

Sofocle

2

Sofocle nacque a Colono, vicino ad Atene, nel 496 a.C. ca, e morì nel 406 a.C., evitando di poco il triste spettacolo della definitiva sconfitta ateniese per mano spartana, nel 404 a.C.

Sofocle era un cittadino modello. Ricoperse la carica di *hellenotamias* (tesoriere, 443-42 a.C.) nella lega fondata da Atene in seguito alla pace di Callia con la Persia. Dopo la battaglia di Salamina, pare che avesse guidato un coro, suonando la lira, e che avesse danzato attorno al trofeo. Fu anche stratego nella spedizione contro la rivolta dei Sami nel 441 a.C. Secondo alcuni ottenne tale nomina grazie all'*Antigone*. Altri suggeriscono, invece, che fu il disgusto davanti all'esibizione dei cadaveri dei nemici a ispirargli questo dramma. Sono tutte speculazioni dei biografi antichi, ma a volte fanno presa sugli studiosi moderni. Dopo la disfatta in Sicilia del 413 a.C., Sofocle fu uno dei *probouloi* (speciali magistrati ateniesi) eletti per occuparsi delle conseguenze politiche del disastro.

Sofocle seguì le orme di Eschilo servendo la propria città quando poteva, in veste politica o culturale. Visse fino a novant'anni circa, e pare che un suo figlio gli intentasse un'azione legale per incapacità di intendere e di volere. Si difese leggendo dei versi di *Edipo a Colono*, che aveva appena terminato di scrivere, e fu immediatamente scagionato. La storia dell'azione legale è probabilmente spuria, dato che, secondo altre testimonianze, Sofocle andava d'accordo con entrambi i figli. Il poeta comico Frinico scrisse: «Sofocle visse una lunga vita, fu felice e saggio. Dopo aver scritto molte tragedie eccellenti, morì bene senza soffrire gravi avversità». Forse un frammento di uno dei drammi di Sofocle può rivelare la sua visione personale: «È più onesto vivere giustamente, è più proficuo vivere in salute, ma è più dolce avere un po' di amore tutti i giorni» (citato da Aristotele, *Etica nicomachea*, 1099a 25).

Gli antichi vedevano in Sofocle un uomo in pace con se stesso e lieto della propria esistenza. Nella *Repubblica* (329 a-c) Platone gli fa dichiarare: «Sono felice di essermi liberato dal giogo di quel despota che è l'amore». Dopo la morte diventò, pare, un eroe sacro come Edipo e fu venerato sotto il nome di Dexione, traducibile con «colui che accoglie», poiché aveva aiutato a introdurre il culto di Asclepio in Atene dopo la peste. Era anche un sacerdote della divinità della salute.

Sofocle è il drammaturgo dell'eroismo. La sua *Antigone* è il primo personaggio tragico femminile profondamente eroico. È la prima obiettrice di coscienza. L'*Antigone* è spesso rappresentata come critica velata di un governo oppressivo, per mostrare che c'è qualcosa di marcio in quel particolare paese.

Anche quando sono al loro meglio, è difficile provare simpatia per gli eroi sofoclei, che sono al tempo alienati e alienanti, ma ne va ammirato il risoluto perseguimento di un fine che spesso comporta l'autodistruzione oltre che la distruzione degli altri. Bernard Knox osserva: «Sofocle crea un universo tragico in cui l'azione eroica dell'uomo, libera e responsabile, lo porta a volte alla vittoria, attraverso le sofferenze, ma più spesso a una caduta che è assieme sconfitta e vittoria; la sofferenza e la gloria sono fuse in un'unità inscindibile» (*The Heroic Temper*, p. 6).

Sofocle disegna personaggi che combattono per riparare i torti esistenti nel mondo che li circonda, ed esiste una qualche giustificazione oggettiva delle loro battaglie. Inoltre, i protagonisti sofoclei agiscono in completo isolamento. *Antigone* va incontro alla propria morte da sola, come *Aiace*. Muoiono per ideali che, anche se portati alle estreme conseguenze dalla loro determinazione, sono di per sé ragionevoli. Sofocle celebra l'eroe, Euripide (come vedremo in seguito) lamenta la vittima.

Sofocle, pare, non ebbe mai un terzo posto. Partecipò alla sua prima gara nel 468 a.C., sconfiggendo Eschilo, e si dice che abbia vinto il primo premio ventiquattro volte (diciotto alle Grandi Dionisie), rispetto alle tredici di Eschilo e alle quattro di Euripide. Secondo retori e grammatici posteriori, scrisse 123 drammi.

Fra quelli sopravvissuti, solo il *Filottete* e l'*Edipo a Colono* possono essere datati con certezza, e l'*Antigone* approssimativamente, se la riteniamo in qualche modo connessa alla Guerra di Samo. Viene suggerita qui con cautela la seguente cronologia:

Antigone 443 o 441 a.C.

Aiace 442 a.C. ca.

Trachinie 432 a.C. ca.

Edipo re 427 a.C. ca.
Elettra 413 a.C. ca.
Filottete 409 a.C.
Edipo a Colono 401 a.C. (postumo)

Ci sono rimasti molti frammenti; spicca tra di essi un'ampia parte del dramma satiresco *Ichneutai* [*Cercatori di tracce*].

Non tratterò questi drammi in ordine cronologico, come faccio per Eschilo ed Euripide, ma per tema, in modo da poter discutere i drammi tebani tutti insieme.

Antigone

Antigone, *Edipo re*, ed *Edipo a Colono*, sono spesso definiti i drammi tebani. Non furono scritti per essere rappresentati tutti insieme in un solo giorno come trilogia, ma vennero composti in tempi diversi della vita di Sofocle. L'*Antigone* ritrae una giovane idealista che combatte ciò che le sembra ingiusto. L'*Edipo re* verte sulla ricerca dell'identità e della verità. L'*Edipo a Colono* ci presenta un uomo che accetta la propria morte e il proprio dio. Sono le fasi della vita di ogni uomo. È interessante vedere questi personaggi nei vari contesti e il modo in cui cambiano. Non si può esigere in loro una coerenza, eccetto in senso lato, dato che i drammi furono scritti a grande distanza l'uno dall'altro. Il problema sorge solo quando si ripongono sulle tre tragedie le aspettative di una trilogia. Ogni dramma è un capolavoro che merita attenzione di per sé.

La tragedia greca si presta a un doppio uso: impartire lezioni etiche ai cittadini sulla vita proba, e insegnare al governo come evitare gli eccessi e l'oppressione del popolo. Tutti i regimi oppressivi dovrebbero imparare la morale suggerita dall'*Antigone*.

Georg Wilhelm Hegel definì l'*Antigone*: «una delle più sublimi e in molti rispetti più consumate opere d'arte che gli sforzi umani abbiano mai prodotto» (*Hegel on Tragedy*, p. 178). Anche se il dramma è dell'Atene del V secolo, le questioni sui diritti umani hanno una rilevanza eterna. Il dramma è un dramma umano, una tragedia che mostra il prezzo che si paga a sostenere questi diritti. Sia Antigone che Creonte sono anime passionali che hanno distrutto se stesse e gli altri. Questo è anche un dramma sulla follia celata dietro la maschera degli ideali.

Nel suo scontro con il re Creonte, Antigone invoca, a difesa dei diritti della famiglia: «la legge non scritta degli dei» (vv. 454-455). Creonte, in-

vece, fonda la sua posizione sulla necessità di difendere la salvezza e la sicurezza dello Stato contro l'anarchia. I valori familiari e i doveri verso gli dei degli inferi sono in conflitto con gli interessi dello Stato e degli dei olimpici, che sostengono l'autorità regale: le questioni private sono in contrasto con le questioni pubbliche, e le une influenzano radicalmente le altre.

Il dramma inizia dopo una guerra fra Eteocle, sovrano di Tebe, e Polinice, suo fratello, che ha preso d'assalto la città. Entrambi muoiono nella battaglia. Polinice è condannato dal suo nome, ovvero «l'uomo dalle molte dispute», mentre Eteocle significa «l'uomo dalla vera fama». I greci pensavano che i nomi avessero potere.

Eteocle e Polinice sono i due figli maschi di Edipo; Antigone e Ismene sono le loro sorelle. Lo zio Creonte, il nuovo sovrano, decreta che venga sepolto Eteocle, ma non Polinice. Contro gli ammonimenti di Ismene, Antigone cerca di dar sepoltura alla salma di Polinice. Per questo atto di sfida, Creonte la condanna ad essere murata viva in una tomba, nonostante l'opposizione di suo figlio Emone a cui lei è promessa in sposa. L'indovino Tiresia esorta Creonte a seppellire Polinice. Il re, sia pure a malincuore, accetta. Scopre che Antigone si è impiccata. Emone aggredisce Creonte nella tomba rocciosa, cade sulla propria spada e muore abbracciando Antigone. Euridice, la madre di Emone, appresa la morte del figlio, si pugnala. Creonte, alla fine, è un uomo distrutto.

Ci sono molte e opposte interpretazioni di questa tragedia. Per esempio i moderni spesso ritengono che la ragione stia solo dalla parte di Antigone e identificano in Creonte il tipico dittatore dalla parte del torto. Ma le cose non sono così semplici. Come suggerisce Hegel, sono in contrasto due ragioni valide, anche se, purtroppo, estremizzate.

Creonte si oppone ad Antigone con la forza della legge su cui, dice, si basa la felicità personale, e cioè, grazie a una città ben governata. Antigone è il contrario di Socrate: nel *Critone* di Platone, Socrate dichiara che seguirebbe le leggi della città anche se fossero ingiuste. Con la solita economia drammatica di Sofocle, Antigone è punita dal sovrano e dalla *polis* a cui si è opposta, e Creonte è punito dalla perdita della propria famiglia, i cui valori egli ha subordinato a quelli della *polis*.

Si può trovare una giustificazione per il rifiuto di Creonte di seppellire un nemico, anche se questa visione non era popolare in certi ambienti. Era chiaramente una legge equa quella di rifiutare una tomba ai traditori della città. Come venivano celebrati gli eroi, così i nemici, in particolare i traditori, venivano puniti. Polinice aveva scelto di muovere guerra contro la sua città natale: sebbene il fratello si fosse rifiutato di spartire con lui il governo

di Tebe come stabilito dopo la morte di Edipo, questa non era una ragione valida per condurre un esercito contro la propria gente.

Sofocle non ci presenta mai una facile contrapposizione, l'eroe contro il cattivo. Come disse Oscar Wilde: «Non vuol dire che una cosa sia vera solo perché un uomo muore in sua difesa» (*Complete Works*, p. 1161). L'*Antigone*, in realtà, potrebbe anche chiamarsi *Creonte*, perché è più la tragedia di quest'ultimo. Nell'*Aiace* di Sofocle, l'eroe dichiara che un uomo nobile dovrebbe vivere con onore o morire con onore. Creonte non adottò nessuna delle due vie. Mirò all'onore ma fallì a causa dell'enormità del proposito. Perde un figlio e la moglie muore maledicendolo. Ha perso l'onore e la famiglia. Ha ragione a dire di essere meno di nulla, un cadavere vivente.

Il nome di Creonte è appropriato, perché significa sovrano (o, meglio, colui che detiene il potere) ed egli regna in maniera assoluta. Rappresenta le leggi della città, le difende, e infine però cede alle pressioni dell'indovino Tiresia e del coro. All'inizio è inflessibile, come sottolinea suo figlio, ma è continuamente costretto a modificare la propria posizione: prima accetta di non includere Ismene nella dura punizione della sorella, e infine permette la sepoltura di Polinice e il rilascio di Antigone, ma è troppo tardi. Questa è la rigidità tipica dell'eroe sofocleo, l'albero che non si piega per salvarsi quando il fiume straripa; il sovrano che non dà ascolto al suo popolo e nemmeno alla sua famiglia, ed esige di essere obbedito anche se il torto o la ragione potrebbero fargli perdere entrambi, come appunto accade a Creonte. Creonte cresce in sapienza, accetta la colpa, e conclude di non essere nulla, meno di nulla. Non ha la statura di Edipo, ma ne condivide la sofferenza. Al contrario di Edipo impara nonostante se stesso, invece che grazie a se stesso.

Antigone è inflessibile come suo padre e Creonte. Sia lei che Creonte perseguono i loro ideali all'eccesso. La sua maledizione contro Creonte si avvera, e il sovrano finisce per soffrire quanto e più di lei. In questo dramma Sofocle suggerisce che le leggi di una città dovrebbero basarsi, per essere umane, sul riconoscimento dei diritti della famiglia e sul rispetto per gli dei.

I due avversari non rinunciano. Soffrono entrambi per la loro incapacità di scendere a compromessi. Suona familiare? Questo è un dramma umano, una tragedia che mostra due persone passionali, decise a difendere il proprio punto di vista, che finiscono per distruggere se stesse e gli altri. Il prezzo per aver difeso le proprie opinioni è il sangue.

Antigone condivide la testardaggine con il padre, che cerca la verità sulle proprie origini, ignorando i consigli di chi cerca di salvarlo, Tiresia e Giocasta. Creonte, Edipo e Antigone sono impazienti e facili all'ira. Aggrediscono chi gli sta vicino. Il coro dice che Antigone agisce sempre di testa

sua, e anche in questo assomiglia a Creonte ed Edipo. Si potrebbe anche sostenere che la sua azione fu del tutto inutile e che, anzi, portò alla sua morte e alla morte di innocenti. Fu solo Tiresia, con la sua minacciosa profezia, a garantire onori funebri a Polinice.

Antigone si uccide, invece di aspettare e subire ulteriori umiliazioni. Creonte si reca a rilasciare Antigone, ma il suo suicidio gli impedisce di liberarla. Come Romeo, Emone arriva troppo tardi e decide di unirsi all'amata nella morte. Muore in una specie di perverso rito matrimoniale, un «matrimonio con la morte». Antigone parla del suo matrimonio con Ade, e forse si impicca proprio con il suo velo (il velo che si usava nel rito nuziale). Il nome Emone deriva dalla parola greca per sangue e, quando il giovane si uccide, il sangue schizza sulle guance di Antigone, in una specie di consumazione delle nozze, un matrimonio attraverso la morte.

Ismene, la sorella che cerca di dissuadere Antigone dal seppellire il fratello, fa da contrasto ad Antigone. Questo ci permette di apprezzare la differenza tra un cittadino ligio e un obiettore di coscienza. Antigone è dura e crudele con Ismene, che è pronta invece a morire con lei. Per una che afferma di preferire per natura l'amore all'odio, è estrema nel respingere l'aiuto di Ismene.

A differenza di Antigone e Creonte, Ismene rappresenta la persona ragionevole e comprensiva. Non ha il fanatismo degli eroi né le preoccupazioni terrene della guardia e del messaggero. Ismene mostra la propria fedeltà a coloro che ama. Anche Emone dapprima appare ragionevole e invoca il compromesso. All'inizio sono entrambi buoni e obbedienti cittadini. Come Rosencrantz e Guildenstern, i loro fati sono legati ai mostri eroici che stabiliscono la trama. Anche il coro è formato di cittadini assennati che obbediscono al sovrano.

Al centro della scena c'è il palazzo. Un'uscita dovrebbe indicare il campo di battaglia, l'altra la città. Il set dovrebbe essere semplice. Il buio del primo incontro dovrebbe gradualmente sfumare nel giorno menzionato dal primo coro. Quest'incontro si svolge fuori dal palazzo.

Alla fine, Emone morto è portato sulla scena e il cadavere di Euridice forse viene esibito sull'encicema (una macchina che ruota e serve a mostrare cadaveri e scene di interni). Il cadavere di Antigone invece non si vede mai, accrescendo così il suo elemento spirituale. Vorrei suggerire di non demonizzare Creonte, di renderlo invece comprensibile, seppure non simpatico.

Tiresia dovrebbe ispirare paura, cosa che un regista può realizzare in molti modi. Gli altri attori lo dovrebbero guardare con timoroso rispetto. Alcuni registi affidano il ruolo a una donna, per sottolineare l'ambiguità ses-

suale del personaggio. Lo dovrebbe condurre sulla scena un bambino, ma in modo che risulti chiaro dai gesti che è lui a condurre il bambino. Una volta sulla scena la sua presenza dovrebbe essere dominante. Altrettanto dicasi per il prossimo dramma.

Edipo re

Aristotele considerava Sofocle il più grande dei drammaturghi antichi e riteneva il suo *Edipo re* un modello di costruzione drammatica. Indizio dopo indizio Edipo si avvicina sempre di più alla scoperta della propria identità. È la più grande storia poliziesca mai scritta. Ogni indizio offre un'informazione parziale e potenzialmente fuorviante. Gli oracoli dipingono solo parte del quadro: a Laio viene consigliato di uccidere suo figlio, altrimenti suo figlio ucciderà lui. Edipo cerca di scoprire chi lo ha messo al mondo, l'oracolo gli risponde che ucciderà il padre e sposerà la madre, ma non gli rivela chi sono i suoi genitori. I pezzi del puzzle si sistemano solo alla fine: Edipo insiste a metterli insieme per vedere l'immagine completa, anche se è l'immagine della sua distruzione.

Questo è un dramma sulla conoscenza. Sopra il tempio di Delfi c'era scritto «Conosci te stesso» e «Nulla in eccesso». Se Creonte di fatto violò il secondo precetto, Edipo perseguì il primo all'eccesso. Eppure sono proprio queste violazioni a caratterizzare i due eroi. Edipo dovrebbe essere l'uomo della conoscenza, quello che risolse l'enigma della Sfinge. Sapeva chi camminava su quattro zampe la mattina, due il pomeriggio e tre la sera: l'uomo.

