

Symbolon

Anno XV • n° 12 nuova serie • 2021



Volume stampato con il contributo di SICL Società Italiana di Comparatistica
Letteraria e Università Ca' Foscari Venezia - Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati



Università
Ca'Foscari
Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Symbolon

Rivista annuale del centro universitario
per lo studio del tema
Simbolo Letteratura Scienze umane



Milella Lecce

Anno XV • n. 12 nuova serie • 2021

Direttore

Carlo Alberto Augieri.

Consiglio direttivo

Angela Borghesi, Marco Gaetani, Francesca Petrocchi, Paolo Proietti, Francesca Seaman, Angela Ida Villa, Fabio Vittorini.

Comitato scientifico

Federico Bertoni (Università di Bologna), Enza Biagini (Università di Firenze), Giovanni Bottiroli (Università di Bergamo), Stefano Calabrese (Università di Modena e Reggio Emilia), Assumpta Camps (Università di Barcellona), Gian Paolo Caprettini (Università di Torino), Michele Cometa (Università di Palermo), Edoardo Esposito (Università di Milano), Giulio Ferroni (Università di Roma, 'La Sapienza'), Massimo Fusillo (Università dell'Aquila), Rosalba Galvagno (Università di Catania), Pietro Gibellini (Università di Venezia), Paolo Leoncini (Università di Venezia), Giovanni Manetti (Università di Siena), Raul Mordenti (Università di Roma, 'Tor Vergata'), Giuseppe Nava (Università di Siena), Frank Nuessel (University of Louisville), Ernestina Pellegrini (Università di Firenze), Augusto Ponzio (Università di Bari), Antonio Prete (Università di Siena), Valter Leonardo Puccetti (Università del Salento), Giovanni Puglisi (IULM, Milano), Michele Rak (Università di Siena), Federica Santini (Kennesaw State University), Jeffrey Schnapp (Università di Harvard), Antony Julian Tamburi (Queens College, City University of New York), Stefano Tani (Università di Verona).

Redazione

Università di Firenze: Federico Fastelli - Valentina Fiume - Sandro Piazzesi - Diego Salvadori

Università di Perugia: Michela Mancini - Laura Diafani - Claudio Brancaloni - Fabrizio Scrivano.

Università di Roma 'Tor Vergata': Daniele Silvi.

Università degli Studi del Salento: Cosimo Caputo - Francesco Minetti - Luca Nolasco - Mimmo Pesare.

Università degli Studi di Siena: Marianna Marrucci - Francesca Vannucchi.

Università della Tuscia - Viterbo: Francesca Petrocchi - Cristina Benicchi.

Università di Verona: Donatella Boni - Massimo Scotti.

Redazione Internazionale

Riccardo Barontini (Université Paris-Sorbonne).

Loreta De Stasio - José Maria Nadal (Università dei Paesi Baschi).

Rivista con classificazione "A" da parte dell'Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR).

L'accettazione degli articoli è subordinata al parere di esperti anonimi esterni.

Per contatti: carlo.augieri@unisalento.it; gaetani@unisi.it

Copertina ed impaginazione: Yukiko Tanaka, Emanuele Augieri.

Edizioni Milella - Lecce Viale De Pietro, 13 - 73100 Lecce - Tel. 0832/241131.

Sito internet: www.milellalecce.it email: edizionimilellalecce@gmail.com

Costo di ogni copia € 30,00; numero doppio € 50,00.

INDICE

STUDI MEDITERRANEI

a cura di Paola Mildonian e Alessandro Scarsella

SAGGI

I. Poetiche del Mediterraneo

Poétique du port: Barques et Parques 13
di René Corona

Il Tragico Mediterraneo 31
di Barbara Castiglioni

Oltre Gibilterra. Il Mediterraneo di Brodskij e di Walcott 45
di Roberto Deidier

*L'altra sponda del Mediterraneo: oltre serialità e
citazionismo nel ciclo montalbaniano* 63
di Luca Danti

Kavafis-Penna: visioni di città-porto del Mediterraneo 77
di Evripidis Garantoudis

Il Mediterraneo materno e a-storico di Emilio Cecchi 91
di Paolo Leoncini

Carpentier e Consolo: dialoghi mediterranei 107
di Francesca Valentini

II. Rappresentazioni tra geografia, antropologia e storia

*Lo specchio della regina di roccia: strade,
scritti e dimore di Jacques Fersen,
Norman Douglas e Curzio Malaparte* 123
di Donatella Boni

Il Mediterraneo contro la dittatura: Littell, Bolaño, Cercas 137
di Alessandro Cinquegrani

«*Sicilia e oltre*» 155
di Rosalba Galvagno

*Quelques notes sur l'histoire du français dans
le bassin méditerranéen depuis l'époque
des Croisades jusqu'aux «jeunes de langue»* 169
di Paola Labadessa

*Tra esilio ed estraneità.
Edmond Jabès e la costruzione della dimora* 185
di Matteo Moca

Esili ed esodi: la Bibbia come romanzo di migrazione 197
di Paola Mollo

*Proyecciones del mito de Ahasverus
en la vida-obra de Alejandra Pizarnik* 205
di Federica Rocco

Ἀπέναντι / Difronte
Rappresentazioni letterarie delle patrie perdute 219
di Gaia Zaccagni

III. *InterArtes*

- A Rhetoric of Exaggeration. Mediterranean Lessons
from W.G. Sebald to Agnès Varda* 237
di Isabel Capeloa Gil

- Il Mediterraneo da Braudel a Said: dalla grande storia
ad una filologia del colonialismo* 255
di Mauro Pala

- Conversions politiques et déguisements: l'image de
l'ambassadeur exotique dans les fresques
de la Sala Regia du Quirinal* 277
di Alessandra Mascia

- Giocasta, vista d'altrove: memoria e oblio
della Voce Tragica tra Nietzsche,
Daniélou-Stravinskij e l'interdetto strutturalistico* 297
di Massimo Stella

IN DIALOGO

- “Circostanze, viaggiatori entusiasti”
Quaderni, traduzioni, passioni mediterranee* 329
a cura di Alessandro Scarsella

LETTURE

- Alessandro Scarsella, *Leoncini: un idiocanone
della letteratura veneta* 347
Paolo Leoncini, *Letteratura veneta tra '900 e 2000. Saggi su Valeri,
Facco de Lagarda, Noventa, Piovene, Barbaro, Tomizza, Ghirardi,
Trotta, Dal Zotto, Carrer, Giusti*

Rosa Maria Monastra, <i>Mal du siècle senza aura: De Roberto nella crisi</i>	357
Rosalba Galvagno, <i>La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto</i>	
Donatella Boni, <i>L'irriducibile stoltezza dell'essere</i>	361
Diego Lanza, <i>Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune</i>	

Massimo Stella

*Giocasta, vista d'altrove: memoria e oblio
della Voce Tragica tra Nietzsche, Daniélou-
Stravinskij e l'interdetto strutturalistico*

Abstract: The hypothesis I wish to advance in this article is that Jocasta embodies the pivotal figure around which the meaning of Sophocles' *Oedipus rex* turns. Sophocles concealed the powerfulness of Jocasta by the puzzling veil of the dramatic conflict between the characters involved in the action and their diverging points of view on it. In order to lift this veil, I propose to retrace the story of the reception of Sophocles' text, focusing the critical attention on the passage from Nietzschean conception of tragedy as the confrontation between the Hero and his allegorical mother, Nature, to the structuralist (Lévi-Straussian and Lacanian) understanding both of the myth of Oedipus and of the so-called Oedipus complex. In retracing this story, I attach particular importance to an exceptional intermediary text, *Oedipus rex* by Stravinskij-Daniélou, which must be considered not only as a verbo-musical re-writing of the Sophoclean tragedy, but also and primarily as a penetrating act of interpretation whereby the matrifocal reading of the ancient Greek masterpiece is restored and recovered.

