dal testo: da questi si seleziona il meglio e lo si riduce in modo da adattarlo agli spazi bianchi nei margini e nell'interlinea dei codici che contengono i testi tragici, in forma di note o «scoli» ai singoli passi. Dagli esemplari traslitterati proliferano così, attraverso una serie di trascrizioni, quella tradizione manoscritta medievale, che è la fonte principale per la nostra conoscenza della letteratura antica: di Sofocle si conosce un numero assai elevato di codici, tra cui eccelle per antichità e attendibilità il cosiddetto «Mediceo» o «Laurenziano» 32, 9. La devota cura delle grandi opere del passato ellenico caratterizzò tutto il lento declino di Bisanzio; quando l'impero bizantino scomparve, verso la metà del XV secolo, aveva ormai trasmesso questa missione all'umanesimo europeo, insieme con un'imponente raccolta di manoscritti. Questi furono il fondamento delle edizioni a stampa, con le quali lo studio e la rinascenza dell'antichità entrarono in una nuova dimensione: la prima edizione di Sofocle uscì a Venezia, per i tipi di Aldo Manuzio, nel 1502. D.B.C.

Edipo dopo Sofocle

di Marina Cavalli



Una pagina del Codex Laurentianus (sec. X), il più importante dei circa duecento manoscritti che ci hanno conservato le sette tragedie di Sofocle giunte fino a noi. Edipo è il personaggio più importante della sua tragedia, e il suo destino è quello che si svolge nella storia: Duce, figlio di Laio e Giocasta, è Tesee, re di Atene, della generosa Duce nobilita inaspettato.



no (da Sophocles Oedipus Colonus, a cura di Dino Pieraccioni, editore Sansoni, Firenze 1981, sec. ed., per gentile concessione dell'Editore e dell'Autore).

con la sua anima, in cui i personaggi esterni svolgono la sola funzione di catalizzatori; Cornelli, al contrario, riduce la presenza sulla scena e la isolata grandezza di Edipo proprio per lasciare spazio alla fuorviante azione di altri personaggi, da lui introdotti nella storia: Duce, figlio di Laio e Giocasta, e Tesee, re di Atene, della generosa Duce nobilita inaspettato.

L'amore e lo scorbio di virtuosa abnegazione fra i due giovani (che si offrono entrambi per esporsi la richiesta di sangue familiare invocata dall'anima di Laio) finiscono per costituire il centro aziale della tragedia, abbandonando il tono in una dimensione tutta umana, svincolata dall'eternale stappellazione di fronte al senso del divino che fa vibrare di grave religiosità l'opera di Sofocle e che in Cornelli esplode, antichisticamente, solo nel momento

più alto del dramma, quando Edipo si accende non per punire sé stesso, ma il cielo, ribellando la sua luce. Altrove Edipo stesso viene spogliato dei suoi caratteri più inquietanti: e la rappresentazione del suo intimo contrasto fra elezione e dannazione si riduce ad una incertezza di tipo politico sulla legittimità del suo regno, realizzata drammaticamente attraverso il continuo confronto con Creonte.

Ancor più lontano dal modello sofocleo, l'Edipo di Voltaire, rappresentato nel 1718, riduce ulteriormente il tono originale della tragedia, indirizzandola verso l'esto "borghese" cui appoderà nelle rielaborazioni del teatro moderno.

Qui, addirittura, Voltaire impara gli sviluppi della vicenda su un libretto "metage a trois" tra Edipo, Giocasta e Filotea, amico spassante della regina, maschera rigida e pensosa della incommensurabile nobiltà di spirito: così, il significato profondo dell'incesto di Edipo si perde nella mediocrità di un matrimonio da Giocasta non desiderato, e la tragica, impercettibile solitudine del personaggio sofocleo si annulla nella avvilente presenza di una serie di "confidenti" da commedia dell'arte, che partecipano incoscienti alle sventure dei padroni. In più, un'attesa umanistica di razionalizzazione, che tenta di colmare le incongruenze logiche dell'ampio sofocleo, ingigantisce elementi dall'originale greco volutamente trascurati proprio per lasciare intatto al simbolo Edipo tutte le sue possibilità espressive. Ed è soprattutto il momento incerto delle mancate indagini sulla morte di Laio che scatena i lunghi e superflui tentativi di soluzione razionale che appaiono nell'Edipo di Voltaire: abbaglio interpretativo a cui non è sfuggito neppure Gide, che nel suo Edipo del 1930 ripercorre, proprio nella stessa scena, gli istinti graditi logici del suggerimento volteriano. Ma in Gide tutto è ormai appassito, in una rappresentazione borghese di Edipo sgradevolmente in bilico tra farsa e tragedia: lo sventurato eletto si svuota nella misera figura del bestemmiatore, Creonte si trasforma in ricco sfaccendato, e Tesee altri non è che il poverone dei quattro figli di Edipo, sciocchi ragazzi a loro volta intrecciati in inestricabili propositi, che parlano del "real di sé" o "proiettano" — è il caso di Antigone — il ritiro monastico. Ogni temone conoscitivo viene a cadere, e viene a cadere la rappresentazione sublime e disperata dello spirito umano, e nessun messaggio riesce ad emergere in un intreccio che porta alla superficie i soli momenti volgari e insensati dell'esistenza.

Ma se la storia di Edipo trova alla fine ricatto nell'elezione attraverso il dolore, anche per il personaggio Edipo esiste infine, per così dire, una redenzione, in due opere che hanno saputo mediare dal modello sofocleo il tormento conoscitivo di un'anima alla ricerca di sé stessa. È questo il senso ultimo del dramma Oedipus und die Sphinx di Hugo von Hofmannsthal, scritta nel 1905, opera inquieta e turbata, dove la vicenda di Edipo viene ripresa solo nel suo inizio, dalla lotta contro la Sphinx fino al matrimonio con Giocasta. Il proprio su questi due momenti, che trovano spazio nella tragedia sofoclea solo nella veste di illuminanti, faggevoli allusivi, si accenta la moderna interpretazione di Hofmannsthal, che svela la metà più riposta e incommensurabilmente desiderata del cammino spirituale: la scoperta della propria identità attraverso il ritorno alla madre. In un'atmosfera molle ed evanescente da Vienna d'anteguerra, Edipo si riconosce nello stesso istante uomo ed essere grazie al battesimo vivificante nelle acque di un "ewig Weibliches" di goethiana suggestione: e Telemonte eterno, materno, si rivela all'anima bruciante quale affluente ed improvvisa scoperta dell'adesso eterno, il traguardo conoscitivo in cui l'uomo si riconosce in un volto estraneo e pur identico al proprio.

È ancora il dramma di uno spirito alla ricerca di sé stesso che agisce nella desolata e bellissima tragedia di Moravia Il dio Kurt, storia di un esperimento culturale in un campo di concentramento nazista, dove il maggiore Kurt impone a Saul la parte di protagonista in una rappresentazione "pratica" di Edipo, dalla realtà viva e sanguinaria. Ma l'ottica qui è diversa, e il vero personaggio tragico non è più Edipo, bensì chi muove il suo destino, interpretato sulla scena dallo stesso Kurt: che poco a poco rivela, nel suo confronto con Edipo-Saul, la disperazione di uno spirito frastonato, quasi nella forma di un "Bildungsroman" al negativo, dove l'anima percorre a ritroso le tappe della sua ansia, senza poter sciogliere l'enigma che ne giustifica le intime contraddizioni, se non nella propria distruzione.

L'Edipo a Colono ha conosciuto una sola ripresa di un certo valore, l'ottocentesco Edipo nel bosco delle Esmeraldas di Gian Battista Niccolini, dove l'atmosfera di religioso mistero non basta però ad equilibrare la monotonia del diffuso esultio allentato, che deforma il senso di consapevole abbandono al volere divino che è proprio dell'originale sofocleo. L'arcano senso della morte e transfigurazione di Edipo sembra non trovare eco e comprensione presso i moderni; ma forse si può giocare a ricercare il suggerimento poetico in alcuni momenti letterari di più alta connessione. Penso all'Ollèa e dolosa sovranità di Lear abbandonato nella tempesta, al suo ansio irriducibile nella ventura e per doleismo nella grave gioia della figlia ritrovata; e penso allo strano testamento spirituale di Poppercorn nella Mowagha incantata, che il rumore della cascata innalza ad inaudibile e sovrumano mistero. E non riprende forse la affaticata consapevolezza del vecchio Edipo quella certezza della propria santità nell'incestuoso peccatore Gregorio, l'"eletto" del racconto manichiano, che non vacilla pur nella lunga pena dell'espiazione?

Ma proseguiamo nel bellissimo gioco, e lasciamo pure che lo spirito si attardi a ricercare vibrazioni edipiche nei personaggi a lui più cari: per ritrovare l'anima conoscitiva verso l'altare et adem nel velato incesto di Ulrich, l'uomo senza qualità, con la sorella Agathe; per ritrovare il senso di una tragedia totale e senza scampo nell'inevitabile gesto di Hélène, la borghese protagonista del racconto Giocasta di Anatole France, che la suggestione dei versi sofoclei porta al suicidio, sotto l'oppressione di un'immediabile ala della vita; per ritrovare infine l'anzano mosso contro la presunzione dell'intelletto nelle parole di Giovanni, l'amle e par eletto frate dell'Umana tragedia, ancora di France: «Non cercate d'indovinare gli enigmi della Bestia. Siate ignoranti e non avrete più timore d'errare. Soltanto i saggi s'ingannano».

Marina Cavalli

Freud vide l'«Edipo Re» di Solide a teatro almeno due volte: a Parigi, nel 1882 (lo dice Jones nella sua biografia), mentre lavorava con Charcot, e nel 1911 con la regia di Max Reinhardt, interprete Mossé. È tra queste due date la trasformazione di Edipo da tragedia a complesso, e la nascita della psicoanalisi. Perché Freud, ebreo, sebbene un eroe greco, Edipo, a pilastro della sua teoria? Alain Besançon (in «Itinerari dell'Anti-Edipo», Pensiero Scientifico Ed.) avanza un'ipotesi interessante. Cercando nell'infanzia di Freud si sofferma a un ricordo fondamentale, «il cristiano che gettò nel fango il berretto di Jacob, padre di Freud, gridando: «Ebreo scendi dal marciapiede» e la rassegnazione poco gloriosa della vittima. Si comprende come Freud abbia reagito sfuggendo questo mondo giudeo-cristiano poco sopportabile. In un primo tempo traspose il conflitto religioso in conflitto fra nazioni: cartaginesi contro romani (da giovane Freud era un grande ammiratore di Annibale e certo si identificava con lui). Poi trovò un Paese (la Grecia) dove questo conflitto non esisteva, e vi si stabilì spiritualmente. Scrisse in greco il suo diario di adolescente, collezionò oggetti di scavo, e finì col centrare tutta la sua vita e tutta la sua opera intorno a una tragedia greca. È a quarant'anni che Freud ha lo stesso choc di Edipo. Perde suo padre, e lo sogna. E come Edipo scopre di aver ammazzato suo padre ed essere andato a letto con sua madre, Freud, studiando i suoi sogni e analizzandoli, scopre di essere come Edipo, scopre di essere come Edipo. E, insieme, che Edipo è come tutti noi.

Èra il periodo di un'altra sua grande scoperta: che la verità sta nei sogni (la verità su se stessi sta nei propri sogni).