Una folla di gente terrorizzata dalla peste implora il re Edipo di salvare di nuovo la città. L'oracolo di Delfi invita i tebani a trovare l'assassino di Laio. La verità viene rivelata, un indizio dopo l'altro, come le tessere di un puzzle, ed Edipo regolarmente sbaglia interpretazione. Quando Tiresia lo accusa di essere l'assassino di suo padre, pensa che l'indovino stia complottando contro di lui. Edipo sa risolvere gli enigmi solo se non lo riguardano personalmente. Giocasta intuisce la verità, capisce di essere sua madre, e lo implora di rinunciare all'indagine, ma egli si ostina fino alla fine. Giocasta si impicca ed Edipo si acceca con le due fibbie della madre. Chiede l'esilio, ma Creonte preferisce consultare l'oracolo di Delfi sul da farsi. In questo dramma Creonte è pio, mentre nell'*Antigone* la sua pietà era in dubbio.

Questo splendido dramma ci mostra un uomo che non rinuncia e persiste a vivere anche quando sembra non avere più nulla da perdere. È un dramma che celebra la resistenza umana e la dedizione alla ricerca della verità.

Sofocle è un maestro dell'immagine, e le connessioni tra vista, vista interiore, cecità e ignoranza in questo dramma sono importanti: in greco la conoscenza e la vista hanno stretti legami etimologici. Quando Edipo possedeva la vista era privo di intuizione; solo quando si è accecato riesce finalmente a vedere e a capire davvero. In *Edipo a Colono*, il protagonista, cieco, diventa una guida al suo ultimo luogo di riposo, e infine un guardiano della terra in qualità di profeta ctonio e spirito eroico protettore.

Edipo era la bestia che egli stesso, cacciatore, cacciava. Era il figlio che uccise il padre e lo sostituì nel letto della madre, fantasia freudiana e incubo primordiale. Era il morbo che egli, come medico, doveva curare. Era un prodigio, un uomo di grande talento, l'enigmista incapace di risolvere il proprio enigma. Edipo aiuta gli amici e danneggia i nemici, seguendo la massima omerica. Alla fine, come demone protettore, salverà gli amici, come fa con gli ateniesi. Ripaga così Teseo, re di Atene, che gli ha dato riparo quando era vecchio.

Edipo voleva trovare la causa della peste nella città, oltre che scoprire la propria identità, e di fatto le due cose si equivalevano: era lui la fonte della tragedia che si era riversata sulla città. Tentò di evitare il destino che era stato previsto per lui, ma non ci riuscì. La sua unica vera scelta era evitare la verità. Ma questo per lui era inaccettabile, e il suo ostinato perseguire la verità distrusse la sua persona pubblica ma lo formò come uomo. L'inesorabile susseguirsi di rivelazioni, rallentato da falsi indizi e ben architettati momenti di quiete a cui tengono dietro avvincenti scene di terrore, denota la maestria di Sofocle come costruttore di trame. Il suo uso del linguaggio è ingegnoso. Quando Edipo accusa Tiresia, ricorre alle più straordinarie metafore per esprimersi: «Sei cieco nelle orecchie, nella mente e negli occhi» (v. 371). Sputa le parole con rabbia: «*Typhlos ta tōta, ton te noun, ta t'ommat'ei*». La successione di «*τ*» illustra l'ira per mezzo del suono della lingua che batte sui denti anteriori.

Edipo voleva sottrarsi all'oracolo che aveva sentito da giovane, e cioè che avrebbe ucciso il padre e sposato la madre. Ma più fuggiva e più rimaneva impigliato nella rete, o nella macchina infernale, la trappola che – per dirla con Cocteau – era stata innescata al momento della sua nascita. Tuttavia, è un errore considerare Edipo una semplice vittima del fato. L'interpretazione antica a questo riguardo era complessa: l'uomo, pur soggetto alle forze dominanti, era anche responsabile del proprio destino; Edipo stesso dice: «Apollo mi ha inflitto questi patimenti, ma è stata la mia mano a colpire» (vv. 1331-1332). Edipo forse si riferisce solo al fatto di essersi cavato gli occhi, ma sarebbe ancora più interessante se alludesse anche all'omicidio del padre. L'idea che il libero arbitrio conviva con il fato può sembrare contraddittoria, ma non è molto distante dalla concezione moderna,

secondo cui l'uomo è determinato dalla genetica e dall'ambiente, ma dotato di una certa libera scelta e responsabilità all'interno di questa struttura. L'idea che l'uomo abbia una scelta distingue in gran parte la filosofia occidentale da quella orientale, la tensione verso la libertà degli occidentali e il fatalismo e la rassegnazione al proprio *karma* degli orientali.

L'*Edipo re* non solo mostra la forza di un essere umano nel sopportare le sofferenze che provengono dalla conoscenza, ma offre anche un importante commento sulla felicità umana. Dice all'uomo di non rallegrarsi troppo della sua felicità finché non abbia raggiunto la fine della propria esistenza e la possa vedere nel suo insieme. La felicità transitoria non basta. Bisogna guardare la propria vita nella sua totalità. Allora si possono bilanciare il bene e il male e giudicare se sia appropriata la parola felicità. È un tema tipico della letteratura greca, a partire dallo storico Erodoto. I filosofi greci mostrano come la ricchezza e il potere non siano sufficienti per la felicità: la bontà sul piano etico è una componente imprescindibile.

L'*Edipo* è una celebrazione dello spirito umano. È il dramma di un uomo che accanitamente tende alla verità, anche se sospetta che potrebbe annientarlo, ma che comunque non rinuncia all'esistenza. Quando capisce quello che ha fatto, Giocasta si suicida. Edipo no. Continuerà a vivere anche dopo che gli dei l'avranno colpito.

L'attore che interpreta Edipo, a mio avviso, dovrebbe sottolineare l'aspetto fanciullesco del personaggio. Dopo tutto, vive ancora con la «mamma». Matura poi in seguito, nel corso del dramma.

Il set rappresenta il palazzo. Le uscite a destra e a sinistra portano alla città e alla campagna. La folla venuta a cercare l'aiuto di Edipo all'inizio, probabilmente, è formata da comparse. Quando Edipo alla fine si acceca, forse entra con una maschera che ne mostra gli occhi insanguinati.

Edipo a Colono

Il dramma inizia con Edipo, cieco e ormai vecchio, che arriva con la figlia Antigone a Colono, demo dell'Attica vicino ad Atene, e città natale di Sofocle. Gli era stato predetto che sarebbe morto qui, in questo luogo sacro alle Eumenidi. Un altro oracolo aveva annunciato che Edipo avrebbe portato benefici a chi gli avesse dato sepoltura. Sarà lo spirito eroico protettore della città e flagello dei nemici. Quando i vecchi del posto rivelano ad Antigone che il luogo in cui lei e il padre sono giunti è Colono, Edipo chiede di incontrarsi con Teseo perché gli dia asilo in cambio della sua benedi-

zione quando sarà morto. Teseo viene mandato a chiamare e accetta immediatamente l'offerta di Edipo. Creonte arriva da Tebe per ricondurre Edipo in patria, o meglio, per farlo rimanere al di fuori del perimetro della città in modo che Tebe eviti la contaminazione ma tragga vantaggi dalla morte dell'eroe. Edipo rifiuta. Creonte ordina alle guardie di prendere prigioniera Antigone e la sorella Ismene, che era giunta a informare il padre sulla situazione in Tebe. Teseo accorre, allontana Creonte e restituisce le figlie a Edipo.

Le giovani implorano il padre di dare udienza a Polinice, loro fratello, venuto a chiedere l'aiuto del padre per riprendere il trono di Tebe. Edipo lo maledice. Lampi e tuoni scuotono il cielo. Edipo dice che è giunto il momento per lui di lasciare questo mondo e fa chiamare Teseo per farsi guidare – lui cieco – al luogo dove deve morire e confidargli segreti utili al re e ai suoi successori. Poi viene trasfigurato da una forza sovranaturale. Antigone vorrebbe recarsi alla sua tomba ma le è proibito. Le sorelle lamentano la perdita del padre e Teseo calma la loro angoscia. Il coro auspica una fine alle lacrime.

Edipo a Colono raffigura il vecchio Edipo come più tollerante da una parte, ma come irato futuro semidio dall'altra. All'inizio dichiara che tre cose gli hanno insegnato la sopportazione: la sofferenza, il tempo e la nobiltà. Se per sopportazione si intende pazienza, questa interpretazione viene negata dalla collera di Edipo contro il figlio Polinice, indice della sopravvivenza di alcuni tratti del giovane Edipo. Egli maledice i figli mentre si accinge a dare la sua benedizione ad Atene come nume patrono della città che gli ha offerto asilo.

Oltre all'odio, Edipo mostra amore: l'affetto, dice, è il più grande dono che abbia dato alle sue figlie. Dichiara che sono state amate da lui più di quanto nessun altro uomo le amerà mai, e che questo amore compensa in parte le loro sofferenze. Atene concederà a Edipo ospitalità e lo accoglierà con *philia*, l'amore e l'obbligo che si prova verso un ospite importante. *Philia* significa amore, in senso non erotico, e affetto. Il termine comunica sia il sentimento che si prova per la famiglia e per gli amici, sia il senso di dovere nei loro confronti. Edipo sostiene l'antica massima di aiutare gli amici e danneggiare i nemici. Alla fine della sua vita premia i fedeli (le figlie, Teseo e Atene) e maledice gli infedeli (i figli maschi e Creonte). Il suo potere finale è di benedire e maledire. Edipo accetta la propria morte, ma non rinuncia al diritto di scegliere. La rigidità che dimostra nel non perdonare i figli è un tratto comune ad altri eroi tragici sofoclei.

Questo dramma è più contemplativo di altri. La morte dell'eroe e la finale liberazione dalle sofferenze possono essere interpretate come un lieto fine.

Si vede uno sviluppo nelle tre tragedie tebane, scritte durante un arco di quattro decenni, quando Sofocle aveva dai cinquanta ai novant'anni.

Antigone, la prima delle tre, è contrassegnata da un tipo di idealismo, una fede negli alti valori che si spinge al punto di sacrificare l'esistenza per difenderli. *Edipo re* mette in luce la follia e la tragedia della razionalità. Onora la ricerca della verità da parte dell'eroe che non arretra di fronte all'autodistruzione. Socrate sosteneva che la vita non analizzata non meritava di essere vissuta, ma per Edipo la vita analizzata porta a una morte vivente. Tuttavia, la vita e la conoscenza sono riaffermate, per quanto terribili possano essere.

L'*Edipo a Colono* mostra il fondersi di dio e uomo alla fine della vita di Edipo, e anche il motivo della rassegnazione. La religione è un balsamo per il dolore dell'esistenza. I precedenti dubbi non sono chiariti, ma vengono trasfigurati come lo stesso Edipo. Dio si è fatto uomo e l'uomo dio. Lo spirito di quest'uomo irascibile proteggerà Atene e ci ispirerà. Il sacro potere di benedire e maledire, caratteristico di chi ha commesso crimini, è tipicamente greco.

Sofocle dipinge splendide descrizioni della natura, come l'ode alla bella Colono, una terra di eccellenti cavalli dove l'usignolo canta canzoni melodiose fra l'edera purpurea e il sacro fogliame. Usa la natura in modo simbolico e ci ispira un timore religioso davanti al recinto sacro delle Eumenidi. Come le Eumenidi, Edipo diventa un nume protettore.

Il dramma veniva allestito ponendo il recinto al centro della scena. Un'uscita indica la direzione di Tebe, l'altra Atene. Edipo esce dall'ingresso del recinto e rimane seduto su una roccia fino alla fine del dramma. I tuoni e fulmini descritti nel testo si possono rendere in modo letterale o immaginario. Questa tempesta mandata dal cielo è come il terremoto divino nel *Prometeo* di Eschilo e quello nelle *Baccanti* di Euripide che distrugge il palazzo. L'eventuale realismo della tempesta dipende dal regista.

Edipo è sempre cieco, ma alla fine non ha più bisogno di essere guidato. Creonte qui non è il pio brav'uomo dell'*Edipo re*, ma assomiglia a Odisseo nel *Filottete*: crede che il fine giustifichi i mezzi. Secondo alcuni Sofocle ebbe dei ripensamenti su Creonte; in realtà potrebbe essere lo stesso Creonte dell'*Edipo re*, ora corrotto dal potere. Per la scena finale servono quattro attori: Teseo, Edipo, Antigone e Ismene.

Aiace

L'*Aiace* affronta un tema già incontrato nell'*Antigone*: la sepoltura di un nemico. Molte delle opinioni di Creonte si ritrovano nel discorso di Menelao in difesa della legge: «Le leggi non possono imporsi in uno Stato dove non re-

gni la paura [...] e la nave dello Stato colerebbe a picco se gli uomini fossero liberi di trasgredire agli ordini e fare ciò che vogliono» (vv. 1073-74).

Odisseo ha ricevuto in premio le armi di Achille, e Aiace ha deciso di uccidere i capi greci responsabili, secondo lui, di aver manipolato questa decisione. Odisseo è un uomo versatile, in grado sia di negoziare sia di combattere. Finita la guerra si cercherà un nuovo tipo di arma: la dialettica. Invece di scontri e battaglie, le trattative e il compromesso saranno all'ordine del giorno. Il tempo dei nobili Achille e Aiace finirà, e sorgerà l'era di Odisseo. Odisseo è sia un efficace stratega sia un potente guerriero, inestimabile per i greci, per i quali si batterà strenuamente fino alla fine della guerra.

Aiace, nella sua furia per la perdita delle armi di Achille, decise di uccidere i capi greci. Atena lo fece uscire di senno e lo indusse a far strage di bestiame scambiandolo per i nemici. Il dramma inizia con Atena che invita Odisseo a bearsi della follia di Aiace. Aiace ritorna in sé, e quando capisce quello che ha fatto, non accetta di vivere con la vergogna e si uccide. La seconda metà del dramma si impernia sulla disputa riguardo alla sua sepoltura. Agamennone e Menelao rifiutano di tributargli esequie. Teucro, il fratellastro di Aiace, è pronto a lottare contro i capi per garantirgli di essere degnamente tumulato, ma è Odisseo alla fine che li convince ad agire nel modo giusto. Il funerale di Aiace conclude il dramma. Il compromesso è all'ordine del giorno, in questo ultimo atto ironico: il più acerrimo nemico di Aiace ne ha ottenuto gli onori funebri per mezzo di trattative. Ma la morte ha garantito ad Aiace la gloria di non essersi dovuto piegare di fronte alle ingiustizie.

Aiace può vivere in un mondo di pace e accomodamenti? Dice a Tecmessa: «Sei una sciocca se pensi di poter cambiare il mio carattere ora» (vv. 594-95). Questa è la gloria di un eroe sofocleo: la forza di creare un'identità in conflitto con il resto del mondo. L'aderenza dell'uomo al proprio desiderio diventa al tempo stesso la sua gloria e la sua tragedia. L'eroe sofocleo è Achille rinato in un mondo scombussolato.

Aiace parla delle cose che cambiano nel tempo: «Il tempo, lungo, infinito, rivela tutte le cose che sono nascoste, nasconde quelle che sono alla luce, e non c'è nulla che non ci si possa aspettare» (vv. 646-48). Ma una cosa non cambierà col tempo: Aiace. Come dice Thomas Rosenmeyer: «L'eroe non sta a contare, vive, e quando l'esistenza diventa solo uno squallido cancellare i giorni, egli la sacrifica» (*The Masks of Tragedy*, p. 168). Il suicidio lo mantiene fedele a se stesso. Questo ha molto in comune con l'etica samurai. Secondo alcuni, il discorso che Aiace fa ai suoi marinai sul tempo e sul cambiamento è una *Trugrede* (un discorso ingannatore), uno stratagemma per permettergli di uscire di scena. L'ambiguità è tale che Aiace potrebbe crede-

re a quasi tutto ciò che dice, tranne la parte su di sé. Continuerà a vivere con onore o morirà con onore.

All'inizio Atena potrebbe parlare da sopra la *skēnē*. La facciata della *skēnē* mostra la tenda di Aiace (potrebbe essere un fondale dipinto). La tenda può essere aperta in modo da mostrare l'eroe intento a scannare il bestiame. C'è un passaggio dalla tenda alla spiaggia dove si uccide. Anche questo si può lasciare alla fantasia o realizzare per mezzo di un fondale dipinto che mostri entrambi i luoghi, che, naturalmente, ci immagineremo più distanti della lunghezza del set. Il cambio di scena è anche dimostrato dall'uscita del coro, in questo caso a destra e sinistra.

Il costume di Aiace è probabilmente macchiato di sangue. Bisogna decidere se Aiace si suicida sotto gli occhi del pubblico o dietro a un cespuglio o qualcosa di analogo. La convenzione della tragedia greca vuole che la violenza non avvenga mai sulla scena. Tuttavia, vediamo varie persone venire maltrattate, come Prometeo e il pastore costretto a rivelare l'identità di Edipo. Preferirei che la morte di Aiace avvenisse dietro un cespuglio, come, credo, si faceva all'epoca di Sofocle, ma l'opzione spetta al regista.

Nell'esodo viene specificato che il cadavere di Aiace sanguina ancora. Gli antichi ricorrevano qui alla suggestione, ma i moderni in genere preferiscono un realismo più concreto. Il numero limitato di attori della tragedia greca antica significava che Aiace avrebbe sostenuto anche un secondo ruolo (probabilmente Teucro), e così, forse, l'Aiace «morto» veniva sostituito da un fantoccio. Le rappresentazioni moderne possono semplicemente aggiungere un altro attore. Sta al regista stabilire quanto rimanere fedele alla tradizione originale.

Elettra

Elettra ha affascinato molte generazioni, che l'hanno intesa a volte come una combattente per la libertà, altre come una nevrotica vendicativa. È forse il dramma più controverso di Sofocle.

Elettra assomiglia ad Antigone: ha più a cuore il fratello morto (quando pensa che sia morto) che i parenti vivi. Elettra rischia la prigionia per i suoi commenti sovversivi sui nuovi regnanti, la madre ed Egisto, assassini di suo padre. Oreste ritorna a casa sotto mentite spoglie; tenendo fra le mani un'urna cineraria con le ceneri del defunto, annunzia con un dettagliato racconto la morte di Oreste. Infine svela la propria identità alla sorella, in seguito ucciderà la madre e poi Egisto.