Keywords: Jocasta, Oedipus, Tiresias, Sophocles, Euripides, *Bacchae*, Nietzsche, *The Birth of the Tragedy*, Stravinskij, Daniélou, Lévi-Strauss, Lacan, *Oedipus rex*.

1. *Premessa: una misconosciuta matrifocalità?*

JOCASTA Nonn' erubeskite, reges,
clamare, ululare in aegra urbe
domestikis altercationibus?
Nonn' erubeskite in aegra urbe
clamare vestros domesticos clamores?
Coram omnibus clamare,
coram omnibus domesticos clamores
nonn' erubeskite?
Ne probentur oracula
quae semper mentiantur.
Oracula mentita sunt oracula.
Cui rex interfikiendus est?
Nato meo.
Age rex peremptus est.
Laius in trivio mortuus.
Ne probentur oracula
quae semper mentiantur.
Laius in trivio mortuus
Cave oracula¹.

Le pagine che seguono sono una riflessione sulla figura della Giocasta sofoclea a partire da e attraverso la riscrittura latina dell'*Edipo re*

¹ I. STRAWINSKI, *Oedipus Rex. Opéra Oratorio en deux Actes d'après Sophocle*, par I. Strawinski et J. Cocteau, réduction pour Chant et Piano par l'Auteur, Paris, Édition Russe de Musique, 1927 (da cui si cita e cui ci si conforma per le norme ortografiche). La collaborazione di Jean Daniélou è segnalata nella prima pagina dello spartito, come segue: «Texte de J. Cocteau mis en latin par J. Daniélou». Non abbiamo il testo che Cocteau inviò a Daniélou per la cosiddetta 'traduzione' latina. In realtà, come Stephen Walsh a nostro avviso giustamente ritiene, tutto farebbe pensare che il testo latino di Daniélou sia non la traduzione d'un supposto originale francese, ma una creazione del tutto autonoma: «Danielou's text is not at all a routine Latinisation, but a skilful classical conceit in which assonance, interior rhyme, pleonasm, chiasmus, and other devices work so well towards the composer's musical intentions that it is hard to believe that there was no direct collaboration between them, as all the incidental documentation seems to suggest», *Oedipus Rex*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 92.

che Jean Daniélou approntò per la celebre drammaturgia musicale stravinskijana, l'*Oedipus rex* (1927). Tra Sofocle e Stravinskij-Daniélou, si situa la fondamentale mediazione nietzschiana: quell'idea nietzschiana di tragedia delineata in *Die Geburt der Tragödie* che è interamente informata allo scontro lacerante tra l'Eroe e il Materno. Perché mai nel testo di Stravinskij-Daniélou la regina occupa il centro assoluto della scena costituendone il punto di senso fondamentale? Si tratta di una trasformazione senza rapporto con la drammaturgia di Sofocle? È forse questo l'effetto dell'implicito clima nietzschianamente dionisiaco in cui l'*Oedipus rex* è calato? O piuttosto la sovrastante presenza della Giocasta stravinskijana è il risultato di un atto di lettura e interpretazione molto consapevole della drammaturgia sofoclea, un atto di lettura e interpretazione che molto può dirci ancora sull'antico?

L'immagine che di Giocasta si continua a disegnare è quella di una regina e di una madre (ma soprattutto di una madre, perché si tende a dimenticare che Giocasta è sovrana con pieni diritti insieme a Edipo – come il testo stesso di Sofocle sottolinea), l'immagine di una madre, si diceva, che tenta, dall'inizio alla fine, di tenere lontano e di sviare Edipo dalla ricerca della verità: 'non voler sapere, non cercare, non c'è niente da cercare, dimentica gli oracoli che possono non compiersi... Laio è stato ucciso in un incrocio da una banda di ladri, non da suo figlio...'. Giocasta è la madre che protegge, per un verso, che vuole continuare a vivere, per l'altro, con un atteggiamento un po' agnostico e un po' convenzionalmente religioso nei confronti del divino². Di fatto, questa è la Giocasta che abbiamo sinora pensato. Tutt'al più, ci si è chiesti se potesse non sapere, Giocasta, ovvero non accorgersi d'aver accolto il figlio nel proprio letto... E allora si è sottolineata l'«ambiguità» della regina... Insomma, la Giocasta sofoclea sarebbe una figura depotenziata, quasi deteriorata, verrebbe da dire.

Non c'è dubbio che la Giocasta di Sofocle rappresenti il femminile materno e sovrano tradotto nella *polis* democratica, reinnestato nel tessuto etico-politico della città. E il reinnesto comporta certo

² Si veda, ad esempio, la pur intensa analisi di G. SERRA, *Edipo e la peste*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 55-60, cap. 3 «Pietà di Giocasta».

un ridimensionamento: basti pensare, per contrasto, alla Clitennestra di Eschilo, la Madre-Sovrana pre-democratica che scanna con il *pelekys* lo sposo e regna da sola. Non c'è dubbio, quindi, che l'*Edipo re* sia la scena della paura per il Padre, il quale parla infatti dalla tomba contro il Figlio attraverso gli oracoli di Apollo, riaffermando il proprio potere e la propria morale. Ciò detto, è così scontato che il 'No' di Giocasta – il 'no' agli oracoli, il 'no' all'inchiesta sull'assassinio – sia un'impotente o debole opposizione?

Se non ci lasciamo abbacinare dalla paura del padre e catturare nella rete di quel gioco politico che sulla paura del padre si innesca, scopriamo una diversa *posizione* dissimulata da Sofocle nella drammaturgia: scopriamo che la madre è l'unica, nel dramma, a trovarsi nella posizione della verità – tutto il contrario, dunque, di quanto sinora si è ammesso. Come?

Giocasta è l'unica, intendo, che *prende il posto degli oracoli*, si sostituisce agli oracoli con il proprio corpo, e quindi, *con tutta se stessa*, con la sua presenza, con le sue parole, rioccupa la posizione del divino. Di fronte a un Edipo sempre più angosciato dagli oracoli di Laio, dal timore di avere ucciso il vecchio re e quindi il padre, Giocasta dice queste parole:

Di che cosa dovremmo avere paura, noi esseri umani, che siamo in potere del caso, che non possiamo prevedere nulla di chiaro? È molto meglio vivere come ci viene, a seconda di come possiamo. Perché dovresti avere paura di andare a letto con tua madre? Sai quanti, foss'anche in sogno, sono andati a letto con la madre? Chi non dà peso a queste cose vive molto meglio³.

³ *Edipo re*, vv. 977-983 (le traduzioni dal greco sono mie). Massimo Fusillo nota che nella trasposizione cinematografica di Pasolini questa battuta di Giocasta, centrale nell'esegesi freudiana, viene conservata, ma dislocata dalla sua posizione originaria nella drammaturgia sofoclea e trasposta quindi all'interno del dialogo madre-figlio in cui l'eroe concepisce per la prima volta il dubbio di poter essere stato l'assassino di Laio, cfr. *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci, 2012, pp. 84-101. Questa dislocazione sarebbe funzionale a enfatizzare il rifiuto del principio di realtà e la fuga nel principio di piacere che, all'interno della prospettiva pasoliniana, caratterizzano il personaggio di Giocasta.

Che parole potenti! Parole profonde, abissali. Tanto abissali che i lettori e gli interpreti, leggendole, non hanno saputo o voluto pensarle. E si è scelta piuttosto questa via: Giocasta depista, cerca di spostare l'attenzione, cerca di scappare lei stessa... sa e non sa... ha paura anche lei. Beninteso, non si tratta di negare che Giocasta sia sconfitta: Giocasta è sconfitta dalla legge del padre – dalla morale e dalla politica del padre che poi sono, al contempo, l'anima atavica e la copertura della morale e della politica della città democratica: il cortocircuito tra adorazione totemica e distruzione giudiziaria del 'migliore', la cultura del sospetto e del complotto, la congiura del silenzio, l'uso strategico dell'accusa di empietà. A Giocasta non resta dunque che impiccarsi. Giocasta è, sì, sconfitta. Ma è rilevante chi vince e chi perde? E c'è poi forse un vincitore nell'*Edipo re*?

