

Francesca Crismani

Giocasta di Azio Corghi:
*il ritorno del mito di Edipo al Teatro Olimpico di Vicenza**

“Or quando tu cantasti le crude armi
de la doppia trestizia di Giocasta”,
disse ‘l cantor de’ buccolici carmi,
“per quello che Clìd teco lì tasta,
non par che ti facesse ancor fedele
la fede, senza qual ben far non basta.
Se così è, qual sole o quai cande
ti stenebraron sì, che tu drizzasti
poscia di retro al pescator le vele?”.
Dante Alighieri, *Purgatorio* XXII 55-63

Abstract

This contribution analyses the new version, in a modern way, of the Edipo’s myth in the text of Maddalena Mazzocut-Mis for the ‘tragedia lirica’ *Giocasta* by Azio Corghi. The intention is to consider the relation with sources, investigating how and why they have been treated, and any differences from the tradition.

L’articolo analizza la nuova versione, in veste moderna, del mito di Edipo, quale traspare dal testo di Maddalena Mazzocut-Mis per la ‘tragedia lirica’ *Giocasta* di Azio Corghi¹. Ciò che si vuole mettere in particolare evidenza è il rapporto con le fonti, indagando in quale modo e con quali intenti siano state trattate, e le eventuali varianti apportate rispetto alla tradizione.

1. *Sinossi*²

Giocasta, la regina di Tebe, incontra il figlio-marito Edipo, cieco ed imprigionato. La maledizione che egli ha scagliato sui figli maschi, morti uno per mano dell’altro, si è

* Questo lavoro è tratto dalla mia tesi di laurea *Giocasta di Azio Corghi: l’ineluttabile confessione di una madre che «dice mentre nasconde»*, discussa nel giugno 2011 presso l’Università degli studi di Padova a conclusione del Corso di Laurea Magistrale in Musicologia e Beni Musicali, sotto la guida del Prof. Sergio Durante.

¹ Maddalena Mazzocut-Mis è docente di Estetica e di Estetica dello spettacolo presso l’Università degli studi di Milano. Oltre ai suoi interessi in ambito filosofico, declinati in più opere (*Mostro. L’anomalia e il deforme nella natura e nell’arte, Voyeurismo tattile. Un’estetica dei valori tattili e visivi, Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch, Breve storia dell’estetica*), ha dimostrato particolare curiosità verso il mondo classico, come testimoniano il libretto per *Giocasta* e un lavoro, a cui si sta dedicando, sull’*Elena* di Ritsos.

² Cf. CORGHI (2008, IX).

abbattuta anche sulle due figlie che si sono sacrificate per dare degna sepoltura ad entrambi i fratelli.

Giocasta, da madre, perdona Edipo e giustifica se stessa. Quasi fosse una confessione, racconta la sua esistenza, cercando un motivo per sopravvivere all'orrore. «Non parlo per farti del male e non sarà lo strazio a trovare le parole, ma la pietà di una madre che dice mentre nasconde». Dopo il pianto di Edipo, ormai inerme come un fanciullo, Giocasta prenderà per mano il figlio. Sarà i suoi occhi.

La 'tragedia lirica' *Giocasta*, che vede la luce nel 2008, è un lavoro commissionato al compositore Azio Corgi dall'associazione *Ensemble Punto It* e dal Teatro Olimpico di Vicenza con lo scopo di essere inserito all'interno della rassegna musicale *Il Suono dell'Olimpico* (stagione 2009) e, più in generale, nell'ambito dei festeggiamenti per il 500° anniversario della nascita di Andrea Palladio. Il desiderio dei due committenti era di veder realizzata una nuova opera che si potesse idealmente ricollegare al 1585, data della memorabile inaugurazione del teatro palladiano con la messa in scena della tragedia *Edippo Tiranno*, nella traduzione di Orsatto Giustiniani, con quattro dei sei cori musicati da Andrea Gabrieli.

L'idea iniziale del compositore di «fare il solito Edipo»³ è stata ben presto accantonata, anche su consiglio della librettista che ha preferito riservare a Edipo un ruolo di secondo piano e rendere Giocasta l'unica protagonista dell'opera. Il monologo, definito 'tragedia lirica' dallo stesso compositore, è quindi in realtà una vera e propria confessione attraverso la quale la regina di Tebe svela al figlio, che ha di fronte a sé, ma che non ribatte alle sue parole, fatti e sentimenti fino ad allora inespressi. Si spiega, quindi, la decisione di non voler introdurre altri personaggi, che sarebbero risultati fuori luogo come spettatori della sua confessione⁴. Così Maddalena Mazzocut-Mis argomenta le sue scelte:

trovavo difficile inserire delle figure maschili, in particolare come interlocutori di Giocasta: il suo racconto è infatti troppo intimo e troppo sofferto per essere esposto a un estraneo o al pubblico (come avviene ad esempio nella tragedia euripidea). Ho quindi immaginato che la protagonista potesse rivolgersi solamente a suo figlio, a Edipo⁵.

³ Qui e subito dopo riporto quanto Azio Corgi mi ha riferito durante l'intervista che mi ha concesso il 14 aprile 2011 e che ho inserito nella mia tesi (pp. 177-94:179).

⁴ Riguardo alla struttura del monologo recitato ad un personaggio presente sulla scena ma muto, si vedano i monologhi di Ritsos. AMATO (2010, 51-52) dà una possibile interpretazione del ruolo del personaggio muto e del rapporto che in tali monologhi intercorre tra il personaggio che recita e questa figura alla quale egli si rivolge. Più in generale, sempre riguardo alla struttura drammaturgica del monologo, si sono riscontrate delle analogie con *Emma B. vedova Giocasta* di Savinio, cf. RUBINO (1985).

⁵ BONOMI – BURONI (2010, 223). Il riferimento della librettista è al monologo iniziale di Giocasta nelle *Fenicie* di Euripide.

Molto probabilmente il desiderio di Giocasta è di ottenere con questo monologo un'assoluzione, e quindi la salvezza. Il finale, però, è lasciato appositamente aperto dalla librettista che in questo modo non vuole dare la certezza dell'ottenimento di un risultato, di redenzione o al contrario di dannazione, ma intende sospendere il racconto sul gesto che la madre fa nei confronti del figlio di tendergli la mano. Essa vuole e cerca l'avvicinamento a Edipo, perché egli è stato per lei motivo di vita, ma anche per far capire al figlio la loro complicità nelle colpe commesse.

La centralità del personaggio femminile non poteva d'altra parte dispiacere nemmeno a Corghi nel cui catalogo tutti i personaggi sono donne, eccetto nel *Gargantua*, la sua prima composizione per il teatro musicale (1984), che poco però l'aveva soddisfatto proprio «perché ciò che funziona in un'opera è sempre la complessità, le contraddizioni, le emozioni del personaggio femminile». La donna, nella visione del compositore, assume una connotazione mistica ed estatica, dal momento che è in grado di provare un sentimento d'amore, che in realtà è un profondo trasporto erotico, che le permette di entrare in comunicazione con ciò che è al di là del reale⁶. Nonostante ciò, la donna non perde la sua umanità, non viene cioè privata di ciò che ha in quanto essere umano, ma a quello che già per sua natura possiede si aggiunge un elemento quasi magico⁷. Grazie alla sua femminilità è strumento di comunicazione:

la musica esprime, più di qualsiasi altra arte, la straordinaria volontà dell'uomo di negare, di vincere la morte: non perché si possa dire con la musica quello che non si riesce a dire con altri linguaggi, ma perché la musica dice che c'è qualcosa che non può essere detto. La fisicità della musica si identifica con ciò che esprime. Da questo punto di vista, dunque, la musica è "femmina", dato che è la femminilità lo strumento di comunicazione col trascendente⁸.

⁶ Nella produzione drammaturgica di Corghi ritorna sistematicamente l'idea della corporeità dell'eros, di un'attrazione non solo sentimentale od emozionale, ma alla quale partecipa tutto il corpo con i suoi istinti incontrollabili. Ciò è evidente già dalla sua prima composizione per il teatro musicale, l'opera lirica *Gargantua* (1984), nata sotto la suggestione della lettura che Bachtin fa di Rabelais (BACHTIN [1965, 332-480]). Dato che anche in un normale rapporto tra madre e figlio si ravvisa una componente sessuale all'interno di quello che dovrebbe essere un semplice sentimento d'amore materno, questo aspetto è qui particolarmente evidenziato poiché la madre è allo stesso tempo anche moglie.

⁷ Riguardo al ruolo centrale della donna e a questa sua peculiare e «misteriosa forza di vita», si sono riscontrate alcune analogie con l'opera di Ritsos. Si veda in particolare SANGIGLIO (1975, 105-107) che cita anche lo stesso poeta (*Quando giunge lo Straniero*): «inaccessibili donne, dispotiche, autoritarie, sempre vergini, / amiche della notte, amiche della muta vegetazione. / ... Non conosciamo / i loro esorcismi quando nel cortile lucidano con la terra i bronzi / e i bronzi lampeggiano nel sole come terreni corpi celesti, e lampeggiano / anche le donne nel trionfo del loro dominio / davanti alle ammutolite armate delle cose chiuse. / Non conosciamo / l'indispettita libertà del loro silenzio quando si rifiutano di adirarsi, / il loro orgoglio mentre la pudicizia piega le loro ciglia, / la loro molteplice difesa simile alla serrata plurima scorza dell'aglio fresco, / questi fragili vestimenti. Cosa intendono? Cosa tacciono?».

⁸ Cf. CORGHI (1990, 125), ora in BRAMANI (1995, 68s.). Concorda con Corghi anche la librettista in MAZZOCUT-MIS (1995, 226): «il canto, la musica dicono ciò che non è esprimibile, dicono l'ineffabile. La musica quindi è donna, donna per il suo immenso potere di eternare l'amore e di disgelare la verità della vita e della morte».

La donna e l'amore che da lei scaturisce, sia eros o affetto materno, sono oggetto da parte del compositore di una continua ricerca e di una infaticabile indagine volta ad approfondirne svariati aspetti. Non si deve, d'altra parte, neppure tralasciare il trattamento da lui riservato alla voce femminile nella musica drammatico-vocale (ci si riferisce in particolare ad alcune composizioni per orchestra che prevedono la presenza di un soprano, di un mezzosoprano o di una voce recitante femminile⁹). Anche in questi casi la curiosità che Corghi ha dimostrato di avere nei confronti delle risonanze del femminile lo ha condotto alla scoperta di nuove possibilità e di pregnanti soluzioni timbrico-sonore. In *Giocasta* l'elemento femminile è predominante. Pur trattandosi infatti di un monologo, il compositore sdoppia il ruolo della protagonista, affidandolo alla recitazione di un'attrice o, laddove il lirismo della parola lo richiede, al canto di un mezzosoprano. È una composizione tutta al femminile, se si considera che anche le altre figure presenti in scena, una violista che rappresenta il destino e due mimi, Edipo e Antigone, sono donne.

Il monologo recitato da Giocasta si colloca all'interno della saga dei Labdacidi, a conclusione della tragedia che ha investito Edipo, i suoi figli e le sue figlie. Il lungo racconto di Giocasta, infatti, ripercorre le sciagure che si sono abbattute sulla sua famiglia, riportando fedelmente l'intero mito di Edipo, quale risulta dalla tradizione¹⁰. La novità del libretto di Maddalena Mazzocut-Mis consiste nel fatto che vengono presentati una Giocasta ed un Edipo sopravvissuti alle morti dei loro figli maschi,

⁹ Si vedano a riguardo le seguenti composizioni di Azio Corghi: il balletto *Amorsacro/Amorprofano* (1991), tratto da composizioni cameristiche di Giuseppe Verdi per soprano, piccolo coro, orchestra da camera ed elettronica; la cantata *La cetra appesa* (1994) su temi popolari verdiani per soprano, voce recitante, coro e orchestra, tratta da poesie di Attilio Bertolucci e Salvatore Quasimodo, versi di Temistocle Solera e salmi della *Bibbia*; la cantata drammatica ... *fero dolore* (1993), tratta da *Pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna* di Claudio Monteverdi per voce femminile, oboe d'amore, percussioni e archi; la cantata drammatica *La morte di Lazzaro* (1995) per voce recitante, coro misto, coro di voci bianche, ottoni e percussioni, con un testo di José Saramago tratto da *Memoriale del Convento, Il Vangelo secondo Gesù, In nomine Dei*; la *Suite Dodo* (1992), da *Péchés de vieillesse* di Gioachino Rossini, per mezzosoprano, flauto e archi; la drammaturgia poetica ... *poudre d'Ophelia* (2003) di Quirino Principe, per voce recitante-cantante e orchestra d'archi; la drammaturgia poetica ... *Her Death! (ritratto di Sarah)* (2005) di Quirino Principe per attrice-cantante e orchestra.

¹⁰ La fase più antica della saga dei Labdacidi è costituita da due poemi epici del ciclo tebano, l'*Edipodia* e la *Tebaide*, dei quali non è giunto materiale sufficiente per una ricostruzione, e da un accenno in Hom. *Od.* XI 271-80. Pind. *Ol.* Il presenta alcuni momenti centrali della vicenda (l'oracolo di Laio, il suo incontro fatale con Edipo, la vendetta delle Erinni). Eschilo nel 476 ottiene la vittoria ai concorsi tragici con la trilogia *Laio*, *Edipo* e *Sette a Tebe* e il dramma satiresco *Sfinge*. Di questi componimenti sopravvive solo la tragedia *Sette a Tebe*. Le tragedie tebane di Sofocle, al contrario, non sono una trilogia, ma sono composte separatamente e il loro ordine cronologico non segue la successione degli eventi della storia (l'*Antigone* del 442 racconta il momento conclusivo della vicenda ed è marginale rispetto alla storia di Edipo; l'*Edipo re* è generalmente considerato anteriore al 425; l'*Edipo a Colono* è l'ultima tragedia di Sofocle, rappresentata postuma). Euripide compone tre tragedie sulla saga tebana: *Edipo* e *Antigone*, di cui restano solo dei frammenti, e le *Fenicie*. Si veda anche il P. Lille 76 a-c + 73, attribuito a Stesicoro. Dal mondo latino, invece, provengono l'*Edipo* e le *Fenicie* di Seneca e la *Tebaide* di Stazio con il racconto degli avvenimenti successivi all'accecamento di Edipo.

Eteocle e Polinice, che si sono reciprocamente uccisi, e delle loro figlie femmine, Antigone ed Ismene, la prima sacrificatasi per dare sepoltura a Polinice, la seconda scomparsa nel nulla. È vero che la tradizione ci racconta il destino di Giocasta in diversi modi, ma mai la regina di Tebe sopravvive ai suoi figli, come in questo caso¹¹.

Il libretto è suddiviso in 14 sezioni, ad ognuna delle quali è associato, solamente nell'indice, un titolo, che è più propriamente un'indicazione dell'argomento principale della sezione¹². Maddalena Mazzocut-Mis, più che dall'*Edipo re* di Sofocle, si è lasciata affascinare dal lungo intervento, affidato a Giocasta, con cui si aprono le *Fenicie* di Euripide, che ha costituito il vero punto di partenza per l'elaborazione del testo. Come risulta poi da una nota presente nel libretto, alcune parti, evidenziate in corsivo e destinate al canto, sono state liberamente tratte da precise fonti che di volta in volta la librettista segnala (*Edipo re*, *Edipo a Colono*, *Antigone* di Sofocle, *Fenicie* di Euripide, *Edipo* di Seneca).

L'immagine di Giocasta, con la quale si apre il monologo, è quella di una madre, compassionevole e pietosa nei confronti del figlio, cieco e schiacciato dal suo destino¹³. Giocasta non è qui la regina di Tebe, fiera del suo potere. È solo una madre e come tale cerca un contatto con il proprio figlio, vuole prendere le mani di Edipo tra le sue e condurlo, cieco, fuori dall'orrore in cui sono entrambi caduti. Edipo è inerme e indifeso come un fanciullo. La ὕβρις, che lo aveva spinto e sorretto nella ricerca della verità, è scomparsa, niente ha potuto contro il destino¹⁴. Dall'analisi del libretto, riguardo alla figura di Giocasta, donna-amante e donna-madre, emerge quindi la sua sensibilità materna¹⁵, sebbene Maddalena Mazzocut-Mis non tralasci di approfondire i sentimenti e

¹¹ Le diverse versioni del destino di Giocasta sono riepilogate in BETTINI – GUIDORIZZI (2004, 76s.). In Hom. *Od.* XI 277s. e Soph. *OT* 1263s. Giocasta si uccide impiccandosi; in Sen. *OT* 1024-1140 si trafigge con una spada dopo l'accecamento di Edipo; in *argum.* Eur. *Phoen.* 1455-59 e Stat. *Theb.* II 634-41 si suicida sui corpi dei figli che si erano uccisi a vicenda; in *schol. ad* Eur. *Phoen.* 26 è uccisa da Edipo dopo la scoperta dell'incesto.

¹² Il libretto è edito insieme alla partitura da Ricordi: CORGHI (2008, XII-XVIII). L'indice delle sezioni che compongono il libretto si trova, invece, nel programma di sala stampato per la prima rappresentazione di *Giocasta*, avvenuta al Teatro Olimpico di Vicenza nel giugno 2009. Si riportano in *Appendice* i titoli delle 14 sezioni con l'argomento che Giocasta affronta in ciascuna di esse.