Questo dramma si presta a molte interpretazioni. Gilbert Murray descrive la vendetta come una combinazione di «matricidio e buon umore» (*The Plays of Euripides*), altri, tuttavia, prospettano un quadro più oscuro, in cui Elettra rappresenta sia la giustizia sia il lato crudele della natura umana che si compiace dell'omicidio. Alcuni, leggendo Sofocle in termini euripidei, affermano che Elettra e Oreste non sono altro che semplici criminali, e che c'è ironia nella raffigurazione sofoclea.

Non avendo visto prima l'*Agamennone*, in cui Clitemestra uccide il padre di Elettra e Oreste, gli spettatori moderni non si schierano istintivamente dalla parte di questi figli che uccidono la madre. Ma il pubblico antico era cosciente dell'obbligo di Oreste nei confronti del padre, un obbligo che in Eschilo era stato sancito da Apollo. Alcuni ateniesi del V secolo avranno provato, come Euripide, un certo disagio all'idea di un dio che approva il matricidio. Sofocle schiva abilmente il problema teologico ed etico in questo modo: il suo Oreste chiede all'oracolo di Apollo a Delfi non se debba uccidere la madre, ma come ucciderla. L'innovazione ha l'ulteriore effetto di accrescere la statura eroica di Oreste, facendolo agire di propria volontà, senza che un dio gli rammenti i suoi doveri. Il pubblico così sente che almeno il dio di Delfi sta dalla parte dei figli oppressi. È ovvio che il problema etico rimane, ma Sofocle opera al meglio per conquistare a Oreste ed Elettra la simpatia degli spettatori.

Sofocle, inoltre, evita alcuni degli effetti alienanti del matricidio ponendo per seconda la morte di Egisto. È la morte di Egisto a rimanere impressa alla fine del dramma, piuttosto che l'assassinio della madre. Così in Sofocle siamo più vicini a Elettra e Oreste. Eschilo ed Euripide, nelle loro versioni di questa storia, collocano per ultima la morte di Clitemestra, suscitando così orrore con l'immagine finale del matricidio.

Elettra parla a Crisotemide, la sorella, come Antigone parlava a Ismene, nel tentativo di ottenerne l'aiuto quando pensa che Oreste sia morto. Vuole spingerla a commettere un atto temerario (uccidendo Egisto) per restaurare l'onore della famiglia; ma, come Antigone da Ismene, viene rintuzzata in quanto donna che non conosce il proprio posto. Crisotemide può anche essere d'accordo che la giustizia sia dalla parte di Elettra, ma dà voce ai convenzionali pregiudizi quando dice: «Non vedi che sei una donna, non un uomo, e più debole dei tuoi nemici?» (vv. 997-98). Sofocle suscita la simpatia del pubblico per i due giovani perché il bersaglio della loro vendetta è Egisto, che viene presentato come tiranno. Il coro non considera colpa la loro vendetta perché la giustizia è dalla loro parte.

Sofocle raccoglie argomentazioni a favore del piano di Oreste e di Elettra di sopprimere i tiranni, e minimizza il matricidio. Alla fine del dram-

ma Oreste dichiara: «La punizione del delitto dovrebbe essere immediata: morte per chi opera contro le leggi. Così ci sarebbero meno malfattori» (vv. 1505-1507). Il coro non lo condanna, anzi si congratula con lui per aver conquistato la libertà, e questa libertà potrebbe anche essere quella degli stessi membri del coro. C'è un elemento omerico nella vendetta dei figli. Sono qui coinvolti l'onore e la lealtà verso i consanguinei (ricordiamo che nelle *Eumenidi* di Eschilo, Apollo aveva affermato che il padre è il vero progenitore, mentre la madre è solo un contenitore del seme).

La scena finale è una delle più emozionanti e sadiche della tragedia greca, ma accettiamo il fatto che la giustizia è dalla parte dei figli di Agamennone. Il corpo di Clitemestra viene mostrato, coperto da un sudario. Quando sopraggiunge, Egisto pensa che la salma sia quella di Oreste. Oreste gioca con lui come il gatto con il topo, e lascia che sia Egisto a scoprire che si tratta del cadavere della moglie. Poi dilaziona la morte del patrigno in modo da trarne maggiore gioia.

Questo dramma può avere un set simile a quello delle *Coefore*, senza, però, la tomba di Agamennone. Un palazzo si staglia sullo sfondo e domina la scena. Di nuovo le due uscite sono dalla città o verso la città. La scena di lamento in cui Oreste porge a Elettra un'urna che dovrebbe contenere le sue ceneri, offre una splendida occasione all'attrice per esprimere il proprio dolore. L'urna è importante qui, come l'arco lo sarà nel *Filottete*.

Delle tre versioni antiche di questa storia, questa è oggi la più popolare. Ha un'ottima riuscita sulla scena perché è costruita bene, piena di sorprese e *suspense*, ha un'eroina forte e di effetto, e soddisfa il gusto moderno per il sangue.

Trachinie

Nelle *Trachinie* campeggia un altro eroe che diventa semidio: Eracle. Questi è raffigurato nelle sue azioni tra dio e uomo, ma anche in quelle tra uomo e bestia. Era un mostro che sterminò altri mostri per rendere il mondo un luogo sicuro per il tipo di civiltà a cui lui non poteva appartenere. Come Aiace, Edipo e Filottete, Eracle è uno di quegli esseri di cui gli altri hanno bisogno e che al tempo stesso respingono: per un certo spazio di tempo sono utili, ma risultano estranei alla società convenzionale della *polis* greca.

L'eroe sta per tornare a casa dopo circa un anno di assenza: ha appreso da un oracolo che se non moriva nell'ultima impresa gli sarebbe stata concessa per sempre un'esistenza felice. Sua moglie, Deianira, si rallegra molto

per la notizia, finché non scopre che Eracle si porta dietro come preda di guerra una principessa di nome Iole.

Nella speranza di riconquistarne l'amore, Deianira (il cui nome significa «assassina di uomini») manda al marito una tunica imbevuta di una sostanza (da lei ritenuta un filtro d'amore): si tratta del sangue che le aveva donato il centauro Nesso mentre moriva per mano di Eracle. Quando la tunica è esposta alla luce del sole sprigiona un acido magico. L'eroe si torce dall'agonia quando la indossa. Deianira, rendendosi conto di ciò che ha fatto, si suicida. Eracle muore di una morte lenta e atroce, e impone al figlio Illo di bruciarlo sul rogo e di sposare Iole.

Eracle sterminava i mostri, ma fu sconfitto dalla passione erotica: «Aveva trionfato su tutto con la forza delle sue mani, ma alla fine soccombe totalmente a Eros» (vv. 488-89). Commise l'errore fatale di portarsi a casa una principessa straniera, come dice Deianira, «per farla giacere sotto le stesse lenzuola» della moglie (vv. 539-40). Noi del pubblico siamo consci delle possibili conseguenze di tale azione, perché abbiamo visto l'esempio di Agamennone, che si portò a casa Cassandra, figlia di Priamo. Anche nell'*Andromaca* di Euripide, Neottolemo si porta a casa come concubina la moglie di Ettore e madre del suo unico figlio e scatena così eventi funesti. Tutti questi uomini muoiono per gli intrighi delle loro mogli. Non molte mogli sono felici di incontrare le principesse prigioniere che i mariti si portano a casa.

Simulando il fuoco dell'amore, con la sua relativa agonia, la luce del sole attiva il potere del veleno della tunica. Esso è fatale per Eracle e lo consuma come un acido (o come l'amore). Eracle perpetua caparbiamente la propria passione ordinando al figlio di sposare Iole. Il suo desiderio decreta il destino del figlio e incatena la successiva generazione. Possiamo paragonare il potere della tunica corrosiva a una malattia che comporta febbre. Può anche simboleggiare la gelosia di Deianira, fatale per lo scopo che si era prefissata, proprio come succede a Otello. In entrambi i casi la «malattia» dell'amore risulta mortale.

L'ultimo verso del dramma è: «Non c'è nulla qui che non sia Zeus» (v. 1278) e, potremmo aggiungere, la sua incarnazione nell'eroe sofocleo. La tragedia greca ci mostra il paradosso di dio e uomo intrecciati inestricabilmente insieme, senza però che l'uomo venga sollevato dalla responsabilità. È questo che costituisce la sua gloria umana. Gli eroi di Sofocle scelgono, e subiscono le conseguenze della propria scelta. L'eroe sofocleo magari impara dalle proprie sofferenze, ma non cambia. Aiace rimarrà Aiace, ed Eracle, Eracle. Anche quando scopre la verità, Eracle inveisce contro Deianira, e co-

me Aiace con Tecmessa, la sua preoccupazione finale è il figlio: egli può aiutarlo ad ottenere l'immortalità perché rappresenta il suo futuro.

La scenografia è semplice, è la casa di Eracle a Trachis. Vediamo l'eroe solo nei suoi ultimi momenti di agonia; Deianira e lui non si incontrano mai. Eracle è interpretato dal protagonista che sosteneva il ruolo di Deianira, il che può aggiungere un interessante commento: forse si può interpretare la femmina che lo ha distrutto come la sua propria passione. La tunica, come l'arco di Filottete, è un oggetto importante e causa di morte. Come l'*Aiace*, questa è una doppia tragedia, la prima parte è il dramma di Deianira, la seconda quello di Eracle.

Filottete

Il *Filottete* è un dramma tardo, l'unica tragedia greca di soli personaggi maschili. In esso viene affrontata la questione della vittoria militare e del suo prezzo. Il fine giustifica i mezzi? È il dramma di un giovane eroe che diventa adulto.

Filottete vive in una zona disabitata di Lemno a causa di una ferita che ricevette quando violò il sacrario di una dea. Essa gli lanciò contro un serpente e la piaga del suo morso non guariva. Era diventata così fetida che i suoi compagni furono costretti a liberarsi di lui. Odisseo dice a Neottolemo che l'arco di Eracle è necessario per ottenere la vittoria a Troia, e inizialmente sembra che basti il solo arco. Ma l'oracolo specifica che Filottete deve recarsi sul posto personalmente (come ribadisce Eracle alla fine).

È richiesta anche la presenza di Neottolemo. Neottolemo dice a Filottete che la sua ferita si rimarginerà solo se si reca a Troia. Tutte queste informazioni vengono fatte passare per oracolari e sono rivelate dai personaggi in vari punti del dramma. Ma sono possibili varie interpretazioni proprio come per le profezie fatte a Edipo. Via via che la storia si dipana vengono sollevate numerose questioni.

Odisseo persuade Neottolemo a ingannare Filottete per sottrargli l'arco. All'inizio Neottolemo mente, forzando la propria natura, ma poi cede e restituisce l'arco che Filottete, in una crisi di atroci dolori, gli aveva consegnato. Filottete, allora, lo punta contro Odisseo, ma Neottolemo gli impedisce di ucciderlo. Filottete e Neottolemo stanno per far rotta verso casa quando Eracle deificato appare per ordinare loro di andare a Troia.

Il genio di Sofocle si rivela nel mostrarci Neottolemo che cerca di forzare la propria natura. Solo con l'esperienza e la riflessione egli capisce che la

perdita di se stesso, l'autotradimento, è peggiore della perdita di Troia. Il suo dilemma è come quello di Antigone; la sua fedeltà a se stesso e agli ideali che costituiscono il suo carattere è più importante della deferenza verso le autorità, specialmente visto che egli è fedele a una più alta verità.

La questione vero/falso qui è rilevante. Nell'*Iliade*, Achille, il padre di Neottolema, dichiara: «Mi è odioso come le porte dell'Ade l'uomo che dice una cosa e ne nasconde un'altra nel cuore» (IX, 312-313). Achille vive una vita breve e ottiene onore; Odisseo vive una vita lunga perché è mentitore. Sa anche quando gli conviene essere vile, ed è divertente vederlo mettersi in salvo quando Filottete riottiene l'arco e tenta di ucciderlo. Questo è tipico di Odisseo. È fedele a se stesso e tiene alla propria sopravvivenza. Una simile vigliaccheria sarebbe stata impensabile per Achille.

In molti suoi drammi, Sofocle duplica l'eroe nella sua strana maestà. Filottete e Neottolema sono come due lati di Achille: uno, la natura irascibile e selvaggia del guerriero consacrato; l'altro, la sua virtù e integrità. Divisi sono sconfitti; insieme sconfiggono Odisseo. Eracle attua questa potente fusione costringendoli a rientrare nei binari della mitologia. È una delle tragedie «a lieto fine», ma è trascinata con veemenza a questa fine dal forzuto Eracle.

Sia Odisseo che Filottete cercano di conquistare l'anima di Neottolema. Quest'ultimo, alla fine, opta per l'onesto Filottete, che più assomiglia a suo padre. Lo vediamo maturare durante il corso del dramma. Gli eroi più anziani di solito rimangono uguali in Sofocle. Questo è un rito di passaggio per un adolescente. Come unica tragedia greca con un cast integralmente maschile, avrà contenuto un'importante lezione per un giovane cittadino (votavano solo i cittadini maschi). Neottolema alla fine scopre la sua vera natura. È un Edipo rovesciato in relazione al padre: Edipo uccide suo padre, Neottolema scopre dentro di sé il padre Achille, e ne adotta i valori che identifica con i propri.

Filottete, come Prometeo e Io, soffre di un'agonia intermittente inflittagli da una fonte divina. Egli rappresenta tutte quelle vittime che soffrono di malattie croniche. Lo stesso arco è un simbolo potente e magico. Non fallisce mai. Dà e toglie la vita. Filottete dichiara di non poter sopravvivere senza l'arco. La distruzione che esso porterà a Troia condurrà anche alla pace.

La spoglia isola di Lemno rappresenta splendidamente il ruvido eroe Filottete. La sua descrizione dell'isola che sta per abbandonare rivela che l'ha amata quanto odiata. Nelle omonime tragedie di Eschilo (475 a.C. ca.) ed Euripide (431 a.C.) l'isola è abitata dai Lemni. Sofocle preferisce invece che sia deserta per sottolineare la solitudine del suo eroe.

Il set dovrebbe rappresentare una grotta con due uscite. Questo si può realizzare con un fondale dipinto. Eracle potrebbe apparire in alto, alla fine, sulla *mēchanē* o parlare dal *theologeion* (una piattaforma collocata sopra la *skēnē*).

RIVISITAZIONI

I drammi tebani furono popolari a Roma: Accio (170-?86 a.C.) scrisse una *Tebaide* e un'*Antigone* (oltre che un *Filottete*). Giulio Cesare (100-44 a.C.) stilò un *Edipo* che è andato perduto. Seneca compose due drammi basati su Sofocle: *Hercules Oetaeus*, ispirato alle *Trachinie*, e un *Edipo*.

TRACHINIE

Hercules Oetaeus ci mostra un eroe stoico. È anche un dongiovanni che, quanto ad amanti, tiene testa al padre Giove. Nella prima metà del dramma, Ercole (Eracle) ritorna a casa con Iole, dopo averne distrutto la patria, l'Ecalia, perché il padre di lei si era opposto alla loro unione. Deianira si infuria contro le tresche amorose del marito e giura vendetta; le sue argomentazioni ricordano quelle di Medea. Poi si calma e ricorre alla magia, che diventa la sua vendetta involontaria. Il centauro Nesso le aveva dato un po' del suo sangue avvelenato, facendolo passare per un filtro d'amore. Qui la storia rientra nel noto itinerario. Deianira manda la tunica ad Ercole, il quale brucia fra atroci dolori. La donna allora decide di uccidersi; Illo, suo figlio, tenta in ogni modo di dissuaderla, ma invano.

La seconda metà della tragedia si incentra su Ercole e sulla sua morte. Lica, che gli ha consegnato la tunica, muore aggrappato a un altare, in preda alla paura. Questo, però, non libera l'eroe dalle torture del veleno. Ercole apprende dal figlio che Deianira non intendeva ucciderlo, ma la sua collera non si placa. Alcmena, la madre di Ercole, accorre, e mostra stoica fermezza non abbandonandosi alle lacrime. Arriva Filottete per accendere il fuoco della pira e prende in custodia l'arco e le frecce di Ercole. Nel dramma senecano Illo non riceve l'ordine di sposare Iole. L'eroe sopporta le fiamme con rassegnazione stoica e muore esortando i suoi seguaci. Chiede a Giove di dargli un segno. Alcmena lamenta la morte del figlio, pensando a quante vittime cercheranno di vendicarsi su di lei; *stabat mater*, ma questa madre ora piange e si lamenta. A un tratto si ode la voce di Ercole: è stato traslato in cielo, prova della sua origine divina. Quest'apoteosi lo purifica da ogni macchia e colpa. Non solo adesso è una costellazione, ma è anche

assieme agli dei. Questo salvatore, benefattore dell'umanità e figlio di un dio, è resuscitato dai morti. La madre lo prega di salvare il mondo in un'epoca così calamitosa.

L'opera è più un *exemplum* (parabola) stoico e un trattato filosofico che un dramma capace di emozionare il pubblico. La lista delle fatiche di Ercole dopo un po' annoia. L'*Ercole Eteo* mostra un eroe che supera la passione e la sofferenza. Deianira è l'opposto e cede alle passioni, suicidandosi in un gesto di disperazione. I due personaggi mostrano due alternative alla vita umana. Ci si chiede se il dolore dell'eroe alla fine davvero compensi quello da lui causato a Deianira e a molti altri. I moderni tendono a prendere le parti di Deianira.

EDIPO RE ED EDIPO A COLONO

L'orrore e i toni cupi opprimono l'*Edipo* di Seneca. La descrizione della peste è non meno cruenta di quelle offerte dalla letteratura. Ad essa si aggiunge una visione dell'Ade e dei sacrifici di sangue. Il Tiresia di Seneca ha una figlia, Manto, capace di descrivere le vittime sacrificali nei particolari più tremendi.