Certo, pensare Giocasta comporta insieme imbarazzo e libertà. Un altro personaggio dell'*Edipo re*, oltre a Giocasta, occupa molto vistosamente il posto degli oracoli, cioè la 'posizione di verità'. È Tiresia, l'indovino-sacerdote. Ma, tutto al contrario di quanto sembra, Tiresia non ci insegna affatto la verità. All'opposto, il vate ci insegna come trasformare la verità – se gli oracoli sono verità – in una menzogna! Ci addita, cioè, come rovesciare la 'posizione di verità' in un calcolo e in una manipolazione. Edipo lo fa chiamare per consultarlo pubblicamente. C'è la peste. L'oracolo ha proclamato che l'assassinio di Laio ancora non è stato vendicato. Tiresia non vuole venire. Poi, dopo le insistenze di Edipo, si presenta, sottolineando che lo fa contro voglia. A quel punto, appena entra in scena, dice: «sapere! che cosa terribile, sapere, quando non serve a nulla. Proprio perché sapevo, ho scordato. Non sarei dovuto venire»⁴.

«Proprio perché sapevo, ho scordato (*tauta gar kalos eidos diolesa*)». Tiresia sapeva tutto e non ha detto niente. Che vuol dire? Sapeva tutto, vent'anni prima, al momento dell'assassinio e non ha parlato, perché non serviva. Ma ora, all'Edipo terrorizzato e fragile che non sa fronteggiare né la peste né gli oracoli, l'indovino rinfaccia: «sei tu il sacrilego, sei tu il contagio»⁵. Questo significa, come

⁴ *Edipo re*, vv. 317-318.

⁵ *Edipo re*, v. 353.

dicevamo, fare un uso menzognero della verità, cioè sancire a seconda della situazione l'*inutilità o l'utilità della verità*. La cultura della menzogna, nella sua vera essenza, è *rendere utile o inutile la verità secondo le circostanze*. E, sull'inutilità/utilità della verità, Tiresia costruisce poi il fantasma della colpa, la morale della colpa e l'accusa. Terribile e diabolico, questo Tiresia – che, indubbiamente, lavora per la parte del padre.

Giocasta sta agli antipodi: dice a Edipo di non dar retta agli oracoli perché viviamo a caso: *casu vivimus*. E affermare che viviamo 'a caso', che siamo in balia del caso, *non implica affatto* sostenere che gli oracoli non sono veri. Implica, piuttosto, l'idea che gli oracoli sono come un lancio di dadi: e cioè che, se gli oracoli sono veri, non si possono evitare, proprio come la *tyche*. E la *tyche* è l'esperienza della vita. Infatti, che mai significa 'credere agli oracoli'? Pensare forse di poterli evitare, come hanno vanamente cercato di fare il padre, Laio, e il figlio, Edipo? Si può essere andati a letto con la madre, anche soltanto in sogno – cioè nel desiderio oppure davvero – così come si può aver ucciso il padre – anche soltanto in sogno oppure nella realtà. *Casu vivimus*. Dove accade la realtà, se *casu vivimus*? Se l'Evento ci sovrasta? Ecco, in questo specifico punto, Giocasta davvero coincide con il divino: riempie, cioè, di sé tutto lo spazio del terribile, il terrore e l'angoscia di agire e di desiderare, e li accoglie, quel terrore e quell'angoscia: non li cancella, beninteso, e non li seda, ma li riceve. C'è una potenza che ha del sacro in questa posizione di Giocasta, quasi essa diventasse Dea-Madre e Dike, Dea della Vita e della Giustizia: nello sguardo di Giocasta, il parricidio e l'incesto perdono il loro nome d'infamia, il nome fobico, e vengono ricondotti nel ciclo del vivere e dell'essere. È la voce sovrana, femminile e materna, di un'altra morale e di un'altra giustizia, di un altro mondo. C'è dunque un'intrinseca *matrifocalità* dell'*Edipo* sofocleo⁶? E questa matrifocalità è forse il nucleo mitico e poetico, mi-

⁶ In questo senso è interessante l'osservazione di Guido Paduano: «la tragedia di Sofocle non rappresenta il complesso di Edipo, ma una sua immagine speculare, dove pulsioni e principio di realtà hanno subito non il minimo dei ritocchi, ma uno stravolgimento radicale», *Edipo. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2008, p. 40. Ma anche il freudiano complesso di

topoietico, della *forma tragica* che regge la drammaturgia cui diamo il nome di *Edipo re*? Ma se è così, come si è potuto produrre l'oblio contemporaneo di Giocasta?

2. Ripartire da Nietzsche: tra Baccanti e Edipo re

Nella struggente *Autocritica* del 1886, Nietzsche confessava la sua convinzione che *La Nascita della tragedia* era stata un libro tanto necessario quanto controverso: necessario nella questione che poneva; controverso nell'autoinganno culturale del suo giovane e appassionato autore⁷.

La questione: prendere atto della tragedia come *esperienza della vita*, oltre che come forma estetica, etica e politica.

L'autoinganno culturale: Nietzsche riconosceva l'errore della propria infatuazione per la nuova tragedia musicale wagneriana – non poteva costituire un analogo dell'antico quell'arte così snervatamente borghese, eppure tanto abilmente dissimulata sotto l'égida di una mitopoiesi antiborghese.

Tuttavia, della pur perigliosa analisi nietzschiana, resta fondamentale l'enfasi sulla componente musicale, proprio nella misura in cui essa illumina il tema centrale della lingua tragica. Non tutta la lingua della tragedia – diceva Nietzsche – è linguaggio etico-politico –⁸ sia che esso proietti o che, al contrario, sveli e decostruisca o addirittura rinneghi il miraggio ideologico della città: oltre e al di là di quel linguaggio, si leva una «voce estranea⁹», *fremde Stimme* – ché così Nietzsche la chiama – in cui canta l'emozione della vita come pensiero e in cui il pensiero prende la consistenza dell'emozione e della vita. Della tragedia, dentro la tragedia, Nietzsche cercava, dunque, *la voce poetica*: il modo, cioè, in cui la parola nasce dentro le tracce

Edipo non è forse almeno bifocale? Cioè patrifocale e matrifocale?

⁷ *La nascita della tragedia*, tr. it. di S. Giametta, Milano, Adelphi, (1972) 1992, pp. 3-15.

⁸ Nietzsche afferma anzi una metafisica anti-morale dell'arte: *La nascita della tragedia, Tentativo di autocritica*, cit., par. VII, p.13

⁹ Ivi, par. III, p. 6.

del vissuto – essenzialmente del dolore – e intorno ad esse germina e si espande per (ri)modularle in movimenti della mente. Non si tratta certo di ciò che noi chiamiamo ‘parola d’autore’ (la poesia come ‘parola d’autore’): si tratta, invece, della parola come testimone e anamnesi di un’esperienza umana paradigmatica. In questa ricerca tutta poetica intorno alla tragedia, Nietzsche, come ben sappiamo, rimase solo e incompreso, a tutt’oggi, salvo rare e coraggiose eccezioni¹⁰: avrebbe invece vinto l’idea che la tragedia – come tutto il teatro degli antichi – è una forma essenzialmente e profondamente politica, eventualmente costruita su memorabili, quanto lontane, vestigia rituali. Eppure la domanda nietzschiana, fuori, allora come ora, da ogni «tendenza» degli studi e della cultura – una domanda del tutto *inattuale*, per ricorrere a una parola molto cara al filosofo-filologo – è di quelle che autenticamente pongono questioni decisive: quando e come la parola tragica – pur profondamente e diversamente piegata agli usi politici e morali da un teatro radicato nel contesto delle istituzioni comunitarie – insorge o torna a sorgere come *voce poetica*? Quando e come quella parola e quella voce ci rimandano non già alle profittevoli ricomposizioni dettate dalla ragione storica, ma all’incontro con l’evento dell’umano vivere? Perché – così chiedeva Nietzsche nella *I Inattuale* – non sarà forse, in fondo, proprio questo ciò che la «storia» a noi chiede: riscoprirne l’utilità per la vita¹¹? Ingenuo umanesimo o sfida senza compromessi a tutte le ‘scienze dell’uomo’?