¹³ Il ruolo materno di Giocasta è enfatizzato anche in alcune riprese più moderne del mito (Cocteau e Pasolini).

¹⁴ GUIDORIZZI (2008, XVIII) confronta la parabola discendente compiuta da Edipo nell'*Edipo re*, da uomo splendido e potente a colpevole, con quella opposta presente nell'*Edipo a Colono*, che vede un Edipo mendicante riacquistare la gloria perduta.

¹⁵ Ciò giustifica anche le scelte linguistiche operate dalla librettista. In generale risalta nel testo l'uso di un linguaggio semplice ed immediato, seppur pregnante e denso di significato. Non poteva d'altra parte essere diversamente se si considera il monologo di Giocasta come un resoconto che essa fa a Edipo. Una madre, rivolgendosi al proprio figlio, usa parole tenere, pur dovendo raccontargli fatti terribili e sciagure. La sua tenerezza e il suo pudore non svaniscono mai, nemmeno se le parole da lei pronunciate evocano violenza o disperazione. Si spiega così, per esempio, la decisione presa da Maddalena Mazzocut-Mis di non voler inserire nell'episodio che ricorda la violenza di Laio su Giocasta la parola "stupro", voluta in un primo momento da Corghi e in seguito abbandonata in favore di un registro più sommesso. «Una madre parla una lingua diretta, senza fronzoli. Le frasi di una madre non sono necessariamente "articolate" e

le emozioni provati dalla protagonista come moglie di Laio e Edipo. Sono emblematiche, a questo proposito, le parole che Giocasta pronuncia nella prima sezione: «Non parlo per farti del male e non sarà lo strazio a trovare le parole, ma la pietà di una madre che dice mentre nasconde». Da esse traspare la dolcezza che ogni madre prova quando si rivolge ai propri figli. Qui Edipo non è il figlio parricida o incestuoso, per il quale la protagonista potrebbe nutrire disprezzo o odio. Egli è semplicemente il figlio fortemente voluto, colui che le ha ridato la voglia di vivere. Anche laddove essa ricorda fatti terribili, le parole sono sincere¹⁶. Niente deve essere più nascosto. La volontà di Giocasta è ora quella di raccontare, forse per la prima volta, tutto. La determinazione che l'ha sempre animata e che l'ha fatta apparire come un personaggio negativo ora, scomparsa anche la paura subentrata alla caduta delle certezze, lascia il posto alla sincerità. Giocasta non vuole ottenere la comprensione del figlio, vuole presentarsi a lui così com'è, con tutte le sue imperfezioni. Non si deve d'altra parte dimenticare che il monologo della protagonista è sì una confessione rivolta a Edipo, che lei vede davanti a sé¹⁷, ma è prima di tutto un ammettere le proprie colpe a se stessa, un risollevare il proprio animo dal peso di segreti mai confidati. Dato il finale aperto del libretto, non si può con certezza dire se Edipo abbia voluto accettare quanto raccontatogli dalla madre, ma sicuramente questo monologo, quasi interiore, è servito alla protagonista per redimersi.

Giocasta è madre anche di Antigone ed è lei che invoca subito dopo, ricordandola nella sua morte: le ha lavato e pettinato i capelli, le ha unto e profumato il corpo, le ha ravvivato il colore delle labbra, l'ha vestita con l'abito delle nozze che non ha mai potuto celebrare, l'ha baciata. È una madre molto dolce nei confronti della figlia, che giace morta davanti a lei e che tanto aveva fatto in vita per la famiglia, seguendo il padre nel triste esilio e lottando fino alla morte per scongiurare lo scontro fatale tra i fratelli e per assicurare, in seguito, all'uno come all'altro una degna sepoltura. Ora è Giocasta a prendersi cura di lei, come faceva quando Antigone era bambina e Edipo era ancora alla ricerca della verità. Ella ricorda al figlio: «Temevi per il suo destino. Chi

“argomentate”, ma devono andare dritte al cuore e scuotere la sensibilità, l'immaginazione» (la citazione, che si trova in BONOMI – BURONI [2010, 227], proviene da un'intervista a Maddalena Mazzocut-Mis). Sempre in questo tentativo di voler riproporre un linguaggio spontaneo, molto importante diventa anche la punteggiatura che ha la funzione di interrompere le frasi, per lo più molto brevi e concise, laddove ci si può immaginare un sospiro o una pausa necessaria a far comprendere il significato più profondo di quanto viene detto. Pur nella sua semplicità però, il linguaggio di Giocasta, allontanandosi dalla prosaicità, si caratterizza per la musicalità tipica di un testo poetico. Le parole, sapientemente dosate tra recitazione e canto, risuonano già da sole, anche senza musica. Per quanto riguarda invece le parti corali, allontanandosi dalla funzione narrativa per assumere invece una sostenuta liricità, risultano più ricercate e preziose nello stile. Si avvicinano in questo modo alla gravità e all'eleganza dei cori della tragedia greca dai quali sono ispirate. Emerge poi, sempre dal punto di vista stilistico, l'ultima sezione, *Tema poetico*. Sebbene recitata, presenta un tono più elevato e lirico, come previsto dal titolo stesso.

¹⁶ POLITO (2009).

¹⁷ Edipo è impersonato da un mimo donna.

l'avrebbe invitata ai balli, chi l'avrebbe sposata...»¹⁸. È una libera citazione di una delle fonti (Soph. *OT* 1489-1502)¹⁹:

Οἱ ποίας γὰρ ἀστῶν ἤξετ' εἰς ὁμιλίας,
ποίας δ' ἑορτάς, ἔνθεν οὐ κεκλαυμέναι
πρὸς οἶκον ἵξεσθ' ἀντὶ τῆς θεωρίας;
ἀλλ' ἡνίκ' ἂν δὴ πρὸς γάμων ἤκητ' ἀκμάς,
τίς οὗτος ἔσται, τίς παραρρίψει, τέκνα,
τοιαῦτ' ὀνειδίη λαμβάνειν, ἃ ἴτοῖς ἐμοῖς†
γονεῦσιν ἔσται σφῶν θ' ὁμοῦ δηλήματα;
τί γὰρ κακῶν ἄπεστι; τὸν πατέρα πατὴρ
ὑμῶν ἔπεφνε· τὴν τεκοῦσαν ἤροσεν,
ὅθεν περ αὐτὸς ἐσπάρη, κακὰ τῶν ἴσων
ἐκτίσαθ' ὑμᾶς, ὥνπερ αὐτὸς ἐξέφυ.
τοιαῦτ' ὀνειδιεῖσθε. καῖτα τίς γαμεῖ;
οὐκ ἔστιν οὐδεὶς, ὃ τέκν', ἀλλὰ δηλαδὴ
χέρσους φθαρῆναι καγάμους ὑμᾶς χρεών.

Tali parole si trovano nell'esodo dell'*Edipo re* (1223-1530). Il Nunzio ha raccontato quanto è avvenuto in casa: Giocasta si è uccisa ed Edipo, che l'ha trovata impiccata, si è trafitto gli occhi con la spilla che le chiudeva il vestito. Ora Edipo si lamenta del suo destino e spiega il motivo che lo ha portato ad accecarsi: per lui non ci sarà più niente di dolce da vedere. Arriva anche Creonte, fratello di Giocasta, con l'intento di portare Edipo in casa, perché solo i parenti possano avere pietà di lui. Edipo lo interrompe e gli chiede di poter essere mandato via da quel luogo, di poter essere esiliato in una terra lontana e solitaria. Prima, però, vuole incontrare le figlie, ancora bambine. A loro si rivolge con tali parole e tende loro le mani, non potendole vedere. È preoccupato del destino che le attende, sicuramente non roseo e felice, dal momento che la colpa dei genitori ricadrà sui figli²⁰.

Il personaggio di Giocasta nel libretto di Mazzocut-Mis, ricordando ad Edipo proprio le parole che lui stesso aveva rivolto ad Antigone e Ismene, riporta alla memoria

¹⁸ Riguardo alla scelta dei tempi verbali (il passato remoto per la vita ormai lontana che Edipo e Giocasta hanno passato insieme, il passato prossimo per gli ultimi avvenimenti che sono loro accaduti, il presente per le parole di conforto che Giocasta rivolge direttamente al figlio), si riporta un'altra osservazione di Maddalena Mazzocut-Mis in BONOMI – BURONI (2010, 228): «il racconto è volutamente distante nel passato remoto. Quello che Edipo e Giocasta hanno vissuto insieme è un passato remoto che ritorna solo nel ricordo e nella “tinta” di Giocasta. Il presente è invece ciò che Giocasta ha vissuto da sola. [...] Il presente è quel presente dove Giocasta è viva ed Edipo quasi morto, assente, lontano, avendo rinunciato a vivere e a vedere».

¹⁹ Qui e altrove viene riportato il testo greco dell'edizione critica di LLOYD-JONES – WILSON (1990).

²⁰ Così la colpa commessa da Laio, di non aver obbedito all'oracolo e di essersi congiunto con Giocasta, dopo averle fatto violenza, è ricaduta sul figlio Edipo, a sua volta uccisore del padre e amante della madre, destinato a non vedere più oltre. Allo stesso modo ne risentiranno i suoi figli, che lui stesso maledirà (Soph. *OC* 1370-79) e che si uccideranno a vicenda, ma anche le sue figlie. Riguardo a questo alternarsi nella famiglia dei Labdacidi di colpe ed espiazioni, che si trasmettono di padre in figlio, è ancora fondamentale VASCONI (1898, 3s.), a cui si aggiungono i più recenti BURKERT (1991) e MARTINA (1993, 111s.).

del figlio quel momento colmo di *pathos*, apice della sua tragedia e al tempo stesso lo esorta a non temere. Di contro la paura è onnipresente nell'*Edipo re*²¹. È proprio la madre ad insinuarla in Edipo involontariamente, durante il suo tentativo di rassicurarlo, quando accenna al punto dove si diramano le tre strade (Soph. OT 716). La paura investe anche Giocasta, che cerca di assicurarsi la protezione degli dèi portando offerte ad Apollo Liceo (Soph. OT 911-23) e che rimane in silenzio dal v. 988 al v. 1055, mentre il messaggero corinzio svela a Edipo la vera identità di Polibo e Merope: genitori adottivi e non carnali, come egli credeva. Giocasta tace spaventata, apprendole per la prima volta chiara la tragica verità²². Madre e figlio sono quindi uniti nella paura, come lo sono nella colpa, sebbene a trasgredire sia stata principalmente Giocasta che, seppure violentata da Laio, ha comunque messo al mondo il figlio, nonostante il divieto dell'oracolo. Al contrario, Edipo ha raggiunto la piena conoscenza della verità a cose già compiute²³.

Di certo non si è macchiata di colpa alcuna Antigone, la cui purezza, nella *Giocasta* di Corghi, è paragonata a quella dell'acqua con cui il suo cadavere è stato lavato. Pur essendo solo una presenza muta sulla scena, Antigone è ben delineata dal racconto di Giocasta. Essa viene caratterizzata come personaggio in apparenza positivo, dal momento che è pronta a sacrificare la sua vita per gli altri, a subire ingiustizie pur di dare sepoltura ai fratelli²⁴. In questa prima parte viene ricordata nel suo estremo gesto, mentre oltrepassa la soglia di quella che sarà la sua tomba, un antro di pietra dove per ordine di Creonte è stata rinchiusa per aver osato violare il divieto di dare sepoltura a Polinice. Da quella dimora sotterranea non farà ritorno, quello sarà il suo sepolcro. È condannata a una morte terribile e solitaria per essere stata pia nei confronti del cadavere del fratello, che lei stessa ha lavato, sistemato per le libagioni funebri e coperto. Ha evitato di lasciare insepolto Polinice ed è riuscita nel suo intento. Creonte, infatti, spinto anche dalle rivelazioni di Tiresia sull'infausto destino che attende la sua famiglia, seppellirà infine il corpo di Polinice, cercando egli stesso in questo modo la pace interiore. Antigone ha vinto; seppure con la morte, ha raggiunto ciò che voleva. La Vittoria alata, che simile ad un uccello vola alto senza badare a quanti sulla terra la vorrebbero afferrare, ha dato ascolto alla giustizia ed alla *pietas* di Antigone. Questi sono i valori dai quali si lascia persuadere.

Appare subito chiaro come l'intento di questo monologo, che Giocasta rivolge ad un Edipo silenzioso, non sia di rinfacciare al figlio le colpe commesse, accusandolo. Il destino lo ha già punito duramente per questo. Le sue non sono nemmeno parole di lamento, dettate dallo sconforto e dal dolore. Chi parla è una madre e, come tale, dice al

²¹ Cf. LANZA (1997, 204s.).

²² DI BENEDETTO (1988, 108-12) mette in risalto lo stato d'animo di Giocasta, in relazione all'aumentare della sua paura con il progressivo svelarsi della verità.

²³ Si veda a riguardo LONGO (1990, 73).

²⁴ Per un'analisi dettagliata della figura di Antigone si veda STEINER (1984).

figlio quello che vuole e deve, ma omette e tralascia quanto può fargli male, cercando solo di essergli vicina nella sciagura e di portargli sollievo²⁵. Di qui l'invito, rivolto ad Edipo, ad ascoltare il suo discorso che viene da subito ad assumere le caratteristiche di una vera e propria confessione. Alla protagonista, dopo il dolore e lo sgomento, resta la disperata lucidità di poter riportare alla memoria i terribili avvenimenti vissuti. Attraverso le parole della madre è possibile delineare anche la figura di Edipo. Anch'egli sembra avere quell'imperturbabilità che ottiene chi ha molto sofferto.

Giocasta inizia a raccontare la sua storia dall'evento che ha segnato tutta la sua vita: le nozze con Laio. Sposando il re di Tebe, si è assicurata un destino da regina, che le ha permesso di non essere mai una donna di scarso rilievo. Ha sempre avuto molto potere²⁶, come dimostra anche nell'*Edipo re*, dove riesce a tenere a lungo la situazione sotto controllo²⁷. È stata anche molto invidiata ed odiata a causa della sua posizione altolocata, ma anche senza l'invidia e l'odio degli altri sarebbe stata infelice, dato il suo destino. Laio certamente l'ha resa madre, ma solamente dopo molti anni trascorsi insieme e con un atto violento²⁸, dovuto all'ebbrezza del vino. Per il re di Tebe non è mai stata l'amante desiderata e concupita, con cui procreare figli legittimi. D'altra parte Laio era ben consapevole dell'infallibilità dell'oracolo di Apollo, dal quale si era recato per richiedere un figlio maschio. La profezia del dio, che lo aveva invitato fermamente a non procreare alcun figlio, se aveva cara la vita e la propria famiglia, doveva essere assolutamente rispettata. Ciò che Giocasta aspramente biasima è il comportamento di Laio, indegno, eppure mai criticato dai suoi cittadini. Il titolo di sovrano lo ha sempre protetto. L'unica a non aver scordato le azioni depravate del marito è proprio Giocasta. Indelebile in lei è il ricordo dello stupro subito, ma anche delle urla dell'altra vittima di Laio: Crisippo. La passione del re per questo bellissimo fanciullo, che egli rapì, violentò e condusse per vergogna al suicidio, costituisce la colpa originaria di cui si sono macchiati i Labdacidi²⁹. Giocasta sembra idealmente collegare le urla di Crisippo, irretito e quindi rapito da Laio durante i giochi nemei³⁰, alle proprie urla di orrore per la

²⁵ Per DI BENEDETTO (1988, 102) solamente in un unico punto dell'*Edipo re* di Sofocle è presente un vero sentimento d'affetto di Giocasta nei confronti di Edipo: nel v. 1066. Qui Giocasta dice: καὶ μὴν φρονοῦσά γ'εὖ τὰ λῶσά σοι λέγω ed il verbo φρονεῖν ha il significato di "pensare attentamente per poi consigliare con saggezza", compito di un genitore interessato ad aiutare i propri figli.

²⁶ Per quanto riguarda la distribuzione del potere nella tirannide di Edipo, si veda Soph. OT 579-81 (Κρ. ἄρχεις δ'ἐκέλευε ταῦτ' ἄν' ἴσον νέμων; / Οἱ. ἂν ἥ θέλουσα πάντ' ἐμοῦ κομίζεται. / Κρ. οὐκ οὖν ἴσοῦμαι σφῶν ἐγὼ δυοῖν τρίτος;) e i relativi commenti di TONELLI (1984, 76); BETTINI – GUIDORIZZI (2004, 181); SERRA (1994, 26). È particolarmente interessante l'analisi del personaggio di Giocasta presente in MAIULLARI (2001, 186-205).

²⁷ Cf. MAIULLARI (1999, 218) e (2001, 186-205).

²⁸ Cf. il racconto di Giocasta in Eur. *Phoen.* 13s. e 21s.

²⁹ Su Crisippo si veda il commento ad Apollod. III 5, 44 di SCARPI (2004⁷, 556).