Il sogno è, come il sistema nevrotico, una manifestazione del materiale che giace, occultato, al fondo dell'inconscio. Nelle lettere a Fliess, Freud descrive la sua autoanalisi, con i terribili sogni sul padre, e il riaffiorare al ricordo della sua balia, «mia prima maestra di sessualità», e dell'amore per sua madre: «La mia balia si era svegliata, fra i due anni e i due anni e mezzo... In occasione di un viaggio a Vienna che feci con lei, e durante il quale, dormendo in camera sua, potei vederla nuda...». In una di quelle lettere (il 15 ottobre 1897) Freud conclude: «Ho trovato in me, come dovunque altrove, sentimenti d'amore verso mia madre e di gelosia verso mio padre, sentimenti che sono, penso, comuni a tutti i ragazzi, anche quando la loro apparizione non è così precoce come presso i bambini diventati «isterici».

È qui che compare, per associazione immediata, Edipo. Freud si domanda: perché questa tragedia produce ancora oggi (nella Vienna di Francesco Giuseppe), dopo tanti secoli e condizioni di civiltà tanto diverse, lo stesso sgomento? E risponde che quello sgomento è causato non dal conflitto tra l'uomo e un fato inesorabile, come parrebbe, ma da un'altra ragione. La leggenda greca ha assunto quella capacità avvolgente perché tutti l'hanno provata dentro di sé. «Ogni spettatore è stato una volta, in germe, nella sua immaginazione, un Edipo, e si spaventa davanti alla realizzazione del suo sogno trasposto nella realtà, e freme per tutta la misera della rimozione che separa il suo stato infantile dal suo stato attuale».

Sercherà due anni dopo nell'«Interpretazione del Sogno»: «Il suo destino ci commuove solo perché sarebbe potuto diventare anche il nostro, perché prima della nostra nascita l'oroscopo ha decretato la medesima maledizione per noi e per lui... A noi tutti è toccato di rivolgere il primo impulso sessuale verso la madre, il primo odio e il primo desiderio di violenza contro il padre. I nostri sogni ce ne danno la convinzione. Il re Edipo che ha ucciso suo padre Laio, e sposato sua madre Giocasta, è soltanto l'appagamento di un desiderio della nostra infanzia. Ma, più fortunati di lui, noi siamo riusciti, più tardi — nella misura in cui non siamo diventati nevrotici — a sfocare i nostri impulsi sessuali da nostra madre e a dimenticare la nostra gelosia nei confronti di nostro padre».

(I sogni ce ne danno la convinzione: non ce lo dice anche Sofocle? E

Ogni uomo ha il suo Edipo

di Gerardo Guerrieri

nei suoi sogni che egli ha trovato Edipo, secondo Freud. Lo provano le parole con cui Giocasta consola Edipo: «Quanti uomini prima di te hanno sognato di andare a letto con la propria madre. Ma poi non ci hanno più pensato».

Con questo Freud peneva la legge dell'universalità di Edipo («ogni uomo è un Edipo in germe»), legge che, con la forza di un'idea fissa, sarà la guida della sua ricerca per i succes-

sivi 40 anni. Edipo è universale nel senso che è alla base delle nevrosi (che si producono quando «non riusciamo a sfocare i nostri impulsi sessuali da nostra madre e a dimenticare la nostra gelosia per nostro padre»). In «Totem e Tabù» (1913) Freud scopre che Edipo è il momento originario della storia umana. Dall'infanzia dell'uomo all'infanzia dell'umanità, dai desideri primitivi dei bambini ai desideri primitivi dell'uomo bambi-

no. All'origine dell'umanità, come nel complesso di Edipo, c'è il parricidio e il desiderio delle donne possedute dal padre. Freud si associa a Darwin nel postulare, nel corso dell'evoluzione che porta all'uomo, un avvenimento primordiale, che dall'uccisione del Padre e Padrone dell'Orda Primitiva porterà al rimosso, all'espiazione, alla religione e al patto di comunione totemica.

Dal punto di vista evoluzionisti-

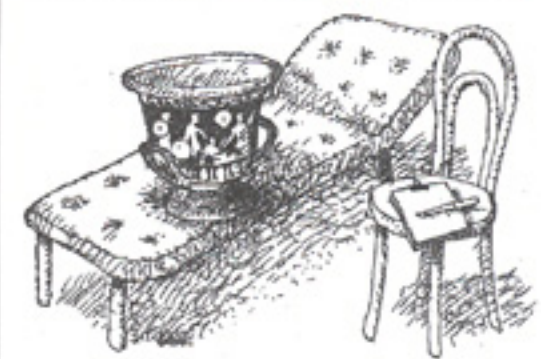
mente le cose sono andate proprio al contrario che nella Bibbia. Eva sarebbe la madre da cui viene generato Adamo e noi ci troveremmo di fronte all'incesto con la madre a noi familiare, alla sua punizione, ecc... In principio era Edipo).

Ma Freud scopre in «Mosè e il monoteismo» che Mosè: 1) era egiziano; 2) è stato ucciso appena uscito dall'Egitto (per questo non vide la terra promessa) dal suo popolo. Per cui nella storia religiosa ebraica c'è un doppio parricidio: a quello del padre dell'orda primitiva si aggiunge quello del padre fondatore, Mosè.

Ecco Freud davanti al Mosè di Michelangelo il 5 settembre 1901. «Sempre ho tentato di resistere sotto lo sguardo corrucciato e altissimo dell'eroe. Talvolta però, mi sono lasciato scivolare fuori dalla navata come se anch'io appartenessi alla plebaglia sulla quale è diretto questo sguardo, piombava incapace di rimanere fedele alle proprie convinzioni e che non sa né credere né attendere, ma lancia grida di esultanza non appena le è reso l'idolo illusorio. Be-



Il pastore Euryclos allatta il piccolo Edipo. Marmo di Antoine Chaudet, museo del Louvre, Parigi. (foto Fratelli Alinari).



Laio rapisce Crisippo. Cratere a figure rosse della Collezione Poldy (fine del V sec. a.C.).

co, senza il complesso di Edipo non ci sarebbe cultura, religione, morale, società. Come dice Lévi-Strauss dopo Freud, la proibizione dell'incesto (edipico) è la legge minima che differenzia la natura dalla cultura. Gli psicoanalisti in quegli anni iniziarono vaste ricerche di sociologia ed etnologia, dalle quali Jung emerse con gli archetipi e con l'inconscio collettivo. Otto Rank con una fondamentale inchiesta sull'«incesto nella poesia e nella fiaba». La psicoanalisi si fonda, si è detto, sulla pratica e sulla letteratura.

Freud ritrovò Edipo in Shakespeare (Amleto aveva il complesso), in Dostoevskij (lo avevano i fratelli Karamazov), Leonardo e in Rebecca West di «Romanzo di Freud», grande critico letterario, fu il suo amico delle religioni, scoprì in quello che egli considerava, credo, il suo libro più scandaloso fra i tanti, «Mosè e il monoteismo», che la sua stessa religione è basata sulla rimozione di un assassinio. Scopre Edipo, o meglio Laio, in Mosè. (Edipo è tutto. Edipo regge il mondo come Atlante. Edipo è perfino, per un istante, il primo uomo, Adamo: scriveva a Jung: «Rank ha attirato la mia attenzione sul fatto che probabi-

lmente le cose sono andate proprio al contrario che nella Bibbia. Eva sarebbe la madre da cui viene generato Adamo e noi ci troveremmo di fronte all'incesto con la madre a noi familiare, alla sua punizione, ecc... In principio era Edipo).

lmente le cose sono andate proprio al contrario che nella Bibbia. Eva sarebbe la madre da cui viene generato Adamo e noi ci troveremmo di fronte all'incesto con la madre a noi familiare, alla sua punizione, ecc... In principio era Edipo).

Gerardo Guerrieri

Vincenzo Galilei, padre di Galileo, nel 1581, presso il Marescotti, pubblicava il *Dialogo della musica antica e della moderna* in polemica con il teorico Gioseffo Zarlino.

Il Galilei fu il primo, nel suo tempo, a occuparsi con rigore della musica dell'antica Grecia, e contrapponeva la purezza dell'antica monodia alla polifonia imperante che, per necessità di intrecci contrappuntistici, snaturava il senso della parola e, violentemente, diceva che in questo modo la musica era diventata «una lasciva (per non dire sfacciata) Meretrice».

Il problema che si poneva era il rapporto tra musica e poesia, la ricerca di un chiaro «favellare cantando», il desiderio di un ritorno all'alto significato che la musica doveva avere: «La musica è stata dagli Antichi annoverata, tra le arti che sono dette liberali, cioè degne d'uomo e meritatamente apprese i Greci. Maestri et inventori di essa (come quasi di tutte le altre scienze), fu sempre in molta estima, et da migliori Legislatori, non solo come dilettevole alla vita, ma ancora come utile alla virtù, fu comandata doverli insegnare a coloro, che erano nati per conseguire la perfezione, et l'humana beatitudine, che è fine della Città: Ma insieme con l'imperio in progresso di tempo

se questi brani sono di poco posteriori all'opera del Galilei, Gabrieli è entrato alle proposte di rinnovamento del *Dialogo*, e si dovrà attendere il 1600 perché il seme gettato dal Galilei possa avere i suoi frutti con la nascita del melodramma.

Intorno al 1692 Henry Purcell scriveva le musiche di scena per un *Orphee* di J. Dryden e N. Lee. Il melodramma non era ancora penetrato definitivamente in Inghilterra per il predominio dell'attività drammatica e l'opposizione del puritanesimo: inutile fu il tentativo di introdurlo nel 1656 da Sir William Davenant. Quindi l'attività di Purcell è volta soprattutto alle musiche di scena se si eccettua *Dido and Aeneas*

Edipo in musica

di Giampiero Tintori

nio Sacchini, nato a Firenze il 14 giugno 1730 e morto a Parigi il 16 ottobre 1785.

Firentino di nascita fu napoletano di educazione, allievo del glorioso conservatorio di S. Maria di Loreto. La sua carriera di compositore iniziò subito con una serie di determinati successi e con cariche importanti nel conservatorio dove aveva studiato. Ben presto, nel 1763, iniziò a farsi conoscere a Venezia con un *Alessandro Severo* e un *Alessandro nelle Indie*, trionfando a Padova con l'*Olimpiade*, guadagnando a Venezia, la nomina a direttore del coro dell' Ospedale e di maestro di canto al conservatorio. Dopo il successo a Monaco di Scipio

te la lezione gluckiana, staccandosi dalle forme convenzionali dell'opera seria del tempo il musicista ha costruito figure di notevole rilievo drammatico. A parte la sinfonia che rientra nella prassi consueta, un grande respiro ha l'aria di Polinice: «Fils des dieux, le successeur d'Alceste», ammirabili i cori, la grande scena: «Ah! n'avancez pas davantage», l'episodio di Edipo cieco sostenuto da Antigone.

L'*Edipe à Colone* del Sacchini rimane l'esempio più illustre settecentesco della versione musicale della tragedia, che ebbe un'altra versione operistica con un *Edipe à Thèbes* di Méteux, su testo del conte Duprat de Lamoignon, rappresentata

con pieno rispetto a Shakespeare e al di fuori delle convenzioni correnti, non ebbe fortuna al suo apparire né diffusione, rivelando tutti i suoi autentici valori solo ai nostri giorni.

Tornando a Nicola Zingarelli: ricordiamo che occupò un ruolo notevole come didatta e compositore nel panorama musicale della seconda metà del settecento e del primo ottocento (fu fecundo operista attivo dal 1768 al 1833).

