

Giuseppe Liotta

Edipo, oggi.

La memoria e il desiderio

Abstract

The paper is focused on the question of the so called “contemporaneity” of the Greek classics. An answer can arise by reversing the perspective starting from the materiality of the current scene and from the different directorial readings to make the texts speak “according to us”. We propose two representations that are perfectly antithetical from the productive point of view, of the acting techniques and of the performative space. But with the same common objective: to reach Oedipus by staging not his tragic, personal story, but the "myth" to which he belongs.

Il problema della “contemporaneità” dei classici greci si pone rovesciandone la prospettiva partendo dalla materialità della scena attuale e dalle differenti letture registiche, per arrivare a fare parlare i testi “secondo noi”. Si propongono due rappresentazioni perfettamente antitetiche l’una all’altra dal punto di vista produttivo, delle tecniche attoriali e dello spazio performativo. Ma col medesimo comune obiettivo: raggiungere Edipo mettendo in scena non la sua tragica, personale, vicenda ma il “mito” a cui appartiene.

Due spettacoli molto diversi fra di loro, assolutamente antitetici dal punto di vista progettuale, performativo, della “forma” scenica, della scrittura e del suo contenuto, rimettono al centro del discorso teatrale il tema dell’adattamento dei “classici” nel teatro d’oggi, e soprattutto della “figura” di Edipo per capire fino a che punto riesce ancora a parlare a noi, di noi: ad essere, se mai lo sia stato, nostro contemporaneo.

La lettura freudiana, e quella sostanzialmente “contro” di Deleuze e Guattari, della psicoanalisi e della filosofia, all’ombra la prima del razionalismo scientifico, l’altra del capitalismo trionfante, non ci soddisfano più perché parziali e deterministiche. Forse, allora, la risposta più corretta a questa sempre più necessaria domanda sul senso e sulla permanenza della tragedia classica nel tempo attuale può venire proprio dalla “scena”: non, dunque, da un pensiero, da una riflessione, da una “interpretazione” di quel lontano, perduto mito, ma dalla sua realizzazione scenica, dalla materialità dell’esecuzione. Perché soltanto partendo da questa realtà fisica, dalle specifiche tecniche adottate, dalle procedure messe in atto per rendere “ignoto” quel che è a tutti noto si può arrivare a percepire la *verità* dei fatti di cui si narra nel testo. Se ne cancella la *distanza* e ci si appropria dello *spazio* drammaturgico che da un punto di vista esclusivamente soggettivo (del regista) lo sostanzia, mettendo insieme, sullo stesso piano della visione il *detto* e il *non detto*, il visibile e l’invisibile in un nuovo *ordine tragico* che ce lo allontana e ce lo avvicina nello stesso tempo. Ma soprattutto ce lo rende *estraneo*. Benché conosciuto, ancora tutto da scoprire.

Ed è proprio quello che mi è capitato all'ascolto e alla visione della riduzione per voci fatta dell'*Edipo re* da Chiara Guidi, anche in scena, con Vito Matera che ne ha curato l'impianto scenico, le luci e i costumi. La regista-performer si pone un intrigante quesito: «In *Edipo* c'è una domanda così concreta che quando viene ricordata suscita piacere, come se fosse una cosa desiderabile. "Qualcosa" che trasferisce il pensiero nell'ambito del sapore del mondo: "Quale è la mia origine?"». La difficoltà a ricordare viene superata dalle strategie drammatiche messe in evidenza da una partitura musicale che sostituisce al *logos* il suo significante sonoro, una *phoné* prosciugata, che vale come soffio, trascinarsi vocale, risonanza magmatica che ci permette di "visualizzare" la direzione e il senso del discorso in un percorso *à rebours* deprivato di accensioni tragiche, forte e compatto nella sua struttura, ma semplice e piano nel suo movimento controcorrente per arrivare a toccare, attraverso quelle situazioni epifaniche che compongono il testo sofocleo (l'uccisione di Laio, il suicidio di Giocasta, l'accecamento di Edipo) – quasi una poetica riscrittura –, quel *punctum* (in senso barthesiano), quel dolore, quella ferita da cui nascono le *choses*, i personaggi e i loro nomi, come quel destino che li travolge e li distrugge, cancella. Per riservali alla posterità, finché da personaggi che erano, diventino persone. Creonte ("Non è Creonte il tuo nemico; è il tuo destino.") e Tiresia hanno una funzione di contrasto al ritmo tragico di quelle parole sillabiche, limpide e assonanti scandite attraverso un crocevia di suoni perpetuo, come in un rito liturgico medievale che tende alla trascendenza mentre si prefigge tenacemente di raggiungere il reale. Dell'ampio testo greco emergono "frasi" che equivalgono a precise traiettorie drammatiche, istanze di un desiderio preminente venuto alla luce, come quella di ripercorrere quell'"oscura traccia di questa colpa mitica", o quell'insindacabile e fertile proposizione dove "sfugge ciò che si trasforma": momenti primordiali di un teatro infinito. La tensione verbale è qui anche tensione vocale, e se "il sapere è cosa tremenda", "una cosa sola può rivelare un volto". Le parole cadono come macigni in questo "Theatrum analiticum" costruito come un jamesiano giro di vite, con i suoi personaggi/fantasma, che, pur non apparendo si materializzano come perfetti *révenants* nelle voci e nei corpi di un Coro mobile e divisibile.