³⁰ Sempre in Apollod. III 5, 44 si viene a sapere che Laio, bandito da Iria (che poi diverrà Tebe), si stabilisce nel Peloponneso, ospite di Pelope. Avendo l'occasione di insegnare a guidare il carro al figlio di lui, Crisippo, se ne innamorerà.

violenza subita. Nessuno riuscì a sentire lo strazio di Crisippo, per la confusione generata intorno a lui dalla festa. Gli unici probabilmente furono gli dèi. Nessuno sentì i lamenti di Giocasta, violentata nella sua camera, eccetto i servi e le serve, che resero subito tutto noto. A questo punto è inserito un commento, affidato al coro, sulla forza di Eros e sull'effetto che provoca in chi se ne appropria. Il riferimento è a Soph. *Ant.* 781-90:

Χο. Ἔρως ἀνίκατε μάχαν,
Ἔρως, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,
ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς
νεάνιδος ἐννυχεύεις,
φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἔν τ'
ἀγρονόμοις αὐλαῖς·
καί σ' οὔτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς
οὔθ' ἀμερίων σέ γ' ἀν-
θρώπων, ὃ δ' ἔχων μέμνηεν.

Queste parole si trovano nel terzo stasimo dell'*Antigone*, un breve intervento corale di una sola coppia strofica che si pone tra l'uscita di scena di Creonte, che ha reso noto il suo volere di rinchiudere viva Antigone in un antro di pietra, e la comparsa della donna, circondata da guardie, che si lamenta della sua sorte. Questa immagine di Eros, dio invincibile e crudele, a cui non possono sfuggire né dèi né mortali, richiama alla mente Saffo e la sua descrizione della potenza di Eros³¹. Non si tratta, infatti, dell'amore che genera sospiri, ma di un'insana passione che sconvolge come fosse morte. In tal modo, secondo Sofocle, sono stati turbati gli animi di Eteocle e Polinice, indotti a contrapporsi al padre e ad assumerne il potere, ma allo stesso modo, dice Giocasta, Eros ha sconvolto anche l'animo di Laio, portandolo a generare un figlio e contravvenendo all'oracolo del dio.

Di Laio quindi vengono messe in risalto solamente le colpe da lui commesse. Il ritratto del re di Tebe, quale traspare dalle parole della moglie, è quello di un uomo depravato, violento e insensibile. L'amore, che una volta Giocasta provava per lui, sembra del tutto scomparso. Non ci sono però rabbia o ira nelle parole della donna: il tempo ha sedato tali sentimenti, lasciando al loro posto una distaccata freddezza, grazie alla quale Giocasta è in grado di riportare alla memoria questi tristi avvenimenti.

In Soph. *OT* 717-22 Giocasta racconta che, tre giorni dopo la nascita del figlio, fu proprio Laio ad ordinare che gli fossero legati insieme i piedi e che fosse buttato in un luogo inaccessibile sul monte Citerone, perché mai potesse diventare l'uccisore del padre. Bisogna attendere l'intervento, nel quarto episodio, del servo chiamato da Edipo, per sapere come andarono veramente i fatti. Questo testimone, con grande sorpresa di

³¹ Si veda in particolare Sapph. fr. 31 L.-P. È l'ode della malattia e della pazzia amorosa, poi ripresa da Catullo nel carme 51. La passione amorosa provoca in Saffo un tumulto dell'anima e delle membra ed un'agitazione dell'essere, tali da portare al disfacimento.

Edipo, accuserà proprio Giocasta di avergli consegnato il bambino, affinché fosse ucciso³². Anche nel libretto risulta essere lei la colpevole, è lei che ha cercato di porre rimedio a quella situazione che poteva diventare pericolosa per Laio e, quindi, per se stessa. In realtà però non è mai riuscita a liberarsi del tutto di quel bambino. L'ha condannato a morte, ma egli è tornato più volte a sconvolgere i suoi sogni, sottoforma di bestia o Sfinge³³.

A questo punto nel monologo il coro di sole donne invoca il monte Citerone, che ha protetto e salvato il bambino. È un amaro commento però perché la salvezza di Edipo, che altrimenti avrebbe dovuto portare gioia, ha arrecato solo dolore. Parole simili, rivolte dal coro al Citerone, si trovano in Eur. *Phoen.* 801-804, laddove viene ricordata la storia di Edipo, in attesa dell'arrivo dell'indovino Tiresia e della sua predizione a Creonte sul futuro della città di Tebe. In entrambi i casi, qui e in Euripide, ciò che si mette in risalto è il rimpianto per il fatto che Edipo si sia salvato. Così recita la fonte, cioè l'*incipit* dell'antistrophe in Eur. *Phoen.* 801-804³⁴:

Χο. ὦ ζαθέων πετάλων πολυθηρότα-
τον νάπος, Ἀρτέμιδος χιονοτρόφον ὄμμα Κιθαίων,
μήποτε τὸν θανάτῳ προτεθέντα, λόχευμ' Ἰοκάστας,
ὄφελος Οἰδιπόδαν θρέψαι, ...

Nonostante il gesto compiuto, Giocasta nel monologo racconta che la vita era continuata come prima, come se nulla fosse accaduto. Aveva fatto uccidere il proprio figlio pur di salvaguardare la vita di Laio e di mantenere il suo ruolo di regina ed il suo potere. Facendo questo però lei stessa è morta nell'anima e allo stesso tempo è stata costretta a continuare a vivere, sopportando lo strazio provocato dalle sue azioni. Giocasta cerca quasi di scusarsi agli occhi di Edipo, dicendogli che anche lui, a sua volta, ha insegnato ai loro figli a vivere e a morire per il potere. Per il controllo sulla città di Tebe arriveranno perfino ad uccidersi a vicenda.

La punizione a Giocasta arrivò con la nascita del nipote Meneceo, figlio di suo fratello Creonte. Tutte le volte che lei lo aveva di fronte o che ne sentiva il pianto ricordava il figlio, praticamente mai nato. In Meneceo cercava di ravvisarne i tratti, ma proprio nel far questo provava un immane dolore³⁵. Il destino, però, le aveva riservato una sorpresa ancora più terribile, che sarà la sua vera punizione. Quel figlio che lei

³² Soph. *OT* 1171-76.

³³ Nel commento ad Apollod. III 5, 8 SCARPI (2004⁷, 560) riporta la possibilità che la Sfinge fosse stata mandata ai Tebani come punizione per l'amore illecito di Laio nei confronti di Crisippo.

³⁴ Il testo greco, a cui si fa riferimento per le *Fenicie* di Euripide, è quello dell'edizione critica di DIGGLE (1981).

³⁵ Sarà Meneceo a salvare la città di Tebe, in preda allo scontro tra Eteocle e Polinice. Così dirà l'indovino Tiresia: Meneceo dovrà essere sacrificato da Creonte, se Tebe vorrà essere libera. Meneceo si configura pertanto come l'eroe disposto al sacrificio, in contrapposizione ai figli di Edipo interessati solo alla conquista del potere.

aveva voluto e dovuto uccidere si salverà e da vivo le procurerà un dolore ed uno strazio maggiori.

Si accenna quindi ad un'epidemia, molto probabilmente di peste, diffusa sui Tebani dalla Sfinge, a loro invisa. L'accento a questa pestilenza risulta essere una novità, rispetto alla tradizione. È vero che nel prologo dell'*Edipo re* di Sofocle il coro, tramite il sacerdote che lo guida, supplica Edipo di trovare un rimedio alla peste che distrugge la città di Tebe. Si tratta però di un'epidemia successiva, dovuta, così dirà l'oracolo di Apollo, alla presenza in città dell'uccisore di Laio, vivo e libero, non alla maledizione della Sfinge. Non ci sono nelle fonti del mito riferimenti ad altre epidemie. Le altre varianti qui presenti riguardano la Sfinge ed in particolare il motivo del suo invio da parte di Era, cioè la volontà di vendicare Crisippo³⁶, ed il monte Citerone quale sede del mostro. Di questa epidemia viene descritto solo lo strazio delle madri per i loro figli morti. Non si può fare a meno di collegare l'immagine della consegna da parte di Giocasta del proprio figlio al servo affinché venga ucciso, a queste madri che in casa tengono stretti i corpi dei loro figli, ormai morti, come se non lo fossero ancora, che li proteggono e custodiscono, che li puliscono ed accarezzano, sperando che nessuno venga a strapparli al loro abbraccio per seppellirli. Sono madri che sperano di morire, non avendo altro per cui vivere, ora. Il destino non esaudisce però le loro preghiere, costringendole a sopravvivere allo strazio provocato dalla perdita. Allo stesso modo anche Giocasta era stata costretta a continuare la sua vita, sebbene ricolma del dolore per l'allontanamento e la morte del figlio.

La peste non risparmia nessuno, nemmeno gli animali. La loro disperata condizione viene descritta nel passo dell'*Edipo* di Seneca, in cui il coro commenta lo sconvolgimento provocato dal morbo che si è abbattuto su Tebe (Sen. *OT* 149-53)³⁷:

*non lupos cervi metuunt rapaces,
cessat irati fremitus leonis,
nulla villosis feritas in ursis;
perdidit pestem latebroso serpens:
aret et sicco moritur veneno.*

Edipo è arrivato a Tebe e ha vinto la Sfinge. L'atmosfera però è quella torbida degli inganni, che hanno bisogno di altri inganni per non essere svelati e che portano solamente al dolore. Ecco quindi il riferimento all'*Edipo a Colono* (Soph. *OC* 230-33). In Sofocle il passo è inserito nella parodo, un'entrata del coro particolare, perché interrotta in alcuni punti dal dialogo con Edipo. Gli anziani di Colono hanno capito che l'esule di fronte a loro è l'uomo dal passato nefando. La loro reazione è di orrore. Edipo

³⁶ Questo accenno a Crisippo, quale ragione dell'invio da parte di Era della Sfinge, è concorde a Pisandro *FGrHist* 16 F 10: tutto avviene a causa dell'empio amore di Laio per Crisippo.

³⁷ Il testo latino, a cui si fa riferimento per l'*Edipo* di Seneca, è quello dell'edizione critica di ZWIERLEIN (1986).

deve andarsene subito dalla loro terra, prima di contagiarla con la sua colpa. Non è nemmeno stato leale nei confronti degli anziani, perché non ha svelato subito la sua identità, ma ha prima cercato la loro compassione. Li ha ingannati con l'intento di coprire le sue colpe, ma così facendo ha provocato il loro sdegno³⁸:

Χο. ... ἀπάτα δ'ἀπά-
ταις ἑτέραις ἑτέρα παραβαλλομέ-
να πόνον, οὐ χάριν, ἀντιδίδωσιν ἔ-
χειν.

Nella *Giocasta* il racconto continua, sempre variando rispetto alla tradizione, con un accenno all'epidemia provocata dalla Sfinge. I cittadini di Tebe hanno individuato in Laio l'untore. La colpa originaria di cui si era macchiato, il rapimento e l'uccisione di Crisippo, è un morbo che ha contagiato tutti i Tebani e dal quale è quindi necessario purificare la città. Nel momento in cui i sospetti si mutano in accuse, Laio è costretto a chiedere una soluzione all'oracolo³⁹. Di qui il viaggio verso Delfi, durante il quale troverà la morte. L'uccisione di Laio coincide con l'arrivo a Tebe di Edipo, salutato come un eroe perché vincitore sulla Sfinge. Egli prenderà il posto del padre. Sarà acclamato nuovo re dai Tebani e dichiarato, secondo il proclama di Creonte, nuovo sposo di Giocasta⁴⁰. La donna dimenticherà subito Laio, perché a lei Edipo concederà un'altra possibilità di essere donna e madre: «*per te riebbi vita per te ho chiuso gli occhi*»⁴¹. La fonte da cui sono tratte queste parole è il quarto stasimo dell'*Edipo re* di Sofocle (Soph. OT 1221s.):

Χο.: ... ἀνέπνευσά τ' ἐκ σέθεν
καὶ κατεκοίμησα τοῦμόν ὄμμα.

Edipo è finalmente venuto a conoscenza della verità, che gli è stata svelata dal servo. Il coro commenta quindi la condizione dei mortali, felici solo in apparenza, perché la felicità acquisita può velocemente svanire e lasciare il posto alle peggiori sciagure. I vecchi tebani si disperano per la sorte di Edipo, che aveva ridato loro la vita, vincendo la Sfinge. Ora che sanno, chiudono gli occhi come fossero morti. Tali parole nella bocca di Giocasta acquistano un significato diverso. La rinascita in una nuova vita

³⁸ Quest'affermazione sembra, a ben vedere, incongruente con quanto viene detto, sempre dal coro, subito prima (Soph. OC 229s.): οὐδενὶ μοιριδία τίσις ἔρχεται / ὧν προπάθη τὸ τίνειν Si veda quanto commentato da RODIGHIERO (1998, 190).

³⁹ Nel mito, come si è già detto, non ci sono riferimenti ad un'epidemia di peste provocata dalla Sfinge. Giocasta in Eur. *Phoen.* 35-37 racconta che Laio si era messo in viaggio verso Delfi per chiedere all'oracolo se il figlio che aveva ordinato di esporre era ancora vivo.

⁴⁰ Giocasta era il premio che sarebbe spettato a chi avesse risolto l'enigma della Sfinge e avesse così liberato la città di Tebe da tale mostro. Secondo BETTINI – GUIDORIZZI (2004, 180) Edipo così considera Giocasta, non come l'amante desiderata e concupita.

⁴¹ Il corsivo è della librettista.

sarà dovuta, per lei, all'incontro con Edipo e alle successive nozze con lui. Ciò permetterà a Giocasta di dimenticare velocemente Laio, ma per far questo sarà costretta a chiudere gli occhi e a fingere di non vedere l'evidenza: la somiglianza cioè di Edipo con il re di Tebe.

Sofocle non chiarisce se Giocasta, nel momento in cui sposava Edipo, sapesse o meno che era suo figlio. Lei non lo ammette apertamente, ma il sospetto che conoscesse la verità si insinua, se si pensa al suo rapporto con il servo. A lui Giocasta ha dato il piccolo Edipo, affinché fosse ucciso. Il fatto che lei abbia pensato di coinvolgere proprio il servo, dimostra quanto lui le fosse vicino. È quindi molto probabile che in seguito l'abbia messa al corrente di come si fossero svolti veramente i fatti⁴². È significativo però che in Eur. *Phoen.* 53s., quando ormai la tragedia si è compiuta, Edipo ha svelato la verità e si è accecato, Giocasta continui a difendere se stessa ed il figlio. Risulta invece oscuro il riferimento all'*Edipo re* di Sofocle delle parole «ma la tua somiglianza portava anche i segni del contagio». Giocasta infatti in Soph. *OT* 742s., rispondendo a Edipo che chiedeva come fosse l'aspetto di Laio, dice solamente che i due non differivano di molto:

Io. μέγας, χνοάζων ἄρτι λευκανθὲς κάρα,
μορφῆς δὲ τῆς σῆς οὐκ ἀπεστάτει πολὺ.

Non c'è invece alcun accenno in Sofocle ad eventuali tracce lasciate dalla peste sul corpo di Laio e trasferitesi poi a quello di Edipo. Probabilmente i «segni del contagio» del libretto non sono da riferirsi all'epidemia di peste, ma piuttosto alla colpa originaria di cui si sono macchiati i Labdacidi e che ha contagiato tutti i membri della famiglia, trasmettendosi da Laio a Edipo e da quest'ultimo ai suoi figli.

Giocasta prosegue raccontando delle nozze con Edipo e del loro amore, tema questo che, del tutto assente in Sofocle e nei testi antichi⁴³, diventa invece dominante in autori più recenti (Péladan, Hofmannsthal, Cocteau, Savinio)⁴⁴.

Tutti i cittadini di Tebe sono grati ad Edipo per aver restituito loro la libertà e lo proclamano nuovo re della città. Edipo sembra essere benvenuto dai Tebani, il modello dell'ottimo sovrano, il padre del suo popolo. Soffre per il male che affligge i suoi cittadini e si impegna a salvarli. Essi lo considerano una garanzia per la loro salvezza⁴⁵. Proprio il suo popolo però lo abbandonerà un po' alla volta, fino a lasciarlo completamente solo. Sarà il compimento della tragedia a creare tale capovolgimento, che porterà Edipo alla solitudine dell'esilio.

⁴² Cf. DE ROSA (1992, 68).

⁴³ A tal proposito si veda BETTINI – GUIDORIZZI (2004, 180).

⁴⁴ Cf. PADUANO (1994).

⁴⁵ Ben diverso è il carattere dell'Edipo senecano, come è brevemente indicato da VASCONI (1898, 25-27).

Così Giocasta commenta la sua vita con Edipo: «tu regnavi. Io amavo e basta». In precedenza, parlando del rapporto che la legava a Laio, aveva detto: «regina: non ero né moglie né madre». È cambiato molto quindi nella vita della donna. Prima viveva con un uomo insensibile, che non la amava. Non le restava che il suo ruolo di regina ed il potere che da esso scaturiva, per dare un senso alla sua vita. Ora il suo nuovo marito le permette di essere moglie, perché la cerca e la ama, e la renderà madre, procreando dei figli. Il potere quindi passa in secondo piano⁴⁶. Risaltano ora la gioia data a Giocasta dai figli e l'amorevole dolcezza che prova per loro⁴⁷. Ben diverso era stato il suo atteggiamento per il piccolo Edipo, ma con il dolore per quei parti ha creduto di espiare la colpa. Vengono inseriti a questo punto un commento sui dolori del parto e l'affermazione di aver partorito al proprio figlio due maschi e due femmine. Il riferimento è in entrambi i casi alle *Fenicie* di Euripide. In Eur. *Phoen.* 355s. così il coro commenta il ritorno a Tebe di Polinice, condannato all'esilio dal fratello Eteocle, ed il suo incontro furtivo con la madre:

Χο. δεινὸν γυναιξὶν αἱ δι' ὀδίνων γοναί,
καὶ φιλότεκνόν πως πᾶν γυναικεῖον γένος.

mentre in Eur. *Phoen.* 55-57 Giocasta, esponendo le vicende della saga della sua famiglia, accenna velocemente alla nascita dei suoi figli:

Ιο. τίκτω δὲ παῖδας παιδὶ δύο μὲν ἄρσενας,
Ἑτεοκλέα κλεινὴν τε Πολυνείκους βίαν,
κόρας τε δισσάς' ...