Condiscipolo di Cimarosa al conservatorio napoletano di S. Maria di Loreto, allievo di Fenaroli, Gallo, Anfossi e Sacchini, protetto dalla duchessa di Calabragno fu da questa raccomandato a Milano alla Castiglione e alla Casani; alla Scala, tra il 1785 e il 1803 rappresentò varie opere tra le quali *Giuliana e Romeo* considerata il suo capolavoro (tema ripreso dal suo miglior allievo Vincenzo Bellini con *I Capuleti e i Montecchi*). Fu anche maestro di cappella al Duomo di Milano, alla S. Casa di Loreto e a S. Pietro chiamato da Pio VII. Nel 1813, con particolare competenza, assunse la direzione del conservatorio di S. Sebastiano a Napoli istituendo una scuola di composizione dalla quale, oltre a Bellini, uscirono i fratelli Ricci, Mercadante, Lauro Rossi e Errico Petrella.

Le musiche di scena di Gioacchino



perdono i Greci la Musica e le altre dottrine ancora. I Romani ebbero di essa cognizione, prendendola da' Greci: ma esercitarono principalmente quella parte conveniente a' Teatri, dove si recitano le tragedie, et le Comedie: senza molto apprezzare quella, che è intorno alle speculazioni: et occupandosi continuamente nelle guerre, non molto a quella attesero et così facilmente la dimenticarono».

Questo accostamento del mondo musicale alla cultura greca generò, a un certo momento, un interesse verso il dramma antico e, non a caso, quattro anni dopo, Andrea Gabrieli partecipò agli interessi del rinascimento per la tragedia e, per l'inaugurazione del palladiano Teatro Olimpico di Vicenza, il 3 marzo 1585, dove si rappresentò l'*Edipo* tirano di Sofocle tradotto dal patrizio veneziano Orazio Giustiniani, scrive la musica per i cori. Sono quattro cori che comprendono ben sessantasei brani da due a sei voci concepiti accordatamente, e non contrappuntisticamente, per conferire al testo la solennità dovuta all'opera sofoclea: diciannove brani per il primo coro, diciotto per il secondo, diciassette per il terzo e dodici per il quarto. Anche

rappresentata nel 1669 in una scuola femminile di Chelsea come breve opera seria. La radice di queste composizioni parcellari è nella *Nuova musica* che il Caccini aveva pubblicato nel 1601, partecipe alla nascita del melodramma che realizzava le proposte del Galilei (i brani monodici del Galilei, primi esempi del genere, sono perduti).

Per trovare un altro *Orphee* dobbiamo arrivare al 1751 quando, a Rudolstadt, Georg Gebel metteva in scena un'opera con questo titolo.

Questo Gebel era figlio di un organista di Breslavia (Georg anche lui) e fu organista, violinista e compositore.

Nato a Brieg presso Breslavia il 25 ottobre 1709, allievo del padre, fu musicista precoce. A sedici anni suonava già l'organo a Oels per passare, nel 1729, a Breslavia come organista e come direttore all'opera italiana. Fu a Varsavia nel 1735, a Dresda e nel 1746 a Rudolstadt al servizio del principe di Schwarzburg dirigendo la cappella. Qui scrisse il suo *Orphee* del quale però, musicalmente, non abbiamo notizia.

Nel settecento l'opera più importante su questo argomento è, senza dubbio, l'*Edipe* di Colone di Anto-

ne in Cartagena (1770) fu attivo a Londra. Esaltato dal successo si dedicò a una vita sgolcata, creditori incombenze e scandali lo costrinsero, nel 1781, a rifugiarsi a Parigi, dove partecipò alla querelle tra gluckisti e piccinisti, sostenendo questi ultimi. A Parigi scrisse le sue opere migliori, ma fu avversato e misconosciuto, tanto è vero che l'*Edipe à Colone*, ritenuto il suo capolavoro, fu rappresentato postumo all'Opéra il 10 febbraio 1787 con un successo memorabile: 583 repliche fino al 1844.

Il testo era di Guillard e nasceva da una tradizione francese di riscrittura della tragedia sofoclea, iniziata nel 1605 dal Prévost e attraverso la Sainte-Marthe (1614) approdata a Corneille nel 1659. Corneille, escludendo gli interventi determinanti del fatto e degli dei propri alla tragedia antica, nel suo *Edipe* volle sostenere il tema del libero arbitrio.

Nel 1718 l'esordiente Voltaire riprese il tema. Fu la sua rivelazione dopo alcune difficoltà iniziali per far accettare una tragedia in cui si accusava il dio di impostura. Ricordate le opere minori di Lamotte nel 1726 e di Ducis nel 1778, si arriva al testo proposto dal Guillard al Sacchini.

Nell'opera del Sacchini è eviden-

te all'Opéra di Parigi il 30 dicembre 1791.

Il compositore, esattamente, si chiamava Nicolas-Jean Le Frois de Méneux e l'opera fu anche nota con il titolo *Edipe et Jocaste*. Méneux era un modesto organista attivo nelle chiese parigine di St. Sève, ai Petits Augustins e alla Chapelle Royale. A Parigi rappresentò sette opere, una delle quali, *Le duc comique*, fu elaborata su un precedente e spiritoso lavoro di Giovanni Paisiello.

L'ottocento si apre con un *Edipo a Colono* di Nicola Zingarelli, su testo del Sografi, rappresentato alla Fenice di Venezia il 26 dicembre 1802.

Non si deve credere che i compositori affrontassero il soggetto con conoscenza critica e culturale della tragedia greca. I soggetti erano in fondo un pretesto per rintracciare parti di soprano (o di evirati nel settecento), di tenore, baritono e basso secondo strutture collaudate, come avverrà, ad esempio, per l'*Amleto* di Thomas o il *Fanciullo di Gounod* ben lontani dalle concezioni shakespeariane o gottliebne. Fu Giuseppe Verdi con il *Macbeth* il primo musicista a preoccuparsi con precisi intendimenti di un testo classico. Infatti *Macbeth*, concepito

no Rossini per l'*Edipo a Colono* di Sofocle tradotto da Giambattista Guisti furono scritte nel 1815-16, ma rivelate nel 1933 da un articolo di Henri Prunières su «La revue musicale». Rimaste inedite, lo stesso Rossini, nel 1844, aggiungendo un terzo coro, usò due brani per *Le fol, l'espérance, la charité*, composizione pubblicata da Eugène Trompeta.

Queste musiche di scena sono costituite da quattordici pezzi: una ouverture, un preludio, recitativi, arie per Edipo con voce di basso, cori e concertati.

Cori per l'*Edipo a Colono* scrisse anche Felix Mendelssohn-Bartholdy per la traduzione tedesca di Franz Fritze, rappresentata al palazzo di Potsdam a Berlino il 1° ottobre 1845: una introduzione e nove pezzi per coro maschile e orchestra. Per Mendelssohn il 1845 fu un anno di intensa attività, sono di quest'anno l'*Andrà*, il concerto per violino e orchestra in mi minore, le sonate per organo, il quintetto per archi op. 87, *Lied* e musica sacra. Per interessarsi per l'autorità del compositore non possono essere paragonati a quell'autentico capolavoro che sono le musiche di scena per il *Sogno d'una notte d'estate* di William Shakespeare.

Dovendo ora passare all'Edipo re di Ruggero Leoncavallo, siamo costretti a un salto di qualità e non solo musicale.

Leoncavallo vantava precedenti limerari, essendosi laureato a Bologna alla scuola del Carducci.

È un personaggio persino patetico, sommerso dal successo popolare de *I pagliacci* passò la vita tentando inutilmente di svincolarsi dalla fama di quest'opera maturando ambizioni che non realizzerà mai. Affetto da mania di persecuzione, dalla «comicità» teatrale, come diceva lui, che lo perseguitava, fu compianto ed odiato. Se Renato Simoni lo descrive così, e io credo esattamente: «Gli occhi grandi, dolci, tregiti, teneri che, s'egli evocava un ricordo lieto o nella effusione d'incontro d'una nuova gradita conoscenza o, così, se si abbandonava a una speranza o l'amareggiava il presentimento d'una delusione, s'empivano di lacrime... Con tutta quella carne addosso e i mustacchini mi faceva sempre pensare a un fanciullo. Doveva essere un uomo eccellente, e, se non sbagli, dei quali era invidioso, non faceva complimenti, lo definiva: «il poco che a vergogna d'Italia vien chiamato maestro».

Eppure era buon musicista, ma

sto. È emblematica in questo senso una pagina di Gioacchino, iniziata con una vaga reminiscenza wagneriana, ma poi travolta da un ritorno alla melodia d'effetto, priva di ispirazione. Né i cori, né il personaggio di Edipo, sui poveri versi di Forzano, riescono ad essere incisivi. Veri non musicisti mai *Re Lear*, anche se lo desiderò per tutta la vita, rendendosi conto della dimensione del personaggio. Forzano e Leoncavallo non ebbero dubbi di fronte alla gigantesca figura di Edipo!

Per il teatro greco di Siracusa li debuttando Pizzetti, nel 1936, compone le musiche di scena per *Edipo a Colono*, mentre l'ultima e importante esperienza è costituita dall'*Oedipus rex* di Igor Stravinskij.

Singolare, e anche discutibile, l'idea di redigere il testo in latino, nata da un particolare curioso e da una, per lo meno strana, concezione stravinskiana.

Quando Stravinskij fu in Italia, nel 1924, per l'esecuzione della sonata per pianoforte, a Genova acquistò il *San Francesco d'Assisi* di Jorjensen e scoprì che il santo pregava in provenzale, non pensando che Francesco era figlio di una provenzale dalla quale aveva probabilmente imparato le preghiere. Il musicista decise che il santo usasse questa lingua,

zione del musicista regolata in cori, arie e duetti. Lo storico che introduce e commenta il fatto parla in francese, un conferenziere che traccia una rapida sintesi della tragedia sofoclea. Smentendo l'opera deve apparire come un baccanale parlatore e Stravinskij «colpisce» inesorabilmente le proprie idee musicali. Tutti sono immobili, tranne Tiresia, il Pastore e il Messaggero, gli altri devono «abitare» i loro costumi e le loro maschere muovendo solo le braccia e la testa come statue viventi: si rappresenta un rito, l'inevitabile destino di Edipo.

In *Oedipus rex* Stravinskij usa l'orchestra normale, ma vi applica la precedente esperienza cameristica separando i vari gruppi quasi fossero complessi che agiscono in sovrapposizione. Anche il ritmo ha una continuità e non più gli articolatissimi cambiamenti di alcune opere precedenti.

Insoddisfatto l'ascolto di *Oedipus rex* provoca sempre una certa emozione: l'immobilità dei personaggi, le scansioni vocali e strumentali persino percettive, rendono perfettamente l'idea del «baccanale parlato». Alla fine, di fronte alla inusitata tragedia di Edipo la cantata è di assoluta sincerità: l'oscuolo suono dei timpani, il «Lux facta est» su un

per un compositore.

Il primo e più importante di questi nodi da sciogliere era costituito dalla necessità di legare temi baccanali con musiche originali, impostazione questa che Maury considerava essenziale nella sua regia, tesi a valorizzare i valori emblematici, extra-teatrali, «classici» della storia di Edipo in una particolare ottica che li rende «attuali» (non «quotidiani»). La musica di J.S. Bach è la musica classica per eccellenza e, soprattutto nei brani scelti per essere elaborati in «Edipo», il primo e l'ultimo coro della Passione secondo S. Matteo, sembra prestarsi meglio di ogni altra a creare una dimensione musicale «a-storica», e, comunque, non archeologica, a condizione di denudarla di ogni «storicità» interpretativa ed esecutiva, rielaborandola senza orchestra e scrivendo invece nuove linee vocali che «accompagneranno» i temi originali e che contribuiranno a creare un legame stilistico tra tutti gli interventi musicali dello spettacolo.