L'altro Edipo è quello proposto da Bob Wilson al Teatro Olimpico di Vicenza. Il regista texano procede per inesorabili sottrazioni del testo sofocleo fino ad arrivare alla pura nudità del mito, che peraltro, come ha dimostrato Vladimir Propp nel suo *Edipo alla luce del folclore* (Einaudi 1975), non appartiene soltanto alla cultura greca del V secolo ma è antecedente ed ha origini asiatiche ed orientali, e che qui viene mirabilmente riscritto e riproposto come una fiaba onirica terribile e misteriosa, suggestiva e impenetrabile se non dallo sguardo innocente e *naïf del regista*, in cui non si sono sedimentati quei saperi che l'inconscio di ciascuno di noi scoprirà nel corso dell'ascolto

e della visione. Wilson ne reinventa la struttura non soltanto con semplici spostamenti di situazioni ed eventi dall'una all'altra parte della "tragedia classica", come quello di fare coincidere l'inizio con la fine in una inedita "forma circolare", labirintica della narrazione, ma elidendo anche i dialoghi, le argomentazioni del Coro, gli Episodi, la *rhexis* e gli Stasimi nonché l'azione dei personaggi, le ragioni drammatiche che li hanno portati fino a quel punto per fare trasparire, senza farla vedere, la materia incandescente di cui quella vicenda si nutre e che trova le sue radici nella natura del mondo: con quegli elementi (ramoscelli, foglie verdi, legni, bastoni) che trasudano arcaicità ed etnologia, accostati, in evidente contrasto scenografico, ad elementi/simbolo della nostra contemporaneità: vetri, sedie pieghevoli, lastre di metallo, fogli di carta catramata, quel pezzo di corta corda bianca nella quale allegoricamente si specchia l'intera recita. Così come i costumi di Carlos Sotos, alcuni fortemente "naturalistici", altri più funzionali ed indicativi, o sorprendentemente metafisici, "surreali". Alla circolarità drammatica fa da splendido contrappunto visivo la manifesta orizzontalità del movimento scenico wilsoniano sviluppato su tre livelli, quelli su cui Vincenzo Scamozzi ideò lo spazio del Teatro Olimpico, con quel capolavoro di prospettive multiple dell'edificio ligneo su cui le luci azzurro-pallido di Wilson poggiano con sublime armonia.