Tutto è andato però contro la logica della natura umana, per la quale i genitori dovrebbero perire prima dei figli. Eteocle e Polinice, ed in seguito Antigone e Ismene, sono morti troppo presto, senza aver portato a termine la loro vita⁴⁸. Giocasta ed Edipo sopravvivono, seppur provati da un'esistenza di dolore e sconforto. Moriranno troppo tardi. La morte, unica loro possibilità di salvezza da una vita tragica, non è venuta loro in soccorso. Hanno avuto tempo per conoscere la sofferenza, che colpisce chi vive troppo a lungo, chi, dopo aver visto la realizzazione dei propri sogni ed il raggiungimento di un momento sentito come la perfezione, è destinato a proseguire la propria esistenza e a sopravvivere a ciò che la sorte gli riserverà.

⁴⁶ In realtà, anche durante il regno di Edipo, Giocasta ha mantenuto il suo potere. Riguardo alla tirannide guidata a tre da Edipo, Creonte e Giocasta, si veda la n. 26.

⁴⁷ Solamente ora Giocasta si realizza: è infatti anche madre, oltre che sposa. Proprio questi figli, che rendono perfetta l'unione con Edipo, saranno però la sua maledizione. Cf. MADDALENA (1963², 305).

⁴⁸ Riguardo alla fine di Ismene, in Sofocle non sono presenti riferimenti espliciti. Gli avvenimenti che portano alla morte di Antigone sono raccontati nell'omonima tragedia, nella quale compare anche Ismene. Il suo ultimo intervento però, che la vede ravvedersi ed affiancarsi alla sorella per dividerne il sacrificio finale, termina con il suo arresto da parte delle guardie di Creonte (*Soph. Ant.* 536-81). Il seguito della tragedia riporta la sorte di Antigone, mentre Ismene non viene più nominata.

«Tu ripetevi ai nostri due maschi: un nobile, se povero, non conta niente»: la citazione trova un riferimento in Eur. *Phoen.* 405, all'interno cioè del dialogo tra Polinice e la madre. Quello di Giocasta è un tentativo *in extremis* di riconciliare i figli, prima dello scontro mortale. Per concessione di Eteocle, Polinice, esule ed apolide, può giungere alla reggia e qui incontrare la madre. Tra i due si svolge un serrato colloquio, una sticomitia, durante il quale Polinice, incalzato dalle domande di Giocasta, informa la madre della sua condizione di esule. Nessuno gli è stato d'aiuto nel momento in cui gli è mancato il bene più caro, la patria. A Giocasta che gli chiede se la nobiltà di nascita non lo abbia innalzato e reso grande con una posizione di rilievo, Polinice risponde:

Πο. κακὸν τὸ μὴ 'χειν τὸ γένος οὐκ ἔβοσκε με.

Queste parole nel monologo vengono utilizzate con un altro scopo: indicano l'importanza che Edipo dava al potere, senza il quale la nobiltà non aveva alcun valore⁴⁹. È anche l'insegnamento fondamentale che egli ha poi trasmesso ai figli e che li porterà allo scontro per il controllo del regno. Giocasta, pronunciando tale frase, vuole, seppur velatamente, criticare il tipo di educazione impartita da Edipo ad Eteocle e Polinice, biasimandone il concetto di base su cui si fondava, il potere voluto ad ogni costo e conquistato anche con la violenza. A Giocasta, al contrario, è spettata l'educazione delle figlie, alle quali ha trasmesso i valori dell'amore e della pietà, che caratterizzeranno il loro agire e che, comunque, le condanneranno alla morte.

Anche la successiva affermazione, «Polinice era così forte», rimanda alle *Fenicie* di Euripide. Agli occhi della madre, il figlio, l'uomo dalle molte contese come recita il suo nome, appare oltre che forte anche bello, di una bellezza purificatrice, in grado di cancellare i segni causati dalla vergogna di essere figlio di suo fratello. Eteocle viene invece descritto come violento e folle, in ciò del tutto simile al padre. Tutto avrebbe fatto, anche scendere negli Inferi, pur di ottenere il potere⁵⁰. Anche qui, come nelle *Fenicie*, la figura di Eteocle è quella di un uomo assetato di potere, non disposto a trattare, sleale. Tali caratteristiche, palesatesi nello scontro con il fratello, si erano da subito evidenziate. Già durante i giochi con gli amici l'atteggiamento di Eteocle risultava violento. Tutti gli si sottomettevano, eccetto Polinice che lo affrontava, pur dovendo sempre cedergli. D'altra parte l'insegnamento che Edipo aveva trasmesso ai figli era proprio quello di non accontentarsi mai, potendo avere di più, per non passare da vigliacchi⁵¹. Ai suoi figli Giocasta paragona Meneceo, figlio di Creonte, una figura

⁴⁹ Come ricorderà il coro nell'esodo dell'*Edipo re*, ritenuto dall'editore oxoniense un'aggiunta posteriore, lo stesso Edipo ha voluto e conquistato il potere. I mezzi con i quali vi è giunto, però, sono la γενναϊότης e la γνώμη (si veda a proposito DIANO [1968a, 132-34]).

⁵⁰ Cf. Eur. *Phoen.* 504-506.

⁵¹ Si veda quanto afferma Eteocle in Eur. *Phoen.* 509s.

positiva. Quando negli screzi tra ragazzi egli aveva la meglio, Eteocle e Polinice si rifugiavano dal padre, per essere consolati e per vedere comunque riconosciuta la loro autorità. Questo atteggiamento di Edipo nei loro confronti a lungo andare si è dimostrato sbagliato, ha insinuato in loro la certezza di essere invincibili, avendo il potere. Meglio sarebbe stato metterli di fronte alla realtà delle cose, che insegna che talora si può anche perdere senza per questo essere considerati dei vili. Hanno imparato invece che non si è uomini veri se non si uccide, a costo di ammazzare anche senza motivo. Da piccoli uccidevano per gioco ed il loro nemico era un animale, da grandi hanno continuato questo gioco, ma le vittime erano esseri umani. Tra tutta questa violenza si innalza, ancora una volta pura e candida, Antigone, la vera eroina. Non ha mai preso parte ai giochi dei fratelli, niente ha mai avuto in comune con loro. La univa ad Eteocle e Polinice solo il fatto di essere loro sorella, di aver avuto cioè i loro stessi genitori, Giocasta e Edipo.

Il racconto degli ultimi tragici avvenimenti, che hanno visto protagonisti Eteocle e Polinice, è introdotto da un'affermazione sulla ὕβρις, che riprende la prima antistrophe del secondo stasimo dell'*Edipo re* (Soph. *OT* 873-79). Nella tragedia questi versi sono cantati dal coro, a commento della blasfemia di Giocasta nei confronti degli oracoli. In realtà si tratta di un vero e proprio avvertimento che Sofocle stesso rivolge ai suoi concittadini, per avvisarli di quanto può accadere se si oltrepassano i limiti fissati dalla propria condizione:

Χο. ὕβρις φυτεύει τύραννον· ὕβρις, εἰ
πολλῶν ὑπερπλησθῆ μάταν,
ἃ μὴ 'πίκαιρα μηδὲ συμφέροντα,
ἀκρότατα γέϊσ' ἀναβᾶσ'
ἀπότομον ὥρουσεν εἰς ἀνάγκαν
ἐνθ' οὐ ποδὶ χρησίμῳ
χρῆται.

Per la Mazzocut, la ὕβρις ha guidato gli animi di Eteocle e Polinice, inducendoli a volere sempre di più, ad eccedere i limiti del giusto. Governati dallo squilibrio e dalla follia, hanno rinnegato il padre, segregandolo nella reggia, come in una prigione, perché fuori non si venisse a conoscenza di quanto successo, e portandogli via il regno. Ugualmente ignoreranno la madre nel suo estremo tentativo di salvarli dalla rovina. Il loro scopo sarà solo quello di impadronirsi del regno, ciascuno sperando nella morte del suo avversario. Non indugeranno nel mettere da parte Edipo, ormai vecchio e cieco, non più re ai loro occhi, ma nemmeno più padre da rispettare e onorare. Non ha più niente Edipo della grandezza che lo aveva contraddistinto. Rinchiuso nel suo palazzo, vorrebbe morire, ma non ha i mezzi per farlo. Dai recessi dov'è imprigionato, lancia contro i figli la più empia delle maledizioni: avranno il regno, ma se lo dovranno strappare l'un

l'altro con la lotta e la violenza⁵². Giocasta accenna alla maledizione di Edipo contro i figli con le stesse parole che aveva utilizzato nelle *Fenicie* di Euripide (Eur. *Phoen.* 66s.):

Io. ... πρὸς δὲ τῆς τύχης νοσῶν
ἀρὰς ἀρᾶται παῖσιν ἀνοσιωτάτας,

Con Giocasta è quindi costretto, seppur cieco, ad assistere impotente al tragico spettacolo messo in scena proprio da coloro che lui stesso ha generato: il conflitto dinastico tra i due pretendenti al trono. Ecco dunque la decisione, presa dai fratelli in comune accordo, di alternarsi ogni anno al potere e il successivo rifiuto da parte di Eteocle di rispettare il patto, nel momento di cedere il regno a Polinice. Giocasta accenna rapidamente alle fasi concitate che hanno portato allo scontro, argomento della tragedia *Sette contro Tebe* di Eschilo. Polinice, esiliato da Tebe, trova rifugio ad Argo. Qui sposa Deipile, la figlia del re Adrasto, che si impegna ad organizzare la spedizione dei Sette, i guerrieri più valorosi. Lo scopo ultimo era di riconsegnare, questa volta in maniera definitiva, il regno di Tebe a Polinice, suo genero. «Giunge a Tebe con un esercito per uccidere il fratello, rendere schiave le sorelle e distruggere la città»: il riferimento è alle parole che Giocasta rivolge a Polinice in Eur. *Phoen.* 569s.:

Io. ἀμαθεῖς Ἄδραστος χάριτας ἐς σ' ἀνήψατο,
ἀσύνητα δ' ἦλθες καὶ σὺ πορθήσων πόλιν.

Subito dopo è presente un'altra citazione sempre dalle *Fenicie* di Euripide (Eur. *Phoen.* 296-300):

Χο. ἰὼ ἰὼ πότνια πότνια, μόλε πρόδομος,
ἀμπέτασον πύλας.
κλύεις, ὦ τεκοῦσα τόνδε μᾶτερ;
τί μέλλεις ὑπώροφα μέλαθρα περᾶν
θιγεῖν τ' ὠλέναισι τέκνου;

Si tratta dell'appello, rivolto dal coro a Giocasta, ad intervenire sollecita per accogliere Polinice rientrato dal suo esilio forzato. La madre stessa aveva convinto Eteocle a concedere una tregua allo scontro, così che Polinice potesse presentarsi a lei per un ultimo tentativo di riappacificare le parti. Le prime parole di Giocasta a Polinice sono le apprensive domande di una qualunque madre al proprio figlio, lontano da tempo. Chiede per avere notizie riguardo alla sua vita ad Argo, ma chiede soprattutto per

⁵² SERRA (2002-2003, 72) attribuisce la colpa del dissidio tra Eteocle e Polinice, piuttosto che alla loro sete di potere o alla maledizione scagliata da Edipo contro di loro, alla disobbedienza di Laio nei confronti dell'oracolo. Egli è il vero colpevole, l'origine di tutti i mali che si sono abbattuti sulla sua stirpe.

tranquillizzare il suo animo di madre, preoccupata che il figlio non abbia trovato là l'affetto e il prestigio di cui godeva a Tebe. Polinice però sembra porgere ascolto a Giocasta solo per rispetto verso la sua angoscia e il lutto, evidente nella donna da alcuni segni esteriori, quali i capelli recisi e le semplici vesti nere. L'atteggiamento del figlio in realtà tradisce la sua irremovibilità nel voler perseguire l'unico vero scopo della sua vita: conquistare il regno anche a costo di uccidere il fratello. Le parole della madre non riescono quindi a scalfire il suo animo, ma l'affetto che essa prova per lui è tutto raccolto in un atto, l'abbraccio che chiede al figlio con le parole di Euripide (Eur. *Phoen.* 308-310):

Ιο. παρηίδων τ' ὄρεγμα δὸς
τριχῶν τε, κυανόχρωτι χαί-
τας πλοκάμφ, δέραν σκιάζων ἀμάν.

Il tormentato colloquio con Polinice è seguito dall'arrivo di Eteocle. È questo il tentativo, messo in atto da Giocasta, di conciliare i figli. Cerca di convincerli a non lasciarsi travolgere dall'invidia, ripetendo ciò che Euripide le aveva fatto dire, nelle *Fenicie*, sempre durante il colloquio a tre con i figli (Eur. *Phoen.* 543-45):

Ιο. νυκτός τ' ἀφεγγές βλέφαρον ἡλίου τε φῶς
ἶσον βαδίζει τὸν ἐνιαύσιον κύκλον,
κοῦδέτερον αὐτῶν φθόνον ἔχει νικώμενον.

Il sospirato incontro non ha però esito positivo: Eteocle non rinuncerà al potere e i fratelli quindi non potranno evitare lo scontro.

«La verità ha parole semplici, l'ingiustizia lunghi discorsi. Parlano e parlano, senza mai guardarsi. Una gara di parole». La prima parte di questa citazione è un libero riferimento all'affermazione di Polinice in Eur. *Phoen.* 469-72:

Πο. ἀπλοῦς ὁ μῦθος τῆς ἀληθείας ἔφυ,
κοῦ ποικίλων δεῖ τᾶνδιχ' ἐρμηνευμάτων
ἔχει γὰρ αὐτὰ καιρόν· ὁ δ' ἄδικος λόγος
νοσῶν ἐν αὐτῷ φαρμάκων δεῖται σοφῶν.

La seconda parte, ed in particolare l'espressione «una gara di parole», richiama un passo successivo della stessa tragedia, affidato questa volta ad Eteocle (Eur. *Phoen.* 588s.):

Ετ. μήτερ, οὐ λόγων ἔθ' ἀγών, ἀλλ' ἀναλοῦται χρόνος
οὖν μέσφ' μάτην, ...

Nelle *Fenicie*, in effetti, dal v. 469 ha inizio una contesa verbale («gara di parole»), che consiste nell'esposizione retoricamente strutturata di due opposte opinioni. Le argomentazioni di Eteocle e Polinice si rivelano inconciliabili.

Giocasta rammenta come nemmeno il suo intervento, del tutto particolare nel dibattito a due, sia riuscito ad ottenere qualche risultato. Alla regina non rimane che biasimare entrambe le posizioni e prendere atto della mancanza in esse dell'innocenza e della giustizia⁵³. La situazione precipita: i due fratelli, che durante il confronto non si erano mai guardati negli occhi, ora incrociano gli sguardi. Non c'è più tempo per le parole. Le azioni si susseguono concitatamente: scendono nel campo di battaglia, schierano gli eserciti, si fronteggiano. Giocasta accorre per fermarli o per morire insieme a loro⁵⁴, ma è troppo tardi. Eteocle e Polinice si sono uccisi l'un l'altro. La morte li ha uniti: i loro corpi infatti giacciono uno sopra l'altro, mentre il loro sangue si mescola per terra in un unico rivolo. Giocasta, immerse le mani nel sangue dei figli, lo trasferisce ai suoi occhi con cui tante volte li aveva guardati, alla bocca che tanto li aveva baciati, al seno che un tempo li aveva nutriti e al ventre che molto prima li aveva partoriti.

Il mito racconta che i Tebani, preoccupati per l'esito dello scontro tra Eteocle e Polinice, interrogarono l'indovino Tiresia⁵⁵. Egli rispose loro che avrebbero vinto, se Meneceo si fosse offerto come vittima ad Ares. In seguito a tale responso, Meneceo senza indugio si uccise di fronte alle porte della città⁵⁶. Ora Giocasta sembra non trovare il coraggio di piangere per la morte dei propri figli. Ha infatti davanti a sé il dolore della madre di Meneceo morto proprio a causa di Eteocle e Polinice, non certo per la sete di potere che aveva sconvolto i loro animi, ma con l'intento di salvare la patria e i suoi concittadini. Il suo eroismo gratuito si oppone all'egocentrismo dei governanti di Tebe. Seppure consolata da quest'altra madre, anch'essa privata del proprio figlio, Giocasta imputa la morte del nipote a se stessa, colpevole di aver generato con suo figlio figli che non avrebbero dovuto vedere la luce, e a Edipo che contro di loro aveva scagliato la terribile maledizione causa dello scontro tra Argivi e Tebani. Giocasta non trova la forza di unirsi al pianto della madre di Meneceo, di fronte alla quale prova quasi vergogna. Egli con il suo sacrificio avrebbe potuto salvare i suoi figli, dimostrando loro che si può andare incontro anche alla morte per il bene della propria patria. Eteocle e Polinice però non si sono fermati. Allo strazio per la loro morte si aggiunge anche la fredda consapevolezza dell'inutilità dell'atto estremo di Meneceo.