È Creonte, non Tiresia, a rivelare a Edipo che è l'assassino di Laio, un'informazione che gli viene dallo spettro di Laio, evocato dal regno dei morti. Sono ancora i pastori a chiarire che Edipo è il figlio di Giocasta e Laio, e non, come egli pensava, del re Polibo e della regina Merope di Corinto. Quando comprende l'entità dei propri delitti, Edipo si maledice e si cava gli occhi. Di nuovo, la scena viene descritta con tinte accese: «Avventa le dita contro le palpebre. I suoi occhi aspettano, avidi, pronti per le sue mani, e sembrano voler schizzare da sé fuori dalle orbite, assecondando la forza che li squarcia».

Giocasta non si nasconde per suicidarsi, come aveva fatto in Sofocle, ma affronta Edipo dicendogli la verità, e quando egli rifiuta di ucciderla, si suicida colpendosi al ventre con la spada di lui. Questa violenza sulla scena si discosta dall'antico predecessore greco.

Edipo viene mandato in esilio e nel lasciare la città invoca come guide i fati violenti, lo spaventoso brivido della morte, la macilenza e la peste nera. È il capro espiatorio ideale. Il gioco di parole e l'ironia sono molto diversi dalla versione sofoclea, e il ruolo di Giocasta è radicalmente ridotto: i figli non compaiono mai. Non ci sono momenti di cauto ottimismo. Abbondano la magia, i fantasmi, la ferocia e la tortura. È uno studio sull'oscurità totale, non solo del cielo, ma anche dell'anima umana.

Nel 1968 all'Old Vic di Londra, Peter Brook allestì l'*Edipo* di Seneca nell'adattamento di Ted Hughes. Lo spettacolo si chiudeva con l'ostentazione di un fallo di due metri e un gruppo jazz che suonava: «Yes, We Have No Bananas». Steven Berkoff disse di aver urlato: «Che porcata!» durante la rappresentazione: «Lo so, non è il modo di comportarsi, ma quando hanno portato in scena quel grosso cazzo d'oro, ho pensato che Brook fosse uscito di senno. Devo ammettere che ho trovato l'intero spettacolo un po' troppo eclettico per i miei gusti» (*Free Association*, p. 110).

Nel 1585, al Teatro Olimpico di Vicenza si tenne una famosa rappresentazione dell'*Edipo re* di Sofocle: era la prima traduzione di una tragedia greca ad andare in scena in occidente. La musica dei cori era di Andrea Gabrieli. Non vennero usate maschere, in questa produzione. Un'attrice giovane quanto Edipo o forse di più interpretò la parte di Giocasta, sollevando molte critiche. Vi furono anche altre dure riserve perché la traduzione usava un linguaggio comune e il ricco set mascherava la povertà di una città devastata dalla peste. Un corifeo declamava i versi del coro, e i cinque atti erano separati da intervalli musicali. È chiaro che qui si andava in direzione dell'opera e che questa era una produzione aristocratica per un pubblico di aristocratici. Le obiezioni mosse allora sarebbero lodi per uno spettacolo moderno: cori comprensibili recitati da un corifeo (come fece Ariane Mnouchkine in *Les Atrides*) in un linguaggio accessibile.

Versioni dell'*Edipo re* furono allestite da Pierre Corneille nel 1659 e da Voltaire nel 1718. Jean Baptiste Racine mise in scena una maestosa *Thébaïde* (1664). Dopo la versione di John Dryden e Nathaniel Lee nel 1678, e le sue occasionali rivisitazioni (come la versione profondamente modificata di Percy Bysshe Shelley, *Swellfoot the Tyrant*, del 1818), Edipo fu proscritto dal teatro professionale inglese fino ai tempi moderni perché il tema dell'incesto infastidiva Lord Chamberlain.

Friedrich Schiller scrisse *Die Braut von Messina, oder Die feindlichen Brüder* (*La sposa di Messina, o I fratelli nemici*) nel 1802-1803 come una tragedia greca in cinque atti con i cori. Parte del dramma è scritta in trimetri giambici, il metro usuale dei dialoghi della tragedia greca. Vi ritroviamo il mito di Edipo, con l'oracolo, il bambino abbandonato, e la rivalità dei fratelli, in questo caso non per il trono ma per la sorella non riconosciuta. I due fratelli muoiono entrambi, uno uccide l'altro, e poi si suicida per espiazione.

Solo nel 1912 Max Reinhardt fu autorizzato ad allestire l'*Edipo* a Londra, nel testo di Gilbert Murray, dopo il successo del suo *Edipo* nella versione di Hugo von Hofmannsthal (andato in scena a Monaco nel 1910). Lo spettacolo di Reinhardt ebbe luogo al Covent Garden, e iniziava con una fol-

la che correva in mezzo al pubblico per raggiungere il palcoscenico. In questa produzione c'era anche un coro di schiavi dalla pelle scura.

Sophocles' King Oedipus: A Version for the Modern Stage di W.B. Yeats fu rappresentato all'Abbey Theatre di Dublino nel 1926, e il suo *Oedipus at Colonus* andò in scena nel 1927. Yeats usò un linguaggio accessibile per rendere il dramma più immediato per il pubblico moderno. Aggiunse anche dei chiari elementi irlandesi.

King Oedipus presenta elaborate allusioni sessuali, come la metafora della semina in Sofocle:

Ma, in cerca di un letto di nozze,
trovò il letto della nascita,
arò il campo arato da suo padre,
gettò i semi nella stessa terra fertile;
entrò dalla porta che lo aveva estromesso piangente. (pp. 510-511)

Yeats eliminò le difficoltà da lui riscontrate nel testo di Sofocle: gran parte dell'ironia, molte allusioni metaforiche o mitologiche, e persino lunghe riflessioni, come il disperato discorso finale di Edipo. Per molti anni la restituzione di Yeats servì come introduzione a Sofocle per i ragazzi delle scuole. Seppur fuorviante, il testo di Yeats si riscatta per la qualità del linguaggio e la mescolanza di prosa per le sezioni in trimetri giambici e di poesia per i cori, soluzione che venne adottata da molte altre traduzioni.

In *Oedipus at Colonus*, i personaggi furono trasformati in ragazzotti e ragazzotte della campagna irlandese o dei boschi abitati dagli spiriti: «I viluppi rosso vinato del bosco, / l'usignolo che assorda la luce del giorno qui, / se mai la luce del giorno viene in visita» (p. 548). Yeats ammette apertamente che la sua è una descrizione dell'Irlanda, e non di Colono: «Quando Edipo entrò nel bosco delle Furie a Colono si sentì pervadere dallo stesso brivido che pervade un campagnolo irlandese in certi boschi incantati a Galway e a Sligo» (*Letters of W.B. Yeats*, p. 537). Nell'ode a Colono, esalta anche l'eredità intellettuale e spirituale di Atene: «L'autoseminata, l'automodellata forma che dà / all'intelletto ateniese la sua maestria» (p. 544).

Il lamento di Antigone alla fine fu drasticamente tagliato per concentrarsi sul mistero e sulla spiritualità della morte e trasfigurazione di Edipo. Sembra esserci una dichiarazione personale – altrettanto chiara di quella di Sofocle – nel modo in cui Yeats rende il suo Edipo un eroe fiero che non si aggrappa alla vita ma che, nelle celebrate parole del coro, augura «la buona notte e rapidamente si allontana» (p. 561).

Jean Cocteau inserì intermezzi parlati nell'*Oedipus Rex* di Stravinskij (1927), una versione operistica in latino. Stravinskij voleva che il pubblico moderno si concentrasse sulla musica, così usò il testo latino, che molta gente non capiva, come semplice elemento percussivo. Giocasta, nel suo ruolo di diva, cresce in presenza e forza rispetto a Edipo. È lei il personaggio eroico e tragico di quest'opera, e deve morire. La sua musica, con coloratura di mezzosoprano, le attribuisce maggior autorità come regina. La sua parte melodica le conferisce maestà e dignità, e ci fa capire che Giocasta non è solo la regina di Edipo, ma anche sua madre. La musica regale che la annuncia conferma chi detiene il potere. La musica di Edipo, al confronto, è piagnucolante.

Ci sono palesi allusioni alla messa. La musica di Edipo e Giocasta, che deriva dall'opera italiana ottocentesca, cede infine a una musica più ritualistica. Fondendo la messa con la tragedia antica, forse Stravinskij rivela il proprio pessimismo, ma allo stesso tempo la speranza in una qualche forma di redenzione. Quest'opera rivela il genio musicale del compositore, ma mette anche in luce un quietismo nel suo ottimismo rituale. L'accento cade sul rinnovamento e sulla rinascita collettivi piuttosto che sulla morte dell'individuo. Il delicato addio cantato qui dal coro media l'orrore e lo shock manifestati dal coro nel dramma di Sofocle. Le sue parole finali: «Non reputare felice alcun uomo finché non è morto» (vv. 1528-30), in quel contesto significano che la morte sarà l'unica possibile liberazione dai dolori di questo mondo.

Julie Taymor diresse un'eccellente rappresentazione dell'*Oedipus rex* a Tokio nel 1992 con i Tokyo Opera Singers. Questa produzione combina le tradizioni teatrali giapponesi con quelle moderne occidentali. L'aspetto monumentale richiesto da Stravinskij è reso bene dalle tradizioni del *nō*, del *ka-buki* e del *bunraku* (il teatro delle marionette).

È un allestimento geniale. Min Tanaka è l'Edipo danzante, Philip Landgridge il tenore che ne canta i versi, mentre Jessye Norman interpreta Giocasta. La Norman sostiene la sua parte con vigore, grazie ai suoi toni caldi e pieni. Il set, la sistemazione e il movimento creano un'esperienza indimenticabile. Il cupo genio dello scenografo George Tsybin è perfetto per questa produzione. Il dramma giapponese si fonde con l'opera occidentale e il risultato è affascinante. Il testo è declamato da Shiraishi Kayoko, la splendida attrice che lavorò per molti anni nelle produzioni di Suzuki Tadashi. Essa inizia con un'introduzione che ribolle di sottintesi. Si muove scivolando sulla scena con i movimenti impercettibili provenienti da un rigoroso addestramento nel *nō* (una padronanza del movimento che le arti marziali co-

me il *karate* cercano di imitare). Estrae una spada e squarcia il sipario dando inizio all'opera.

I personaggi principali indossano maschere precicladiche sopra i volti truccati. Anche le mani sono fatte dello stesso materiale e sono più grandi del naturale. Tiresia ha degli occhi dipinti sulle mani. Questi personaggi appaiono monumentali. I membri del coro all'inizio sono coperti di polvere grigia, e la loro pelle ci appare a brandelli, come fossero vittime di Hiroshima: si tratta invece della peste che Edipo dovrà debellare.

È evidente l'influenza del *butoh* sulla scenografia: il trucco bianco conferisce ai personaggi aspetto cadaverico o spettrale. Ricordiamo che il *butoh* è la danza nata dopo il disastro di Hiroshima: gli attori avevano la testa rasata e il corpo truccato di bianco per dare l'apparenza di defunti o di fantasmi, a volte dei, che dovevano ispirare le rappresentazioni. Il *butoh* cerca di ricreare l'elemento spirituale del *nō*. Si sposa bene con la rivisitazione di Stravinskij di un classico greco.

Tanaka danza nei momenti chiave, come quando Edipo risolve l'enigma e poi uccide il padre e sposa la madre (tutto questo è rappresentato da un quadro vivente mentre Edipo canta). Tanaka interpreta l'Edipo cieco descritto dal messaggero alla fine. La reduplicazione aumenta la distanza estetica e rafforza l'aspetto monumentale. Vengono usate le convenzioni del teatro giapponese, come il nastro rosso che scorre dalla ferita di Laio e dagli occhi di Edipo per simboleggiare il sangue. Ci sono altri tocchi interessanti che usano la tecnologia moderna: quando la Shiraishi parla delle forze invisibili del fato che governa Edipo, vediamo proiettato attraverso la tenda un grosso uccello in volo.

La scena finale in cui il coro dice addio a Edipo è realizzata sotto la pioggia, e vediamo Min Tanaka attraversare un labirinto di metallo quando «lascia Tebe». La strana percussione della pioggia è una conclusione adatta, una squallida purificazione, e il metallo simboleggia la prigione del fato, che ora è fornita dai ricordi di Edipo.

Nel 1984 quest'opera conobbe un allestimento al teatro Carré di Amsterdam: direttore d'orchestra fu Bernard Haitink. Felicity Palmer incarnò Giocasta e Neil Rosenshein, Edipo. Questa produzione rispettava la sobrietà suggerita da Stravinskij, con una scenografia semplice e il coro disposto su un'unica fila ma, invece di indossare tonache, e leggere da pergamene arrotolate, i coristi portavano abiti da cerimonia, avevano il volto dipinto di bianco, e leggevano da fogli simili a partiture. I set, i costumi e le maschere (con la zona intorno alla bocca ritagliata) erano tutti in bianco e nero. Sul set c'era una grossa porta rettangolare su un muro gigantesco, e due

triangoli (quello in alto bianco, quello in basso nero) intersecavano la porta. Si creava così un espressionistico spazio angolare, non dissimile dal set del film espressionista di Robert Wiene, *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920). I set (disegnati e realizzati da Harry Wich) erano probabilmente la parte migliore di questa produzione, ma quelli di Tsy-pin nella versione della Taymor erano nettamente superiori. Nell'insieme, lo spettacolo era carente sul piano drammatico e ciò spiega perché quest'opera ebbe scarsa popolarità per così tanto tempo. La vivacità della produzione della Taymor è in netto contrasto con la fiacchezza di questa.

Robert Edmond Jones ripropose quest'opera utilizzando marionette giganti e un narratore invisibile (1931), e per la musica si avvale della Philadelphia Orchestra diretta da Leopold Stokowski. Lo spettacolo fu criticato perché troppo scarno e quindi più impressionistico che classico: più Debussy che Stravinskij.

La machine infernale di Cocteau (1934) raffigura un uomo prigioniero del fato e di Freud, della verità e dell'illusione, e la sua assurda lotta che lo fa solo affrettare verso la morte. Nell'introduzione Cocteau parla di una macchina a cui è stata data la carica e che aspetta che la sua molla si srotoli nel corso della vita umana. È una macchina ideale creata dagli dei infernali per distruggere l'uomo. Cocteau ricorre a tutti i giochi intellettuali per cui i francesi sono famosi, ma l'essenza del dramma sofocleo, con la sua trama serrata e la sua ironia, gli sfugge. È più discorsivo del drammaturgo greco: i suoi quattro atti sono cinematografici oltre che epici, stipati di *byte* sonori. Tutti gli eventi che conducono al dramma di Sofocle vengono raccontati nei primi tre atti, e solo nell'ultimo si arriva all'inizio dell'originale sofocleo: qui l'intera tragedia di Sofocle si svolge in forma telegrafica. Nel primo atto Laio si aggira sui bastioni, come il fantasma del padre di Amleto: invano cerca di comunicare a Giocasta che è morto per mano del figlio, il quale ora sta arrivando per sposarla. Il tono, nel complesso, è divertente, ma la lunga sciarpina in cui Giocasta rimane impigliata prefigura minacciosamente i mezzi che userà per impiccarsi.

Giocasta è attratta dai giovani soldati. Si intuisce che ha avuto una relazione con Tiresia (qui chiamato Zizi). Tiresia usa il proprio potere di religioso per opprimerla. Ci sono degli *a parte* marxisti: il soldato dice a proposito del fantasma ignorato da Giocasta: «Ora sa quanto sia difficile farsi ascoltare da chi è al potere» (p. 32).

Nel secondo atto Edipo affronta la Sfinge, che assume le sembianze di una giovane donna. La Sfinge uccide con l'aiuto di Anubi, il dio dalla testa di sciacallo. È stanca di commettere stragi, e decide di aiutare Edipo, che

però si dimostra insensibile e ingrato. La Sfinge allora si trasforma in Nemese, dea della vendetta.

Il terzo atto è imperniato sulla notte di nozze di Edipo, il quale rimane inorridito quando Giocasta gli racconta di una giovane madre che ha ucciso il proprio bambino per sventare i cattivi presagi legati alla sua nascita. Il quarto atto rivela che il bambino in questione è Edipo. Il prologo di quest'atto menziona la peste. Giocasta si suicida dopo aver scoperto che Tiresia e Creonte hanno cercato di nascondere la verità a lei e a Edipo. Edipo si acceca e Tiresia spiega a Creonte che Edipo adesso è al di là della sua autorità sovrana. Ora i due appartengono al popolo, ai poeti e ai puri di cuore. Antigone e il fantasma di Giocasta conducono Edipo giù dalle scale e fuori dalla città, le stesse scale che Giocasta aveva affrontato a fatica all'inizio del dramma.

È una versione arguta e piena di *bons mots*. Non si misura con tutti i temi di Sofocle sulla ricerca della verità e sulla responsabilità personale, ma rivela come la poesia, lo spirito e l'amore siano i migliori rimedi dell'uomo contro il morbo fatale. Il dramma di Cocteau è attraversato dall'ironia più dell'originale greco. Un buon regista saprà sfruttare questo elemento nella rappresentazione.

L'*Oedipe* di André Gide (1930) è un lavoro divertente; come la versione di Cocteau, è un dramma di idee. Non c'è un Edipo trascinate, appassionato, bramoso di sapere anche a costo di venire distrutto. L'eroe tebano qui ha un'eccessiva fiducia in se stesso, come sottolinea Tiresia. Tiresia rappresenta gli dei e la religione ma, come nell'interpretazione datane da Sartre, è limitato. Ammette che la propria autorità si basa sulla paura. Si lamenta che Edipo alleva i figli come non credenti, salvo Antigone che ha deciso, con un bell'anacronismo, di farsi «vestale». Polinice ed Eteocle appaiono qui interessati alle sorelle in modo incestuoso. Ismene nutre un'eccessiva passione per la moda (alla fine dice che seguirà Antigone, appena trova il vestito nero adatto). I ragazzi maschi ambiscono al governo e quando infine il loro padre è costretto a lasciare la città, fremono di gioia. È un dramma tipicamente francese con i suoi *a parte* sull'amore e sulla moda.