Dei 1530 versi del testo greco rimangono soltanto poche battute (alcune ripetute più volte, come in fraseggio musicale), con Voci fuori campo che giungono come eco sonoro da un Altrove indefinito, o dette dai due personaggi Testimoni della storia che la rievocano come in un antico racconto popolare ma con una iconografia precisa che rimanda nel caso di Mariano Rigillo (formidabile la sua recitazione alta, potente, autorevole, sapientemente cadenzata) alla figura di Leonardo da Vinci, mentre per Angela Winkler a quella ironica-espressionista dei quadri della "nuova oggettività tedesca" di Otto Dix. Gli altri attori che attraversano la scena coi loro corpi sono presenze danzanti come Casilda Madrazzo, una Giocasta di arrendevole delicatezza, chiusa nel suo costume-scatola dadaista, o Alexis Fousekis che "taglia" coi suoi inebrianti attraversamenti il palcoscenico, come una lama di luce bianca, e il giovane e bravissimo Meg Harper, camuffato da Tiresia e da Pastore, o l'inquietante Kayije Kagame, un Coro nero di statuaria bellezza a cui sono affidate le parole conclusive dello spettacolo. Gli episodi visualizzati sono quelli che nel testo sono "nascosti" dalle parole: l'ingresso dei personaggi, l'assassinio di Laio, il matrimonio (celebrato in maniera antifrastrica rispetto ad una cerimonia di gioia e d'amore) di Edipo con Giocasta, la peste a Tebe, il suicidio di Giocasta che si impicca, Edipo che si acceca. Una lancinante danza di morti annunciate fin dal primo quadro, a cui viene aggiunto, nel finale, l'avanzare di quella spaventevole "macchia nera" – forse il Minotauro che nel mito greco simboleggia la parte inconsapevole chiusa dentro di noi – che mi ha ricordato *Guernica* di Picasso, per la permanenza di un incubo che arriva fino ai nostri giorni. A raccordare tutto ciò che avviene in scena il sax soprano di Dickie Landry, insinuante e strepitoso tanto da

trasformare quest'ultima rappresentazione di Robert Wilson – anche per quel sottile, continuo rimando alle avanguardie sceniche degli anni '70 – in una struggente, indimenticabile *performance* musicale e teatrale, e nel suo spettacolo più interessante e magistrale di questi ultimi anni.

In entrambe le rappresentazioni la molla primaria che spinge all'azione scenica – per quanto dissimile dal punto di vista dei rispettivi *concepts*, del numero degli attori sebbene associati dalla medesima *anomia*, dalla differente dinamica esecutiva – è l'intesa di Edipo come oggetto del desiderio, qualcosa cioè che ha la sua dimora più che nell'inconscio nel sub-conscio che ci permette di ritrovare quella dimensione poetica del linguaggio, la sua forza intransitiva ma edificante e seducente in cui quel tempo sospeso che ci separa dagli antichi passi precipita per l'intera durata dello spettacolo nella nostra contemporaneità.

Edipo Re di Sofocle. Esercizio di memoria per 4 voci femminili

Da un'idea di Chiara Guidi in dialogo con Vito Matera. Suoni originali di Scott Gibbons. Scene Luci e costumi di Vito Matera. Con Angela Burico, Chiara Guidi, Anna Laura Penna, Chiara Savoia. Produzione SOCIETAS. TEATRO COMANDINI. CESENA

OEDIPUS

Basato su *Oedipus Tyrannos* di Sofocle. Ideazione, scene, light design e regia di Robert Wilson.

Allestimento *site specific* per il Teatro Olimpico.

Co-regista Ann Christin Rommen. Musiche originali di Dickie Landry e Kinan Azmeh. Costumi di Carlos Soto. Collaborazione alla scenografia Annick Lavallee-Benny. Collaborazione alle luci Solomon Weisbard. Drammaturgia di Konrad Kuhn. Interpreti Angela Winkler, Mariano Rigillo, Michalis Theophanous, Meg Harper, Casilda Madrazo, Kayije Kagame, Alexis Fousekis. Con la partecipazione di Marta Allegra, Pietro Angelini, Alessandro Anglani, Marcello di Giacomo, Francesca Gabucci, Laila Gozzi, Alice Pagotto, Edoardo Rivoira, Federico Rubino.

Dickie Landry (sax).

Spettacolo in Italiano, Inglese, Greco, Tedesco e Latino.