Si abbatte quindi sui Tebani una seconda epidemia. Mentre la prima pestilenza però risultava essere una novità rispetto alla tradizione, questa epidemia ha precisi

⁵³ SERRA (2008, 379s.) interpreta l'intervento di Giocasta, quale arbitro della contesa, come l'unico possibile in una società 'maschile', «quando ad essere messa in questione è proprio l'uguaglianza, l'*isotes*, e dunque l'agone è politico».

⁵⁴ In Eur. *Phoen.* 1455-59, il Nunzio II racconta il suicidio di Giocasta, che strappa la spada dai cadaveri dei figli e se la conficca nella gola.

⁵⁵ Edipo si pone nella stessa condizione di cecità di Tiresia, sebbene non cieco negli occhi ma nella mente. Riguardo alle analogie tra Tiresia e Edipo si veda DI VIRGILIO (1970, 31).

⁵⁶ Tale racconto si trova in Apollod. III 6, 7.

riferimenti⁵⁷. Ora Giocasta, diventata madre, sembra capire e condividere maggiormente il dolore di tutte quelle madri che già allora piangevano i loro figli morti. Anch'essa ora è preoccupata che la peste possa portare via i suoi figli e si rende conto di quale strazio ciò le provocherebbe. Si spiega così il breve libero accenno alla *parodos* dell'*Edipo re* di Sofocle dove il coro entra in scena pregando gli dei, perché intervengano a protezione del popolo tebano (Soph. *OT* 168-89). Non sembra essere così fuori luogo nemmeno l'eventuale riferimento alle *Fenicie* di Euripide ed esattamente al terzo stasimo (Eur. *Phoen.* 1033-1038), dove il coro lamenta il dolore generato dalla Sfinge:

Χο. ἰάλεμοι δὲ ματέρων,
ἰάλεμοι δὲ παρθένων
ἔστέναζον οἴκοις·
ἰηΐήιον βοάν,
ἰηΐήιον μέλος
ἄλλος ἄλλοτ' ἐποτότυζε
διαδοχαῖς ἀνὰ πτόλιν.

Ci si potrebbe a questo punto chiedere perché Giocasta, volendo mettere in evidenza il dolore provocato dalla peste, utilizzi parole che nel coro di Euripide descrivono lo strazio provocato dalla creatura mostruosa. Evidentemente il motivo è da ricercare negli effetti, generati da entrambe le sciagure, tragici in ugual maniera.

Ben diverso, a detta di Giocasta, era, nei confronti della peste, l'atteggiamento di Eteocle e Polinice. Ancora ricorda la spavalderia che li animava e che permetteva loro di sottovalutare il pericolo incombente. D'altra parte il destino aveva in serbo per loro un'altra epidemia: la colpa ereditaria dalla quale erano stati contagiati ancor prima di nascere.

Ad un certo punto, tra la cittadinanza si diffonde una voce riguardo al motivo per cui si sarebbe generata la pestilenza⁵⁸. Laio, ucciso da un viandante mentre si recava ad interrogare l'oracolo di Febo sul figlio che aveva ordinato di esporre, non era ancora stato vendicato ed il suo assassino viveva tranquillo in città. In realtà nell'*Edipo re* di Sofocle (vv. 68-72) è lo stesso Edipo che manda il cognato Creonte a Delfi per chiedere al dio le cause del morbo. A lui Apollo ordinerà di cercare e punire il colpevole dell'uccisione di Laio. La tragicità dell'*Edipo* di Sofocle sta tutta in questo suo voler conoscere la verità, non sapendo che il percorso verso la conoscenza lo porterà un po' per volta alla rovina. La troppa fiducia in sé, nei suoi giudizi e nelle sue azioni, lo condurrà caparbiamente al riconoscimento dei suoi errori, dei quali è colpevole senza in realtà esserlo, dal momento che ha sempre agito non conoscendo i fatti e quindi nella

⁵⁷ Nel prologo dell'*Edipo re* di Sofocle il coro, tramite il sacerdote che lo rappresenta, chiede aiuto a Edipo affinché egli possa trovare una soluzione al flagello della peste.

⁵⁸ Riguardo al sospetto che si comunica dagli uni agli altri fino a diventare salda convinzione, si veda GIRARD (1972, 111-14).

più assoluta ignoranza⁵⁹. La sua vera colpa perciò sta nel fatto di non aver compreso la sua limitatezza di uomo nei confronti della divinità che regola le vicende umane secondo il proprio volere.

Il procedimento di svelamento della verità, che porterà Edipo alla piena conoscenza della realtà dei fatti, non si può più fermare. Giocasta sta perdendo il controllo della situazione⁶⁰. Le fugge di mano anche suo figlio che non riesce più a tenere assoggettato a lei con le sue falsità⁶¹. Il timore, che subentra in lei per ciò che Edipo sta per comprendere, la porta a compiere un ultimo tentativo per fermarlo in questa sua irrefrenabile volontà di indagare. Egli però più prende consapevolezza della tragicità della realtà, più velocemente le corre incontro, reso quasi folle dalla necessità di conoscere. La situazione iniziale, la sicurezza di Giocasta e l'incertezza di Edipo, ora si è capovolta: Edipo non ha più dubbi, mentre Giocasta cade in preda alla disperazione che la porterà al suicidio⁶². «*Il tempo, / che tutto conosce, / ci ha scoperti. / E giudica / le nostre nozze / che nozze non sono. / E giudica / me / che il padre dei miei figli ho partorito*»: il riferimento è al quarto stasimo dell'*Edipo re*, successivo alla scoperta della verità ad opera di Edipo e all'acquisita consapevolezza di aver ucciso e poi amato chi non doveva. In Sofocle è il coro a pronunciare tali parole, lamentando il destino del suo re (Soph. OT 1213-15):

Χο. ἐφηϋρέ σ' ἄκονθ' ὁ πάνθ' ὁρῶν χρόνος,
δικάζει τὸν ἄγαμον γάμον πάλαι
τεκνοῦντα καὶ τεκνούμενον.

Qui, invece, Giocasta piange se stessa e suo figlio, colpevoli di incesto. Come in Sofocle, tra le colpe di Edipo viene dato minor peso all'uccisione di Laio. Questo crimine quasi scompare di fronte ad un atto ben più mostruoso e bestiale: l'unione contro natura⁶³.

Nell'*Edipo re* (Soph. OT 733s.) essa aveva detto al figlio che Laio era stato ucciso nella Focide, la regione in cui si trovava Delfi, all'incrocio di tre strade. Proprio nel tentativo di rassicurare Edipo, Giocasta aveva provocato l'effetto contrario insinuando in lui il dubbio. Quel luogo infatti gli ricordava un evento passato: proprio a quel trivio aveva ucciso un vecchio che, invece di spostarsi per farlo passare, l'aveva spinto fuori strada. Qui Giocasta ricorda come fosse mutata, sentendo nominare la Focide, l'espressione di Edipo che rivede davanti a sé Laio, colpito a morte dal suo bastone. Per

⁵⁹ Nell'*Edipo a Colono* Edipo più volte si dice innocente (265-75, 510-49, 960-1013). Si veda a riguardo MARTINA (1993, 110).

⁶⁰ Cf. MAIULLARI (1999, 218).

⁶¹ Cf. DE ROSA (1992, 67-69) e MAIULLARI (2001, 186-205).

⁶² Cf. UNTERSTEINER (1974², 180).

⁶³ Riguardo all'incesto come causa di confusione all'interno dei rapporti familiari, si veda BETTINI (1983, 137-53).

la prima volta Edipo sembra aprire gli occhi alla verità, ora che un dubbio ha scalfito le sue certezze. Egli adesso vede chiaramente ciò che Giocasta da tempo sapeva. Essa infatti subito dopo l'uccisione di Laio, già a conoscenza dell'identità del colpevole, si era recata nel luogo dell'assassinio per cercare il bastone del figlio⁶⁴. A niente però sono valsi i tentativi di Giocasta di interrompere l'indagine, caparbiamente svolta da Edipo, per scoprire il colpevole. Ecco quindi Giocasta e Edipo, madre e figlio, legati dalla stessa colpa: l'essersi macchiati di un assassinio. Così Edipo ha colpito a morte suo padre, seppur pensando di avere davanti a sé un vecchio qualunque che gli aveva mancato di rispetto. Giocasta, invece, per ordine dell'oracolo aveva più volte tentato di uccidere suo figlio, mentre era ancora dentro di lei e poi esponendolo sul Citerone alla volontà degli dèi e del destino.

La situazione precipita. Giocasta è in preda alla paura, terrificata dalle possibili conseguenze che lo svelamento della verità potrebbe avere su di lei e su Edipo. Non riesce a sopportare il suo sguardo, temendo di essere additata come colpevole per aver voluto la morte di suo figlio e per aver poi procreato proprio da quel figlio che non voleva. Il primo impulso è quello di scappare, vorrebbe sparire, uccidersi. Poi, richiamata dalle urla di Edipo, torna sui suoi passi e involontariamente diventa testimone dell'orribile spettacolo messo in scena dal figlio.

Nell'*Edipo re* il destino di Giocasta è diverso. Un messo racconta i fatti successivi (Soph. *OT* 1234-67) al momento in cui Giocasta esce di scena definitivamente alla fine del terzo episodio⁶⁵, dopo essersi resa conto di non potere più nulla di fronte ad un folle Edipo deciso a portare a termine la sua indagine ad ogni costo. La regina è rientrata nel palazzo, strappandosi i capelli per la disperazione. Chiusasi nella sua camera, ha invocato Laio, gemendo e piangendo. Edipo, precipitatosi nella sua camera, l'ha trovata morta, impiccata ad un cappio. In questo punto quindi il monologo si stacca decisamente dalla tragedia di Sofocle. Giocasta infatti qui assiste allo scempio che di se stesso compie Edipo e lo ricorda con le stesse parole con cui l'aveva ricordato nelle *Fenicie* di Euripide (Eur. *Phoen.* 60-62)⁶⁶:

Ιο. ὁ πάντ' ἀνατλᾶς Οἰδίπους παθήματα
ἐς ὄμμαθ' αὐτοῦ δεινὸν ἐμβάλλει φόνον
χρυσηλάτοις πόρπαισιν αἰμάξας κόρας.

In Sofocle dal racconto del messo si viene a sapere che Edipo aveva strappato dalla veste di Giocasta le fibbie d'oro, con le quali si è poi accecato, e che con quelle si è

⁶⁴ Nell'*Edipo re* Sofocle non dà elementi che possano far pensare che Giocasta sapesse come erano andati i fatti. Sembra anzi, su questo punto, voler lasciare il dubbio. Si veda DE ROSA (1992, 68).

⁶⁵ La sua ultima battuta, rivolta a Edipo, è: «ahimè, sciagurato! Così soltanto ti posso chiamare, non in altro modo ormai» (Soph. *OT* 1071s.).

⁶⁶ Anche in questa tragedia, diversamente da quanto avviene nell'*Edipo re*, Giocasta è presente all'accecamento di Edipo. Si suiciderà solamente in seguito, dopo aver visto i figli uccidersi l'un l'altro.

colpito ripetutamente le pupille degli occhi. Ad un certo punto egli esce dal palazzo e quindi compare alla vista del pubblico e del coro presente in scena. Lo spettacolo è orribile. L'aspetto di Edipo, che al posto degli occhi ha due fori vuoti da cui sgorga sangue nero e che lamenta il suo destino voluto da Apollo, fa nascere nello spettatore e nel lettore un sentimento di pietà nei confronti di quest'uomo, che ha dovuto subire tremende sventure senza aver commesso alcuna colpa. La sensazione di paura è provocata dalla consapevolezza che chiunque potrebbe essere destinato alle sue stesse sciagure, essendo egli un uomo come tutti gli altri⁶⁷.

Nel monologo, Giocasta ricorda come attorno all'immagine orrendamente straziata del figlio si fosse raccolta una piccola folla di spettatori, parenti e sconosciuti, attirati dalle sue urla. Edipo, con le braccia protese in avanti per mantenersi in equilibrio, è paragonato ad un direttore d'orchestra che sembra dare il ritmo a chi gli è attorno, affinché tutti si muovano in sintonia con le sue gambe barcollanti, come se il suo dolore potesse essere così condiviso. Nella tragedia di Sofocle invece a questo punto viene dato spazio ad un altro aspetto molto interessante, sul quale contribuisce a porre l'attenzione Creonte che appare all'improvviso (Soph. *OT* 1421-31). Egli ordina che Edipo venga immediatamente rinchiuso, perché sia concesso solo ai consanguinei di vedere un tale scandalo. La preoccupazione di Creonte può avere una duplice spiegazione. Lo scandalo, innescato dalla scoperta della verità da parte di Edipo, deve essere tenuto nascosto prima di tutto per la tipologia stessa delle colpe da lui commesse. Il parricidio è un vero e proprio delitto e quindi un fatto deprecabile, mentre l'incesto è esecrabile, perché comporta un atteggiamento contro natura⁶⁸. Il secondo motivo, per cui Creonte ordina a Edipo di tornare nel palazzo, è che altrimenti si sarebbe potuta velocemente diffondere la notizia di quanto successo. Lo sdegno che a quel punto si sarebbe potuto creare sarebbe stato tale da non permettere a Edipo di ricevere ospitalità in nessun altro luogo della terra⁶⁹.

Nel libretto della Mazzocut, anche Giocasta era allora tra gli spettatori che assistevano al dolore di Edipo. Nei giorni a seguire ha poi ininterrottamente cercato le sue mani tra le sbarre della prigione dove l'avevano incarcerato i figli, per potersi così impadronire del trono. I cittadini di Tebe hanno invece approvato che Edipo fosse incarcerato, per poter così definitivamente liberarsi dall'epidemia di peste che li tormentava. Non si possono però ora biasimare per il fatto di aver optato per questa

⁶⁷ Riguardo alla catarsi come scopo della tragedia greca, si vedano i commenti ad Aristot. *Poet.* 1449b 27s. di GALLAVOTTI (2010¹¹, 136-39) e di LANZA (2001¹⁵, 134); DIANO (1968b, 215-69) e DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 316-18).

⁶⁸ Cf. il già citato BETTINI (1983, 142) e CAVIGLIA (1986, 265).

⁶⁹ La notizia del destino di Edipo avrà però modo di diffondersi, così come ci racconta Sofocle nell'*Edipo a Colono*. Giunto infatti nel demo di Colono e svelata la sua identità, si vedrà in un primo momento rifiutata l'ospitalità dagli anziani del coro, atterriti dalla possibilità che la sua colpa possa contagiare la loro terra (Soph. *OC* 228-36). Cf. SERRA (2008, 396): Creonte, incerto sul da farsi, fa rinchiusare Edipo nell'attesa di interrogare nuovamente l'oracolo, pur sapendo che la punizione per gli impuri era l'esilio.

soluzione: tra i due mali hanno scelto quello minore, hanno scelto di salvare la loro vita a discapito di quella di un solo uomo⁷⁰. Nella desolazione e nella solitudine delle stanze del palazzo è il grido di aiuto di Antigone che riporta alla realtà Giocasta: i suoi figli si stanno uccidendo a vicenda e lei sola, la madre, li può fermare.

Giocasta continua ricordando il sacrificio compiuto dalla figlia per dare una degna sepoltura al cadavere di Polinice. Ciò che di Antigone viene principalmente esaltato è l'amore che essa prova nei confronti dei suoi familiari. Si tratta di un sentimento che la contraddistingue poiché nessun membro della sua famiglia, eccetto forse la sorella Ismene, sembra dividerlo. Giocasta cita Soph. *Ant.* 523:

Av. οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.

Questo verso si trova nel secondo episodio della tragedia e più precisamente è l'ultima battuta che Antigone rivolge a Creonte che l'ha scoperta mentre si occupava del cadavere di Polinice. Nella sticomitia di cui questo verso fa parte, alle ragioni di Creonte, dettate dalle leggi dello stato, si contrappone il carattere della donna pronta a sacrificare tutto, anche la vita, nel nome dell'amore che costituisce la sua unica e vera essenza. È un sentimento questo che essa prova non solo per il fratello ma anche per Ismene che ha sempre contraccambiato, già quando gli insegnamenti che Antigone le rivolgeva riguardavano semplici giochi da bambini.

È interessante notare come, per la Mazzocut, Giocasta sia quasi riconoscente ad Antigone che, unica tra i suoi figli, è riuscita con la sua condotta di vita a darle tanta gioia e soddisfazione. Così si genera nel suo animo il rimpianto per averla definitivamente persa, mentre prende forma in lei il desiderio, irrealizzabile, di poter avere ora un'altra figlia simile.

La successiva considerazione, «chi possiede, oltre il limite, / l'invenzione e l'arte, / sfida la sorte / e va, / senza saperlo, / verso il male o verso il bene», ha come fonte Soph. *Ant.* 365-67:

Χο. σοφόν τι τὸ μηχανόεν
τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων
τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἔρπει.