In sostanza per «Edipo» non ho voluto cimentarmi in una operazione filologica che si sarebbe proposta per quanto possibile, di ricondurre la musica di J.S. Bach al suo originario clima interpretativo, ma, al contrario, ho cercato di allontanarla il più

viene però affidata a voci maschili (tenori), altre due voci di baritono e basso sono riscritte al fine di sottolineare la perorazione delle prime voci che, date le esigenze di questa scena, ha una grande importanza per il pathos che riesce a infondere.

Nella seconda parte, cioè l'*Edipo a Colono* la musica volge invece a sciogliersi in facce sonore, impasti di quarte e di quinte, iterazioni di piccole frasi tratte dai brani dell'*Edipo Re*, come fosse una musica un tempo conosciuta ma passata attraverso un lunghissimo viaggio nel tempo e nella memoria.

Il primo brano apre l'*Edipo a Colono* ed è forse l'intervento musicale in cui maggiormente sono stati influenzati dalla scenografia e dalle luci: l'arrivo di Edipo da questo lunghissimo viaggio, il suo progressivo avvicinarsi, il graduale imporsi della luce bianca, questo luogo che non si sa bene se è una piazza, una campagna, forse un luogo della mente, un'incertezza finale da parte di Edipo.

Il secondo brano è una canzoncina, cantata anch'essa come se fosse un ricordo in tempi lontani: Polinice sta per andare dal padre, le sorelle cantano a canone questa specie di nenia o filastrocca per il fratello, come una reminiscenza dell'infanzia.



privo di senso critico e della conoscenza dei propri limiti. Vagheggiò un «potere epico nazionale», composto da *I Medici*, *Giovanna Sforza* e *Crusoe Borgie*, l'impresa si fermò al cattivo esito de *I Medici*, anche se *Zazù* è opera di sicario e buon mestiere.

Edipo re nasce per un antico desiderio di Leoncavallo di scrivere un'opera per il celebre baritono Tito Ruffo al quale era legato da profonda amicizia. L'opera fu rappresentata postuma a Chicago il 13 novembre 1929 (Leoncavallo morì il 9 agosto 1919). Dopo vari progetti non realizzati, non si sa come, si arrivò a questo *Edipo re* in un solo atto, naturalmente con il baccanale protagonista sempre la scena. Le lezioni del Carducci non evitarono al buon Leoncavallo di trascurare il testo di Sofocle per affidare il libretto a Gioacchino Forzano e non vale la pena di commentare l'esito.

Musicalmente l'opera può presentare un lineare interesse. È evidente che Leoncavallo cerca di rendersi conto del tema che affrontava e tenta di uscire dagli schemi enclitici della cosiddetta «giovane scuola». Non sempre ci riesce, e quando ci riesce il risultato è piuttosto mode-

a lui non comune, per solennizzare l'occasione. Stabili allora di usare il latino per un'opera futura affermando candidamente e innocentemente che era una gioia «scrivere musica su di un linguaggio convenzionale, quasi rituale, di un livello così alto che si impone di per sé stesso. Non ci si sente più dominati dalla frase, dalla parola nel suo stretto significato». Con tipica arguzia veneziana Gian Francesco Malipiero si domandò se nel caso di un testo latino le parole perdano ogni significato, ma viene anche da chiedersi perché un testo debba essere di alto livello per il semplice fatto che è scritto in latino. Oltre tutto il testo di *Oedipus rex* non è né di Seneca, né di Orazio, ma ricavato da una pretezziosa traduzione in latino di Jean Daniélou di un libretto in francese di Jean Cocteau mutuato dall'*Edipo re* di Sofocle. Nonostante il giro tortuoso di lingue, il cosiddetto neoclassicismo stravinskiano trova qui il terreno ideale. Stravinskij imposta il suo lavoro pensando ai canoni dell'opera ottocentesca: «una forma di linguaggio sanzionata dal tempo, per così dire omologata». Lo schema è rigido e preciso all'interno del quale deve trovar posto, senza lacerare, l'inven-

arpeggio discendente di si minore, la scansa stevra armonica e timbrica sono, forse, il momento più alto dell'opera.

Oedipus rex fu presentato la prima volta in forma di oratorio il 20 maggio 1927 al teatro Sarah Bernhardt di Parigi; in forma scenica, con il bottezzo di Theodore Stravinskij, alla Kroll-Opera di Berlino nel 1928, sotto la direzione di Otto Klemperer.

Gianpiero Tintori

Parla l'autore

di Federico Amendola

I problemi connessi con la composizione e la realizzazione delle musiche per «EDIPUS» apparivano, fin dai primi colloqui con Giacomo Maury, molteplici e di complessa natura. E, devo subito dirlo, afflettati

possibile da questo esaltando e privilegiando solo alcuni tratti delle composizioni originali, sia melodici che contrappuntistici, sia anche esecutivi affidando l'esecuzione alle sole voci senza alcun supporto e abolendo i testi al fine di rendere più astratto il pathos che scaturisce da questi celebri temi.

Il primo brano è scritto per doppio coro ed è un'elaborazione del primo corale «Kommt, ihr Töchter» dalla Passione secondo S. Matteo. La scena è la peste di Tebe. Il primo coro mantiene il movimento contrappuntistico dell'originale ma modifica le entrate delle voci per ottenere due effetti scenici diversi all'inizio e nel mezzo del brano il secondo coro è totalmente originale e accompagna il primo con effetti per lo più di note lunghe.

La linea melodica del secondo brano si ispira all'antico corale usato anche da Bach nella Passione secondo S. Matteo (n. 21, 23) e viene sostenuta da un contrappunto di voci maschili che si mantengono in clima modale. Il terzo brano, finale della prima parte, vale a dire dell'*Edipo Re*, è una elaborazione dell'ultimo corale della Passione. Dell'originale viene ripresa la linea dei soprani che

Edipo, solo, recita un breve monologo che è uno dei momenti chiave dello spettacolo.

Nel terzo brano tutti i temi precedenti si accavallano, si inseguono in una scena di tempesta, premonitrice della morte di Edipo. Non ho voluto inserire nessun effetto descrittivo né tanto meno onomatopoeico: la tempesta è soprattutto un evento che si scatena nel profondo dell'animo.

Federico Amendola

Federico Amendola è nato a Roma 32 anni fa. Dopo aver compiuto parallelamente gli studi di composizione e quelli umanistici si è dedicato principalmente alla composizione e alla realizzazione di musiche per il teatro, per la radiofonica e televisione.

— La specie d'uomini finora meglio riuscita, più bella, più invidiata, più seduttiva verso la vita, i Greci — come? proprio essi ebbero bisogno della tragedia?

(F. Nietzsche, «Nascita della tragedia»)

— L'antica leggenda narra che il Re Mida insegnò a lungo nella foresta il saggio Sileno, seguace di Dioniso, senza prenderlo.

Quando quello gli cadde addosso tra le mani, il re gli domandò quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo. Rigido e immobile il demone tacque; finché costretto dal re, uscì da ultimo fra stridole risa in queste parole: «super miserabile ed effimero, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non essere, essere niente. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è — morire presto».

(F. Nietzsche, «Nascita della tragedia»)

Se esisterà mai una macchina del tempo, non c'è dubbio alcuno sull'uso che ne farebbero i teatranti di tutto il mondo: poiché senza dubbio la loro più grande aspirazione è quella — da sempre, di scoprire infine cosa realmente avveniva durante le favoleggiate rappresentazioni teatrali nell'antica Grecia, più precisamente in quell'aureo V secolo che vide la nascita e la gloria della tragedia attica. Fino a noi sono giunti i testi, è vero; ma senza indicazioni di rilievo per sciogliere il mistero. E non si tratta di una questione di puro interesse storico, o antiquario, poiché i poeti tragici greci creavano le loro opere anzitutto per il teatro, e non per la lettura; e l'occasione, l'ambiente, la rappresentazione, insieme alle parole, erano tutti aspetti connessi e ineliminabili tra loro del risultato globale a cui mirava il poeta. Studiare soltanto il testo, equivale a travisare o perdere quanto era nelle intenzioni dell'autore. Ed ecco perché una visita nell'Atene di allora richiederebbe di far arrostire più d'un teatrante, più d'un saggista, per l'infondatezza delle moderne opinioni sull'argomento. Ciononostante, poiché esiste il teatro, si rappresentano le tragedie greche, e la scarsità evidente di informazioni su di esse non fa che accrescere il loro fascino su chi il teatro lo fa, e su chi ne fruisce. Vediamo quindi di mettere insieme tutte le informazioni in nostro possesso, pervenute da studiosi, e archeologi, tutte le teorie e le pratiche, le certezze (poche) e le ipotesi (tutte) che possano rendere più chiara a noi, uomini del ventesimo secolo, così vicini alla tragedia da non averne più bisogno, se non lo spirito, almeno la tecnica che rendeva possibile la rappresentazione della Tragedia.

Opere teatrali pervenute fino a noi

Tanto per farsi un'idea del numero delle opere rappresentate nel teatro del V secolo ad Atene, basterà ricordare che ad ogni gara teatrale ognuna dei tre poeti prescelti presentava una trilogia. Seguiva come epilogo un pezzo semiconico con un coro di satiri, scritto dallo stesso autore. Ma noi siamo a conoscenza del testo di tutt'al più qualche decina di opere. Tre tragedie, per la precisione: sette di Eschilo, sette di Sofocle, diciotto di Euripide.

Struttura della tragedia

La parte iniziale è costituita dal Prologo, che precede l'entrata del coro nell'orchestra. Con Euripide il prologo divenne informativo, mentre negli altri tragici costituiva parte integrante dell'azione drammatica; in Eschilo, per lo meno in alcune tragedie più arcaiche, il prologo nasceva del tutto.

Al prologo segue la Parodo, cioè il canto del coro al suo ingresso nell'orchestra. Parodo era il nome con cui veniva indicato il corridoio da cui il coro entrava in scena. Gli Epodi sono il complesso delle scene comprese tra due stasimi. In genere la tragedia presenta quattro episodi, che con il prologo formano i cinque atti canonici che la tradizione finì

Quanto mistero in questa tragedia

di Nunzia P. Polacco



Il teatro di Siracusa.



Il teatro di Delphi.

come norma essenziale della tragedia.

Incorporati agli episodi erano i canti tra coro e attori, dialoghi lirici destinati a esprimere lamenti, chiamati *Commi*.

Argomento dei drammi

All'inizio del V secolo l'argomento del dramma era tratto dal mito; più raramente dalla storia dell'immediato passato, e produceva un profondo effetto coinvolgente sul pubblico. Si narra del poeta Frinico, che drammatizzò la sconfitta della città di Mileto; la reazione del pubblico, fu così riferita da Erodoto:

«Tutti gli spettatori scoppiarono in lacrime: al poeta fu inflitta una multa di mille dracme per aver ricordato loro le proprie disgrazie, e fu decretato che nessuno rappresentasse mai più quella tragedia».