Giocasta ammette apertamente di essersi sentita attratta da Edipo e di non essere stata per nulla turbata dal fatto che avesse ucciso Laio. Giocasta non si toglie la vita per un senso di colpa, ma per la vergogna di fronte alla rivelazione della verità. Edipo dichiara di essersi cavato gli occhi per mettere a tacere Tiresia che si gloria della propria cecità quale fonte di conoscenza superiore. Con gran delusione di Tiresia, Antigone rifiuta di diventare una vestale come aveva promesso; seguirà invece la propria coscienza e si curerà del

padre. Edipo è cacciato in esilio fino a quando il popolo scopre di poter trarre beneficio dalla presenza in Tebe della sua salma (questo ce lo ricordiamo da *Edipo a Colono*). I cittadini si rivelano altrettanto interessati al proprio tornaconto dei figli di Edipo. Edipo si allontana accompagnato da Antigone. Antigone spicca come figura morale, e l'amore la lega al padre.

Ödipus Tyrann (1966) di Heiner Müller si basa sulla fedele traduzione di *Ödipus der Tyrann* di Friedrich Hölderlin (1804). Müller, come al solito, crea un collage di frammenti e prende un personaggio classico a simbolo dell'umanità. Invece di esaltare l'eroismo delle figure classiche, smonta gli eroi. Mostra come la storia si riavvolga su se stessa e formi una rete in cui l'uomo rimane intrappolato. Edipo cerca di afferrarla, di «cogliere l'attimo», ma si rende conto di essere anche lui prigioniero. Nel mito di Edipo, Müller sottolinea la futilità delle azioni di tutti i protagonisti, da Laio che cerca invano di uccidere il figlio, al figlio che, zoppicando, trova una soluzione al proprio enigma, e ne rimane distrutto. Müller vede in Edipo l'uomo comune che zoppica verso la morte. Edipo (l'essere umano) è nato dal sangue con l'illusione di essere libero, ma presto viene catturato. Seppellisce il mondo nelle orbite dei propri occhi, e baratta la percezione del mondo per la vista interiore. Crea nella propria immaginazione, agitando la mano nell'aria, annaspando nel vuoto. Müller eccelle nello smontare la speranza, l'amore e la felicità, da lui considerate «falsa coscienza», e nel fissare il vuoto con eccezionale vigore. Cerchiamo invano l'eroismo umano e la ricerca della verità presenti in Sofocle; al loro posto troviamo la visione della verità di Müller: una messa a fuoco sull'abisso. Müller è un Nietzsche senza speranza, un Brecht senza un programma di riforma sociale. Ma bisogna ammirare la sua poesia della disperazione. I suoi drammi offrono ampio spazio di interpretazione al regista, il quale può fornire il commento sociale e politico che Müller sosteneva di voler evitare.

The Gods Are Not to Blame (1968) del drammaturgo nigeriano Ola Rotimi si basa sull'*Edipo re* e incorpora rituali, massime folkloriche e descrizioni della guerra tribale. Rotimi vede il dramma come un utile mezzo artistico ed espressivo in Africa perché non è estraneo alla tradizione, come invece lo è il romanzo. Aggiunge: «A mio parere [il teatro] non è un passatempo ricreativo: è un impegno serio, quasi religioso» (in Gilbert e Tompkins, *Post-colonial Drama*, p. 56). Per il suo spazio teatrale «preferisce un piccolo teatro all'aperto, di forma circolare, che coinvolga il pubblico in un evento comune, invece che separarlo dagli attori con un'invisibile quarta parete» (*Post-colonial Drama*, p. 157). Anche il drammaturgo sudafricano Athol Fugard preferisce questo tipo di spazi, e ha scritto drammi su temi greci, mostrandone i

paralleli con le storie africane. I greci, come questi africani, preferivano spazi comuni, di forma circolare e all'aperto.

Dopo aver studiato a Boston, Rotimi tornò in Nigeria per fondare un teatro nazionale. Nel suo dramma compaiono nomi nigeriani e atmosfere locali, incluso il pantheon yoruba. Il suo è un dramma apertamente politico che non affronta tanto il razzismo o l'esperienza dell'occupazione, quanto lo spargimento di sangue causato dalle tribù in guerra fra loro. Rotimi prende la tragedia edipica del figlio che uccide il padre e l'applica alla situazione africana. L'uccisione qui avviene non perché un uomo cerca di superarne un altro per strada, ma perché un uomo di una tribù (Adetusa-Laio) cerca di impossessarsi della terra occupata da un uomo di un'altra tribù (Odewale-Edipo).

Un prologo narra gli antefatti in forma di mimo. Il canto corale africano accompagnato da tamburi echeggia per tutto il dramma. Vengono invocati Ogun e gli altri dei del pantheon yoruba. Apprendiamo che le tribù si fanno guerra fra loro e che Odewale ha battuto la Sfinge, liberando il Kutuje dagli invasori. Incontriamo un Odewale molto umano, che, quando il paese è colpito dalla peste, esibisce i propri figli per mostrare che anche loro sono infetti. Raccomanda al popolo di usare erbe medicinali invece di limitarsi a pregare gli dei. Come dice in seguito: «Non bisogna accusare gli dei» (p. 71). Odewale è chiaramente una vittima del fato, ma parla anche dell'uomo che aiuta se stesso ed è conscio della responsabilità umana.

I canti africani formano i cori, e nel testo stampato compaiono sia in inglese che nel nativo yoruba. Molti assomigliano a incantesimi. Oltre alla magia nativa, vengono usati detti folklorici che spesso si mescolano a discorsi formali, e proverbi domestici come: «Finché non viene tolto il dente marcio, la bocca deve masticare con cautela» (p. 21), per suggerire a Odewale prudenza nella sua caccia all'assassino di Adetusa; oppure: «La scimmia e il gorilla possono affermare di essere la stessa cosa ma la scimmia è Scimmia e il gorilla Gorilla» (p. 51), ossia una tribù non ne accetta un'altra. Nascono nuovi adagi, come le similitudini omeriche: «Quando gli anziani che tanto stimiamo vendono il proprio onore per i soldi del diavolo, allora che i porci mangino vergogna e gli uomini merda» (p. 27). Con queste parole, Odewale mostra il proprio sgomento di fronte alle profezie di Baba Fakunle (Tiresia).

Al posto di Creonte troviamo un altro figlio di Ojuola (Giocasta) e Adetusa, che sostituisce il figlio perduto: i due genitori pensano di aver ucciso il primogenito in accordo con la tremenda profezia che ne aveva accompagnato la nascita, e cioè che avrebbe ucciso il padre. Questo inasprisce

gli scontri fra le «tribù» e due uomini, della stessa età circa, si contendono l'amore di Ojuola.

La crudeltà fisica viene sottolineata qui più che nella tragedia di Sofocle. La maledizione che Odewale lancia contro «l'assassino di Adetusa» è brutale:

Giuro su questa sacra arma di Ogun che gli infliggerò subito l'agonia di una morte lenta. Prima sarà esibito agli occhi del mondo ed esposto alla vergogna: l'inizio della morte vivente. Poi verrà gettato nell'oscurità, i suoi occhi torturati nelle orbite, finché il sangue e il reuma si gonfieranno e riempiranno il vuoto delle palle degli occhi stritolate. E poi l'agonia finale: lo recideremo dalle sue radici. Espulso dal suolo nativo, vagherà nel buio della terra sconosciuta, e là morirà privato del pianto degli uomini che lo conoscono, e sarà seppellito da avvoltoi che non lo conoscono. [Solennemente] Che gli dèi dei nostri padri – Obatala, Orunmila, Sango, Soponna, Esu-Elegbara, Agemo, Ogun – siano con me. (p. 24)

Com'è diverso l'originale sofocleo, in cui l'esilio è l'intera punizione dell'uomo che confessa l'assassinio di Laio!

Le donne e i bambini sono trattati da inferiori. Quando entra il re «i bambini si inginocchiano o si prostrano a seconda del loro sesso» (p. 37). In contrasto con la deferenza di Sofocle per la sua equivalente classica, Giocasta, Ojuola è vista come una serva.

Quando Adetusa e Odewale si combattono, è uno scontro di magia potente da entrambe le parti. Odewale «tira fuori il suo talismano di tartaruga, lo punta contro i suoi assalitori e li magnetizza» (p. 47). Il vecchio maledice Odewale ed estrae «il proprio amuleto, un teschio essiccato di aquila, con artigli di avvoltoio e le penne caudali di un pappagallo rosso brillante» e prega (pp. 47-48). Odewale «barcolla, fatica a respirare» (p. 58), prega e raccoglie una zappa dopo aver invocato Ogun. Con essa uccide Adetusa.

Due membri di tribù che hanno salvato Odewale da bambino raccontano quello che è successo. Cavandosi gli occhi, Odewale adempie alla maledizione da lui stesso lanciata contro l'assassino di Adetusa. Aderopo, il secondo figlio del re e della regina originari, governerà Kutuje, e perdona il fratello, Odewale, attribuendo tutta la colpa agli dei. Odewale risponde: «Non bisogna accusare gli dei... conoscevano la mia debolezza: la debolezza di un uomo che facilmente si pone a difesa della propria tribù contro gli altri. Una volta ho ucciso un uomo nella mia fattoria a Ede. Avrei potuto risparmiargli la vita. Ma aveva sputato sulla mia tribù. Aveva

sputato sulla tribù che credevo fosse la mia tribù... ho perso il lume della ragione» (p. 71).

È una parabola delle lotte intertribali dell'Africa, con gli Xhosa contro gli Zulu, e i Tutsi contro gli Hutu e, ovviamente, la guerra che Rotimi conosceva meglio: la guerra del Biafra. Naturalmente questi conflitti sono paragonabili alle guerre dell'Irlanda, della Jugoslavia e del Medio Oriente. Il dramma acquista così uno *status* universale, ma allo stesso tempo finisce con Odedwale che abbandona tutti i suoi figli, dichiarando:

Quando
l'insetto del legno
raccolge stecchi,
sulla propria testa
li trasporta. (p. 72)

In altre parole la colpa non è degli dei, ma dell'uomo e, quando se ne rende conto, l'uomo si accolla la responsabilità. È un'efficace rielaborazione dell'originale, che tocca questioni sia universali sia locali. Nel dramma sofocleo la doppia motivazione veniva delineata più chiaramente: «Apollo mi ha portato queste sofferenze, ma è stata la mia mano a colpire» (vv.1329-32). Si è persa parte dell'ironia sofoclea, come pure la serrata trama poliziesca dell'originale, ma questo dramma africano coglie la lezione fondamentale che proviene dall'*anagnorisis*, il riconoscimento di chi si è o di perché ci si comporta in una determinata maniera. Le rappresentazioni possono essere catartiche e istruttive.

Nel 1978 Jean Anouilh scrisse *Oedipus, or the Lame King, after Sophocles*, [*Oedipe, ou Le roi boiteux, d'après Sophocle*] scegliendo di nuovo un personaggio che dice «no» al proprio fato. Le sue *Antigone*, *Euridice* e *Medea* mostrano tutte delle donne ribelli che, come Edipo, rifiutano il compromesso. Anouilh presenta i suoi personaggi con acutezza psicologica. Ci sono elementi di religione e filosofia moderne. Come nella maggioranza delle versioni francesi, i personaggi parlano esplicitamente della loro natura ed esperienze sessuali.

Anouilh è fedele all'originale, con ritocchi sufficienti a giustificare il «d'après Sophocle» del titolo. All'inizio del dramma Edipo e Giocasta siedono l'uno accanto all'altra su una panca, e il coro commenta: «L'uomo che vedete sognare su questa panca, seduto accanto alla moglie, è Edipo». Il coro (una sola persona) all'inizio sembra un commentatore che vede tutto, ben diverso dal coro di anziani del dramma greco. È interessato a osservazioni filosofiche più che alle reazioni della gente straziata dalla peste. Fornisce anche indicazioni sceniche: «In ultimo, dopo averlo fissato a lun-

go in silenzio – durante l'ansioso silenzio della folla – la regina gli offre la propria mano» (p. 11).

Edipo e Giocasta discutono dei loro primi anni insieme. Parlano di quando Edipo uccise la Sfinge, che chiamano *La chienne chantante* [la cagna cantante]; ricordano di come la regina non avesse mai amato Laio, e di come invece questo giovane vigoroso di nome Edipo fosse divenuto il suo primo vero amore. Col passare del tempo a Giocasta sembrò che Edipo avesse perso il suo ardore e gli mandò belle schiave per soddisfarlo. Ma lui le respinse: «Ho preso la via che conoscevo, verso quell'abisso torrido e profondo... dove non avevo più paura... finalmente!» (p. 14) Per un certo periodo furono felici. Ma il coro asserisce che agli dei non piace la felicità umana, specialmente quella di Edipo. Gli dei mandarono a Tebe la peste. Un nuovo gruppo di contadini si unisce al coro e chiede aiuto a Edipo.

Creonte dichiara che Edipo deve liberare il paese dall'assassino di Laio. Insiste che si vada a cercare Tiresia. Il coro afferma che ora Edipo è insieme il cacciatore e la preda: è un coro chiaramente onnisciente.

Tiresia decide di rivelare la verità a Edipo, e cioè che è proprio lui il criminale a cui dà la caccia e che prima di sera «vedrà la luce e la perderà» (p. 35). I commenti del coro richiamano quelli di Cocteau nella sua *Machine infernale* e anche quelli che scandiscono gli episodi dell'*Oedipus Rex* di Stravinskij. È ovvio che Anouilh prese Cocteau a modello, ma risulta più efficace sul piano drammatico. Cocteau, a volte, si affida troppo alle acrobazie verbali per dare *pathos* al dramma.

Edipo litiga con Creonte, il quale cerca di spiegargli che lui non vuole il regno e che non soffre della sua stessa malattia: la brama di potere. Creonte ammette di barattare favori politici per quelli di una moglie, di una bella schiava, o per altri oggetti di desiderio; a suo avviso gli uomini non hanno trovato, per una vita piena di ore senza senso, un dolcificante migliore del piacere.

Sono rivelati i vari oracoli e viene mandato a prendere il contadino che ha assistito all'assassinio di Laio. Da Corinto giunge un messaggero, un simpatico ubriacone che vuole risolvere i problemi di Edipo. Giocasta implora che si ponga fine alla ricerca. Prima Giocasta aveva confortato il figlio come un bambino piccolo. Ora lo supplica di imitare le bestie e di accettare la felicità senza fare domande. Le indicazioni di regia dicono che appare invecchiata, e le sue ultime parole a Edipo sono: «Il mio povero piccolo. Ti aspetto a casa» (p. 77).

Edipo apprende la verità su se stesso e scopre che Giocasta si è impiccata con la propria sciarpa rossa (i francesi prestano attenzione ai dettagli del-

la moda). Questo Edipo imita il suo predecessore senecano e si acceca colpendosi ripetutamente gli occhi: «Non voglio vedere più. Non voglio vedere più niente». Tiene le palpebre sollevate e si colpisce più volte le palle degli occhi: «il sangue sprizza e gli scorre lungo il mento, non una goccia alla volta, ma sgorgando come una pioggia nera o una grandine di sassi insanguinati» (p. 88).

Creonte ritorna, ma non per esultare. Edipo chiede che Antigone lo conduca al Citerone e lo lasci lì a morire, come avrebbero voluto i suoi genitori. Bisognerebbe sempre obbedire ai genitori. Dice anche di essersi scordato il suo nome: come deve chiamare l'individuo che viveva a palazzo?

Edipo affida le figlie a Creonte: dichiara di non aver mai amato i suoi figli maschi, che comunque sono adulti, e devono badare a se stessi. Afferma che il loro destino è scolpito nel loro odio. Creonte pensa che avrà guai da Antigone, come ne ha avuti da suo padre. Li vede come archetipi: «Edipi» e «Antigoni», testardi e risoluti. Sostiene che invece «bisognerebbe evitare l'attenzione degli dei: grattare un pochino di felicità tutti i giorni senza farsi notare; ballare mentre suona la musica... tutto lì» (p. 93). Edipo risponde che quella è la strada scelta dai piccoli, umili vigliacchi. Creonte è d'accordo, ma ritiene che questa sia l'unica possibilità per l'uomo. Non appena l'uomo rifiuta di conformarsi, non appena si forma idee proprie, avviene il macello. Creonte dice a Edipo: «Bon voyage, vecchio sciocco. Io rimetterò le cose a posto. C'è sempre bisogno di qualcuno che lo faccia» (p. 94). Assomiglia al Creonte dell'*Antigone* di Anouilh: è molto assennato.

Il coro informa che la vita è tornata normale. La peste sarà solo un ricordo che i vecchi racconteranno ai bambini. C'è lo stesso numero di morti tutti i giorni: «L'infelicità, come la storia di Edipo che avete appena ascoltato, non è sempre così eccezionale» (pp. 94-95).

È un dramma molto commovente e tocca personalmente lo spettatore, mentre tratta allo stesso tempo di archetipi e universali. Anouilh ottiene più di quanto abbia fatto Cocteau con i suoi abili trucchi. Ha scritto un dramma su persone con cui ci si identifica e di cui ci si preoccupa. Inoltre capisce l'amore. Solo Berkoff ha creato una Giocasta altrettanto comprensiva e sessualmente attraente.