In Sofocle queste parole, pronunciate dal coro, si trovano nella seconda antistrophe del primo stasimo, in cui gli anziani di Tebe elogiano l'ingegno dell'uomo. Anche il più alto intelletto però può rivolgersi al male, dal momento che la sua sapienza non è totale. Il riferimento, qui, è invece a Creonte, il tiranno inflessibile che tutto pospone al rispetto delle leggi, sebbene questo significhi commettere degli atti comunque ingiusti. Così si

⁷⁰ Riguardo alla necessità di individuare un capro espiatorio, si vedano GIRARD (1972, 109-14); BURKERT (1991, 98s.) e SERRA (1994).

spiega l'ambiguità del comportamento di Creonte: ha visto morire il proprio figlio Meneceo, sacrificatosi per la sua città, e non ha versato lacrime dal momento che era un atto inevitabile per salvare Tebe. Ora però cerca la vendetta lasciando che il corpo di Polinice venga straziato.

Seguono a questo punto due domande retoriche («Può, una donna, infrangere la legge degli uomini? / Può, una donna, non subire?»), entrambe libere citazione dall'*Antigone* di Sofocle (Soph. *Ant.* 61s. e 63s.)⁷¹:

Ισ. ἀλλ' ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναιχ' ὅτι
ἔφουμεν, ὥς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχομένα·
ἔπειτα δ' οὐνεκ' ἀρχόμεσθ' ἐκ κρεισσόνων
καὶ ταῦτ' ἀκούειν κἄτι τῶνδ' ἀλγίονα.

È parte della risposta che Ismene dà alla richiesta della sorella di partecipare alla sepoltura di Polinice. Al proposito fiero ed inflessibile di Antigone si oppongono le obiezioni di Ismene che tengono invece conto del ruolo della donna nell'antica Grecia. Si tratta quindi di uno scontro e di un confronto tra due concezioni opposte che si dimostreranno inconciliabili nel momento in cui Ismene rifiuterà di aiutare la sorella, mentre Antigone non esiterà a percorrere la strada scelta⁷².

Giocasta, nella tragedia di Corghi, definisce il crimine/sacrificio di cui la figlia si è macchiata con le stesse parole utilizzate da Antigone (Soph. *Ant.* 73s.):

Αν. φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα,
ὅσια πανουργήσας· ...

Ciò dimostra come nel commettere quell'atto Antigone fosse pienamente consapevole delle conseguenze che avrebbe dovuto subire. Al contrario Ismene ha scelto di sottoporsi alle leggi degli uomini e della società e ciò le ha permesso di continuare a vivere.

Giocasta continua poi paragonando il proprio comportamento nei confronti del figlio Edipo a quello di Antigone per Polinice. Dal confronto emerge da un lato l'immagine di una Giocasta crudele ed insensibile che ha esposto il figlio Edipo, quando ancora era vivo, sul Citerone lasciandolo come pasto alle belve, dall'altro lato l'amore materno di Antigone, che mai è stata madre, per il fratello. Essa non ha permesso che fosse cibo per le belve, ma ha coperto il suo corpo con la terra perché fosse al sicuro, ben protetto. Il carattere di Antigone si viene quindi a delineare come completamente diverso da quello madre, almeno sotto questo aspetto, se si tiene conto cioè dell'amore e della pietà che prova verso i propri familiari. Allo stesso tempo però c'è un altro aspetto del suo carattere che la fa somigliare invece a suo padre, la testardaggine. Li accomuna

⁷¹ Dal momento che chi parla è sempre Ismene, si riportano una di seguito all'altra.

⁷² Sul rapporto tra Antigone, Ismene e i loro fratelli si veda HUMPHREYS (1993, 45-59).

infatti la caparbia di aver voluto a tutti i costi spingersi oltre i limiti consentiti, non riuscendo però ad ottenere alcun risultato. La sconfitta li ha condannati a morte: una morte effettiva per Antigone, una morte interiore per Edipo. Entrambi hanno osato troppo e così ora sono obbligati a tenere gli occhi chiusi per non vedere più oltre, Antigone nell'antro dove è stata rinchiusa e quindi nel buio della morte, Edipo nelle tenebre della cecità.

All'oscurità che non lascia trapelare niente, viene affiancata un'altra immagine, sempre associata ad Antigone, completamente diversa perché emana luminosità e bellezza. Si tratta di una libera citazione di Soph. *Ant.* 100-102:

Χο. ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλ-
λιστον ἑπταπύλῳ φανέν
Θήβῃ τῶν προτέρων φάος.

Sono i primi versi della parodo, l'entrata del coro. Gli anziani di Tebe esultano vedendo che la luce del nuovo giorno si sta diffondendo. È il giorno della vittoria, perché l'esercito argivo è stato messo in fuga. La luce è quindi qui, nel canto del coro, simbolo della vittoria e della vita. Dopo questi versi tratti dall'*Antigone* («raggio di sole, / luce bellissima, / fra quante mai apparvero / a Tebe dalle sette porte»), nel libretto ne vengono aggiunti altri due che non hanno però riferimenti né con quanto viene detto nella parodo né con altri luoghi: «in sposa all'amore, / in sposa alla morte». Tale inserzione ha però significato se si considera il raggio di sole non tanto come in Sofocle la prima luce di un nuovo giorno, quello della vittoria, ma piuttosto se lo si associa ad Antigone. Essa stessa è il raggio di sole poiché emana una luce che dà vita. Introducendo l'immagine di Antigone si spiega l'espressione «in sposa all'amore» ma anche quella seguente, «in sposa alla morte», poiché ella, così come è andata incontro all'amore, non ha dato segni di cedimento nemmeno quando l'unica prospettiva era la morte. Torna quindi nelle parole di Giocasta il rimpianto per non poter avere il conforto e l'aiuto dei figli. Vorrebbe essere liberata, insieme a Edipo, dalla colpa commessa ma non ha nessuno che possa perdonarla.

Ora a Tebe regna Creonte. Pur essendo stato l'artefice della condanna di Antigone, egli non viene però criticato per la sua decisione. Giocasta sembra anzi volerlo quasi scusare. Ha agito così perché non c'erano altre soluzioni, non avrebbe infatti potuto accordare ad Antigone il permesso di dare sepoltura a Polinice. Tale concessione lo avrebbe screditato agli occhi dei suoi cittadini poiché non era consentito che un tiranno, anche nel caso in cui si fosse reso conto dei propri errori, potesse essere sottomesso ad una donna. Le parole di Giocasta, «Creonte che non poteva apprendere la saggezza da una donna bambina», si riferiscono a Soph. *Ant.* 524s.:

Κρ. κάτω νυν ἐλθοῦς', εἰ φιλητέον, φίλει
κείνους· ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή.

Il ricordo di Giocasta torna ora ad Ismene. Ella, che in un primo momento aveva preso le distanze dalla sorella, dopo la condanna a morte pronunciata da Creonte si vorrebbe unire a lei per seguirla nella morte. «Là, tra i monti, insieme, avrebbero percorso l'eternità, mano nella mano» (cf. Soph. *Ant.* 540s.):

Ισ. ἀλλ' ἐν κακοῖς τοῖς σοῖσιν οὐκ αἰσχύνομαι
ξύμπλουν ἑμαυτὴν τοῦ πάθους ποιουμένη.

La sua decisione è però ora respinta dalla stessa Antigone.

Giocasta nomina per l'ultima volta Ismene nel momento in cui cerca di ritrarla nel suo dolore per la perdita dell'amata sorella. La citazione (Soph. *Ant.* 526-30) si riferisce agli anapesti con i quali il coro annuncia l'entrata di Ismene nel secondo episodio:

Χο. καὶ μὴν πρὸ πυλῶν ἦδ' Ἰσμήνη,
φιλάδελφα κάτω δάκρυ' εἰβομένη·
νεφέλη δ' ὀφρύων ὕπερ αἵματόεν
ῥέθος αἰσχύνει,
τέγγουσ' εὐῶπα παρειάν.

Nel testo della 'tragedia lirica', al dolore in Ismene subentrano la disperazione e il desiderio di andare via. Niente di certo si sa riguardo al suo destino. Qualcuno deve averla sicuramente vista aggirarsi fuori e dentro Tebe, ma nessuno osa parlare per non dover dire di averla vista compiere un gesto estremo o di averla trovata senza vita.

Torna poi il parallelo tra Antigone e il raggio di sole, una luce che riesce a fendere le pietre e ad insinuarsi oltre il muro. È la fanciulla che, sebbene morta nell'antro dove era stata rinchiusa, vive nel ricordo della madre. Antigone, con il suo comportamento irreprensibile, è riuscita a dare un senso alla vita di Giocasta e, in virtù del rapporto che, anche dopo la morte, la lega alla madre, sarà l'unica in grado di poterla salvare. Così Maddalena Mazzocut-Mis descrive Antigone:

è una natura riflettente (*i suoi occhi d'acqua riflettono il mondo*⁷³) e nell'essere tale consente a chi le sta di fronte di rileggere la propria vita e di comprenderla, drammaticamente, mostruosamente, fino in fondo. Che cosa rimane dopo tale lettura? Rimangono forse proprio solo gli occhi d'acqua di Antigone⁷⁴.

Questo è l'unico appiglio che Giocasta trova nel tentativo di farsi forza per tornare a vivere. Così riesce a riaprire gli occhi e a prendere tra le sue le mani di Edipo. Insieme ripercorrono momenti dolorosamente vissuti. Della figlia ricordano l'amore che costituiva la sua essenza, la pietà che provava verso ogni essere umano, la purezza che la caratterizzava, il pudore che mai l'ha spinto a criticare gli altri. Giocasta ha un unico

⁷³ La frase citata si trova nella sezione prima del libretto. Il corsivo è della librettista.

⁷⁴ BONOMI – BURONI (2010, 225).

rimorso, quello di non essere riuscita a trattenerla nel momento in cui aveva deciso di superare il limite imposto dalle leggi dello stato in nome delle leggi, non scritte, del cuore. Già un'altra volta, quando cioè aveva fatto esporre il piccolo Edipo sul Citerone, la regina non era riuscita ad impedire che avvenisse qualcosa di cui poi si sarebbe pentita. I figli risultano essere così un'ulteriore punizione che il destino ha voluto infliggere a Giocasta e a Edipo. Ora ai loro occhi tutto si è svelato e quindi possono finalmente vivere quella realtà tanto cercata, sebbene si sia loro dimostrata tanto crudele.

Giocasta ora, dopo aver ripercorso i tragici eventi della sua vita, torna a rivolgersi a Edipo. Le parole con le quali lo rassicura sono impregnate di amore materno. Egli è qui prima di tutto suo figlio. Gli ha confessato le sue colpe ed ora cerca le sue mani, come se ottenere un contatto con Edipo voglia dire essere da lui perdonata. Il fatto che si ritrovino in questa parte finale del racconto alcuni elementi visti all'inizio può indurre ad attribuire a questo monologo una struttura ad anello⁷⁵. La situazione finale ripropone quella iniziale: Giocasta è vicina a Edipo per aiutarlo, sostituendo i suoi occhi a quelli vuoti del figlio e proponendosi come sostegno al suo incedere malfermo. Nell'animo però madre e figlio sono cambiati perché la confessione di Giocasta ha reso per la prima volta palese ciò che finora era rimasto nascosto. Ammettere le proprie colpe ha infuso in Giocasta la sicurezza necessaria per potersi prendere cura del proprio figlio che ora può accudire senza rimorsi. Dall'altra parte Edipo, che ha ascoltato le parole della madre, ha capito di non essere solo, ma di poter contare su una persona che non lo biasimerà mai per aver voluto cercare ad ogni costo la verità. Anzi, la loro salvezza sarà proprio la possibilità di ricordare perché ciò permetterà loro di riportare alla memoria, e quindi di far rivivere, anche l'amata figlia Antigone.

2. Testo del libretto e partitura musicale

Volendo ora dare uno sguardo alla struttura di *Giocasta* nel suo complesso, risulta evidente come la composizione, definita dal compositore 'tragedia lirica', sia un melologo dove convivono la recitazione sola, quella accompagnata da un sostegno musicale, la voce impostata di un mezzosoprano ed interventi strumentali⁷⁶. La compresenza di questi elementi diversi tra loro non deve stupire perché è proprio del metodo di lavoro di Corghi utilizzare anche stili e linguaggi differenti per esprimere la

⁷⁵ Le costanti lessicali e semantiche, che tornano più volte all'interno del testo, sono gli occhi, le mani, la vita. Così afferma la librettista in BONOMI – BURONI (2010, 228): «se nel primo caso la costante poteva essere abbastanza prevedibile trattando un soggetto edipico, per le altre due il discorso s'inserisce nella più ampia tematica dell'amore: la vita rappresenta la realizzazione e la conseguenza dell'amore vero, che sotto il profilo corporeo e non direttamente sessuale si concretizza nel contatto fisico delle mani».

⁷⁶ *Giocasta* è definita un melologo in POLITO (2009) e in BURONI (2009).

propria idea musicale. Il problema che egli si pone è piuttosto quello di creare un messaggio comprensibile e fruibile, facendo ricorso anche a diversi modi d'espressione⁷⁷. Si spiega così, per esempio, l'utilizzo all'interno di *Giocasta* della voce lirica del mezzosoprano contemporaneamente a quella amplificata del coro madrigalistico degli Swingle Singers, con i quali Corghi aveva iniziato a collaborare già in occasione di *Mazapegul* (1985). È in questo balletto per ottetto vocale ed oboe su testi tratti da poesie dialettali dell'Emilia Romagna che il compositore sperimenta l'uso contemporaneo di tecniche di scrittura diverse. Il ricorso all'amplificazione permetteva d'altra parte la percezione di suoni prodotti dalle voci che altrimenti non si sarebbero potuti udire perché articolati troppo velocemente o perché volti a realizzare la sonorizzazione di consonanti. L'impiego degli Swingle Singers è quindi continuato anche nelle opere successive, *Blimunda* e *Tat'jana* per esempio.

La musica ha la possibilità di far percepire contemporaneamente più cose e non solamente il testo che si sta cantando [...]. Proprio alla luce di tutto ciò è possibile comprendere cosa intendo con la parola "polifonicità" che caratterizza il mio teatro musicale: il connubio, la sovrapposizione o lo scorrere parallelo di musica e parole non ha nulla a che vedere con le colonne sonore che accompagnano le immagini cinematografiche in forma di esaltazione o sottolineatura (quindi prevedibile). Nel teatro musicale polifonia (orizzontalità) e armonia (verticalità) devono concorrere a dare forma alle durate (tempo)⁷⁸.

In *Giocasta* l'unità linguistico-formale della composizione è quindi ottenuta proprio attraverso l'alternanza di linguaggi musicali differenti che si trasformano e trasmutano l'uno nell'altro per dare forma ad uno spettacolo musicale in cui ogni elemento, pur occupando uno spazio proprio, concorre a trasmettere un messaggio chiaro ed interpretabile nell'ottica dell'intera struttura. La divisione in 14 sezioni, voluta da Maddalena Mazzocut-Mis, è stata in seguito rispettata anche da Azio Corghi nella partitura. A quest'ultima egli ha però premesso uno *Schema degli eventi*, che elenca gli

⁷⁷ A tal riguardo si consideri CORGHI (1979, 128s.): «ho sempre nutrito il desiderio di essere compreso dal maggior numero possibile di persone senza dover rinunciare ad essere onestamente soltanto me stesso (con i limiti e le contraddizioni che ben mi riconosco). [...] Tutto ciò non significa scrivere musica in funzione del destinatario, conoscendo il livellamento culturale consumistico operato dai mass-media, bensì porsi problemi di "comunicazione" cercando innanzitutto di rendersi conto dei fenomeni di percezione sensoriale. [...] Nel mondo occidentale abbiamo assistito invece ad un cambiamento repentino dei codici di comunicazione, spesso in nome del "nuovo per il nuovo", sulla spinta di un principio estetico fondato sull'originalità, sull'individualità, sull'unicità del prodotto artistico al fine "economico" dell'appropriazione dell'oggetto in senso speculativo. Non è forse questo uno dei motivi dell'alienazione del compositore e del disorientamento del pubblico di fronte a tanta musica d'oggi? Ritengo quindi necessario, oggi più che mai, da parte del compositore, un atteggiamento di estrema disponibilità: occorre chiarezza nelle intenzioni (è finito il tempo dell'ambiguità), è necessario disciplinare i propri comportamenti e vagliare le proprie scelte di fronte ai materiali usati e di fronte alla società».

⁷⁸ BONOMI – BURONI (2010, 234). Si veda anche quanto espresso in MAZZOCUT-MIS (1995, 216): «la plurisemanticità dei linguaggi, l'intersezione della parola e del canto, l'apertura a contaminazioni fra generi artistici e forme espressive assai differenti generano possibilità espressive infinite».

elementi tematici presenti in ogni sezione. Il testo e la musica quindi, pur avendo ciascuno una precisa e peculiare struttura, necessitano comunque di una lettura che tenga conto del loro continuo intrecciarsi ed intersecarsi.