(La prima censura della storia fu quindi motivata dall'aver toccato troppo da vicino la coscienza del pubblico?) Finché Agatone non scrisse la prima tragedia totalmente di fantasia, le leggende erano la riserva a cui attingevano i poeti il materiale per le loro trame. Il concetto degli eroi umani eroici o umili, l'intervento degli dei nella vita umana, la dignità dell'uomo e la sua importanza di fronte alla Vita e al Fato, erano la base di tutte le tragedie. Temi peraltro abbondantemente trattati da Omero nelle sue opere; i personaggi sono infatti sempre gli stessi, anche se di volta in volta visti da ottiche differenti, a seconda dell'autore, ma non sempre questa era la distinzione: più spesso i caratteri di uno stesso personaggio si differenziavano a seconda delle pure esigenze drammatiche, di tragedia in tragedia, anche se la sostanza restava la stessa: Egisto deve pur venir ucciso da Oreste, così come Antigone finirà suicida corrusca. Per quanto riguarda Edipo, ci furono dodici drammi incentrati su questo personaggio, di altrettanti autori diversi. A Sofocle si deve l'introduzione di aver per la prima volta scritto tre drammi non collegati tra loro con una norma, ma totalmente indipendenti.

Le gare drammatiche

Quasi tutte le manifestazioni della vita greca erano influenzate dalla competizione, dall'idea della gara, non tanto a fini di lucro, ma per il prestigio, la fama, la gloria.

Era anche caratteristica precipua delle «rassegne» teatrali che avvenivano in Atene, durante le Feste di Dioniso. Le feste erano di carattere religioso, ma per il greco la religiosità aveva caratteristiche assai diverse da quello che potremmo intendere noi. Così in realtà le feste in cui si rappresentava teatro in Atene erano più simili ad un campionato di calcio che ad una Messa; solo con molti più spettatori di quanti noi possiamo immaginarne.

Tutta la città partecipava al rito, persino gli arrestati venivano rilasciati su cauzione perché potessero assistere agli spettacoli. Da quel che sappiamo, la festa si svolgeva così: veniva immolato un porcellino al dio, allo scopo di purificare il teatro; quindi seguivano una serie di ritualità, commemorazioni, eccetera; alla fine si sceglievano i giudici — dieci — che avrebbero stabilito il vincitore della gara.

In questo solenne clima, si recitava la prima tragedia, nell'ordine precedentemente sottogiato; e pure che l'ultimo posto fosse considerato il migliore. Da questo momento, si dava il via a quattro giorni praticamente ininterrotti di rappresentazioni, a cui il pubblico partecipava compatto fino alla fine, per concedendosi, è chiaro, alcune altre attività — che oggi come oggi sarebbero impensabili in un teatro, come mangiare, bere, dormire, chiacchiere, commentare, alzarsi per uscire e poi rientrare. Ma pure che gli attori greci non ne fossero turbati. Alla fine delle gare, il verdetto: ognuna dei dieci giudici scriveva su una tavoletta l'ordine delle proprie preferenze; le tavolette venivano poste in un'urna, da cui l'arconte ne estrasse cinque, in base alle quali si arrivava alla decisione finale. Si avanzavano quindi i nomi dei vincitori, i quali venivano, secondo la migliore tradizione, inco-

Per la cronaca; Sofocle vinse 18 volte, 36 volte una sua opera guadagnò il secondo posto; tra cui anche Filottete e Edipo Re, i suoi capolavori. Eschilo vinse 13 volte, Euripide 5.

II. Application

Si è già detto che il pubblico in Atene era vasto, entusiasta e partecipe. Le cifre, per gli spettacoli più sentiti si aggirano sui 20.000 spettatori. Come si comportavano? Innanzitutto era un pubblico eterogeneo,

Incrizioni precede addirittura quello del poeta. Per lo sponsor era obbligatorio fornire una certa cifra minima, fissata dallo stato, e stava poi al suo buon cuore, o al suo desiderio di passare ai posteri, superare tale cifra in modo da assicurare il massimo successo all'opera rappresentata, spesso indipendentemente dal valore artistico dell'opera stessa. Naturalmente, una messa in scena del V secolo aveva costi di produzione indistintamente minori rispetto ai quelli del teatro moderno, essendo parecchio inesistenti scene, luci e attrezzature, e di conseguenza anche l'impiego di personale tecnico era inesistente. La maggior parte delle funzioni

fische conservata, malgrado la sua palese scomodità. La spiegazione più semplice è data dalla necessità di reperire un maggior numero di anni. L'attore, nell'antica Grecia, era un personaggio di gran rilievo, aveva stipendi favolosi e talvolta era impiegato come ambasciatore per missioni di stato. Pare che con lo stipendio di un attore per una sola recita, potessero vivere comodamente 70 famiglie per un anno.

I continue

E come erano mai addobbati questi eroi del popolo? L'unica testimonianza attendibile consisteva nel so-

sti dell'arte figurativa dell'epoca. Pare che i greci non concepissero il costume «storico», come ricerca di una riproduzione realistica del passato; e di conseguenza non venne loro in mente neppure il contrario, cioè di rappresentare un dramma in costume contemporaneo. I costumi erano quindi di pura fantasia, inventati secondo le esigenze dell'amore che li indossava, e vistosi abbastanza per far colpo sul pubblico: riccamente ornati, con disegni vivaci e multicolori.

L'attore era ricoperto dalla testa ai piedi da maschera tunica e stivali e solo le mani restavano nude; questo per nascondere l'identità fisica, in modo che potesse indifferentemente interpretare ruoli maschili o femminili. Alle donne — è forse superfluo ricordarlo — il teatro era precluso, e così fu in tutti i secoli futuri, fino alla commedia dell'Arte.

Le maschere

Per quale motivo gli attori portavano la maschera? È un'altro degli interrogativi da cui si sviluppano storie e non finire. In molte parti del mondo si fa uso di maschere — o si faceva — per motivi religiosi e rituali; questo ha supportato una volta di più l'origine religiosa delle rappresentazioni teatrali. Ma Tespi, il creatore della tragedia, pare che facesse uso solo di un trucco a base di bianca, e che la maschera fosse introdotta molto più tardi, rispetto alla nascita della tragedia. Le maschere furono in ogni caso accettate e tramandate dai greci come una delle basi del loro teatro. D'altra parte, ad Atene, una danza di circa diciotto metri separava l'attore dal pubblico delle prime file, e novanta metri almeno da quello che sedeva nelle ultime. È facile capire che a quel punto anche la più intensa e notevole espressività facciale risultava quanto meno inadeguata, e la maschera serviva non ad amplificare l'espressione, ovviamente — dato il suo carattere di finità, bensì a permettere anche in distanza una immediata individuazione del personaggio. La maschera copriva tutta la testa, e ad essa erano attaccati i capelli, tipo parrucca; la faccia era dipinta in bianco e grigio, più chiara per le maschere dei personaggi femminili, più scura per quelli maschili. Avevano lineamenti ben marcati, con piccole aperture per permettere agli attori di vedere, e con la bocca leggermente aperta. Il materiale usato era molto leggero, lino in genere, altre volte sughero o legno; per questo motivo non se sono arrivate fino a noi che poche, riprodotte in terracotta, probabilmente allo scopo di consacrarle a un dio.

La sismografica

Abbiamo già detto che il teatro greco era povero rispetto a quello moderno per quanto riguarda l'uso delle scene. Ma qualcosa c'era ancora allora. Aristotele nella *Poetica* sostiene che fu Sofocle ad introdurre l'uso della «*skenographia*» in teatro, e sarebbe a dire una scena dipinta, scuri, o sfondi di palcoscenico, per rappresentare la scena di ogni opera teatrale, o almeno di quelle ambientate in una spiaggia, o in campagna. Tali sfondi erano di grandi dimensioni e delineati con chiarezza, per renderli individuabili alla distanza. Venivano generalmente sostituiti a vista, anche durante la rappresentazione. Questo secondo Aristotele. Secondo Vitruvio invece si parla addirittura di fare una «*scenae*», e sarebbe Agatango il primo a cimentarsi in questa impresa, modificando infine la prospettiva architettonica del teatro. Probabilmente si trattò di un disegno «prospettico» dipinto sul solito fondale.

Insomma, il concetto di scenografia come lo intendiamo oggi, nel V secolo era pressoché sconosciuto. E questo malgrado la grande varietà di ambientazioni che la fantasia dei poeti mettava nella tragedia. C'è da supporre comunque che il palcoscenico fosse addobbato con statue, o altre decorazioni lignee, di cui non è rimasta traccia. Come non sappiamo neppure se esistesse il concetto di «scenata» per celare un attore rispetto al pubblico, o se si accendesse anche allora la convenzione propria del teatro romano, e cioè la scomparsa

sa» di un attore semplicemente con l'inazione e il silenzio, malgrado la sua presenza effettiva in palcoscenico. D'altra parte, l'immaginazione del pubblico era sufficientemente aiutata dalle parole dei testi, che erano sempre fortemente didascalici ed esplicative rispetto all'ambiente; l'incendio di Troia, nell'ultima scena delle Troadi, non ebbe altro fuoco che quello evocato dal coro, e da Ifigenia.

Le macchine centrali

Povero di scene, abbiamo visto, ma ricco di marciapiedi, il teatro greco. Non ne conosciamo purtroppo tutti i particolari tecnici, ma sembra apparato che una gru fosse presente nei teatri, allo scopo di sollevare e trasportare gli attori. Non si sa se Eschilo e Sofocle ne facessero uso nei loro drammi, ma è certo che lo fece Euripide, noto per concludere le sue opere col «deus ex machina»; nel dramma perduto dal titolo *Nelle rovine*, l'eroe alla fine veniva innalzato verso il cielo in gropa al suo cavallo alato, Pegaso (di cui spesso si suppone). La gru era costituita, per quel poco che sappiamo, di un braccio manovrabile mediante cavi e carrucole, a cui veniva agganciato l'attore. Aristofane trovava questo sistema adatto giusto per le parodie, mentre gli attori cercavano di evitare il più possibile queste pericolose punteggiate aeree. Altri macchine meravigliose erano l'EKKYKLEMA, piattaforma mobile che avanzava sulla scena da una porta, il THEOLOGION, per far apparire in alto gli dei, il BRONTEION per i tuoni, e il KIRANOSKOPEION per i fulmini.

La struttura del teatro

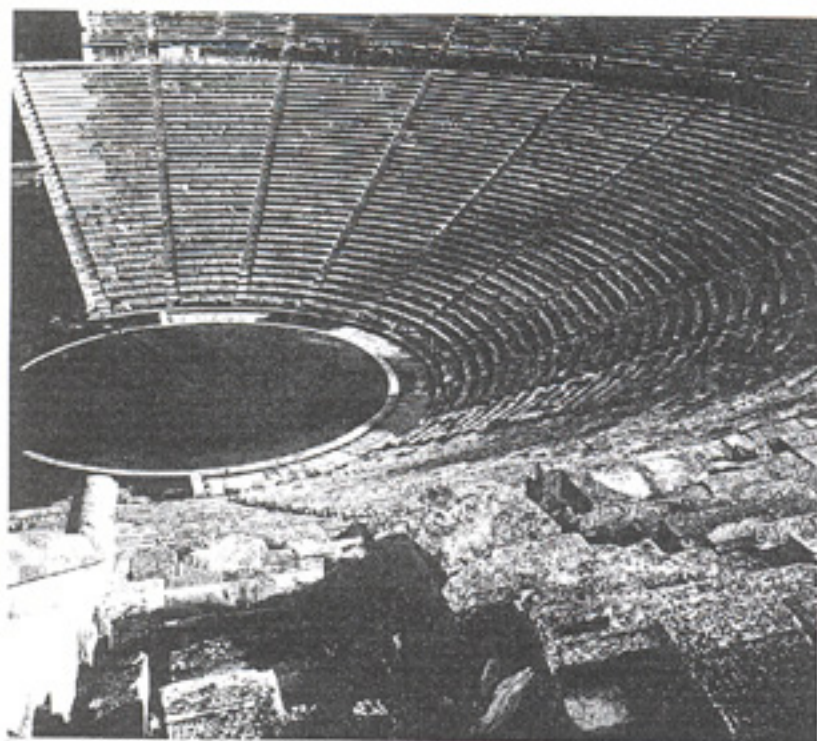
Fin qui abbiamo parlato di dettagli. Parliamo adesso di quello che più conta, la struttura architettonica del teatro greco, quella meraviglia di acustica e razionalità che ancora oggi affascina con la sua perfezione. Ne rimangono parecchi, per lo meno ne sono rimaste le strutture principali, in pietra. Le parti in legno sono purtroppo andate perdute.