Nel dramma *Greek [Alla greca]*, una versione moderna ambientata nell'East End di Londra, Edipo («Eddie») sposa la madre, e non si fa alcuno scrupolo a rimanere sposato con lei. Il dramma contiene lunghi passi poetici, soprattutto quando Edipo rivela il suo amore per la madre come partner sessualmente eccitante. Berkoff dichiara, a questo proposito:

Greek era la mia poesia d'amore per lo spirito di Edipo attraverso i secoli. Ho saccheggiato l'intera leggenda. Il mio non è un semplice adattamento di Sofocle, ma una ricreazione dei vari miti di Edipo che sembravano rilevanti, specialmente per un dramma sulla Londra che mi trovo oggi di fronte. Londra uguaglia Tebe ed è piena di disordini, sporco, decadenza, bombe, mania per il calcio, resse alle porte del palazzo, follia da peste e depressione post-pub... *Greek* mi è giunto via Sofocle, gocciolando attraverso i millenni fino a che ha raggiunto il quartiere desolato e privo di speranza di Tufnell Park: una terra più immaginaria che reale, un amalgama delle distruttive zone di guerra in cui certe parti di Londra si sono trasformate. Era anche una storia d'amore... In *Greek* ogni discorso è un sentimento estremo: tenerezza, passione, odio. (*The Theatre of Steven Berkoff*, p. 139)

Minimo il set della prima rappresentazione di *Greek* (Londra, 1988): un muro nero sullo sfondo e sudici muri bianchi ai lati. Al centro un tavolo con sedie. Gli attori avevano il trucco bianco, che permette di vedere la faccia. Le azioni erano stilizzate, e a volte i personaggi sembravano marionette, in un certo modo monumentali. La Sfinge era una donna, a sua volta con trucco bianco ed enormi occhi strabici. I membri del coro recitavano gli orrori a cui avevano assistito, e riproducevano le deformità tirandosi la pelle del viso. Molti gli spunti umoristici. Mamma: «Un altro tè, caro?» (Questa è la sua soluzione a ogni crisi.) Papà: «Come stanno le cose, figlio? Non ti sei mica innamorato della tua vecchia mamma? Non è che mi vuoi uccidere, ragazzo?» (p. 30).

È un Edipo a lieto fine, che sembra dire: accetta la violenza, accetta ciò che il fato ha in serbo per te, e godilo! La satira è mordente, ma allo stesso tempo esiste una genuina poesia d'amore. Il messaggio potrebbe essere che l'amore non basta mai, indipendentemente da dove ci viene. Da *Greek* fu ricavata un'opera, composta da Mark-Anthony Turnage, che andò in scena per la prima volta nel 1988.

La prima rappresentazione cinese della tragedia greca fu un *Edipo re*, allestito alla Central Academy of Drama di Pechino nella traduzione dello studioso pionieristico Luo Nian Sheng. Da allora l'intero repertorio è stato tradotto in cinese. Lo spettacolo fu presentato al secondo festival del dramma antico a Delfi per la regia di Luo Jin Lin. La scena finale dei figli che piangono alla vista del padre e si aggrappano a lui era particolarmente commovente. I membri del coro indossavano scarpe che li rendevano tutti alti uguali: c'era un'uguaglianza sia sociale che drammatica, in questa produzione della Repubblica popolare cinese. Seguirono altre produzioni di *Antigone*, *Medea* e

Troiane, tutte basate sul principio che «il più è espresso dal meno». Esse miravano a una semplice ma fedele resa delle tragedie originali. Nel caso di Edipo veniva messa in luce la sua scelta eroica di sfidare il fato. Il set aveva quattro colonne doriche sullo sfondo dell'area di recitazione. Lo spettacolo finiva con un momento di silenzio per permettere al pubblico di reagire a quanto aveva visto. I drammi, inoltre, contenevano prologhi che fornivano il retroscena mitologico ai cinesi. Per fedeltà ai greci, veniva evitata la violenza sulla scena. Edipo si acceca dietro al coro in modo da non essere visibile dal pubblico. Riappare con una benda nera che gli copre gli occhi. In questo è simile alle stilizzazioni della tradizionale opera cinese.

Nella versione cinese dell'*Antigone* (Delfi, 1988) il set era un semplice arco danneggiato dalla guerra. Antigone seppelliva il fratello con una specie di danza stilizzata. A un certo punto, ben otto Antigoni affrontavano Creonte nella danza. Quando Antigone entrava nella grotta, il coro seguiva i suoi nastri di seta (anche questo un elemento della tradizionale opera cinese: la danza della manica). Alla fine i fantasmi dei morti ritornano per perseguitare Creonte per il resto della sua vita. Questo elemento proviene dall'opera *Madame Li Hui Niang*. Rammenta anche la *Clytemnestra* di Suzuki: la madre assassinata ritorna per perseguitare Oreste ed Elettra, come uno spettro del dramma *nō*. Per l'*Edipo* e l'*Antigone* fu scelto uno stile recitativo, anche questo ispirato all'opera tradizionale cinese.

Nel 1985 Stephen Spender produsse la sua *Oedipus Trilogy*, composta dai due drammi su Edipo e dall'*Antigone*. L'intera trilogia era stata pensata come evento unico all'Oxford Playhouse di Cambridge nel 1983. Poi Spender ne elaborò una versione più lunga, un misto di prosa e poesia. Operò tagli e aggiunte là dove vedeva la possibilità di creare un impatto più emotivo. Come Yeats, si concentra sulle immagini poetiche: «Molte sono le meraviglie e nessuna più meravigliosa / dell'uomo» (p. 168); «Sappi, dunque, che non dovremmo chiamare felice un uomo / finché non abbia varcato quella frontiera oltre cui cessa ogni dolore» (p. 90); «Gli usignoli / fanno sgorgare il loro canto palpitante dalle profondità nascoste» (p. 93). O il commento di Ismene ad Antigone: «Con un cuore di fuoco commetti atti di ghiaccio» (p. 160). Spender elimina l'ultimo coro dell'*Antigone* e finisce con: «Vieni, giorno benedetto, giorno che per me / è l'ultimo giorno, dove non vedrò il domani. O / Edipo / cieco, cieco, cieco» (p. 199). La trilogia si completa così ad anello, tornando a Edipo. Questo è un buon esempio di un poeta che traduce un poeta: il poeta più tardo riscrive il poeta precedente nel proprio idioma moderno.

Anche Timberlake Wertenbaker tradusse la medesima trilogia (1992), con minor afflato lirico, ma con maggior vigore drammatico. La sua trilogia

dapprima si chiamò *The Thebans* e andò in scena nel 1991 al Swan Theatre di Stratford-upon-Avon. La Wertebaker scoria i cori, a volte impiegando uno stile telegrafico: «Meravigliati / di molte cose / ma meravigliati soprattutto / di questa: / l'uomo» (p.102). O «Guarda quali calamità si sono riversate su di lui [Edipo]. E di fronte a questo, come possiamo dire che qualcuno sia felice, finché non sia passato dall'altra parte senza soffrire?» (p. 45); «Nel fitto del bosco, un mondo di usignoli: / canto propizio» (p. 49). La trilogia si conclude con stretta aderenza all'originale, con le parole del coro alla fine dell'*Antigone*: «Coloro che si sono gonfiati di grandi parole hanno ricevuto / grandi colpi. Nella vecchiaia, / hanno appreso il senno» (p. 137). Come ho già detto, il testo ha acquistato in fedeltà, ma perso in poesia.

In *The Darker Face of the Earth* di Rita Dove, andato in scena nell'Oregon nel 1996 e al Royal National di Londra nel 1999, Edipo è uno schiavo nel sud degli Stati Uniti. La padrona di casa, Amalia, ha segreti rapporti sessuali con uno schiavo e dà alla luce un bambino nero. Il marito e il medico glielo portano via. Il marito vuole uccidere il neonato, ma il medico si intenerisce, e così si ripete la storia di Edipo.

Il bambino, Augustus, è allevato da un bonario capitano navale ma, alla morte del capitano, viene venduto come schiavo e torna nella casa dove era nato. Amalia lo seduce. Augustus uccide un nero in una palude (Hector), senza sapere che è suo padre e, alla fine, in un *coup* rivoluzionario, uccide il padrone di casa, marito di Amalia. Augustus le comunica ciò che l'uomo aveva cominciato a raccontargli sui suoi natali, e lei finisce di narrargli la storia. Augustus afferra la verità: Amalia è sua madre.

Amalia si accoltella, e i rivoluzionari credono che Augustus abbia adempiuto al suo compito di uccidere entrambi i padroni di casa. Augustus non si cava gli occhi come il suo predecessore greco: lo aspetta un futuro più bello, con tanto di storia d'amore con un'altra schiava. Qui, invece di un re Edipo, che regna con Giocasta e si cura del suo popolo, troviamo uno schiavo, *leader* di altri schiavi nella loro lotta per la libertà. Edipo si fonde con la storia americana, e la poesia e la passione della Dove danno vita a un dramma potente.

Nel 1998 la versione di *Edipo* di Dare Clubb, allestita dalla Blue Light Theatre Company, venne definita: «un'orgia di autoindulgenza della durata di quattro ore», nonostante l'eccellente cast di Billy Crudup e Frances McDormand. Un recensore cita una battuta involontariamente spiritosa: quando Edipo, ancora a Corinto, fa delle *avances* a Merope, la madre che l'ha adottato, lei lo respinge dicendo: «Non ti posso sposare: non sono tua madre» (Hischak, *American Theatre*, p. 425).

Edipo a Colono ha visto meno versioni e rappresentazioni. Nel 1845 Friedrich Wilhelm IV di Potsdam allestì *Edipo a Colono*, con la musica di Mendelssohn. Su questo dramma di Sofocle si basa anche *The Elder Statesman* [*Lanziano statista*] di T.S. Eliot (1958). È la sua migliore rivisitazione di una tragedia greca, a mio parere, perché è la meno pretenziosa. Tuttavia non ha la statura dell'originale sofocleo, con il suo terribile peccatore che va incontro alla propria morte nel boschetto delle Eumenidi. Questa è la storia di un uomo che indossa la maschera di un vecchio statista. Quando sta per entrare in una casa per anziani, tornano a perseguitarlo due persone del suo passato. La prima è un amico che aveva a Oxford, in cui aveva coltivato gusti costosi, e che in seguito era diventato falsario per mantenere quello stile di vita lussuoso. Una sera tornavano a Oxford in macchina quando il nostro eroe, ora Lord Claverton, passò sopra al corpo di un uomo e non si fermò.

Nella casa di riposo, Lord Claverton incontra una donna che gli aveva fatto causa per rottura di promessa e che aveva accettato un compenso per i danni subiti. Lord Claverton si trasferisce nella casa per anziani accompagnato dalla figlia Monica, che si fida con un certo Charles. Michael, il fratello di Monica, vuole lasciare il paese per via dei suoi numerosi debiti. Lord Claverton gli fa la predica ma poi vede l'assurdità della cosa e trova il coraggio di confessare ai figli i propri sbagli (non certo i delitti commessi da Edipo: emerge anche, da un articolo di giornale, che l'uomo da lui investito con l'auto era già morto). Il vecchio amico, che ora si chiama Gomez, offre a Michael un rifugio «sicuro». È un Polinice a lieto fine.

Lord Claverton lascia la figlia e va a passeggio da solo; abbiamo la sensazione che non tornerà vivo da questa passeggiata. È un modo di uscire dalla vita altrettanto lieve dell'inoltrarsi di Edipo nel boschetto delle Eumenidi a Colono. Allontanandosi, Lord Claverton dice: «Sono stato liberato da quell'io che finge di essere qualcuno; / e diventando nessuno, comincio a vivere. / Vale la pena, mentre si muore, di scoprire cosa sia la vita» (p. 129).

Ognuno trova l'amore a modo suo. Lord Claverton rivela verità su se stesso e accetta le verità degli altri, tra cui quelle dei suoi figli, cosa che ogni genitore deve scoprire. È un altro esempio di tragedia greca diventata commedia domestica, ma contiene importanti lezioni: l'*anagnorisis* («riconoscimento») della maschera che si indossa in società e della persona che si nasconde dietro la maschera. Il dramma è anche ben scritto e piacevole.

Nel suo *Gospel at Colonus* (1982) Lee Breuer accorpa i punti salienti dell'*Edipo re*, dell'*Antigone* e anche dell'*Edipo a Colono* (405 a.C., ca.) di Sofocle. Usando la forma di un servizio di «revival» nero, Breuer attinge al-

la ricca tradizione gospel afro-americana. Edipo si combina con il Cristo: Edipo è un «peccatore», ma ottiene un tipo di redenzione attraverso le sofferenze e offre speranza all'umanità con la sua morte. Il set è una chiesa con un ciclorama sullo sfondo: su di esso è dipinto il Giudizio universale, descritto come «più Africa che Europa... parte Eden, parte boschetto sacro di Colono» (p. 4). Un predicatore legge brani dal «Libro di Edipo». Alcuni personaggi cantano solamente, come Ismene, in accordo con la sua natura lirica; altri invece si limitano a parlare, come Teseo e Polinice, in coerenza con il loro approccio alla vita meno lirico e più legalitario. Sia Edipo che Antigone sono interpretati da due persone, una che canta e l'altra che recita. Il cantante di Edipo, cieco per davvero, è il leader del gruppo Five Blind Boys of Alabama, che funge da suo coro privato.

Alla fine, Edipo muore e sprofonda insieme al suo quintetto, tutti con la testa poggiata sul pianoforte, che è il loro catafalco. Scompaiono in una tomba aperta. Poi, tra lo stupore di tutti, il catafalco riappare, ascendendo con un coro di alleluia, ed Edipo riemerge insieme al quintetto battendo le mani. Edipo è davvero immortale. L'abbiamo visto morire e ora è risorto. Siamo lontani da Sofocle: nel suo dramma non vediamo Edipo tornare. Là il pianto di Antigone continua.

Non ci sono due rappresentazioni uguali di *Gospel at Colonus*, e il coro della congregazione interagisce costantemente con gli altri attori e cantanti. È una creazione collettiva e in gran parte imprevedibile, in cui le emozioni spontanee arricchiscono ogni messa in scena. Questa versione mostra anche come la tragedia greca tragga vantaggio dall'utilizzo della musica.

ANTIGONE

Una delle prime versioni dell'*Antigone* in francese fu *Antigone, ou La piété* (1580) di Robert Grenier. L'*Antigone* conobbe molta popolarità nel XVIII e nel XX secolo, ed è stata spesso rappresentata nei momenti di inquietudine politica. Nel 1804 la traduzione di Friedrich Hölderlin, *Antigonaë*, accoppiava l'aderenza all'originale con l'afflato poetico.

Nel 1898 l'*Antigone* fu data per la prima volta in Russia al Teatro dell'Arte di Mosca nella traduzione di Dimitri Merezkovskij. C'era un tentativo di preservare il rituale e la cerimonia antichi. Allo stesso tempo, c'era anche un tentativo di realismo e fedeltà psicologica ai personaggi, così come era stato sviluppato nel teatro di Čechov. Esiste un ovvio contrasto nei due approcci, ma questo segnava uno sviluppo sperimentale nel teatro russo. Non c'era un sipario a separare il palcoscenico dalla platea. Sulla scena c'era

un altare con una fiamma che rimaneva accesa per tutto lo spettacolo. Il giovane V. Meyerhold interpretava Tiresia. Il teatro di Meyerhold, più tardi, si basò sul dramma antico greco.

Un'altra versione francese dell'*Antigone* fu prodotta da Jean Cocteau nel 1922 con set di Picasso, musica di Arthur Honegger, e costumi di Chanel. Pound ammirò l'accusa di Antigone: «Tu ti sei inventato la giustizia», o, per rifarsi letteralmente al suo pensiero, «il capriccio di un uomo non può imporsi sulla legge divina» (p. 26). In generale Cocteau abbreviò la splendida opera di Sofocle e di fatto ne eliminò la poesia. Semplificò il testo per renderlo più diretto sul piano drammatico e per permettere l'inserimento di pantomime (con figure statuarie che attraversano la scena). Nel riadattamento del 1927 usò teste giganti e figure mascherate: «Il gruppo suggerisce un sordido carnevale regale, una famiglia di insetti». Le scelte di Cocteau eliminano la significativa ambiguità di Sofocle.

L'inizio del coro, «Ci sono molte meraviglie nel mondo, ma nessuna più meravigliosa dell'uomo», viene ridotto da Cocteau in: «L'uomo è eccezionale» (*inouï*, p. 23). Questo è un esempio tipico del modo in cui è intervenuto su tutto il testo. Quando Ismene chiede a Creonte chiarimenti sull'omicidio della fidanzata di suo figlio, egli risponde che il figlio troverà altri campi da arare, Cocteau dice, invece: «Troverà altri ventri». Incontriamo qui la solita abile ironia di Cocteau. Quando Emone afferma: «Questo è quanto si dice in piazza,» Creonte risponde, «Così ora la piazza mi indica la via» (p. 37).

La machine infernale di Cocteau e il suo prologo e interludi per *L'Oedipus Rex* di Stravinskij mostravano maggior acutezza e maestria nel trasformare i classici. La sua *Antigone* è *naïve* e riduttiva rispetto allo stupendo originale.

Jean Anouilh presentò la sua *Antigone* (1944) durante l'occupazione nazista di Parigi; la sua raffigurazione imparziale delle posizioni di Creonte e Antigone fu accettata dalla censura. Creonte difende la vita, con tutti i suoi compromessi. Parla con la voce della razionalità e della convenzionalità. Antigone è una giovane romantica che dice «no» agli ordini e alle convenzioni. Non difende più l'onore, il diritto della famiglia, e gli dei inferi come faceva in Sofocle. È una ragazzina testarda che sceglie di morire, nonostante le si presentino molte opportunità di fuga. Creonte ammette persino che i cadaveri dei suoi fratelli erano irriconoscibili, e il suo insistere perché uno di loro non venga seppellito è semplicemente una mossa politica per garantirsi il potere. Antigone è affezionata alla sua cagnolina, alla balia e al fidanzato, cui invia di nascosto un ultimo messaggio.

Ammiriamo il fatto che Antigone rifiuta il compromesso, ma non ci viene mai chiaramente spiegata la ragione della sua decisione. Né Anouilh né Brecht danno ad Antigone il valore eroico che le aveva dato Sofocle. Anouilh offre un dramma di giochi intellettuali, Brecht di giochi ideologici.