Certo, la via nietzschiana alla tragedia si apre sul solco di una precisa memoria: le *Baccanti* euripidee. Non c’è dubbio. E se Nietzsche pochissimo spazio riservò loro direttamente nella *Nascita della tragedia*, è perché proteggeva la vertigine della propria intuizione¹². Più

¹⁰ Ricordo al lettore K. REINHARDT, *Sofocle*, [1933], tr. it. di M. A. Forgiione, Genova, Il melangolo, 1989 e N. LORAUX, *La voce addolorata, Saggio sulla tragedia greca*, tr. it. di M. Guerra, Torino, Einaudi 2001.

¹¹ *Sull’utilità e il danno della storia per la vita*, tr. it. di Sossio Giametta, Milano, Adelphi, (1973) 2012.

¹² Sappiamo altresì quale protesta corale questa fragile dissimulazione abbia suscitato: le *Baccanti* non sono *la partie pour le tout* del teatro tragico, di cui non costituiscono, evidentemente, la chiave universale. Su tale intreccio di problemi, rimando il lettore alle pagine di Gherardo Ugolini, *Guida alla*

precisamente, per Nietzsche, le *Baccanti* sono opera dell'Euripide che ha voluto reagire, avendolo egli stesso e per primo praticato, al *teatro del discorso*: sicché questa tragedia è figlia di una grande nostalgia – nostalgia d'una parola che non argomenta e che, piuttosto, scardina; di una parola che, della vita, ripropone, senza lezioni o soluzioni, l'enigma; una parola che ripercorre l'esperienza del dolore e del piacere, e rappresenta la prova di essere ignoti a noi stessi nel cerchio larghissimo e indominabile in cui l'esistere, il fato e il divino vengono a coincidere nella lingua e nel pensiero. Una parola così risorge ed esplode in quella che Nietzsche chiamava la *Voce estranea, fremde Stimme*: la voce del coro di donne, le baccanti. Ma che cos'è questa Voce?

Jan Kott affermava, in un suo saggio memorabile, *Mangiare dio*¹³, che le *Baccanti* sono un rito di comunione incentrato sul pasto del corpo divino. Se dovessimo dire che movimento del pensiero compie e che atto invoca la Voce delle baccanti è proprio questo: mangiare dio, cioè nutrirsi della vita. Celebre è il racconto del pastore che le ha viste sul monte e ne ha ancora gli occhi pieni di meraviglia e di sacro timore. Riposano tranquille, chi appoggiata a un abete, chi adagiata su foglie di quercia: uno spettacolo di bellezza e di sobria separatezza... quand'ecco che, una di loro, Agave, sente i muggiti delle bestie e grida il segnale d'allerta. Sorgono, allora, e sono tutte le donne di Tebe, insieme: vecchie, giovani e vergini che si schierano alla difesa e al pasto – si stringono in vita le vesti estraendo dalle chiome i serpenti che le adornano e facendosene cinture; altre (da poco madri) danno gli ultimi sorsi di latte a cuccioli di lupo o di daino che tengono tra le braccia, quasi un vago ricordo dei piccoli lasciati a casa; e si incoronano di edera, di quercia e di tasso in fiore e si dissetano d'acqua, di latte o di vino, come ciascuna vuole, facendo zampillare la terra con un tocco del tirso o con le unghie; dai loro sacri bastoni ruscellano rivoli di miele. Al momento stabilito, esplode il grido ritmico, insieme di festa e di battaglia, che coincide con il nome divino: *Iakche*, Iacco. Gli animali, allora, rispondono a quel richiamo: improvvisamente tutto corre, tutto si muove, niente

lettura della *Nascita della tragedia di Nietzsche*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

¹³ *Mangiare dio* [1970], tr. it. a c. di E. Capriolo, Milano, SE, 1990.

rimane fermo. Le donne divine si gettano sul pascolo: una squartata con le nude mani una vacca che ancora muggisce, altre fanno a pezzi vitelli e tori: le membra volano nell'aria e rimangono appese agli alberi, grondando sangue. Poi scendono a valle di corsa: volano, sollevandosi come uccelli nell'aria, e tutto travolgono nelle città e nei villaggi, rapiscono i bambini, prendono ciò che trovano e issano il carico sulle spalle dove rimane in magico equilibrio non assicurato da nulla. Respingono ogni contrattacco (nulla possono le lance dell'uomo contro di loro) e feriscono per difesa e mettono in fuga i maschi in armi, per poi ritornare sul monte...¹⁴

Meravigliosa visione del pastore in cui convivono il terrore e la bellezza, le cure materne e lo squartamento, la quiete e il furore, il sangue, il latte e il miele. È uno spettacolo di potenza in cui la dolcezza non nega la morte, così come Agave fa a pezzi suo figlio con gioia; il piacere non nega il dolore, perché il dolore è iscritto nel piacere. E la follia si sovrappone alla saviezza. È uno spettacolo di potenza, dicevamo, ma non di superpotenza, di facile superpotenza. Perché la potenza è segnata dalla pena. Agave, infatti, uccide pur sempre suo figlio perché non lo riconosce. Questo non fa di lei un'«invasata», una 'femmina folle', no. È più profonda la questione. Nell'azione del nutrirsi della vita, sta anche il pathos di Agave, che non è 'un crimine': è, piuttosto, un'esperienza del conoscere. Nietzsche affermava che, se mai dovessimo provare a immaginare che cosa sia il dionisiaco (ammesso che un astratto dionisiaco esista), ebbene, dovremmo sforzarci di pensare «l'orrore che prende l'uomo, quando improvvisamente perde la fiducia nelle forme di conoscenza dell'apparenza»¹⁵. E questo orrore è al contempo «rapimento estatico»¹⁶: perché lo scontro con l'apparente dell'apparenza, lo scontro con ciò che ci sembra di conoscere e che, tuttavia, è diversamente, ci fa uscire da noi. Le parole di Nietzsche ripercorrono, alla lettera, quanto accade nelle *Baccanti*: non dice, forse, il dio, a Penteo: «Tu non sai cos'è la vita, non sai che cosa fai e non sai nemmeno chi sei»?¹⁷

¹⁴ Euripide, *Baccanti*, vv. 677-764.

¹⁵ *La nascita della tragedia*, cit., p. 24.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Baccanti*, v. 506: οὐκ οἶσθ' ὅ τι ζῆς, οὐδ' ὅ δρᾷς, οὐδ' ὅστις εἶ.

Così Agave conosce, perché conoscere non è sapere. «Il sapere non è sapienza» τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία¹⁸, dice la Voce delle baccanti. «Il sapere non mi interessa, non lo invidio», τὸ σοφὸν οὐ φθονῶ¹⁹. Perché la Voce delle baccanti abita dentro il cerchio sacro della vita, e lo chiama, questo cerchio, con nomi assolutamente inattuali e impolitici: *nomos*, *physis*, *hosia*, *dike*, nomi d'un'antica esperienza umana (*nomos*) cresciuta al ritmo sacro (*hosia*) della natura (*physis*) e del suo ordine (*dike*). Dentro questo cerchio nulla è da 'sapere', tutto, invece, da provare, tutto da incontrare. È un punto di vista alternativo sul mondo.