L'origine della struttura base fu motivata dalla necessità di permettere a tutto il pubblico di seguire adeguatamente lo spettacolo. Si cercò quindi una collina, e si aggiunse il declivio, puntellando e correggendo dove era necessario, fino ad ottenere la caratteristica forma, a semicerchio che rimase poi nei secoli come la più razionale.

Gli spettatori furono collocati in apposite gradinate di legno. Ma — stando agli storici — durante le celebrazioni del sessantesimo Olimpiade la folla fu tanta che le impalcature crollarono. Si pensò così di costruire in muratura. Fu il teatro di Dioniso, quello che diede il suo modello al mondo.

Non c'era alcun arco di proscenio, in questo teatro, né sipario per servire da barriera, né l'auditorium era occupato rispetto al palcoscenico. I vari settori delle gradinate erano divisi da scalinate a forma di cuneo; a una certa altezza c'era fatto intorno un corridoio; ai piedi del *thronon* c'era l'*orchestra* di forma circolare, con un diametro di diciotto metri circa. Il pavimento era in terra battuta, e il centro era occupato da un piccolo altare dedicato al dio. Fra questa zona e la prima fila di posti c'era uno spazio vuoto di alcuni metri di larghezza, ed un canale di scolo che raccoglieva l'acqua piovana. Ai due lati c'erano i corridoi attraverso quali il pubblico poteva accedere all'auditorium. Anche il coro utilizzava questi passaggi per raggiungere la zona delle danze. Talvolta ne usufruivano anche gli attori. Sul fondo c'era la scena, in origine costruita in pietra di taglio prospettivo, atto a rappresentare un palazzo regale, con tre porte generalmente, talvolta con cinque. Dietro alla scena c'erano i camerini per gli attori, e l'*attentazeia*. Come si vede, ben poco è cambiato sotto il sole. È sarà questo il motivo per cui a distanza di secoli e secoli, il Teatro dei Greci continua a suonarci familiare, anche nel mistero delle sue strutture e della sua storia.

Nancy P. Polanco



Il teatro di Eridauro.

non solo ateniesi ma anche greci provenienti da altri stati, cittadini e non-cittadini, di ogni classe e di ogni et , uomini e donne, vecchi e ragazzi, schiavi e cittadini liberi.

Probabilmente alcuni si annoiavano, e si addormentavano tranquillamente, ma per lo più si trattava di un pubblico attento e critico. Tutti erano giudici, e le paragonavano per questo o per quell'altro erano così onestissime, anche perché, a differenza di quanto accade oggi, il «mondo dello spettacolo» non era affatto separato da quello «comune», e quindi ci si poteva ritrovare in palcoscenico, o tra gli autori, amici e parenti o vicini di casa. Così si esprimevano liberamente le proprie ostilità e approvazioni, e il silenzio religioso che oggi si trova — o almeno, si esige — durante le rappresentazioni teatrali era ben lungi dall'essere, in alcuni casi si parla di «mutilato della fossa». Non so quanti attori d'oggi reggerebbero un simile clima. Anche perché i lanci di oggetti vari dalla platea erano all'ordine del giorno: nelle cronache si parla di «fichi, olive e sranis». In ogni caso, il pubblico era sicuramente dotato di una fervidissima immaginazione, poiché ben pochi trucchi erano concessi al Teatro, rispetto a quello che la scenotecnica, ad esempio, offre oggi; e molta buona volontà doveva esserci da parte degli spettatori per credere ai magici eventi di cui si narrava, e di cui nulla, se non la parola dei poeti, dava prova.

Sorveglianza del teatro

Nessuno in Grecia pensava che il teatro dovesse essere economicamente autosufficiente, ed esisteva quindi una solida struttura di finanziamento (1) che permetteva che gli spettacoli si svolgessero con regolarità. Provvedere al primo finanziamento della competizione teatrale era compito dell'arconte, il quale affidava ogni drammaturgo alle «cure» di un corego, o promotore, o patrono, o sponsor, il cui nome su talune

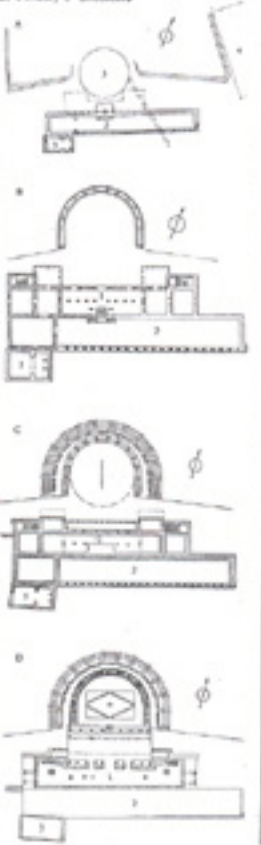
veniva poi raggruppata nella figura del poeta, che doveva offrire che autore essere anche compositore delle musiche di scena, coreografo, direttore del coro e regista. Al coreografo spettava quindi solo il compito di pagare componenti del coro (che Scola dice ponò da 12 a 15) e il suonatore di flauto. Talvolta erano necessari due cori, oppure qualche divo dell'epoca preferiva un particolare seggio di comparse mute, ma si poteva sempre ripianare sui costumi, prendendoli di seconda mano.

Gill et al.

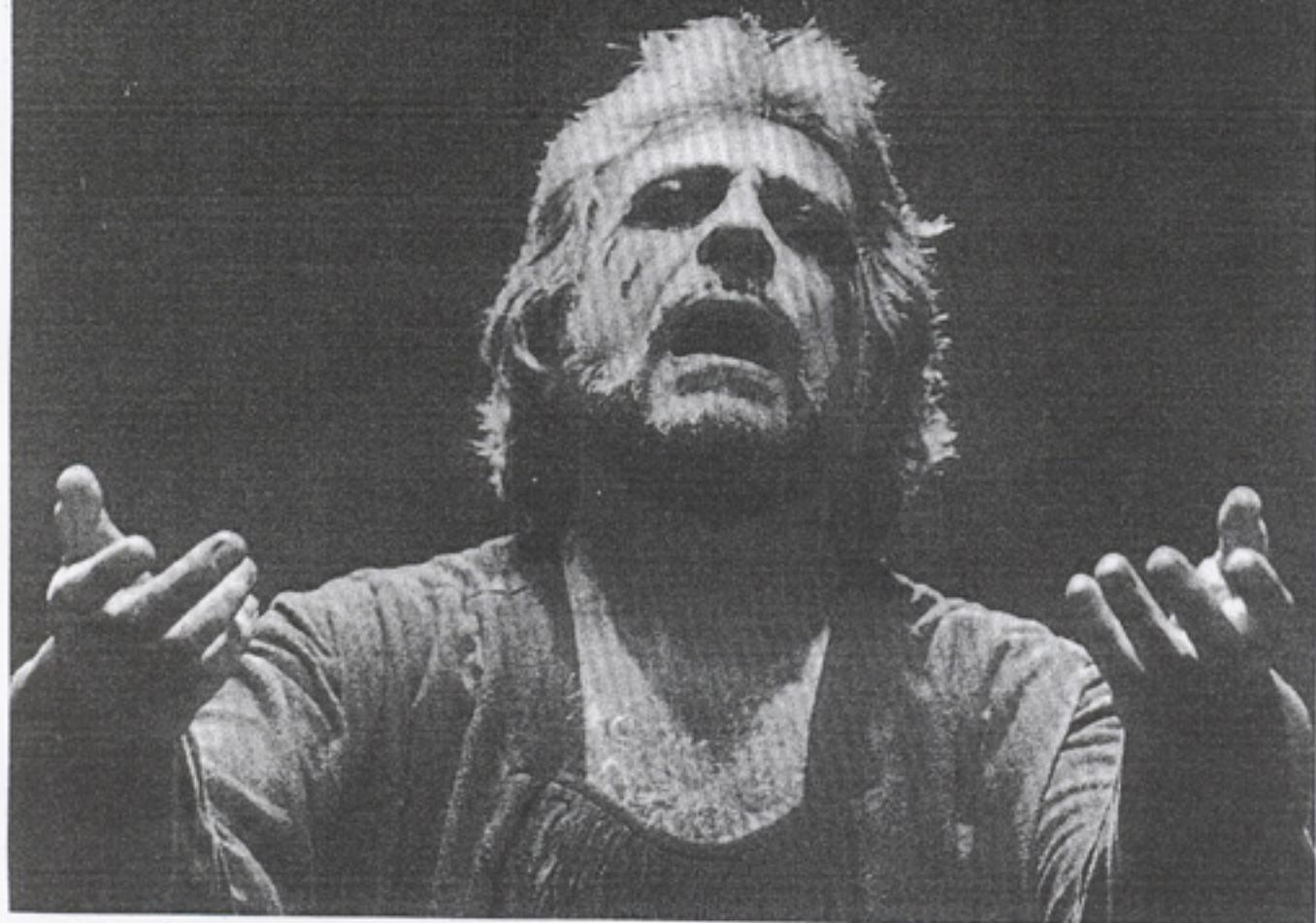
Per ogni opera teatrale ne occorrevano tre, qualunque fosse il numero dei personaggi, tanto, come si sa, nella struttura della tragedia i dialoghi erano quasi sempre tra due personaggi, più di rado erano tre (secondo la tradizione: Tespi inventò il primo attore, protagonista; Eschilo il secondo, destragonista; e a Sofocle spetta l'innovazione del terzo, tritagonista) e questo numero non fu mai superato. Se un quarto amore è in scena, egli non ha comunque diritto di parola. Il coro è considerato personaggio, ma mentre talvolta prende parte all'azione, come nelle *Orcofe*, altre volte ha solo funzione di spettatore, limitandosi a seguire i fatti con ammonizioni e consigli. In effetti, ogni tragedia era costruita con estrema cura, in modo che fosse possibile agli attori operare i vari cambi di maschera e di costume. Talvolta era un solo attore (generalmente il tritagonista) a recitare quattro o cinque parti; in altre occasioni la stessa parte era interpretata a turno da tutti e tre gli attori, a secondo delle esigenze di entrata e uscita dei personaggi (per esempio questo accadeva nell'*Edipo a Colono*, dove Tespeo era interpretato da tutti e tre gli attori).