L'*Antigone* di Bertolt Brecht (1948) ritraeva un Creonte Hitler, assieme al suo aggressivo figlio Megareo, che continua a combattere finché non porta Tebe alla disfatta, un'allusione alla Germania nazista. Brecht applica qui con successo il suo *Verfremdungseffekt* (effetto di straniamento), distanziandoci da tutti i personaggi, inclusa Antigone. Lo straniamento è una tecnica che serve ad allontanare gli spettatori in modo che possano valutare l'azione che osservano e formarsi un giudizio morale oggettivo. Brecht voleva ingaggiare la mente piuttosto che le emozioni, ma non sempre ci riesce. Criticava il «pacifismo» di Antigone. Gli sembrava che avesse reso un cattivo servizio alla memoria dei partigiani tedeschi che avevano combattuto contro i nazisti. Nel 1966 Judith Malina realizzò una versione dell'*Antigone* di Brecht che circolò per vent'anni in sedici paesi diversi, tra cui l'Irlanda, la Spagna di Franco, la Polonia, e Praga, sempre in momenti politici cruciali.

Nel 1949 Carl Orff produsse l'opera *Antigona*, basata sulla traduzione di Hölderlin: tornò all'originale sofocleo per i suoi messaggi post-bellici. I suoi lavori andarono in scena sotto i nazisti; come quelli di Anouilh contenevano una critica velata. Anche se viene spesso semplicemente ricordato come un compositore ufficiale del nazismo, forse la sua *Antigona* era una forma di espiazione, che diceva: «Dopotutto ho il senso della giustizia».

Nel 1967 lo scrittore caraibico Kamau Brathwaite ambientò il suo *Odale's Choice* in Africa. Odale è Antigone, e seppellisce il fratello contro il decreto di suo zio (il sovrano). Creonte cerca di mandare Odale in esilio, ma lei insiste per essere seppellita accanto al fratello, Tawia. Il dramma si conclude con Odale che si avvia verso la morte e dice: «Non toccarmi! Vado di mia volontà» (p. 32). Prima aveva dichiarato: «O obbedivo alla tua legge, o a quella dei miei dei» (p. 28).

In *The Island* di Athol Fugard (1973) dei carcerati neri durante l'*apartheid* interpretano per protesta l'*Antigone*. *The Island* venne rappresentato anche in Irlanda, nel 1986, dopo tre versioni irlandesi dell'*Antigone* (1984) e fu riproposto a Londra, al Royal National Theatre nel 2000, e alla BAM (Brooklyn Academy of Music) nel 2003. Il dramma di Fugard si apre con una scena in cui due prigionieri svolgono l'orribile e futile lavoro loro assegnato a Robben Island. Sono incatenati e costretti a correre in tandem; se non corrono abbastanza in fretta vengono picchiati. Nella cella si disinfettano le ferite con l'urina.

Per tutto il dramma i prigionieri cercano di non impazzire. Simulano notizie e fingono di parlare con gli amici a casa per mezzo di un telefono immaginario. «John: 'Ultime Notizie e Previsioni del Tempo. La Dominazione Nera è stata inseguita dalla Dominazione Bianca. La Dominazione Nera ha perso le scarpe e riportato qualche livido. Domani la Dominazione Nera correrà scalza alla miniera. Le condizioni locali rimangono invariate: temporali con possibili precipitazioni fredde e acquazzoni. In tutte le altre regioni tempo caldo e sereno!» (p. 196).

Ai prigionieri sono anche permessi «concerti». Nel «concerto» oggetto del dramma, intendono allestire l'*Antigone* di Sofocle. Uno dei due carcerati, John (Creonte), scopre che verrà liberato tra tre mesi. L'altro, Winston, è un ergastolano. L'agonia di quest'ultimo alimenta la conclusione dell'*Antigone*.

I carcerati interpretano una scena del dramma fortemente riscritta. È chiaro che Creonte impersona il potere oppressivo dell'*apartheid* e che Antigone incarna i diritti umani. Antigone dice a Creonte: «Sei solo un uomo, Creonte. Anche se esistono leggi create dall'uomo, ce ne sono altre che provengono da Dio. Egli scruta la mia anima in cerca di trasgressione anche mentre le tue spie si nascondono nei cespugli di notte per vedere chi viola le tue leggi. Non mi renderò colpevole agli occhi di Dio per nessun uomo al mondo... Ma se avessi lasciato il figlio di mia madre, un Figlio della Terra, giacere là come cibo per la mosca delle carogne, Hodoshe, la mia anima non avrebbe mai trovato pace» (p. 226).

Alla fine del «concerto», l'uomo che recita Antigone si strappa la parucca ed esclama: «Dèi dei nostri Padri! Terra mia! La mia Patria! Il tempo non può più attendere. Vado ora incontro alla mia morte vivente, perché ho onorato ciò che merita onore» (p. 227), una traduzione letterale, seppure abbreviata, delle ultime parole di Antigone nel dramma di Sofocle. Rimaniamo con l'immagine di un trionfo umano. L'oppressione umana è superata dalla grandezza dello spirito umano.

Produrre questo dramma nel periodo dell'*apartheid* in Sudafrica era un atto coraggioso e per il pubblico significava anche una necessaria catarsi. Andò in scena la prima volta allo Space Theatre di Cape Town. Se qualcuno avesse guardato fuori dalla finestra sul retro del teatro avrebbe visto Robben Island.

Nel 1983 *Creon's Antigone* [*L'Antigone di Creonte*] di Miro Gavran conobbe l'onore della ribalta, prima della pubblicazione, al teatro drammatico Gavella di Zagabria. Il dramma fa omaggio a Sofocle, Anouilh e Smole. Si apre con Antigone che riflette sul modo in cui è stata arrestata, senza pro-

cesso e senza motivo. Antigone implora l'indulgenza di Creonte, dichiarandosi innocua. Creonte le dice di attendere, col tempo può diventare pericolosa. Il re si lamenta con lei dei propri assilli: la solitudine del mestiere di sovrano, il ritmo incalzante della sua esistenza, le continue richieste, gli infiniti problemi, e la gente che aspetta di vederlo commettere un errore.

Creonte sostiene di essere più contento se i suoi sudditi lo odiano. Gli dà maggior sicurezza. Afferma che tutti vogliono regnare al suo posto, specialmente suo figlio e la regina, per non parlare dei figli di Edipo. Sono tutti in prigione, adesso, in attesa di esecuzione; soltanto l'«innocua e sciocca Ismene» sarà risparmiata. Creonte confessa ad Antigone che la ritiene pericolosa, perché emana meno odore di paura degli altri. Dichiara che metterà su un copione, che è, di fatto, l'*Antigone* di Sofocle: verranno ingaggiati dei mercenari per muovere guerra, e i cadaveri saranno collocati nei posti adatti. Antigone sospetta che nessuno la crederà mai pronta a rischiare la vita per seppellire il fratello. Allora Creonte le spiega l'idealismo del suo personaggio. Entrambi preferiscono il ruolo di Ismene. Creonte minaccia Antigone di tortura se si rifiuta di recitare la sua parte, e la ragazza accetta. Le impone anche di fare delle prove, in modo da risultare convincente. La torturerà se si rifiuta. Ha due settimane di tempo.

Trascorre una settimana. Nel secondo atto Antigone si è calata nel suo ruolo. Non teme più la morte. Afferma che il dramma è un ottimo lavoro e che Creonte avrebbe dovuto fare il drammaturgo. Interroga Creonte sull'amore e sulla felicità. Sa che il sovrano vive in un costante stato di terrore e gli predice una fine prematura. Anche se ora sacrificherà cinque persone, non può uccidere il suo intero regno, e un suo suddito, un giorno... poi tira fuori del veleno e lo ingoia. Tra un minuto morirà. Gli dice che gli ha rovinato il dramma. Ma Creonte risponde che aveva previsto anche questo, e che Ismene reciterà la sua parte; siccome si assomigliano, nessuno se ne accorgerà. Antigone gli dà del mostro, e lui le risponde: «Addio a colei che non può essere re».

Il dramma riflette la paura di chi vive sotto un dittatore e una polizia segreta. Fa di Creonte uno scellerato e di Antigone una sciocca ragazzina (come aveva fatto Anouilh). Creonte trionfa alla fine, ma se Antigone avesse davvero creduto nelle proprie parole, quando Creonte le dice di aver previsto il suo suicidio, non si sarebbe turbata. Trovo questa fine piuttosto debole e macchinosa. Entrambi i personaggi sono semplificati. Forse in questo modo il dramma riuscì a passare la censura iugoslava (un'altra lezione da Anouilh). Non è la tragedia di una persona, questa, ma di un paese. Creonte nei panni di Milosevic non è all'altezza della figura tragica sofoclea, ma que-

sto dramma è una buona illustrazione dell'*Antigone* usata come protesta contro la sopraffazione politica.

Gli irlandesi ricorrono all'*Antigone* per condannare l'occupazione britannica. Nel 1984 *The Riot Act* di Tom Paulin ci mostrava un'Antigone dell'Irlanda del Nord, una combattente per la libertà, mentre le parole di Creonte ricordavano quelle di Ian Paisley. Nell'*Antigone* di Aidan Carl Mathews (1984, inedita) l'eroina viene iniquamente assassinata, mentre la propaganda ufficiale dichiara che è stata vista in un altro paese. Sempre nel 1984, Brendan Kennelly sottolinea le attinenze con l'Irlanda nella sua *Antigone*. Si concentra sul potere positivo e negativo delle parole. Antigone e Creonte si parlano in un linguaggio comune, ma non si capiscono tra loro. Questa è la tragedia costante nelle trattative di pace fra l'Inghilterra e l'Irlanda.

La memoria dei defunti è pericolosa. L'Antigone di Kennelly afferma di provare maggior amore per i maltrattati nobili morti che per i vivi ambiziosi. Le sue azioni portano alla caduta di un tiranno: Antigone è ispirata dai morti del suo passato, come lo sono molti eroi repubblicani consci dei morti del Fenian, oltre ai moderni scioperanti della fame, quali Bobby Sands.

Creonte qui è Cromwell e rappresenta l'Inghilterra e la sua occupazione. La superiorità morale di Antigone trionfa. Troviamo il Dio cattolico in quest'*Antigone*, come in molte altre rivisitazioni irlandesi dei classici.

Il regista polacco Andrzej Wajda produsse una versione dell'*Antigone*, nel 1984, ambientata in un cantiere navale di Danzica, in cui la protagonista si schiera con il movimento Solidarnosc. Anche qui il dramma è usato per una moderna protesta politica.

Nel 1989 *Another Antigone* di A.R. Gurney fu presentata all'Old Globe Theatre di San Diego. Comincia con un diverbio tra un professore di lettere antiche e una studentessa che ha scritto un dramma sul tema di Antigone, associandolo alla corsa alle armi nucleari. Il professore, Henry Harper, rifiuta di accettare il testo come prova d'esame perché non risponde ai requisiti del corso di studio ed è scritto male. La studentessa, Judy Miller, ottiene l'appoggio dei gruppi pacifisti e metterà in scena lo spettacolo la sera prima della laurea. Ma deve passare l'esame, altrimenti non può laurearsi assieme agli altri.

Il preside cerca di arrivare a un compromesso, ma sembra impossibile, con Harper e la Miller. Affronta il problema del calo degli iscritti ai corsi di Harper, e lo sospetta di razzismo nei confronti della studentessa che è ebrea. Quando viene interrogata dal preside, la studentessa nega che il professore sia antisemita, ma poi coglie la palla al balzo e fa diventare la sua Antigone

ebra. Harper viene mandato in Grecia con un'aspettativa per motivi di studio e la Miller rifiuta un assegno offertole in premio per il suo dramma. Trova un docente di teatro ebreo che le dà il massimo dei voti per il suo lavoro, e riesce così a laurearsi.

Harper e la Miller sono entrambi perdenti, come lo erano Creonte e Antigone, ma le loro problematiche sono secondarie. Harper alla fine è disposto ad abbassare i propri standard per continuare a insegnare; la Miller mostra di non aver imparato niente, a parte come fare attivismo politico per ottenere ciò che vuole. Si prova più simpatia per Harper e, in questo senso, il dramma è un precursore di *Oleanna* di David Mamet. Harper (e con lui lo stesso Gurney) non sembra capire la tragedia greca, quando dichiara che la tragedia nasce nel momento in cui una persona non ha più scelta: secondo me, è vero il contrario. Le scelte che si fanno e la coscienza di esserne responsabili sono le fonti della più grande tragedia. Un'altra interpretazione politica è *Antigone: A Cry for Peace* (1994). Fu prodotta da Nikos Koundouros al confine dell'ex Jugoslavia con uno sfondo militare completo di carri armati.

Nel 1999 Athol Fugard diresse la mia traduzione dell'*Antigone* a Cork e Listowel, in Irlanda. Karek Carpenter l'ha diretta al Globe Theatre nel 2003. Antigone fu interpretata da Patricia Logue di Derry (Londonderry) nella versione del 1999, e il suo accento denotava chiaramente lo slancio politico del dramma. Il coro era interpretato da Celina Hinchcliffe, un'attrice di origine irlandese, cresciuta in Inghilterra. Trina Dillon, che recitava la parte di Ismene, aveva un retroterra analogo. Sosteneva il ruolo di Creonte Damen Scranton, di padre nero e madre bianca. Scranton insegna a studenti neri a New York, e afferma di proteggerli meglio incoraggiandoli a rispettare la legge. Steffen Collings, di famiglia inglese, interpretava Emone. Il messaggero e guardia era un irlandese americano: Kelly Doyle. Il nostro Tiresia era Ivan Talijancic, uno studente serbocroato. Il cast era completato da altri due attori irlandesi: Norah McGettigan, nei panni di Euridice, e Peter Sugrue di Listowel, nel ruolo della guida di Tiresia. Era un cast di attori internazionale, e lo spettacolo forniva un'occasione di catarsi delle loro paure. Gli interpreti aggiunsero, ai rispettivi ruoli, l'apporto delle loro nazionalità.

Fugard fece iniziare lo spettacolo a luci spente. Si sentivano voci che pronunciavano nomi legati al dramma: Acheronte, Salmidesso, Dirce, Tebe, Dioniso. Quattro attori scelsero i loro nomi preferiti: uno cominciava, un altro seguiva a un decibel più basso, e così via, in una struttura a fuga. Poi Antigone diceva: «Ismene», da un lato del palcoscenico, prima sommamente e poi con maggiore insistenza. Ismene aspettava un po', e al quarto

«Ismene» rispondeva: «Antigone», allo stesso modo, prima sottovoce e poi con maggior enfasi. Con l'aumentare del loro volume le quattro voci iniziali si spegnevano fino a che si udivano solo le due ragazze che si chiamavano a vicenda urlando e correvano a gettarsi l'una nelle braccia dell'altra.

Quando Ismene cercò di parlare, Antigone le tappò la bocca con la mano e si guardò intorno. Le luci si accesero, ma solo debolmente. Solo quando entrò il primo coro le luci riempirono la scena per coincidere con l'alba descritta nell'ode. Quando Creonte apparve per la prima volta, fu accolto da un grido: «Il re Creonte!» Durante il suo primo discorso fu applaudito nei momenti opportuni. Tutti mormoravano in tono di approvazione.

Subito prima dell'ingresso di Tiresia, l'*ensemble* emise suoni di vento. All'ultimo i cadaveri venivano simbolicamente rappresentati da un capo di vestiario. Emone lanciò la sua giacca al padre. Euridice pose il proprio mantello ai piedi di Creonte. Infine Antigone collocò la sua ghirlanda accanto ai due «corpi». I quattro attori che all'inizio avevano pronunciato i nomi ripresero a recitarli. Le loro voci si affievolirono lentamente. Ismene interruppe il silenzio finale e chiamò sommessa: «Antigone?» tre volte. Le luci si intensificarono. L'idea era di comunicare con questa domanda non solo un senso di perdita, ma anche la necessità di Antigone e del suo senso di giustizia nel mondo moderno.

AIACE

Mentre l'*Antigone* e il *Prometeo* sono stati utilizzati per esprimere idee antiautoritarie, l'*Aiace* era un veicolo per comunicare il potere fascista, come fece Pietro Aschieri nel 1939. Peter Sellars ambientò l'*Aiace* (nell'adattamento di Robert Auletta, 1986) di fronte al Pentagono e mostrò la corruzione dei generali che censurano l'informazione e sono assetati di potere. *Aiace* era interpretato da un sordomuto, Howie Seago, che sguazzava nel sangue fino alle ginocchia dentro una grossa cabina di plastica. Il coro dei soldati recitava le sue battute.

Heiner Müller creò *Ajax zum Beispiel* [*Aiace, per esempio*] nel 1995. Forse sentiva la propria estraneità perché non era capito ed era stato abbandonato dai comunisti, che, secondo lui, avevano tradito i propri ideali. Fu accusato di lavorare indirettamente per la Stasi, l'abborrita polizia segreta. Circa a quest'epoca aveva un rivale nella conduzione del Berliner Ensemble: Peter Zadek (che cita in questo dramma). Sembra quasi che Müller avvertisse la propria inutilità come drammaturgo, e in questo assomigliava ad *Aiace*, che in tempi di pace non era più un eroe significativo. Come al solito egli smon-

ta l'eroe, vedendolo come un uomo provato da una dea che si diverte a farlo patire. Questa sua ballata teatrale afferma infine che esiste solo l'invenzione del silenzio; rimane soltanto il sangue di Aiace. Müller è visto come persona di poco peso. Si pensi alla fine di Amleto: «Il resto è silenzio». Müller conosce a fondo i classici – Shakespeare, i greci e i latini, e i classici tedeschi, suoi connazionali – e i suoi drammi sono mosaici di allusioni letterarie.

ELETTRA

Freud si serviva di Edipo per rappresentare un complesso universale dell'uomo. Ma l'Edipo sofocleo non è quello del complesso di Edipo di Freud: l'Edipo originario fa il possibile per evitare il connubio con la madre. Ma troviamo i semi del freudismo nel commento della Giocasta di Sofocle, quando dice che molti uomini hanno avuto rapporti con le loro madri in sogno (vv. 981-82).