Sotto l'incantesimo del dionisiaco non solo si restringe il legame tra uomo e uomo, ma anche la natura estraniata, ostile o soggiogata celebra di nuovo la sua festa di riconciliazione *col suo figlio perduto, l'uomo*²⁰.

L'uomo morale, l'uomo politico, ove lo si intenda nel senso di uomo ideologico – nel quale s'invera il più compiuto prodotto della *polis*, della Città antica e moderna – è *il figlio perduto della Vita*: perché sotto la sua morale si nasconde la pulsione come vergogna, mentre sotto la sua politica si agita l'istinto di dominare l'altro. Così, infatti, è Penteo: nutre, per un verso, un irresistibile desiderio di vedere i riti delle baccanti (tra cui sua madre) sui monti, convinto di sorprenderle in chissà quali indicibili atti di osceno meretricio; per l'altro, si comporta da tiranno: poiché non capisce la potenza, perché il potere non significa per lui che sottomettere e costringere. Sul potere e sulla ricchezza, le baccanti hanno ben poco da dire:

corrono e si rincorrono, gli uomini, dietro al potere e alla ricchezza, l'un l'altro, per questa o quell'altra via: mille uomini, mille aspettative²¹.

Il gioco del potere è sempre uguale a se stesso: vario sì, ma invariabilmente noioso, perché immancabilmente il medesimo, come una

¹⁸ *Baccanti*, v. 396.

¹⁹ *Baccanti*, v. 1005.

²⁰ *Nascita della tragedia*, cit., p. 25 (mio il corsivo).

²¹ *Baccanti*, vv. 905-908.

pulsione che continua a ripetersi. Questi uomini, questi figli, sono per sempre perduti. In risposta, la Voce delle baccanti canta il figlio *(ri)trovato e salvato*. Le baccanti – lo disse già con estrema chiarezza e dovizie d'argomenti Jane Ellen Harrison²² – sono voce materna e in un senso molto preciso: madri in quanto *nurses, kourotrophoi*, levatrici e protettrici del bimbo esposto al pericolo da una pericolosa nascita e al pericolo nuovamente esposto dopo la nascita. Come i Cureti hanno ricevuto l'infante Zeus dalle mani della madre Rea, coprendone i vagiti con lo strepito delle armi e dei tamburi, per nascondere al padre divoratore; così esse hanno accolto e raccolto il piccolo semidivino Dioniso, nato prematuro, una prima volta, dal corpo fulminato della madre umana, Semele, e rinato quindi dalla coscia del padre Zeus, che lì dentro, in una sorta di ventre maschile²³, se lo è cucito, con aurei fermagli, onde portarne a termine la gestazione e sottrarlo all'odio omicida di Era. Là dove una vita viene alla luce ed è a rischio di morte, indifesa com'è o perseguitata da terribili potenze, lì le baccanti – come spesso le Ninfe o altri demonici soccorritori (i Cureti) – fanno raduno e giungono a difendere l'indifeso con i loro canti e le loro danze. Questo tenero neonato dalle corna di toro incoronate di serpenti è (stato) il cucciolo delle baccanti: ora, cresciuto, è il loro *kouros*, il loro 'giovane uomo': non un figlio, ma come un figlio – un figlio-compagno. È il figlio della gioia – del canto, del ballo, della corsa a perdifiato nei boschi, del pasto crudo e delle sue fragranze – quanto Penteo, il figlio (legittimo) della città, è l'uomo del dolore senza riscatto.

Eppure che cosa è mai questa «gioia»? Che cos'è questo movimento agitato – estatico, se vogliamo –, questa voluttuosa inquietudine del corpo e dell'emozione? Pensiamo bene alla domanda e a che cosa essa tende: in fondo, è la stessa di Penteo. Anche se lui non arriva a comprenderlo, il suo desiderio ardente di vedere le baccanti e quindi di sapere che cosa fanno là, sui monti, è molto vicino al chiedersi che cosa sia la loro gioia. Conosciamo il destino in cui incorre il disgraziato figlio di Agave e perché. Non c'è niente da *sapere* o da

²² *Themis. The Social Origins of Greek Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1912, p. 401.

²³ *Baccanti*, vv. 526-527.

vedere di quella gioia: non è argomentabile. Ma ciò non significa che essa non sia *pensiero*.

Rovesciando indietro il collo nell'aria umida, come una cerbiatta che gioca sul prato e si gode quel verde: è sfuggita al terrore della caccia, alle trappole, saltando sopra le reti ben fitte, mentre urlava il cacciatore e la corsa dei cani incitava... ma lei, come il turbine, in corsa affannosa, s'è lanciata per la pianura, verso il fiume: gli uomini sono spariti e lei gode: è sola nell'ombra della foresta²⁴.

Queste parole non descrivono soltanto un'immagine: piuttosto, rappresentano un'*idea* – guardare la vita con gli occhi di una cerbiatta che scappa nel bosco, tra le urla e lo strepito di cani ed umani: sentiamo il tumulto del cuore, la corsa del sangue nelle vene, il ritmo e il suono frenetico della paura, e poi il piacere, il godimento della libertà raggiunta... noi – e la Baccante con noi – siamo quella cerbiatta, nostre le sue zampe, sua la nostra mente, nostro il suo piacere di rotolarsi nel prato, nostra la sua coscienza della salvezza raggiunta. La gioia delle baccanti annuncia e canta, e intanto custodisce e protegge – perché voce materna è la loro –, il dono terribile della vita: quel dono materno che ci espone, fatalmente, al dolore e alla morte. La morale e la politica non risolvono (non possono risolvere) l'enigma della vita, e nemmeno lo rappresentano: semmai servono a farlo dimenticare o a sedarlo o a dissimularlo – «la città educa gli uomini», diceva Pericle di fronte agli Ateniesi²⁵ – finché dura il palliativo... Ma la tragedia svela proprio l'inefficacia di questo farmaco....

Se la città, della Vita, è immemore, la Musa, invece, la ricorda. Le baccanti soffrono, a Tebe, nella città. Come la giovane cerbiatta, sono e si sentono perseguitate, rifiutate: agognano la libertà. Hanno una terribile nostalgia delle Muse e della loro terra: lì, a Tebe, c'è quel povero sventurato di Penteo che dà in escandescenza e le insulta, e le caccia, invasato, lui, dalle sue proiezioni di onnipotenza; e poi c'è la coppia dei vecchi Cadmo e Tiresia, che camminano a stento, ma si travestono da baccanti offrendo la loro adesione a Dioniso per

²⁴ *Baccanti*, vv. 864-874.

²⁵ TUCIDIDE, *La guerra del Peloponneso*, II, 41.

pura convenienza politica (rivestita da Tiresia d'una solenne, quasi saccente, motivazione misteriosofica).²⁶ Lì, nella città, sono venute, le baccanti, onde accompagnare il loro amato figlioccio in vista d'una missione – insegnare (a Penteo) che il potere è fragile più di quanto non si immagini e (a Cadmo e Tiresia) che la politica come calcolo di comodo è una menzogna con le gambe corte: una missione dolorosa, perché comporta la terribile morte di Penteo, mentre loro, che il dolore conoscono e custodiscono, vorrebbero, invece, essere altrove, là dove le Muse abitano:

[perché non andiamo] dalle Muse, in quella bellissima terra, la Pieria, sulle pendici sacre dell'Olimpo? o Bromio che fai tremare, portaci, portami là, tu, divina guida della festa e del grido, evoé. Là risiedono le Grazie, e c'è il Desiderio, là si può: là le baccanti possono celebrare i riti²⁷.