Ma d'altra parte la regola dei tre attori presentava molti inconvenienti, ad esempio le strane pause durante la recitazione, o i frenetici cambi di maschera; e ci si chiede perché

1 Scopa, 2 Saub, 3 Tempio armeno, 4 Odeon di Pericle, 5 Chioscuolo



Le immagini dello spettacolo



1
Gluco Mauri.

2
Roberto Sturmo.

3
Andrea Tidona.

4
Stefano Manca.

5
Graziano Giusti.

6
Leda Negroni e Gluco Mauri.

7
Gluco Mauri e Graziano Giusti.

8
Leda Negroni.

9
Maria Cioffi.

10
Giorgio Tausani.

11
Gluco Mauri e Roberto Sturmo.

12
Maria Cioffi, Gluco Mauri e Leda Negroni.



Il Convegno Internazionale di studi «Edipo: il teatro greco e la cultura europea» che si è tenuto ad Urbino dal 15 al 19 novembre 1984 sotto l'alto Patronato dell'on.le Sandro Pertini, Presidente della Repubblica, è stato organizzato dall'Istituto di Filologia classica della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Urbino e della Provincia di Pesaro Urbino in unione con la Compagnia Glauco Mauri ed il Rossini Opera Festival di Pesaro.

I due Enti teatrali hanno collaborato nelle rappresentazioni dell'«Edipo a Colono» di Sofocle con musiche di scena di Gioacchino Rossini che hanno avuto luogo a Pesaro nei giorni 26/28/30 Agosto 1982; la Compagnia Glauco Mauri presenta nella attuale stagione teatrale l'«Edipo» di Sofocle («Edipo re», «Edipo a Colono») nella traduzione di Dario Del Corno e nella riduzione e adattamento di Dario Del Corno e Glauco Mauri.

Il Convegno si è proposto di considerare, attraverso le relazioni e le comunicazioni di illustri studiosi di sei nazioni, non solo lo stato attuale degli studi e delle ricerche sul mito di Edipo nel teatro classico, ma anche i caratteri della continuità del mito stesso nella cultura moderna: nella letteratura, nel teatro, nel cinema, nella psicoanalisi.

L'organizzazione del Convegno deve essere considerata anche come primo esempio di collaborazione tra Università, Enti locali, organismi teatrali e musicali pubblici e privati per la realizzazione di un intervento culturale a livello molto elevato. Che tale collaborazione non costituisca un episodio isolato, ma debba continuare anche in futuro in forma istituzionalizzata è auspicabile per una serie di motivi, quali, ad esempio, la necessità di un coordinamento tra le manifestazioni culturali di rilievo internazionale che si svolgono ogni anno nella Provincia di Pesaro Urbino, l'esigenza di accrescere la risonanza attraverso la realizzazione di programmi collaterali di studio e di approfondimento delle tematiche affrontate e da affrontare, l'opportunità di un'opera di penetrazione culturale in tutto il territorio provinciale che sia organicamente collegata con le manifestazioni ad alto livello e con l'attività di studio e di ricerca.

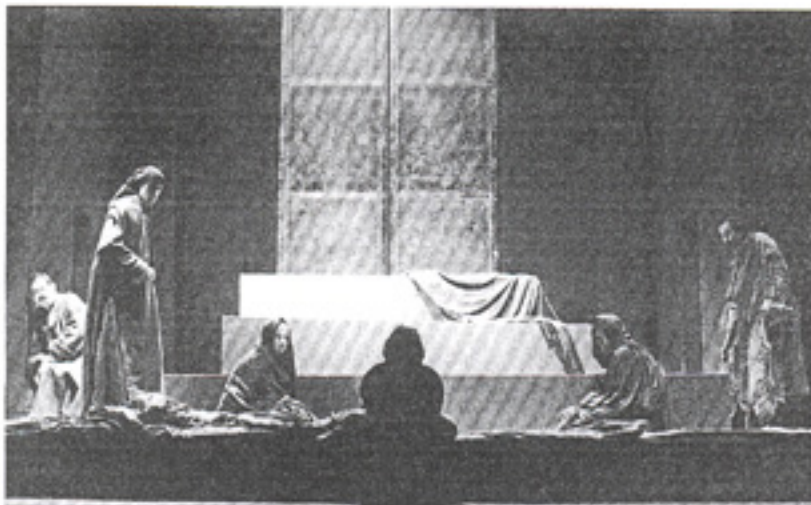
In questa auspiciata collaborazione, compito specifico dell'Università deve essere quello di creare un organismo accademico nel cui ambito possa realizzarsi il momento unificante della programmazione culturale nel territorio provinciale. La Presidenza della Facoltà di Lettere e Filosofia ha individuato tale organismo in un corso di laurea in teatro, cinema e musica che si aggiungerebbe ai già esistenti corsi di laurea e Lettere (nei due indirizzi classico e moderno), in Filosofia, in Lingue e letterature straniere moderne. L'istituzione del nuovo corso di laurea (dal quale è già stata elaborata una bozza di piano di studi articolato nei tre settori del teatro, del cinema e della musica), è giustificata anche dall'esigenza di preparare operatori altamente specializzati che possano inserirsi nella preparazione, nella programmazione e nella realizzazione dei programmi culturali che già da alcuni anni gli Enti locali a tutti i livelli, dai Comuni alle Regioni, vanno promuovendo in tutta Italia: un'attività in progressiva espansione, per la quale non v'è oggi Facoltà universitaria in grado di assicurare la preparazione di personale con specifica professionalità. Il nuovo corso di laurea, istituzionalmente collegato con le amministrazioni locali e con gli enti organizzatori di importanti manifestazioni culturali, rappresenta la soluzione ideale di questo problema di apertura ai giovani di nuovi spazi professionali, e per questo suo carattere di scuola ancorata alla realtà del territorio si configura fin d'ora in modo del tutto diverso dai centri di studio del teatro, del cinema e della musica già esistenti in Italia.

Hanno accolto l'invito a tenere le relazioni al Convegno i professori: Carlo Bo (Università di Urbino): Edipo nella letteratura francese.

Giuseppe Bevilacqua (Università di Firenze): Edipo nella letteratura tedesca.

Giampiero Brusetta (Università di Padova): Edipo nel cinema italiano.

Un convegno su Edipo



Franco Caviglia (Università di Chieti): L'«Edipo» di Seneca.
Mauro Cristofari (Università di Siena): Edipo in Etruria.
Vincenzo Benedetto (Università di Pisa): L'«Edipo Re» di Sofocle.

Manuel Fernandez Galiano (Università di Madrid): Edipo nella cultura spagnola.
Eric A. Havelock (professore emerito della Yale University): Effect of Oedipal Composition upon the

Oedipus Tyrannus.
Geoffrey Kirk (Trinity College, Cambridge).
Ingrid Krauskopf (Università Heidelberg): Edipo nell'arte figurativa greca e romana.

Diego Lanza (Università di Pavia): Edipo rivoltato da Sofocle.

Gigi Livio (Università di Cagliari): L'«Edipo Re» e i suoi personaggi in cerca d'autore.

Flavio Manieri (Università dell'Aquila): I mille nomi di Edipo: il sogno.

Guido Paduano (Università di Siena): L'«Edipo Re»: gli oracoli e la logica del tempo.

Charles Segal (Brown University): Sophocles' Oedipus: the Theatrical Transformation of the Hero.

Giampiero Tintori (Museo Teatrale della Scala, Milano): Edipo in musica.

Frona I. Zeitlin (Brown University): Thebes: the Theater of Self and Society.

Per fronteggiare il problema delle forze che distruggono la vita, i Greci — pur fiduciosi nelle inesauribili risorse dell'intelligenza umana — non avevano la preavvisione dell'uomo contemporaneo di ritenere che la scienza potesse dominarle, né bastava a ciò il loro sentimento religioso, volto piuttosto a interpretare il vivere — anche quando lo faceva con immagini di morte. Essi avevano elaborato una struttura infinitamente più semplice, e altrettanto più densa e profonda: la tragedia. La tragedia non è un esorcismo, un tentativo di conciliare ciò che è inconciliabile: l'impulso verso la vita, e la consapevolezza della necessità di morire. Essa è una constatazione, cioè il riconoscimento dell'inconciliabilità che mina il vivere umano. La tragedia può finire, per ragioni storiche — e può risorgere, e finire ancora. Ma il senso tragico della vita è nato una volta per tutte ad Atene, nel V secolo a.C.; e da allora ha innervato tutta la storia della civiltà europea.

Il nostro rapporto con il passato si pone sempre come dialogo. Più diventiamo consapevoli dell'alterità del passato, più il dialogo diviene portatore di senso, si dà un dialogo nel presente sul presente. Chi è concettualmente nel tempo è sempre in lotta col tempo; uno dei principi fondamentali dell'ermeneutica è quello di leggere un testo innanzitutto nei termini della nostra esperienza personale, affinché abbia un senso. Il mito di Edipo, come tutti i grandi miti, reca in sé due dimensioni, una di carattere universale, una di carattere storico. Questa si realizzò per la prima volta quando gli Ateniesi, nel teatro di Dioniso, assistettero alla tragedia sofoclea; ma si ripeté ogni qual volta la storia di Edipo rispondeva, in momenti diversi, a diverse esigenze culturali e ideologiche — secondo la necessità della dialettica fra universale e storico, che a esso è intrinseca in altissimo grado, e che è causa della sua straordinaria fortuna attraverso i secoli.

Edipo continua a vivere nel teatro, e continua a vivere nell'indagine del pensiero. Questo è il significato dell'iniziativa congiunta, che vuol unire alla presentazione del personaggio sofocleo nell'intensità della sua originaria dimensione scenica l'esame critico del significato che esso ebbe nella storia culturale dell'Europa, nei diversi approcci critici del filologo, dello storico del teatro, della letteratura e del cinema, del musicologo, dello psicologo. Entrambi i progetti esprimono un'esigenza intima del nostro tempo, e nascono dal proposito di richiamare l'uomo d'oggi alla consapevolezza, troppo spesso distratta o mortificata, del proprio destino, che è — comunque — un'elezione alla dignità del sapere e del comprendere.

Bruno Gentili
professore ordinario di Letteratura greca nell'Università degli Studi di Urbino

La scenografia di Pier Luigi Pizzi per Edipo Re ed Edipo a Colono.

Edipo nel teatro italiano: le rappresentazioni storiche

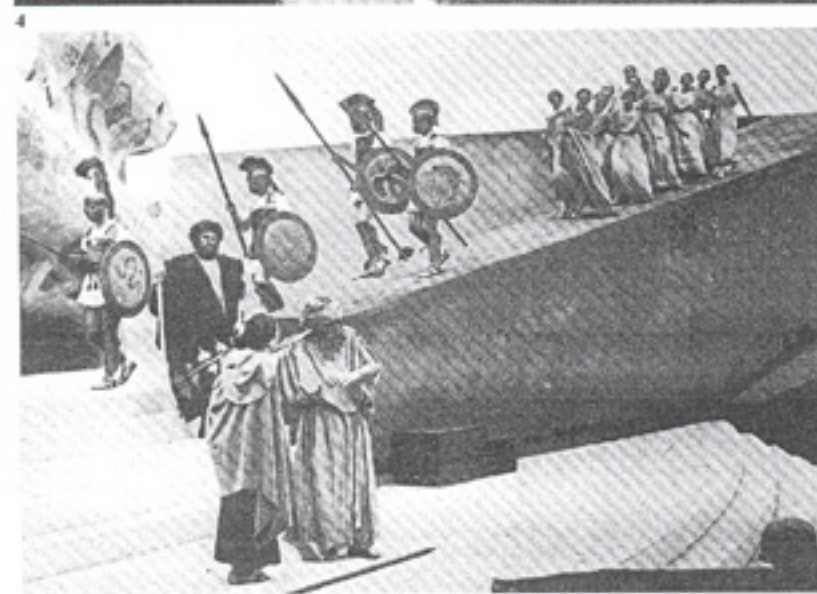
1 Il teatro romano di Sabratha, in Libia, 1937.