Si vogliono ora prendere in considerazione le scelte relative all'organico strumentale e vocale e le modalità di trattamento dei singoli elementi, cercando di definire in generale il linguaggio musicale utilizzato da Corghi in *Giocasta*. L'organico vocale prevede una voce recitante femminile, un mezzosoprano ed un coro madrigalistico a otto voci. Il ruolo della protagonista è interpretato da una voce narrante amplificata che lascia il posto al canto, laddove il *pathos* lo richiede. Il mezzosoprano, la voce impostata, ha il compito di dar voce alla protagonista solamente nei punti dove il parlato non è sentito come sufficiente ad esprimere l'intensità dell'espressione. Interviene quindi per aggiungere profondità e spessore alle parole di Giocasta o, altrove, per renderle più liriche o per dar corpo alla musicalità di cui sono pregne. «Unica cantante solista, questo personaggio evanescente è sostanzialmente un doppio della protagonista, un suo rafforzamento, un suo completamento, una manifestazione più espansiva del suo esprimersi»⁷⁹. Talora la voce del mezzosoprano, che si contraddistingue per la tessitura grave, è impiegata solamente per il suo timbro, come fosse un altro strumento dell'orchestra. Ciò avviene specialmente dove vocalizza singole consonanti, in particolare nasali (ci si riferisce nello specifico alla ninna-nanna, modellata sulla tipica ninna-nanna popolare siciliana)⁸⁰.

Il coro madrigalistico, di voci amplificate non impostate in senso melodrammatico, è una presenza ricorrente nelle composizioni di Corghi. Non poteva certamente mancare qui, dati i riferimenti dell'argomento trattato alla tragedia classica. Oltre a svolgere però la funzione gnomica tipica del coro tragico greco, esso è anche impiegato come una seconda orchestra, con il fine di produrre suoni più vicini a quelli di uno strumento che a quelli vocali. Ciò è possibile anche grazie all'amplificazione prevista, che permette di agire sul transitorio d'attacco, per esempio se ci si avvicina o ci si allontana dal microfono⁸¹. Altrove il coro è utilizzato per produrre effetti d'eco, insistendo sulle vocali o sulle nasali del testo. Così Edoardo Buroni, autore del saggio critico presente nel libretto di sala, descrive la funzione del coro:

⁷⁹ BURONI (2009).

⁸⁰ Riguardo all'importanza data da Corghi al fonema, si veda quanto egli scrive nella lettera indirizzata a Saramago che si trova in CORGHI (2002, 154): «per la voce femminile si potrebbe anche immaginare una forma di 'vocalizzo-espressivo' ovvero un canto costruito su puri fonemi, carichi di potenzialità drammaturgiche di natura 'essenzialmente musicale'» e CORGHI (2002, 155): «di qui, per il compositore, la possibilità di utilizzare fonemi puri, finalizzati ai timbri richiesti e alle forme di articolazione necessarie alla realizzazione dell'idea musicale e drammatica».

⁸¹ Riguardo alle possibilità che l'amplificazione offre, si veda CORGHI (1996, 31). Sui Swingle Singers il compositore si era già espresso in BRAMANI (1988, 32).

il coro è per certi versi un contraltare della protagonista: mentre, come detto, quest'ultima si esprime nella sola recitazione e in una modalità che rende sempre comprensibile il testo verbale senza stravolgerlo, gli interventi corali sfruttano varie modalità esecutive che fanno del significante quasi un pretesto per valorizzarne appieno [...] i vari elementi fonici e fonemati che lo compongono, con particolare attenzione alle sibilanti, alle nasali, alle liquide⁸².

L'essenziale organico strumentale, pur comprendendo tutte le diverse famiglie di strumenti (legni, ottoni, archi, percussioni), non prevede raddoppi. L'interesse del compositore è infatti, ancora una volta, rivolto di più all'aspetto timbrico del suono che con un tale gruppo strumentale di timbri puri (senza raddoppio delle parti) può essere più facilmente indagato nei suoi impasti sonori. È un particolare timbro o colore, determinato da un preciso strumento, a creare l'elemento tematico. Ecco così, per esempio, che il flauto è associato ad Antigone, il clarinetto ad Ismene, il surdo alla pulsazione del ventre materno, e quindi alla Giocasta madre, lo xilofono all'infanzia. Questi elementi tematici, caratterizzati quindi, più che da un tema musicale, da un peculiare timbro orchestrale, sono immediatamente individuabili non solo nella partitura, ma anche all'ascolto. Sono, per utilizzare un'espressione che Azio Corghi ha coniato per *Blimunda*, «sigle distintive», dal momento che identificano ogni personaggio, ogni stato d'animo, ogni situazione⁸³. Data questa loro peculiarità, il compositore sceglie di attribuire loro un nome, che crea prendendo spunto da una precisa caratteristica del personaggio che individuano o dal testo in quel momento pronunciato. Tali elementi tematici quindi, alternati e intrecciati tra loro, si succedono all'interno di ogni sezione. L'intento di Corghi è quello di creare varietà nell'unità, cioè di dar vita a situazioni musicali contrastanti all'interno della struttura unitaria di ciascun singolo episodio. L'importanza che egli assegna ai temi distintivi è dimostrata dallo *Schema degli eventi*, che pubblica con la partitura. Qui gli elementi tematici vengono declinati con riferimenti precisi alla sezione e alle battute in cui compaiono, all'andamento che li contraddistingue e all'organico.

Conclude il quadro una viola solista, alla quale sono affidati i 13 intermezzi tra le varie sezioni. Sono dei brevi momenti, strutturati come vere e proprie cadenze quasi sempre di grande virtuosismo strumentale, dove la viola è sola. Un'unica volta essa interviene insieme all'orchestra all'interno di una sezione (sezione XIV, batt. 28-36). Si tratta del finale, precisamente dove ricompare l'elemento tematico del destino. Non è un caso che ciò avvenga proprio qui. La viola solista, infatti, ha due funzioni: raccorda le varie sezioni, commentandone gli eventi raccontati, ma soprattutto incarna essa stessa un personaggio, il fato per l'appunto. Si spiega così anche la sua presenza in scena per

⁸² BURONI (2009).

⁸³ BRAMANI (1989-1990, 19).

la tutta la durata del monologo. Il destino infatti è ciò che ha determinato ogni aspetto della vita di Giocasta.

Così Riccardo Canessa, il regista di *Giocasta*, nel programma di sala per la prima rappresentazione dell'opera a Vicenza parla delle proprie scelte di regia:

Edipo, oltre che cieco, è chiuso nella sua maledizione, non può mettere le proprie mani in quelle della madre. Non la ricorda, non la riconosce: è un gomitolo di passioni e lutti, contraddizioni e dolore. [...] Accade anche qui, i nodi del costume di Edipo un po' alla volta si scioglieranno, Antigone sa ascoltare la Madre, proprio perché lei stessa voleva esserlo, generare la vita nella luce. Intanto il Destino suona una viola, vagando in palcoscenico. Nero, con i capelli biondi. Come bionda è Antigone, dagli occhi color d'acqua. Insieme con tutti gli artisti coinvolti in questo splendido progetto ho cercato di trovare, come in tutte le Opere da me messe in scena la "tinta" giusta, ovvero quello che consente di racchiudere in un solo concetto le espressioni musicali, innanzitutto, e del testo, che già contiene una sua interessantissima versione del Mito. Oltre alla Voce recitante, alla Voce cantata, alla Viola e al coro madrigalistico, ci saranno in scena anche Edipo e Antigone (mimi). C'è un concetto in cui solo la magia del racconto può essere allo stesso tempo regia. L'opera si chiude con "dammi le mani", così come inizia. In mezzo il racconto di Giocasta. Edipo è tornato ad essere figlio, liberato dall'oppressione delle maledizioni: il contatto tra loro non potrà mai essere deciso dalla regia, ma da cosa il Teatro sarà riuscito a creare, attraverso l'opera di più Teatranti⁸⁴.

Ci si vuole soffermare prima di tutto sull'immagine delle mani ed in particolare sull'invito che Giocasta rivolge a Edipo, "dammi le mani". Non a caso queste parole si trovano all'inizio e alla fine della composizione. Sono poste in apertura perché sia subito chiaro che niente ci sarà in *Giocasta* della precedente analisi freudiana condotta sul mito di Edipo. Chi parla è sì la regina di Tebe, ma è soprattutto una madre che si pone a sostegno del proprio figlio cieco. *Giocasta* è quindi una nuova rilettura del mito, completamente centrata sull'amore materno. Il racconto che la madre fa a Edipo degli episodi significativi della sua vita è suggellato, a chiusura della composizione, dalla ripetizione della medesima espressione "dammi le mani". Ciò sta a significare che il sospirato contatto tra i due non avviene o meglio la realtà teatrale non sembra confermarlo, rendendolo evidente. Saranno la pietà e la commozione, che le parole di Giocasta sapranno suscitare nell'animo degli spettatori, a rendere possibile il contatto tra madre e figlio, in un finale che rimane quindi aperto. Il racconto-confessione di Giocasta diviene per Edipo una sorta di percorso che egli compie, consapevole di avere la madre al suo fianco, per liberarsi dalle maledizioni che hanno segnato il suo destino. Stare ad ascoltare Giocasta che ricorda eventi luttuosi, passioni travolgenti, aporie inspiegabili, sciagure terribili è il modo per liberarsi da tutto ciò, per scrollarsi di dosso quanto lo ha funestato. Ecco quindi la scelta del regista di voler presentare Edipo

⁸⁴ CANESSA (2009).

avvolto in uno scialle, che lo fa sembrare un gomito. Il significato metaforico di questa immagine, quella cioè di un Edipo-gomito, si spiega tenendo presente che i mali, che si sono abbattuti su di lui, lo hanno circondato ed avvolto, quasi imprigionandolo in se stessi. Lo scialle ha quattordici nodi, come quattordici sono le sezioni del libretto, cioè gli episodi della vita di Giocasta. Ad ogni sezione Antigone scioglie uno dei nodi dello scialle di Edipo, che diviene libero solo alla fine del monologo della madre. Assistere e partecipare alla confessione di Giocasta è quindi il percorso da compiere verso la redenzione. Come si è già notato, tutti gli interpreti in scena sono donne (la voce recitante Chiara Muti, l'*alter ego* cantante Victoria Lyamina, il destino impersonato dalla viola solista Anna Serova, i personaggi silenziosi di Antigone e dello stesso Edipo). Il motivo di questa esclusiva presenza femminile sul palcoscenico è sicuramente da ricercare nella predilezione di Corgi per tali personaggi, ma anche nel fatto che, trattandosi della confessione della madre al proprio figlio, o meglio di una donna a se stessa, non potevano essere ammessi a ciò spettatori maschili, per una loro effettiva impossibilità a comprendere quanto raccontato, poiché dotati di una diversa sensibilità. Si spiega così anche la decisione del compositore di posizionare l'ottetto vocale (quattro voci femminili, due soprani e due contralti, e quattro voci maschili, due tenori e due bassi) nella buca del teatro insieme all'orchestra. Si è d'altra parte già parlato del particolare trattamento che subiscono le voci del coro madrigalistico da parte del compositore. Egli le utilizza con l'intento di creare effetti più vicini ai suoni strumentali. Si addice quindi all'ottetto vocale la collocazione con l'orchestra, quasi si trattasse di un nuovo ed inconsueto strumento musicale.

Volendo ora considerare l'organizzazione dello spazio scenico, inteso come uno spazio vuoto da rendere pieno, colpisce subito l'essenzialità dell'ipotesi di teatro scelta per drammatizzare *Giocasta*. Lo spazio drammatico è centrato nella voce recitante, immobile davanti al suo leggio, ma allo stesso tempo in grado di riempire la scena con la sua presenza vibrante e la sua intensa declamazione. Dalla parte opposta del palcoscenico trova posto la viola solista, anch'essa presenza statica, capace però di creare movimento attraverso il suono e nello specifico attraverso gli interventi virtuosistici ad essa affidati. Il mezzosoprano, il cui canto sostituisce la recitazione nei momenti maggiormente lirici, non si allontana mai troppo dalla voce recitante, poiché è insieme ad essa che dà vita al personaggio di Giocasta. Lo sdoppiamento di tale ruolo fa sì che mentre dalla recitazione traspaiano la pietà e la disperazione di una donna e di una madre, attraverso il canto si palesino la dolcezza e allo stesso tempo la forza di una madre che è anche la regina di Tebe. La fonte di movimento è costituita solo dai due mimi, Antigone e Edipo, sempre al centro del proscenio. La realizzazione drammaturgica si caratterizza quindi per una generale essenzialità del linguaggio, che è d'altra parte la peculiarità anche della musica di Corgi per *Giocasta*:

la musica trova un'estrema essenzialità nel linguaggio, che le permette di accedere a quei *tòpoi* (il battito del cuore, il cullare di una madre il suo bimbo, l'angoscia di un sussurro, l'urlo e l'invettiva) i quali, per esistere in un'Opera con la stessa verità che ha la vita, chiedono al gesto musicale di ritornare alle sue origini, affinché il suono si scolpisca nell'aria come la mano dell'uomo ha scolpito una volta la pietra, dandole il volto dei personaggi della tragedia e facendo loro attraversare i millenni⁸⁵.

Lo spazio drammaturgico è quindi riempito da precise scelte teatrali che nascono dalla pagina scritta (libretto e partitura) e che in quella stessa pagina scritta trovano la loro giusta chiave di lettura. «È il musicista, infatti, il primo regista del dramma approntatogli dal librettista sotto la sua supervisione; è il compositore che, attraverso il linguaggio asemantico della musica, fornisce indicazioni precise sugli aspetti visivi dello spettacolo»⁸⁶. Alla resa drammaturgica contribuiscono così tutti i diversi mezzi con i quali si può comunicare: la parola, la musica, il canto, il gesto. Ogni tipologia di linguaggio è consentita dal momento che lo scopo ultimo è quello di suscitare emozioni⁸⁷.

⁸⁵ Viene qui riportato il commento di Filippo Faes, il direttore della prima esecuzione di *Giocasta*, contenuto nel programma di sala: FAES (2009).

⁸⁶ GALLARATI (2007, 175, 184, 186).

⁸⁷ Sul linguaggio gestuale si veda quanto riportato in MAZZOCUT-MIS (2005, 53): «il gesto è un veicolo di senso importantissimo, capace di comunicare l'intraducibile: il sentimento o meglio l'emozione. Il linguaggio gestuale è dunque in grado di significare e comunicare emozioni che per essere tali, nella loro estrema ambiguità semantica, hanno bisogno di quella "simultaneità", che non è concessa al linguaggio istituzionale. Il carattere metaforico del linguaggio gestuale, l'intraducibilità del "sublime di situazione" esprimono quell'ambiguità propria dell'arte per cui essa sa esprimere con un'immagine, con una forma, con un suono, contemporaneamente, idee e sentimenti diversi, intraducibili almeno in significati che esauriscono la pregnanza emotiva di un sentimento».

Appendice: indice delle sezioni

Sezione I – Giocasta ed Edipo

Giocasta si rivolge al figlio Edipo esortandolo a tenderle le mani affinché possa prenderle tra le sue e lo possa quindi guidare attraverso il lungo racconto che gli rivolgerà. Prima di cominciare, però, il suo pensiero va ad Antigone, che ha abbracciato e baciato, quando ormai era senza vita, e della quale ricorda il gesto, a lei fatale, di ricoprire con terra e sassi il cadavere del fratello Polinice. Seppur con la morte, è riuscita ad ottenere ciò che voleva.

Sezione II – Laio

Giocasta comincia il suo racconto dall'evento che le ha cambiato la vita, le nozze con Laio: l'hanno resa regina di Tebe, ma, nonostante ciò, non le hanno dato la felicità desiderata. Ricorda l'indifferenza di Laio nei suoi confronti, nei momenti d'intimità, e lo stupro da lei subito ad opera del marito. L'atto violento, che l'ha resa madre, le ha dimostrato la vera indole di Laio, uomo depravato ed ignobile, che già in precedenza a causa del suo agire aveva condotto al suicidio Crisippo.

Sezione III – L'infanticidio (passaggio)

Edipo, il figlio che non avrebbe mai dovuto vedere la luce, viene portato sul Citerone e dal quel momento scompare del tutto dai discorsi e dai pensieri di Laio e dei suoi cittadini. L'unica a non dimenticarlo è Giocasta, che lo rivede sotto forma di mostro nei suoi incubi. L'apparente serenità, da lei raggiunta in seguito, nascondeva in realtà un grande turbamento ed un profondo dolore, reso più intenso dalla nascita del nipote Meneceo, la cui presenza ricordava a Giocasta il proprio figlio mai nato.

Sezione IV – L'epidemia: madri e figli

Si abbatte su Tebe la maledizione della Sfinge, mandata per vendicare la morte di Crisippo. Il suo canto di morte porta in città un'epidemia di peste che sembra non aver fine. Laio può solo ordinare che la città venga ripulita e che i corpi dei figli morti vengano strappati alle braccia delle madri, intente a proteggerli e ad accarezzarli sperando nella loro stessa morte, così da non dover sopravvivere al dolore per tale perdita.

Sezione V – La morte di Laio e la soluzione degli enigmi (passaggio)

La voce, diffusasi tra i cittadini, che sia Laio l'untore, ad un certo punto diventa certezza. Il re, costretto quindi a recarsi dall'oracolo per chiedere aiuto, trova però la morte durante il viaggio. Arriva, invece, a Tebe Edipo, trionfante per aver vinto la Sfinge. Nessuno in quell'occasione si rende conto della sua somiglianza con Laio,

eccetto Giocasta che però fa finta di non vedere, chiudendo gli occhi di fronte all'evidenza.