Dove sei tu, Dioniso? A Nisa, madre di belve, e agiti il tirso nei cori? O sulle vette del Parnaso? O per le fratte dell'Olimpo, dove Orfeo, un tempo, suonava la cetra e gli alberi muoveva con la poesia e gli animali dei boschi attirava... Felice Pieria! Ti venera il dio del grido, evoé: da te verrà, a danzare, a portare la festa e, scavalcando le rapide acque dell'Assio, da te condurrà le menadi volteggianti²⁸.

C'è un legame profondo tra le Muse e le baccanti. In comune hanno quel canto, quella danza e quell'ispirazione – o, se vogliamo, quell'invasamento – che legano insieme, nella parola poetica, il corpo, la voce e la mente. Muse, Baccanti: una stessa figura divina di Donna e due volti? Il Furioso e il Benevolo – come le Erinni sono anche Eumenidi? Di fatto, Muse e Baccanti, per maternità simbolica, condividono un figlio cantore, Orfeo²⁹. Come Eschilo ci raccontava

²⁶ Si veda l'intera scena delle *Baccanti*, vv. 215-342.

²⁷ *Baccanti*, vv. 410-415.

²⁸ *Baccanti*, vv. 556-570.

²⁹ La tradizione riconosce in Orfeo un figlio della Musa Calliope: la testimonianza più antica è quella di Apollonio Rodio, I, 23. Cfr. anche Apollodoro, 1.3.2; *Inni Orfici*, 24, 12.

nelle Bassaridi³⁰, le madri furiose, le Menadi, lo fecero a pezzi perché, dimentico di Dioniso, adorava il Sole³¹; le madri benevole, le Muse, lo ricomposero e lo seppellirono³². Nella struggente nostalgia per le sorelle Muse e la loro terra, il coro delle baccanti rievoca Orfeo che loro stesse squartarono a mani nude. Come la madre Agave ha smembrato il figlio Penteo. E smembratore e smembrato, cacciatore e cacciato, è lo stesso figlio-compagno delle baccanti, Dioniso-Zagreus³³. Durante le feste Agrionie, a Cheronea, le donne – racconta Plutarco – si mettevano in cerca di Dioniso, ma, non trovandolo, dicevano che s'era rifugiato e nascosto presso le Muse, e chiudevano

³⁰ Secondo la notizia di Eratostene, *Catasterismi*, XXIV. Sulle *Bassaridi* si veda la messa a punto critica di V. Di Benedetto nella sua edizione delle *Baccanti* euripidee, Milano, BUR, 2004, pp. 29-30; 108-110.

³¹ Evidentemente si istituisce una tensione tra il culto solare, apollineo – si ricorderà che Euripide rappresenta Apollo, in un coro dell'*Alceste* (569-587), con tratti indistinguibili da quelli di Orfeo – e il culto dionisiaco legato, invece, alla fecondità della terra. Semele, la madre umana di Dioniso, è, anche nel nome, la terra, cfr. P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique*, cit., s. v.

³² J. E. HARRISON, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1908, p. 464, dà per scontato che baccanti e Muse siano la medesima figura femminile in due opposte e complementari manifestazioni.

³³ Uno Zagreus cacciatore e divoratore di carne cruda, accostato a Zeus Ideo, è evocato nel frammento (472 Kannicht) dei *Cretesi* di Euripide (in due frammenti di Eschilo, invece, Zagreus risulta figlio di Ade, *Sisifo*, 228 Radt, o Ade egli stesso, *Egizi*, 5.2 Radt). In un frammento di Callimaco (643 Pfeiffer), Zagreus, identificato con Dioniso, è la vittima fatta a pezzi dai Titani (e, secondo Pausania, VIII, 37, 5, sarebbe stato Onomacrito – tra VI e V sec. a. C. – a riconoscere nei Titani gli agenti delle sofferenze inferte al Dioniso bambino): questa vicenda di smembramento avrà poi una vasta tradizione successiva definita «orfica» (di cui, qui, non è necessario riportare i dati). La connessione tra Zagreus e le Baccanti, sembra chiaramente echeggiare in questi versi delle stesse *Baccanti* euripidee, vv. 135-139: «Che godimento, sui monti, danzare e poi correre e poi gettarsi a terra, la pelle del cerbiatto sul corpo, a caccia di sangue, di capri uccisi, il piacere della carne cruda!».

poi il rito rivolgendosi, reciprocamente, enigmi e indovinelli³⁴. Con Dioniso, con Orfeo, Muse e Menadi si sovrappongono: complesso gioco di specchi tra le madri della parola poetica e i loro giovani protetti, amati e/o dilacerati. Ma sempre si tratta della medesima Voce materna che al cantore/figlio rivolge il suo grido di gioia o di dolore, di vita o di morte; che al cantore/figlio, cioè all'Uomo, grida l'enigma più grande: sai tu che cosa è la vita? Sai tu che cosa fai? Sai tu chi sei³⁵? Questa è la domanda, materna, della Musa Tragica.

Non sto certo dicendo, con ciò, che possiamo univocamente ascoltare, comprendere e leggere la tragedia antica tutta (almeno quel che ce ne è rimasto) attraverso il coro delle *Baccanti* o rintracciarvi una presunta 'quintessenza del tragico': esiste forse 'il tragico'? Esiste forse 'il dionisiaco'? Si tratta, piuttosto, di voler porgere l'orecchio alla poesia del teatro e riconoscere che, all'interno di quel teatro, nel cerchio della sua esperienza – artistica e storica e politica – la voce di un poeta ha voluto immaginare la voce – dionisiaca – della Musa tragica e donarle quindi un corpo di parola paradigmatico, in dialogo con la parola d'altri poeti e cantori, avvicendatisi, davanti al pubblico della città, sulla grande scena del teatro d'Atene.

3. Oedipus Rex: *Giocasta nello spirito della musica*

Nietzsche abbandonò Wagner per Bizet. Capi che nella pur seducantissima parola-musica di Wagner non vibravano la voce del coro dionisiaco e la sua poesia. E riconobbe in *Carmen*, che ascoltò e vide la prima volta il 27 novembre 1881 al Teatro Politeama di Genova, l'esempio, rinato, della «vera» tragedia: Wagner non è dionisiaco – ma un nevrotico commediante³⁶. Incontro fatale, quello con Carmen. Non solo perché il personaggio, in sé, è Donna Fatale. Ma perché,

³⁴ Cfr. *Quaestiones convivales*, 717a.

³⁵ Come Dioniso, nelle *Baccanti*, v. 506, dice a Penteo: «Tu non sai cos'è la vita, non sai cosa fai, non sai chi sei».

³⁶ *Il caso Wagner*, tr. it. di F. Masini, in *Scritti su Wagner*, tr. it. di S. Giametta e F. Masini, con un saggio di M. Bortolotto, Milano, Adelphi, (1979) 1992, p. 175.

nella folgorazione per Carmen, Nietzsche ammetteva enfaticamente ciò che nella *Nascita della tragedia* era espresso sì, ma non dichiarato: l'intuizione profonda (quanto inquietante per il suo stesso ideatore?) che l'antica Voce Tragica è femminile e materna – materna come lo sono le madri di Dioniso e le Muse, materna com'è Carmen, 'fattrice' dell'uomo José onde insegnargli l'intrepidezza dell'amore, la sfida al destino e la necessità della morte: dionisiaca Carmen. Così, la ricerca nietzschiana sulla voce poetica della tragedia antica si raccoglie in Carmen per prendere poi una maschera tutta maschile nella risata di Zarathustra.

Ma l'incontro di Nietzsche con le *Baccanti* è un'eredità che non muore. Ché, molto fecondamente, viene raccolta, con grande tempismo, dal teatro di danza e d'opera del Novecento. È noto: i fondatori della danza moderna, Isadora Duncan e Vaslav Nijinsky, lavorano sull'ispirazione nietzschiana, riformulando quasi filologicamente le tracce gestuali ed emotive della Menade e del Satiro³⁷. E, sempre in clima nietzschiano, innervato dai coevi studi antropologici, sociologici, psicologici e storico-religiosi, Stravinskij concepisce il suo *Le sacre du printemps* (1913), rigenerando la forma del teatro contemporaneo sull'idea del Rito di Rinnovo dell'Anno. Da qui, da *Le sacre du printemps*, Stravinskij giungerà poi al fondamentale punto d'approdo dell'*Oedipus Rex* (1927).