Traduzioni originali in Italiano di Ettore Romagnoli (1926) e Orsatto Giustiniani (1585)

Un progetto di CHANGE PERFORMING ARTS commissionato e co-prodotto da CONVERSAZIONI – TEATRO OLIMPICO VICENZA / POMPEII THEATRUM MUNDI – TEATRO STABILE DI NAPOLI

TEATRO OLIMPICO. VICENZA

Dal 9 al 20 gennaio 2019 al Teatro Mercadante di Napoli



foto di Eva Castellucci



foto di Eva Castellucci

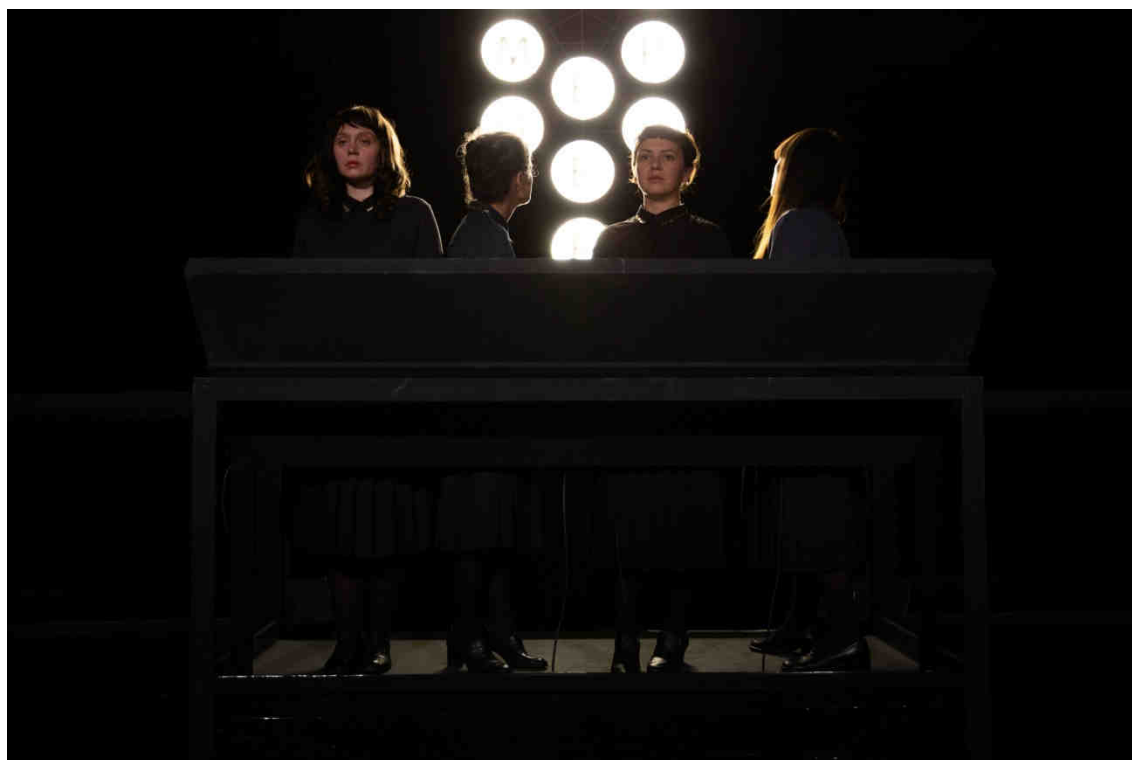


foto di Eva Castellucci



foto di Eva Castellucci