Sezione VI – *Il matrimonio*

Edipo sposa Giocasta, il premio per aver vinto la Sfinge. Egli la riporta in vita ricambiando il suo amore e rendendola madre. Le concede ora quella felicità che le era mancata durante il matrimonio con Laio. La nascita dei figli, poi, sembra quasi farle dimenticare la colpa di cui si era macchiata consegnando Edipo affinché, esposto sul Citerone, fosse preda delle belve. La felicità è però effimera: bisognerebbe che la vita terminasse proprio nel momento in cui si raggiunge la perfezione, ma ciò non è concesso né a Giocasta né a Edipo.

Sezione VII – *I figli*

Il racconto di Giocasta si sofferma su Eteocle e Polinice, sottolineando la violenza e la follia del primo, la forza e la bellezza dell'altro. I tratti del loro carattere erano evidenti già nei comportamenti che avevano con i loro compagni di giochi durante l'infanzia. Edipo aveva insegnato loro a non accontentarsi mai se si poteva avere di più e, quando non riuscivano a farsi valere, li consolava ricordando loro quanto erano potenti. Ben diversa era Antigone, che niente aveva in comune con i fratelli, eccetto i genitori.

Sezione VIII – *Eteocle e Polinice*

L'ossessione di Eteocle e Polinice nei confronti del potere li conduce ad imprigionare il padre nel tentativo di impadronirsi del regno di Tebe. La maledizione scagliata da Edipo contro di loro spinge Eteocle a non rispettare il patto di alternarsi al potere con Polinice e conduce quest'ultimo a Tebe, alla testa di un esercito di Argivi. Fallisce il tentativo di Giocasta di riconciliare i figli che si uccidono a vicenda davanti ai suoi occhi.

Sezione IX – *Il sacrificio di Meneceo (passaggio)*

Il dolore che Giocasta prova per la morte dei figli è talmente grande che non riesce a trovare lacrime per piangerli, soprattutto dopo aver incontrato gli occhi della madre di Meneceo, trafittosi con la spada sugli spalti di Tebe in un ultimo disperato tentativo di salvare la città dallo scontro tra Eteocle e Polinice. Giocasta, ora, sembra quasi vergognarsi di guardare negli occhi quella madre, avendo lei stessa desiderato il sacrificio di Meneceo poiché avrebbe potuto salvare i suoi figli.

Sezione X – *La seconda epidemia*

Scende sulla città di Tebe una seconda epidemia di peste, per la quale si cerca il responsabile. Ai cittadini torna in mente Laio, ucciso e mai vendicato. Si diffonde così sempre di più la convinzione che per mettere fine all'epidemia si debba trovare

l'assassino di Laio, che nascosto a Tebe infetta la città. Tale voce giunge alle orecchie di Laio che a sua volta si convince di ciò. L'oracolo, interrogato, conferma.

Sezione XI – *L'indagine di Edipo: morte di Laio e incesto*

Al contrario di Giocasta, che afferma di non aver mai creduto agli oracoli e tanto meno alle dicerie, Edipo intraprende una folle ricerca. Nel momento in cui la madre nomina la Focide, quale luogo dell'assassinio di Laio, il suo volto impallidisce per il dubbio che si insinua dentro di lui al ricordo del viandante incontrato proprio in quel punto e da lui ucciso. A niente valgono i tentativi di Giocasta di fermare quell'indagine, a niente valgono le preghiere da lei rivolte agli dèi. Edipo è l'assassino, come lo è stata lei stessa, quando ha cercato di strappare dal suo corpo il figlio che aveva in grembo, facendolo poi portare via senza volerlo vedere e ordinando di abbandonarlo su un monte senza alcuna pietà.

Sezione XII – *L'accecamiento*

Ora che Edipo è a conoscenza di come si sono svolti i fatti, Giocasta vorrebbe scappare, abbandonarlo un'altra volta, uccidendosi, ma le sue urla strazianti la riportano indietro. Egli si è accecato e con gli occhi grondanti di sangue barcolla tra spettatori inorriditi da tale visione. Giocasta è con lui e non lo lascerà nemmeno quando i figli lo imprigioneranno per impadronirsi del suo regno. È Antigone che la riconurrà alla realtà, rivolgendole la disperata richiesta di fermare Eteocle e Polinice dallo scontro finale.

Sezione XIII – *Il sacrificio di Antigone*

Giocasta ricorda quindi la figlia Antigone, sempre pronta a sacrificarsi per gli altri. Dopo la morte di Eteocle, Creonte prende il potere e, per vendicare il sacrificio del figlio Meneceo, ordina che il cadavere di Polinice non venga sepolto. Antigone, al contrario di Ismene, decide di opporsi alle parole di Creonte e, quindi, alle leggi dello stato. Copre con terra e sassi il corpo del fratello, dimostrando nei suoi confronti un sentimento d'amore molto più profondo e vero di quello provato da Giocasta per Edipo, da lei lasciato in pasto alle belve. Si assomigliano, Antigone e Edipo, nella loro volontà di vedere dove non si deve vedere, di spingersi oltre i limiti consentiti. Dopo la condanna a morte di Creonte, Ismene vorrebbe seguire la sorella, ma Antigone non glielo permette. Condannata a vivere, non le resta che piangere la sorella amata per poi andarsene a cercare la morte lontano da tutti.

Sezione XIV – *Tema poetico*

Giocasta torna a rivolgersi direttamente a Edipo. Chiede al figlio che le porga le mani perché così riuscirà a camminare, grazie al suo aiuto. Lei sarà i suoi occhi e la sua luce.

Lei lo proteggerà e sosterrà. Insieme potranno ricordare la loro storia, cioè la loro vita, attraverso gli occhi puri di Antigone che non vogliono giudicare, ma che hanno solo pietà.

Appendice fotografica: immagini dalla prima rappresentazione



Fig. 1: Chiara Muti (voce recitante), Victoria Lyamina (mezzosoprano), Anna Serova (viola solista), Cinzia Longhi e Francesca Menta (mimi).



Fig. 2: Azio Corghi, The Swingle Singers (coro madrigalistico).



Fig. 3: Chiara Muti (voce recitante).



Fig. 4: Victoria Lyamina (mezzosoprano).

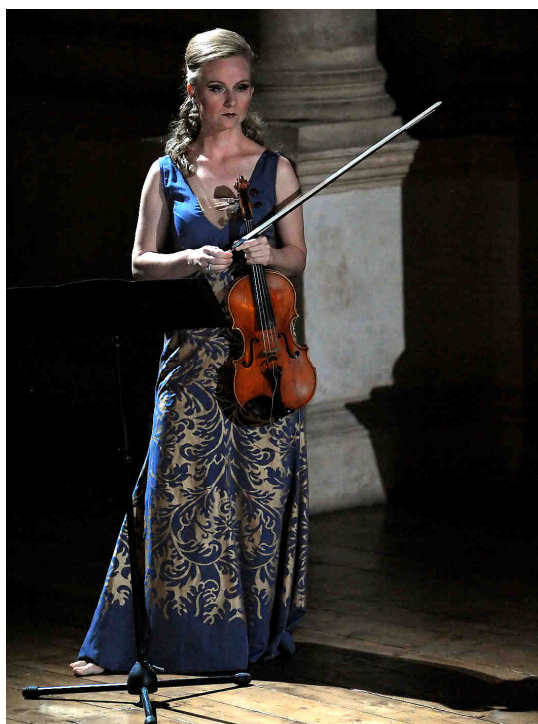


Fig. 5: Anna Serova (viola solista).



Fig. 6: Edipo ed Antigone (mimi).



Fig. 7: Edipo ed Antigone (mimi).

referimenti bibliografici

AMATO 2010

S. Amato, *Poetica e rivisitazione del mito nell'opera di Ghiannis Ritsos. Για τα εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Siracusa.

AVEZZÙ 2008

G. Avezzi, *Sofocle, Seneca, Dryden e Lee, Cocteau. Edipo: variazioni sul mito*, Venezia.

BACHTIN 1965

M. Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva (trad. it. Torino 1995²).

BETTINI 1983

M. Bettini, *L'arcobaleno, l'incesto e l'enigma: a proposito dell'Oedipus di Seneca, «Dioniso»* LIV 137-53.

BETTINI – GUIDORIZZI 2004

M. Bettini – G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo: immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino.

BONOMI – BURONI 2010

I. Bonomi – E. Buroni, *Il Magnifico Parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano.

BRAMANI 1988

L. Bramani, *Arte – Linguaggio come superamento del negativo. La Sinfonia dell'esercito di Arlecchino di Azio Corgi*, «Quaderni di Musica Nuova» II 8-37.

BRAMANI 1989-1990

L. Bramani, *Incontro con Azio Corgi. Blimunda: polifonia come metafora della libertà*, «Sonus» II/1 13-20.

BRAMANI 1995

L. Bramani, *Composizione musicale: colloquio con Azio Corgi*, Milano.

BURKERT 1991

W. Burkert, *Oedipus, Oracles and Meaning. From Sophocles to Umberto Eco*, Toronto (trad. it. *Edipo, ovvero il senso degli oracoli da Sofocle a Umberto Eco*, in *Origini selvagge. Sacrificio e mito nella Grecia arcaica*, Roma-Bari 1992, 83-108).

BURONI 2009

E. Buroni, *Giocasta di Azio Corgi*, in *Giocasta*, programma di sala, Teatro Olimpico di Vicenza, Vicenza.

CANESSA 2009

R. Canessa, *Giocasta*, programma di sala, Teatro Olimpico di Vicenza, Vicenza.

CAVIGLIA 1986

F. Caviglia, *L'Oedipus di Seneca*, in B. Gentili – R. Pretagostini (a cura di), *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Atti del Convegno Internazionale, Urbino 15-19 novembre 1982, Roma, 255-69.

CONDELLO 2010

F. Condello, rec. F. Macintosh, *Sophocles: Oedipus Tyrannos*, «BMCR» <http://bmcr.brynmawr.edu/2010/2010.01.54.html>.

CORGHI 1979

A. Corgi, *Azio Corgi*, in M. Mollia (a cura di), *Autobiografia della musica contemporanea*, Cosenza, 127-31.

CORGHI 1990

A. Corgi, *Note introduttive a Blimunda (Opera lirica da Memorial do Convento di José Saramago, sceneggiatura e Libretto – tratti dalla traduzione italiana di Rita Desti e Carmen M. Radulet – di Azio Corgi e José Saramago – Musica di Azio Corgi)*, «Musica/Realtà» XXXI 123-31.

CORGHI 1996

A. Corgi, *Voce dello Strumento. Strumento della Voce*, «Quaderni dell'I.R.T.E.M.» XIX 25-37.

CORGHI 2002

A. Corgi, *Esperienze di teatro musicale contemporaneo ovvero l'iniziale progetto di Divara*, «Nuova rivista musicale italiana» II 149-56.

CORGHI 2008

A. Corgi, *Giocasta*, Milano.

DE ROSA 1992

E. De Rosa, *Edipo: nel mito, nella tragedia, nella psicoanalisi*, Castrovillari.

DIANO 1968a

C. Diano, *Edipo figlio della Tyche: commento ai vv. 1075-1085 dell'Edipo re di Sofocle (1952)*, in Id., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza, 119-65.

DIANO 1968b

C. Diano, *La catarsi tragica*, in Id., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza, 215-69.

DIANO 1969

C. Diano, *Sfondo sociale e politico della tragedia greca antica*, «Dioniso» XLIII 119-36.

DI BENEDETTO 1988

V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze.

DI BENEDETTO – MEDDA 1997

V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.

DI VIRGILIO 1970

R. Di Virgilio, *La sintassi tragica del primo Edipo di Sofocle*, «Dioniso» XLIV 10-45.

DIGGLE 1981

J. Diggle (ed.), *Euripidis Fabulae*, New York.

EDMUNDS 2006

L. Edmunds, *Oedipus*, London-New York.

EHRENBERG 1956

V. Ehrenberg, *Sophokles und Perikles*, München (trad. it. Brescia 1959).

FAES 2009

F. Faes, *Giocasta*, programma di sala, Teatro Olimpico di Vicenza, Vicenza.

GALLARATI 2007

P. Gallarati, *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale*, in R. Alonge (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Bari, 175-88.

GALLAVOTTI 2010¹¹

C. Gallavotti (a cura di), *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano.

GENTILI – PRETAGOSTINI 1986

B. Gentili – R. Pretagostini (a cura di), *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Atti del Convegno Internazionale, Urbino 15-19 novembre 1982, Roma.

GIRARD 1972

R. Girard, *La Violence et le sacré*, Paris (trad. it. Milano 1980).

GUIDORIZZI 2008

G. Guidorizzi (a cura di), *Sofocle. Edipo a Colono*, testo critico di G. Avezzi, Milano.

HUMPHREYS 1993

S.C. Humphreys, *Maschile/femminile nella parentela attica*, in M. Bettini (a cura di), *Maschile/femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, Roma-Bari, 45-59.

LANZA 1997

D. Lanza, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano.

LANZA 2001¹⁵

D. Lanza (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Milano.

LLOYD-JONES – WILSON 1990

H. Lloyd-Jones – N.G. Wilson (eds.), *Sophoclis Fabulae*, New York.

LONGO 1990

O. Longo, *Regalità, polis, incesto nell'Edipo tiranno*, in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Edipo. Torino 11-12-13 aprile 1983*, Torino, 69-83.

LONGO RUBBI 1967

C. Longo Rubbi, *La danza «magica» di Giocasta nelle Fenicie di Euripide*, «Dioniso» XLI 398-409.

MACINTOSH 2009

F. Macintosh, *Sophocles. Oedipus Tyrannos*, Cambridge-New York.

MADDALENA 1963²

A. Maddalena, *Sofocle*, Torino.

MAIULLARI 1999

F. Maiullari, *L'interpretazione anamorfica dell'Edipo re: una nuova lettura della tragedia sofoclea*, Pisa.

MAIULLARI 2001

F. Maiullari, *Sogno e omertà nell'Edipo Re. Una tragedia per tutti e per nessuno*, Venezia.

MARKANTONATOS 2007

A. Markantonatos, *Oedipus at Colonus: Sophocles, Athens and the world*, Berlin-New York.

MARTINA 1993

A. Martina, *La Poetica di Aristotele e l'Edipo Re di Sofocle: ἀμαρτία e ὄψις*, in B. Amata (a cura di), *Cultura e lingue classiche 3*, Terzo Convegno di Aggiornamento e di Didattica, Palermo 29 ottobre-1 novembre 1989, Roma, 87-138.

MASTRONARDE 1994

D. J. Mastronarde (a cura di), *Euripides. Phoenissae*, Cambridge.

MAZZOCUT-MIS 1995

M. Mazzocut-Mis, *Il pungolo di un amore, incontro con Azio Corgbi*, in S. Zecchi (a cura di), *Eстетica 1994. Scritture dell'Eros*, Bologna, 211-33.

MAZZOCUT-MIS 2005

M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch*, Milano.

MEDDA 2006

E. Medda (a cura di), *Euripide. Le Fenicie*, Milano.

PADUANO 1994

G. Paduano, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino.

PADUANO 2004

G. Paduano, *Edipo re di Pasolini e la filologia degli opposti*, in E. Fabbro (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, 79-98.

PADUANO 2009

G. Paduano, *Edipo: storia di un mito*, Roma.

POLITO 2009

A. Polito, *Edipo e mamma*, «Giornale della musica» (giugno) 7.

REID 1993

J.D. Reid, s.v. *Oedipus*, in Id. (ed.), *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, vol. II, New York-Oxford, 754-62.

RODIGHIERO 1998

A. Rodighiero (a cura di), *Sofocle. Edipo a Colono*, Venezia.

RUBINO 1985

M. Rubino, *Alberto Savinio e il mito di Edipo*, «Maia» XXXVII 273-76.

SANGIGLIO 1975

C. Sangiglio, *Jannis Ritsos*, Firenze.

SCARPI 2004⁷

P. Scarpi (a cura di), *Apollodoro. I miti greci*, Milano.

SERRA 1994

G. Serra, *Edipo e la peste: politica e tragedia nell'Edipo re*, Venezia.

SERRA 2002-2003

G. Serra, *Guerra e pace. Saggio sui Sette a Tebe*, «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova» CXV 71-86.

SERRA 2008

G. Serra, *L'ombra di Edipo. Saggio sulle Fenicie*, in G. Avezzi (a cura di), *ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΙ II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, Verona, 371-410.

STEINER 1984

G. Steiner, *Antigones*, Oxford (trad. it. Torino 1990).

STELLA 2010

M. Stella (a cura di), *Sophocles. Edipo re*, Roma.

TONELLI 1984

F. Tonelli, *La caduta della Sfinge. L'enigma della tragedia di Edipo*, Ravenna.

UNTERSTEINER 1974²

M. Untersteiner, *Sofocle: studio critico*, Milano.

VASCONI 1898

D. Vasconi, *L'Edipo re di Sofocle e l'Edipo di Seneca: studio comparativo*, Lodi.

ZWIERLEIN 1986

O. Zwierlein (ed.), *L. Annaei Senecae Tragoediae*, New York.