³⁷ Isadora Duncan scrisse il 4 settembre 1911 a Gilbert Murray, il grande amico e collaboratore di Jane Ellen Harrison, per esplorare la possibilità di una *partnership* con i celebri studiosi di Cambridge, che, proprio in quel torno di tempo, pubblicavano i maggiori frutti della loro ricerca sull'origine rituale dell'arte. Sia Duncan che i Ritualisti, Harrison *in primis*, erano appassionati lettori di Nietzsche. Si veda F. McINTOSH, *Dancing Maenads in Early Twentieth-Century Britain, The Ancient Dancer in the Modern World* (F. McIntosh, ed. by), Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 188-210; e J. PETERS, *Jane Harrison and the Savage Dionysus: Archaeological Voyages, Ritual Origins, Anthropology, And Modern Theatre*, «Modern Drama», 51, 1, 2008, pp. 1-41; quanto all'influenza di Nietzsche su Isadora Duncan, Vaslav Nijinskij e *Les Ballets Russes*, N. MOMIGLIANO, *Modern Dance and Seduction of Minoan Crete*, in S. KNIPPSHILD, M. G. MORCILLO, *Seduction and Power. Antiquity in the Visual Arts*, London, Bloomsbury, 2013, pp. 35-56.

Ho detto punto d'approdo: l'*Oedipus Rex* non è l'esito episodico di un neoclassicismo onnivoro dedito a retorici esercizi di stile e di riscrittura³⁸: al contrario, è il fortissimo risultato (e forse il vertice, nell'universo del teatro d'opera del sec. XX) d'una riflessione sulla tragedia greca nello «spirito della musica» aperta, di fatto, dall'epocale libro di Nietzsche³⁹. Daniel Albright⁴⁰ ha sostenuto, con penetrazione, che l'*Oedipus Rex*, all'incrocio geometrico tra testo musicale e testo di parola (il libretto latino), è un rito nietzschiano di smembramento dell'apparentemente indivisibile individualità umana: nel segno di Dioniso e della *Nascita della tragedia*, l'Individuo, l'Indivisibile, diventa Divisibile; l'Uomo (Edipo) e la sua parvenza d'integrità morale, sociale, psichica vi è fatto a pezzi. E, a fare a pezzi l'Uomo (Edipo) è, qui, la musica, perfettamente congiunta con la parola, come là, nelle *Baccanti*, Penteo è fatto a pezzi da sua madre e dalle donne che danzano e cantano. Ma questo rapporto, questo legame tra Edipo e Dioniso – lo vedremo tra poco – è già antico: già le *Baccanti* di Euripide alludono direttamente all'*Edipo re* di Sofocle.

Se poi Stravinskij sceglie l'*Edipo re* sofocleo, e non le *Baccanti*⁴¹, era per condurre il suo esperimento dionisiaco sulla tragedia più memorabile del teatro antico e sul suo più memorabile eroe, l'eroe della 'conoscenza' tout court⁴². Non c'è dubbio, certo, che, complice della scelta di Stravinskij, sia stata anche la riconsacrazione, per così dire, della tragedia di Sofocle operata da Freud: ma è soltanto uno sfondo, come il rinnovarsi all'orizzonte d'un ricordo.

³⁸ Come piaceva a T. ADORNO, *La filosofia della musica moderna*, tr. it. di G. Manzoni, con un saggio di Luigi Rognoni, Torino, Einaudi, 1975. Veramente faziosa e intessuta di pregiudizi ideologici è l'idea di Adorno che Stravinskij sia un restauratore citazionista.

³⁹ Stravinskij ben conosceva Nietzsche e *La Nascita della tragedia*.

⁴⁰ *Truth and Lies in the Stravinskian Sense: Oedipus Rex*, «Modernist Cultures», 3, 1, 2007, pp. 26-32.

⁴¹ Che, invece, lo ricorderemo, vanno in scena, musicate da Szymanowski, un anno prima (nel 1926), sotto il titolo *Król Roger* (Re Ruggero) e trasposte nella Sicilia medievale.

⁴² Si vedano le pagine dedicate a *Edipo re* in I. Stravinskij and R. CRAFT, *Dialogues and a Diary*, New York, Doubleday & Co., 1963, pp. 3-16.

Ciò che importa, piuttosto, è che Stravinskij legga e rimetta in scena l'*Edipo re* al modo d'un dramma liturgico o *hieros logos*, in una lingua sacrale – un latino innologico cristiano, simil-ecclesiastico, che si libra su un'ossessiva costante ritmicità tribale (più o meno tesa e a tratti allentata in squarci lirici), profondamente, misticamente rituale nell'idea di fondo.

Ora: sul piano propriamente vocale, il cuore di questo *mystery play*, è l'epifania, annunciata da un maestoso *Gloria corale*, della Regina Madre, Giocasta, con la sua grande aria neomelodica – di fatto, l'Aria *par excellence* dell'*Oedipus Rex* e, come è stato più volte detto⁴³, l'ultima memorabile aria neoverdiana del teatro d'opera novecentesco. In luogo della tradizionale cabaletta di bravura, segue immediatamente il duetto con Edipo⁴⁴, a sostituire la convenzionale pirotecnica virtuosistica con il parossismo d'un concitatissimo dialogo-contrasto, un dialogo-agone, tra la Voce Sovrana e Materna della Regina e il Figlio Re (*Pavesco maxime pavesco, pavesco subito Iocasta*). È chiaro, dunque: l'enfasi sulla pura vocalità, per un verso, e la semiologia della grammatica musicale, per l'altro, ci suggeriscono che la drammaturgia dell'*Oedipus rex* ruota intorno alla Voce di Giocasta e al suo alterco col figlio. Tutto si fa essenziale, come in una riconsacrazione: la tragedia politica e morale dell'uomo di potere, del signore e capo della città, si sfoca come un'immagine di sogno, svapora, arretra quasi fosse una parvenza inconsistente, inghiottita da una potenza più grande: l'incontro vertiginoso, perturbante, e infine insostenibile, del figlio con la sovranità materna.

Lo abbiamo già ricordato: per Nietzsche, la tragedia consiste in quel movimento del pensiero, dell'emozione, del gesto, in cui la Natura incontra il figlio perduto⁴⁵. È un ritrovarsi che, necessariamente, comporta una atroce lacerazione. Eppure, che cos'è la 'Natura'?

Nell'arte dionisiaca e nel suo simbolismo tragico la stessa *natura* ci parla con la sua *voce vera e aperta*: «siate come sono io! nell'inces-

⁴³ Cfr. S. WALSH, *Oedipus Rex*, cit., pp. 47-48.

⁴⁴ Si veda ancora Walsh, *ivi*, p. 47.

⁴⁵ *Nascita della tragedia*, cit., p. 25: ho già richiamato l'attenzione su questo passo, qualche pagina addietro.

sante mutamento delle apparenze, la *madre primigenia*, eternamente creatrice, che eternamente costringe all'esistenza, che eternamente si appaga di questo mutamento dell'apparenza». Anche l'arte dionisiaca vuole convincerci dell'eterna gioia dell'esistenza: senonché dobbiamo cercare questa gioia non nelle apparenze, ma dietro le apparenze. Dobbiamo riconoscere come tutto ciò che nasce debba essere pronto a una fine dolorosa, siamo costretti a guardare in faccia gli orrori dell'esistenza individuale⁴⁶.