2 Vittorio Gassman (Edipo) e Anna Proclemer (Giocasta) in «Edipo Re». Roma, Teatro Valle 1955.

3 Renzo Ricci (Edipo) e Tino Buazzelli (Creonte) in «Edipo Re», 1950. Regia di Orazio Costa.

4 Annibale Ninchi (Edipo) e Amedeo Nazzari (Creonte) in «Edipo a Colono», Siracusa, 1936.

5 Annibale Ninchi e Irma Gramatica in «Edipo Re» al teatro Romano di Sabratha, in Libia, 1937. Regia di Guido Salvini.



6 La locandina dell'«Edipo Re» che inaugurò nel 1937 il teatro romano di Sabratha, in Libia.

Si ringrazia la Biblioteca Teatrale Il Baccardo di Roma per aver consentito la pubblicazione del materiale fotografico storico.

Gli attori in Grecia

L'invenzione dell'attore coincide con la scoperta senza del teatro: quando per la prima volta un uomo si spogliò della propria identità per rivestire quella di un personaggio del passato, storico o mitico che fosse, e — in una dimensione temporale che annullava il passato nel presente — divenne protagonista di una nuova realtà altrettanto concreta di quella provvisoriamente abbandonata. Questo primo attore si stacca dal coro e ad esso si contrappone, rispondendogli: da *hypokrismatos*, «rispondere» deriva il nome greco dell'attore *hypokrités*. Alle origini furono gli stessi attori tragici a interpretare i loro drammi: l'antico Tespi, mitico inventore della tragedia, ed Eschilo — ma Sofocle non aveva voce, e dopo qualche giovane tentativo dovette rinunciare alla recitazione. D'altra parte, l'impiego di un secondo e poi di un terzo attore aveva già dato origine a una specializzazione: sappiamo che Eschilo ebbe come secondo attore prima Cleandro poi Mirinico, che l'attore preferito da Sofocle era Teplomeneo, e che nella composizione delle loro opere l'uno e l'altro tenevano in conto pure la personalità degli interpreti cui erano destinate, non diversamente dai compositori del melodramma settecentesco.

Intorno al 450 a.C., il sistema mutò. A ognuno dei tre poeti concorrenti lo stato assegnava un attore protagonista, e questi a sua volta assolveva gli altri due: il più remoto eschilismo della compagnia e del copione. Contemporaneamente si introdusse un concorso per gli attori, indipendente da quello fra i poeti e, come questo, registrato negli atti pubblici della città di Atene. La composizione del dramma veniva così sottratta alla suggestione della personalità dell'autore; ma al tempo stesso l'individualità di questo riceveva un impulso e una consacrazione. In apparenza, la manifestazione di quest'individualità urtava contro grossi limiti, soprattutto la maschera; ma tali limitazioni si risolvevano in realtà in un'esaltazione delle potenzialità espressive dell'intero corpo, come dimostrano i plastici alleg-

giamenti delle numerose statuette di attori in nostro possesso — allo stesso modo che le sculture contemporanee, ad esempio le figure del tempo di Zeus a Olimpia, esprimono passioni e sentimenti non tanto con l'espressione del volto, quanto con la posizione e il movimento dell'intero corpo. L'attore doveva padroneggiare sia la recitazione, sia il canto; e gli erano richiesti voce limpida ed espressiva, ed esattezza di dizione. Aristofane conserva traccia di una puerile fazione: quando, recitando l'*Oreste* di Euripide, l'attore Eglio (così si chiamava) era, «vedo la bonaccia», si lasciò scappare — e la differenza, per noi foneticamente pressoché impercettibile, venne sottolineata dalla rima dell'uditorio — *galea orbi*, «vedo la gatta». Ma dominante era pur sempre l'immersione nel carattere interpretato: solo un perfetto addestramento ad annullarsi nel personaggio poteva consentire a un attore di interpretare diverse parti di un medesimo dramma, come obbligava il numero fisso dei tre attori; e a quest'aspetto fondamentale dell'arte interpretativa corrispondevano alcune pitture e bassorilievi, che rappresentano attori assorti nello studio delle maschere raffiguranti i tratti fisici dei personaggi che essi dovranno portare sulla scena.

Ma l'epoca aurea dell'attore, in Grecia, ha inizio quando il periodo di creatività poetica è ormai declinato — fossero o no interrelati i due



fenomeni. Nel VI secolo, per distinguere sempre più interprete e autore, si dispose che ognuno dei tre protagonisti recitasse in uno dei tre drammi presentati da ciascuno dei tre poeti concorrenti; e Aristotele attesta esplicitamente che al tempo suo l'attore ha maggiore importanza del drammaturgo. I grandi attori sono ricercati da città e sovrani, ottengono altissime retribuzioni e una posizione di primo piano, tanto da svolgere anche importanti missioni politiche, come accadde ad Aristodemone alla corte di Filippo Macedone ed a Tessalo con Alessandro Magno. È l'epoca delle riprese dei capolavori dei tre massimi tragici, in particolare di Euripide; ma sappiamo che il grande Polo recitò la scena dell'*Elektra* di Sofocle, in cui l'eroina piange sulle presunte ceneri del fratello Oreste, nascondendo tra le mani l'arma contenente i resti del figlio da poco morto e cremato — e che l'interesse della sua commedia trasse il pubblico nel più profondo dolore.

Dopo Alessandro, il teatro si diffuse non solo per tutta la Grecia, ma in tutto il mondo ellenizzato — o, più precisamente, in tutto il mondo conosciuto. Cambia di conseguenza l'organizzazione e la qualifica sociale dell'attore. Nel periodo del grande teatro ateniese, quando le rappresentazioni non occupavano più di due settimane l'anno, probabilmente gli attori erano piuttosto "specialisti" che professionisti: cittadini (liberi, non di condizione servile, come

sarà a Roma) che accanto ad altre attività erano impegnati a recitare nei periodi di pausa e di spettacolo — ma su quanto le fonti tacciono, e occorre affidarsi a congetture secondo verosimiglianza. Poi, con l'affidarsi delle occasioni teatrali, nacque la professione, come si è detto. Infine, nell'età ellenistica gli attori si raccolgono in vere e proprie compagnie, con un capo scelto fra i componenti della troupe e una cassa comune. Esse si denominano «contrattorie» degli attori di Dioniso, e in effetti hanno una sorta di salvaguardia religiosa, così come certi obblighi, e il loro capo è anche sacerdote del dio. Di queste associazioni fanno parte tutte le persone coinvolte nell'organizzazione dello spettacolo teatrale: oltre agli attori, pure drammaturghi, costumisti, attrezziisti, musicisti, danzatori. Le più famose furono le compagnie degli attori di Atene, di Tebe, dell'Isola (ossia di Corinto), quella della Ionia e quella dell'Egitto; ma il loro numero era altissimo. Le compagnie e gli attori illustri venivano invitati alle corti dei grandi sovrani, nelle metropoli del mondo ellenistico, alle feste religiose e alle feste commerciali dove si radunavano folle immense di pellegrini e mercanti, e anche gli intellettuali più in vista; ma quelle di più modesta preteza si spargevano ovunque, nei paesi della più remota campagna, come testimoniano per l'entroterra egiziano i papiri che riportano i contratti d'ingaggio dei teatranti da parte di comunità e privati. La loro attività era sovente oscura e difficile (i contratti attestano sovente pagamenti in natura, pane, birra, pollame); e garantivano sistematicamente contro la sottrazione di attrezzi e beni personali; ma a questi umili artigiani del teatro si dovette sostanzialmente la sua sopravvivenza pratica, avvenuta — durante i secoli bui in cui i dotti leggevano i testi teatrali senza quasi comprendere i modi della loro realizzazione — ad opera della tradizione popolare nelle rappresentazioni sacre e nelle feste di bulloni provinciali.

B.D.C.

L'età di Edipo e Giocasta

L'*Edipo* moderno, il Gregorio del romanzo *L'eterno* di Thomas Mann, ha diciassette anni, quando incontra e sposa la madre; ed essa ne ha trentaquattro. I dati cronologici sono insistentemente ripetuti, e la differenza d'età insieme precisata e negata. «Io sono in là con gli anni», dice Sibilla, la moglie-madre, «matura sono, esperta di dolore e d'amore... Potrà egli amarmi con il cuore e i sensi? Ma perché temo per i suoi sensi? Troppo ben io so cosa sia la passione che accende il giovane sempre per il femminile corpo dolcemente maturo». D'altronde, la preoccupazione di fissare i termini cronologici della storia risale ben addietro: per Seneca, dall'*Oenide* di Laio alla rivelazione del delitto e dell'incesto trascorrono nove anni. Quindici, dal certo suo, albanca, perché la trama gli impone che a Tesco si possano promettere in moglie Antigone o Ismene, in luogo di Dirce, e che sia già esplosa l'odio fra Eteocle e Polinice. Ma dal veleno della verosimi-

glianza razionalistica la tragedia greca è immune: essa non ha bisogno di contare il tempo secondo la misura della realtà. Una notte basta, nell'*Oreste* di Eschilo, ad Agamennone per giungere da Troia conquistata in Argo, varcando il mare; e Sofocle trasalida sovrannaturalmente di precisare le distanze cronologiche, da cui è scandita la storia di Edipo.

Si ha un certo scrupolo a voler integrare quel che il poeta ha tacito; né lo si può fare altrimenti che per congettura, e in termini molto approssimativi. Osserviamo allora che tra Giocasta ed Edipo possono

intercorrere anche meno di una quindicina d'anni di differenza — era uso che le donne greche si sposassero e avessero figli molto presto. Nulla esclude che Laio fosse molto maggiore di lei se, quando Edipo l'incontra e l'uccide, è un vecchio: naturalmente, non vien detto quanti anni avesse Edipo quando fugge da Corinto — ma la sua vita e il suo comportamento con i genitori paiono quelli di un ragazzo, diciamo di un ventenne. Con questo arriviamo — sempre con un certo ritrigno — a fissare grosso modo l'età di Edipo e di Giocasta al momento delle nozze:

lui qualche poco maggiore del protagonista del romanzo di Mann, lei qualche poco minore della sua sposa-madre.

E al momento della tragedia? È certo trascorso gran tempo dall'omicidio di Laio, che viene trattato come qualcosa avvolto nelle nebbie di un remoto passato, di cui si è quasi perduta memoria. Le figlie della coppia fatale sono piccole, non ancora in età da cupire; i maschi sembrano essere maggiori. Si vorrebbe supporre che siano passati ancora una quindicina d'anni: Edipo avrà dai trentacinque ai quarant'anni, Giocasta

sarà sopra i cinquanta, suo fratello Creonte di impetuosa di essere notevolmente minore (nell'*Edipo a Colono* egli si definisce il vecchio come Edipo, per catturare il suo assemo e il rispetto degli Ateniesi, ma è ancora vigoroso, ricco di ambizione e di progetti). Nella seconda tragedia, *Edipo a Colono*, le figlie sono in età da marito, Polinice ha preso moglie (l'atteggiamento materno di Antigone nei suoi confronti è un tratto di femminilità, non un fatto cronologico). Gli anni della sventura di Edipo, prima nella casa poi in esilio, sono stati lunghi, così da parere infiniti; ma soprattutto perché sono misurati attraverso il dolore.

A questo punto, conviene fermarsi e chiedere mentalmente perdono dell'indiscrezione al grande tragico, avvezzo a calcolare la vita degli uomini secondo il destino e il mistero e la sofferenza, non secondo il sorgere e il calare del sole.

B.D.C.