Anche il complesso di Elettra risale a Freud. L'opera di Hugo von Hofmannsthal e di Richard Strauss, *Elektra*, sottolineava l'aspetto freudiano del personaggio, inclusa la sua ossessione per il padre. Jean Giraudoux scrisse *Électre* nel 1937, con un'ambientazione moderna e moderne osservazioni psicologiche. Alla fine *Électre* sostiene la causa della giustizia. È l'idealistica eroina che troviamo in altri drammi classici di Giraudoux, come *Andromaque* in *La guerre de Troie n'aura pas lieu* [*La guerra di Troia non si farà*] (1935). L'*Électre* di Giraudoux finisce con un'alba di speranza.

La *Trilogia antica* di Andrei Serban, che includeva l'*Elettra*, andò in scena in Romania nel 1989 come una critica della famiglia e del regime di Ceausescu.

Deborah Warner e Fiona Shaw presentarono una splendida produzione dell'*Elettra* di Sofocle nel 1992 a Derry. Alla fine non ci furono applausi perché gli spettatori erano troppo commossi. Il pubblico rimase a discutere lo spettacolo, perché le questioni sollevate stavano a cuore a tutti. Mary Holland scrisse nella sua recensione: «In un certo senso, la settimana scorsa è stata una tremenda rivendicazione per chi crede che le arti dovrebbero essere questo e porsi all'avanguardia del dibattito politico. Fiona Shaw ha dichiarato: 'Credo che dobbiamo usare il teatro per discutere questi problemi pericolosi: la giustizia, la punizione, la violenza'». La Holland continua: «Una donna parlò di come l'attrice aveva interpretato Elettra: 'Mi faceva pensare alla signora Kelly, il cui figlio era stato ucciso nel Bloody Sunday, e del modo in cui la si incontrava, anche dopo anni, sdraiata sulla sua tomba con la faccia sporca di terra'. Un'altra parlò della sorella di Elettra che la pre-

gava di piegarsi all'inevitabile: 'Mi venivano in mente gli scioperanti della fame, quando le famiglie cercavano di persuaderli a rinunciare al digiuno e accettare il sistema carcerario'» («Irish Times», 13 febbraio 1992).

La versione di Frank McGuinness, con Zoe Wanamaker nel ruolo di Elettra, fu in *tournee* in Inghilterra nel 1997, e riscosse grande successo anche a New York. La regia era di David Laveaux. La Wanamaker aveva appena perso il padre, e diede una toccante interpretazione del suo personaggio.

Un ritmo cupo e pulsante in sottofondo accoglie gli spettatori. L'ambientazione potrebbe essere la Bosnia, con edifici distrutti e la parvenza di antiche rovine, con una colonna rovesciata. I costumi indicano una moderna Sarajevo. È suggerita la presenza di donne musulmane nel coro, con la testa coperta. Elettra appare con i capelli malconci: grosse ciocche mozzate e ferite sanguinanti. Indossa un soprabito che avrebbe potuto appartenere al padre. Nebbia e pioggia riempiono la scena; una goccia continua a cadere e a fare schizzi durante l'intero spettacolo. È un set adatto a questo tetto dramma di vendetta, in cui due ragazzi (Elettra e Oreste) uccidono la madre (Clitemestra) perché ha assassinato il loro padre (Agamennone). Il pretesto della madre era che il padre aveva ucciso la figlia, Ifigenia. Quando finirà il ciclo di vendette e violenza?

Il tratto migliore di questa rappresentazione sono i silenzi, come quello insopportabile quando Elettra e Oreste finalmente si riconoscono. La scena dell'urna, in cui Elettra-Wanamaker pensa di tenere tra le mani le ceneri del fratello, fu anch'essa splendida e provocò lacrime tra il pubblico. La Wanamaker in questa scena era sobria e controllata, a differenza del resto della sua interpretazione che proponeva un'Elettra nevrotica e pazza. L'Elettra di Sofocle però non è pazza come quella di Euripide. Sofocle fa di Elettra e Oreste degli eroi; Euripide li presenta come mostri dissennati ed egocentrici. In questa produzione di Sofocle, riconosciamo le parole, ma la recitazione contrasta con il testo antico. Oreste assomiglia a un *punk* inglese a una partita di calcio, che grida insulti e ordini a Egisto prima di ucciderlo.

Ci sono troppe trovate: i registi dovrebbero fidarsi di più del testo. Il set bosniaco è di per sé innocuo, ma il continuo gocciolio durante l'intero spettacolo diventa una tortura cinese per l'uditorio. Elettra entra in scena indossando una maschera, se la toglie e poi se la rimette alla fine della rappresentazione. Serve a ricordarci che stiamo guardando un personaggio mitico in un dramma antico? Siamo anche sopraffatti dalle tinte cruente. Oreste e Pilade compaiono con le braccia fradice di sangue. Elettra prende il braccio grondante di Oreste e lo lecca. Quando Elettra riconosce il peda-

gogo a cui aveva affidato Oreste da bambino, lui la solleva da terra e lei assume la posizione fetale e sviene. Forse l'ha scambiato per Agamennone e torna all'abbraccio del padre. Forse desidera la protezione dell'utero. Il pubblico è incerto. Su una cosa, invece, è certo, e cioè sul simbolismo dei costumi: rosso per Clitemestra, bianco per Egisto, e un vestito attillato per Crisotemide, in contrasto con gli stracci di guerra degli altri. Claire Bloom (Clitemestra) opponeva al suo costume una recitazione smorta.

Nonostante le critiche, c'erano momenti di genio negli occasionali silenzi e in alcune interpretazioni emozionanti; per esempio, la Winemaker grida di angoscia mentre la madre grida di agonia fra gli spasimi della morte. Nonostante tutta la loro inimicizia, le due donne hanno molto in comune, come infatti indica Elettra nel dramma. Ma il personaggio di Clitemestra avrebbe dovuto essere più forte. La moderazione di Crisotemide, a sua volta, aveva una sua logica in questa rappresentazione; tuttavia, come risultato, Elettra appariva ancor più forsennata. McGuinness voleva mostrare la follia della vendetta, specialmente perché ne aveva avuta esperienza diretta in Irlanda. Ci riuscì appieno con questo adattamento e questo regista. Forse Sofocle risultava sminuito dai vari espedienti impiegati e dalla reinterpretazione, ma la sua grandezza era ancora percepibile.

TRACHINIE

Ezra Pound scrisse una versione colloquiale delle *Trachinie* nel 1954. Riteneva che il dramma simboleggiasse la coesione dell'universo, come risulta chiaro in questa frase rivelatrice: «Splendore, e tutto concorda» (p. 50). Pound suggerisce l'impiego di maschere sulla scena; il suo Eracle rappresenta «la vitalità solare» (p. 4) e Deianira viene chiamata «Daysair» [«Auradiurna»] (p. 5). Pound taglia e altera, ma essenzialmente aderisce all'originale. Il linguaggio aulico (soprattutto del coro) si mescola al colloquiale, che risulta anche il più datato. Un esempio del primo è: «Il lido di Diana / sotto i suoi dardi dall'asta dorata» (p. 28), e del secondo: «detto fra noi», «fuori di testa» o «io che balbettavo come una raganella» (pp. 17, 19, 45). Ci sono immagini forzate, come: «Mettiti dell'intonaco in faccia, cemento armato» (p. 54), assieme ad alcune molto felici: «Un terzetto / in un sol letto» (p. 25), pronunciata da Daysair a proposito di condividere il letto con la Iole di Eracle. C'è anche qualche errore di ortografia. L'occasionale frase in lingua straniera non contribuisce all'accessibilità, che doveva essere l'intenzione di Pound, vista la scelta del genere drammatico. Questo è molto diverso dalla maggioranza dei suoi lavori letterari, che raramente si preoccupavano dell'accessibilità.

FILOTTETE

Il *Filottete* ha ispirato molti drammaturghi perché suscettibile di essere usato come commento filosofico o politico sul tempo presente. Il *Philoctète* [*Filottete o il Trattato delle Tre Morali*] (1898) di André Gide affronta alcuni problemi filosofici. Mostra la progressione esistenzialista dall'amore per il proprio paese, all'amore per un'altra persona, e infine all'amore più valido: l'amore di se stessi. Questo è un dramma sull'amore e sull'identità. È anche una celebrazione dell'amore fra gli uomini e un rito di passaggio filosofico. L'amore e l'esistenzialismo collegano questa interpretazione a Cocteau.

Più politico e duro è il *Philoktet* di Heiner Müller (1965, seguito da un'altra versione, *Philoktet der Horatier*, 1968). È il suo primo dramma su tema classico e offre un'appassionata critica ideologica di un uomo al potere che cerca maggior potere senza alcun ritegno etico. Odisseo è un soldato che esegue ciecamente ordini immorali. Assomiglia all'Odisseo dell'*Aiace* più che a quello del *Filottete* di Sofocle. Ha più a cuore il bene comune che il proprio egoistico tornaconto. Qui Filottete si preoccupa più degli affronti personali, mentre Neottolema è un confusionario liberale che prima prova pietà per Filottete e gli restituisce l'arco, ma poi lo ammazza per evitare che uccida Odisseo. Müller strappa la maschera alla politica del potere e sembra voler dire: bisogna dare una realistica occhiata alle conseguenze di quando si sposa una causa che esige l'assoluta obbedienza dei seguaci, specie se richiede atti sordidi. Un buon fine non giustifica i mezzi. In questo Müller rispetta Sofocle, ma non lo segue nella sua totale eliminazione dell'eroismo. I comunisti non furono contenti di questa sfacciata rappresentazione della *machtpolitik*, con l'ovvio corollario che anch'essi esigevano assoluta obbedienza e a volte ricorrevano ad azioni che la maggioranza della gente avrebbe definito criminali.

È politico, ma non altrettanto duro, anche *The Cure at Troy* (1990) di Seamus Heaney. Basato sul *Filottete*, questo lavoro affronta la situazione irlandese e la persistenza con cui la gente continua a curarsi vecchie ferite. Il dramma nasce e finisce in tono ottimistico. È una versione che esorta, crede e spera «in una grande inversione di rotta / sul lato estremo della vendetta / [...] che un'ulteriore costa sia raggiungibile da qui» (p. 77).

Un commento non solo colloca il coro nella sua funzione meditativa, ma rivela anche il tema del dramma: il concentrarsi sulla ferita più che sulla cura. Il dramma è su un uomo ferito che sarà curato a Troia. Heaney ritiene che gli irlandesi siano ossessionati dalle loro ferite e crede che questa ossessione sia d'ostacolo al raggiungimento di una pace duratura.

L'ottimismo di Heaney brilla alla fine in un discorso pronunciato dal corifeo. Queste parole non si trovano in Sofocle, ma appartengono all'Irlanda moderna:

Gli uomini soffrono,
si torturano l'un l'altro,
patiscono dolore e si induriscono.
Nessun dramma, poesia, o canzone
può rimediare del tutto a un torto
inflitto e subito.

Gli innocenti nelle galere
battono sulle sbarre insieme.
Il padre di uno scioperante della fame
sosta muto nel cimitero.
La vedova in lutto del poliziotto
sviene nella camera ardente.

La storia insegna: Non sperare
da questo lato della tomba.
Ma poi, una volta nella vita,
l'attesa onda
della giustizia si solleva,
e la speranza e la storia fanno rima. (p. 77)

Vengono menzionate le sofferenze di entrambe le parti. C'è la speranza di un accordo pacifico e della guarigione della ferita dell'odio. La poesia è splendida.

Tutte e tre le redazioni del *Filottete* dovute a Gide, Müller e Heaney attenuano l'enfasi di Sofocle sull'onore e sulla fedeltà di un ragazzo ai propri ideali.

TRACKERS OF OXYRHYNCHUS (DRAMMA SATIRESCO RICOSTRUITO)

Tony Harrison rende palese il potere della lira di celebrare la creazione o di mettere in guardia dalla distruzione. La lira può cantare una canzone gioiosa o foriera di disastri. Harrison ha preso il dramma satiresco di Sofocle e spezzato lo stampo classico, permettendo ai frammenti papiracei di alimentare un'esplosione di fuochi d'artificio tragicomici nel suo *Trackers of Oxyrhynchus*, basato sul dramma satiresco di Sofocle, *Ichmeutai* [I *segugi*]. Quel dramma antico, riproposto in una cornice moderna, diventa un com-

mento all'arte e alla società elitaria. L'imperialismo culturale è rimosso dalla sua collocazione remota: *punk* moderni appiccano fuoco al manoscritto recuperato e i seguaci distruggono se stessi assieme ai loro maestri: un amaro avvertimento a chi vorrebbe riservare per sé i benefici dell'arte e della società.

La rivisitazione di Harrison inizia con Grenfell e Hunt che cercano papiri a Ossirinco con l'aiuto di una squadra di fellahin. I fellahin cantano sillabe degli *Ichneutai* e titoli dei drammi perduti di Sofocle, e il loro canto suona come un'invocazione. Uno sfondo ritmico percussivo scandisce la scena. Anche il tempo è frammentato, e mentre si scattano fotografie l'azione è congelata (immagine e tempo come papiri in frammenti: puro ritmo senza melodia o flusso). Il ritmo inoltre sembra essere la prerogativa del satiro, mentre la melodia sarà quella di Apollo; i fellahin lanciano il papiro, rivelando il loro talento sportivo, mentre Grenfell e Hunt mostrano il proprio talento per lo studio (un gruppo lancia, l'altro legge).

Grenfell viene posseduto da Apollo, che a poco a poco ne pervade la mente. Hunt esprime preoccupazione per la salute di Grenfell. Dopo una noiosa catalogazione di liste ed elenchi, improvvisamente c'è una scoperta: *Il peana per il popolo di Delfi* di Pindaro (*Peana IV*), che i fellahin intonano con passione. Apollo inizia un frenetico dialogo con Grenfell e lo spinge a trovare il dramma in suo onore. Preso dalla disperazione, Grenfell cerca di sparare ad Apollo, e ne risulta una corsa a staffetta in cui si ode l'inneggiare di antichi spettatori.

Apollo/Grenfell emerge dal mucchio di spazzatura, e iniziano gli *Ichneutai* veri e propri, con Apollo che cerca il suo bestiame rubato. Grida «Hunt!» [Caccia] e Hunt risponde dalla tenda: «Un momento, che mi vesto» (p. 25). Poi esce dalla tenda in veste da Sileno, e promette, dietro ricompensa, di recuperare il bestiame rubato con l'aiuto dei suoi satiri. I satiri (i fellahin di prima) vengono convocati con l'aiuto del pubblico, saltano fuori da scatoloni portati in precedenza sul luogo dell'azione, e danno il via a una vigorosa danza degli zoccoli sui lati appiattiti delle scatole, marchiati dalle impronte del bestiame rubato di Apollo. Si sente il suono della lira, in mezzo alla costernazione generale. Sileno manda avanti i satiri e si ritira, dicendo che è troppo vecchio per queste cose, ma che tornerà per riscuotere la ricompensa. Dietro i satiri viene eretto un palcoscenico, che imita la struttura del Teatro di Dioniso ad Atene. Cillene appare vestita come una cariatide dell'Eretteo, spiega il suo difficile compito di accudire il figlio di Zeus, Ermes, e infine rivela il segreto della lira. Viene spinta giù dal palcoscenico, e i satiri cominciano a sospettare che il bestiame sia stato adoperato per costruire la lira. Cillene cade e nel recuperare il suo elaborato copricapo finisce

allusivamente a cavalcioni di un satiro: il gruppo intona allora un ritmato canto erotico (non dissimile dalla *Sagra della primavera*). Cillene esce inseguita dal branco di satiri, e protesta di essere capitata nel dramma sbagliato.

Apollo entra e affronta il piccolo Ermes (un uomo grande e grosso, anche se non ancora di «sei giorni», come ci informa il frammento di Sofocle). Il bambino alla fine confessa il furto del bestiame, ma Apollo è così incantato dal suono della lira che è disposto ad accettarla in cambio della mandria. Ma non condividerà la sua arte con i satiri. Tramite Cillene consegna invece loro dei ghetto-blaster. I satiri li osservano come dei primitivi di fronte a un prodotto della civiltà moderna. Dice Harrison: «Sono come Cita nei film di Tarzan quando si impossessa di una macchina fotografica» (p. 57).

I satiri escono di scena insoddisfatti e appare Sileno, che sfonda a calci tutti i ghetto-blaster. Segue un violento discorso contro lo sfruttamento dei satiri per testare nuove scoperte, senza che gliene venga poi concesso l'utilizzo. Marsia è il paradigma, il satiro che si prese la libertà di suonare uno strumento divino – il flauto – bene come un dio. I satiri qui scelgono di distruggere se sono ignorati. Gli ultimi papiri vengono usati come un pallone da calcio. Le parole di Apollo terminano con un omega, una «O» finale, una specie di lamento ripreso da ottomila fantasmi. Harrison scrive, in proposito: «Si ode il suono come di un fuoco d'artificio di *Ichneutai* che si estingue oltre le Fedriadi [le scogliere di Delfi dove i *Trackers* fu rappresentato la prima volta]».

Ci sono state anche diverse riduzioni cinematografiche dei drammi di Sofocle. Tzavellas realizzò un film fortemente politico sull'*Antigone*, con Irene Papas (1961); anche *I cannibali* di Liliana Cavani si basava su questo dramma. Ritroviamo Freud nel potente *Edipo re* di Pier Paolo Pasolini (1967). Ci fu anche una versione filmata di *Oedipus rex* di Tyrone Guthrie (1956) con la traduzione di W.B. Yeats, che enfatizzava l'aspetto monumentale per mezzo di maschere, e un'altra di Philip Saville (1967), che invece ha un approccio più naturalistico. Più di un film è stato ispirato dall'*Elettra*: di Ted Zarpas (1962); di Jean Louis Ughetto (1972); e una rivoluzionaria *Elektra* [*Elettra amore mio*] di Miklós Jancsó (1975). *O thiasos* [*La recita*] (1975) di Theodoros Angelopoulos, a sua volta, tesseva un tema politico attorno alla leggenda di Elettra.