foto di Eva Castellucci

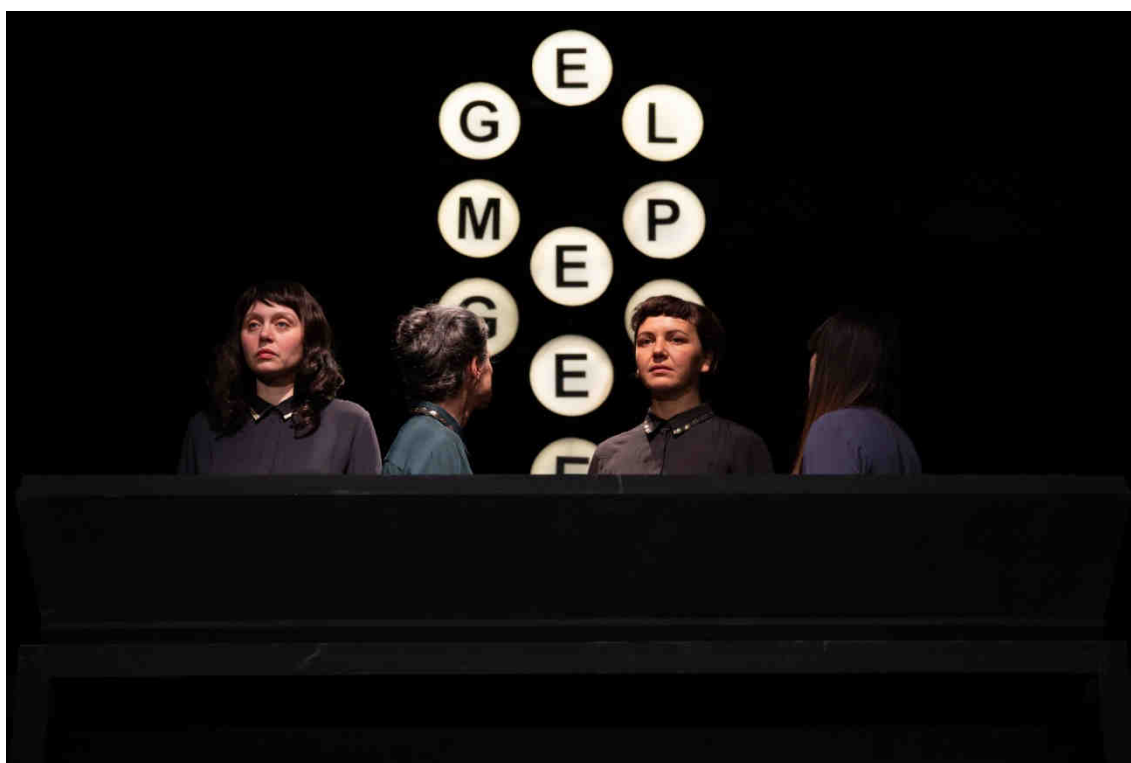


foto di Eva Castellucci



foto di Lucie Jansch

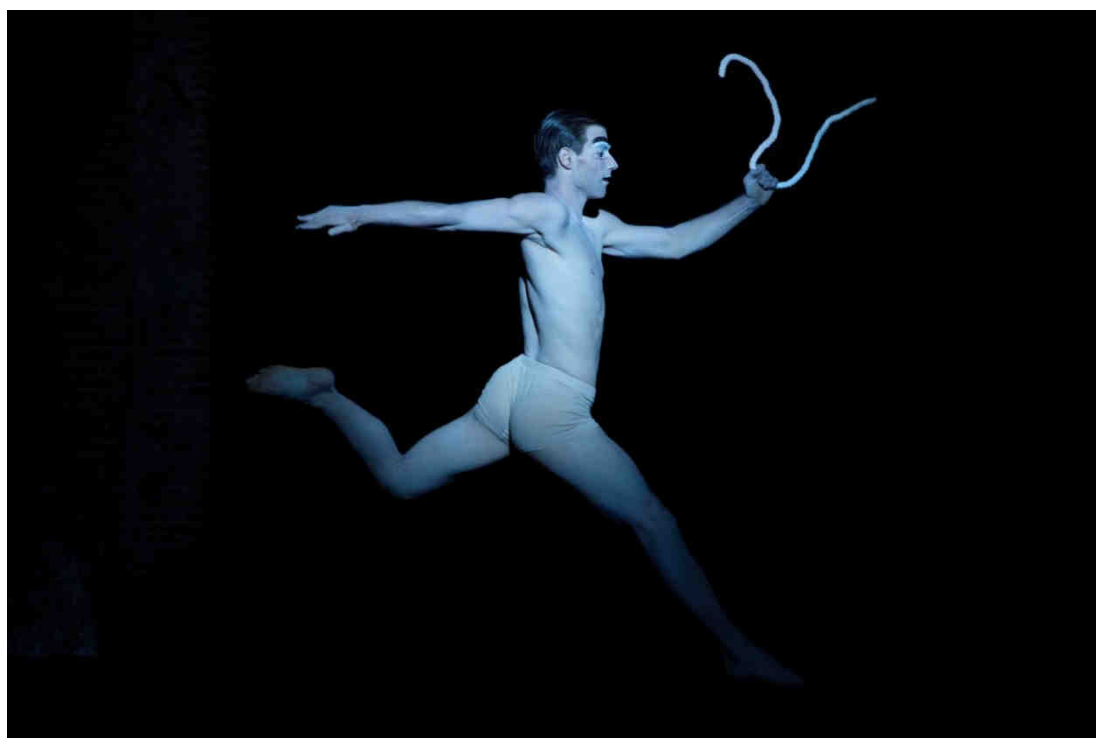


foto di Lucie Jansch

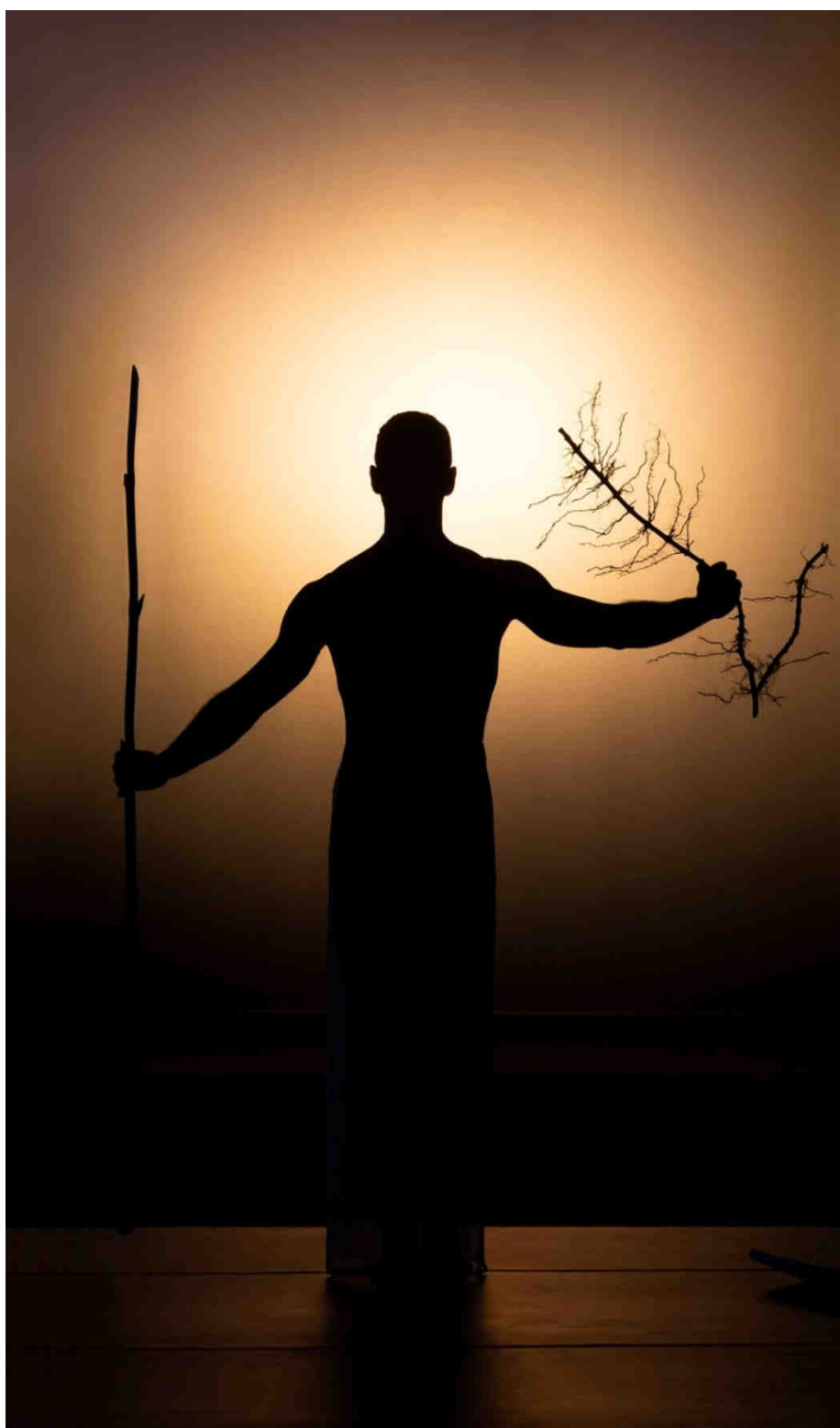


foto di Lucie Jansch