La tragedia sta in mezzo a questa sovrabbondanza di vita, di dolore, di piacere, in estasi sublime, ascolta un *lontano melancolico canto* – esso narra delle *Madri dell'essere*, i cui nomi suonano: follia, volontà, dolore⁴⁷.

Al mistico grido di giubilo di Dioniso, la catena dell'individuazione viene spezzata e si apre la via verso le *Madri dell'essere*, verso l'esenza intima delle cose⁴⁸.

La sfera della poesia non si trova al di fuori del mondo, come una fantastica impossibilità di un cervello poetico: essa vuol essere l'esatto contrario, la non truccata espressione della verità, e appunto per ciò deve gettar via da sé l'ornamento menzognero di quella presunta realtà dell'uomo civile. Il contrasto tra questa effettiva verità di *Natura* e la menzogna della civiltà, che si atteggia a unica realtà, è un contrasto simile a quello che sussiste tra il nucleo eterno delle cose, la cosa in sé, e tutto quanto il mondo apparente⁴⁹.

Pur nel suo coperto esprimersi, che vela e rivela il mistero, Nietzsche non ci lascia dubbi: 'Natura' designa la Voce Materna. E perché sia chiaro che la Voce Materna è una potenza plurale, divina, ci viene detto che essa è la stessa delle Madri dell'essere, dove l'essere è la prova gioiosa e micidiale della vita, cioè l'unica, eternamente enigmatica, verità possibile. Che è poi la verità della parola poetica: la Voce Materna è Voce Poetica, Musa Tragica, che ci chiama, onde

⁴⁶ Ivi, p. 111 (corsivi miei).

⁴⁷ Ivi, p. 136 (corsivi miei).

⁴⁸ Ivi, p. 105 (corsivo mio).

⁴⁹ Ivi, p. 57 (corsivo mio).

noi figli facciamo esperienza su noi stessi dell'orrore e della gioia di esserci, divorati continuamente dal gioco delle forme apparenti eppure ricongiunti con l'unità del vivente. Ecco, allora, lo «spettacolo» tragico.

Nella *Nascita della tragedia*, Edipo è questo figlio che «getta nel baratro» la Madre-Natura – come dall'alto cadde la Sfinge – per scioglierne i segreti divini; ma che poi, in cambio, deve soffrire, lui stesso, su se stesso, la dolorosa conseguenza di quella dissoluzione. Pur nelle ovvie differenze tra i personaggi, Edipo è qui anche Penteo: ricordiamo la frase di Dioniso al figlio di Agave: «Tu non sai cos'è la vita, non sai cosa fai, non sai chi sei», che è la quasi identica riproposizione della famosa battuta di Tiresia a Edipo: «Tu hai la vista, ma non vedi né il tuo male, né dove vivi, né con chi vivi»⁵⁰, ed entrambe queste sentenze oracolari rimontano – lo sentiamo, lo avvertiamo – all'indovinello della Sfinge che chiedeva il nome dell'animale dai molti piedi, dotato d'una voce e, unico tra le creature, cangiante nella sua natura⁵¹: l'Uomo. Ma la risposta «Uomo» è forse una soluzione? Chi è quell'uomo che, sapendo d'essere uomo, sa poi che cosa è l'Uomo e, dunque, lui stesso? Che cosa è l'Uomo? Una natura can-

⁵⁰ *Edipo re*, vv. 413-414.

⁵¹ Come è noto, questo enigma non viene formulato nell'*Edipo re*, sebbene la Sfinge vi venga evocata tre volte (v. 130; v. 391; vv. 1199-1200). Tuttavia, l'accordo della tradizione (a partire dal frammento dell'*Edipo* di Euripide, fr. 540 Kannicht, attraverso Asclepiade di Tragilo, FHG 12 F 7a, fino all'*Antologia Palatina*, XIV 64, e agli argomenti antichi all'*Edipo re* stesso e ai *Sette contro Tebe* di Eschilo e allo scolio al v. 50 delle *Fenicie* euripidee) risulta, con alcune variazioni, unanime: il testo dell'enigma è ben riconoscibile, nonostante le lacune e la necessità delle integrazioni, nel frammento di Euripide: «c'è un essere dotato di parola, un essere pensante/che ha quattro e due e tre piedi»; mentre Asclepiade così riporta: «C'è un essere sulla terra a due piedi, e a quattro piedi, e a tre piedi. La sua voce è sempre uguale. Ma, unico tra gli esseri che si muovono sulla terra o nel cielo o nel fondo del mare, esso muta la sua natura. Ma quando sono più numerosi, nel cammino, i piedi su cui si posa, allora è più debole la forza delle sue membra». Per una informazione più completa si veda la voce *Sphinx* di Albin Lesky nella *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, III A, 2, Stuttgart, 1929, 1703-1726.

giante, l'unica tra tutti gli esseri, l'enigma insolubile... Nemmeno Edipo – tantomeno Penteo – sa che cosa è l'Uomo.

L'incontro con la Madre, con *questa* Madre, che è esperienza di comunione e smembramento, inaugura il rito e lo spettacolo tragico. La Giocasta di Stravinskij e di Daniélou è investita di tanta potenza. A cominciare dalla scrittura musicale e dalla sostanza vocale del suo canto. Un'aria di incantamento, ipnotica, che gioca sulla sospensione magica, annunciata dal flauto e sostenuta dall'arpa; aria sinuosa che, nella forma di un *folk tune* modale, si sviluppa in un movimento serpeggiante, dondolante, labirintico, intorno a una nota fondamentale, il sol (in tonalità minore)⁵²; un'aria di seduzione, anche, che, come diceva Leonard Bernstein, rievoca una *hoochy-coochy dance*⁵³, dalle sonorità orientaleggianti, moltiplicate e rilanciate dai clarinetti; un'aria fatale infine: fatale perché, prima del da capo, nel Vivo centrale, si fa impositiva, dominante, e pure imperiosa e schiacciante nell'ammonizione, quando, alle parole *oracula mentita sunt oracula*, risponde una linea di basso ostinato, martellante, che ricorda (diceva ancora Bernstein⁵⁴) soluzioni ritmiche della quinta sinfonia di Beethoven: la sinfonia *Del destino*⁵⁵.

Magica, seduttiva, imperiosa, fatale: questa è la voce di Giocasta, come ce la restituiscono Stravinskij e Daniélou. E così non solo nel canto, ma anche nella parola – parola d'una lingua ossessivamente allitterante quanto ripetitiva e frammentata dalla sillabazione. La Regina si erge maestosa, nel recitativo, a imporre il silenzio e richiamare alla vergogna gli uomini che s'azzuffano e ululano come lupi in una città malata – *Nonn'erubeskite, reges,/ clamare, ululare in aegra urbe/ domestikis altercationibus?* –, per poi riformulare quel severo, tonante rimprovero nell'arioso melodico, modulando la persuasione sui toni incantatori della nenia-danza; ma ancora, di nuovo,

⁵² S. WALSH, *Oedipus rex*, cit., p. 50: «it has a shape akin to that of a folk-song embellishing the note G».

⁵³ *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1976, p. 399.

⁵⁴ Ivi, cit., p. 396.

⁵⁵ Ben sappiamo che, filologicamente, il titolo *Del destino* non è d'autore, eppure nella tradizione e nella ricezione così è entrata.

la voce sovrana insorge perentoria, autoritaria, tra i lampi pirotecnici dei clarinetti, onde affermare e ammonire che non bisogna prestare fede agli oracoli, gli oracoli sempre mentitori: il re è morto e fu ucciso in un trivio:

Ne probentur oracula./ quae semper mentiantur./ Oracula, mentita
sunt oracula./ Cui rex interfikiendus est?/ Nato meo./ Age rex pre-
emptus est./ Laius in trivio mortuus.

Quindi, tutto ricomincia col da capo – «Ne probentur oracula/ Quae semper mentiantur./ Laius in trivio mortuus./ Cave oracula» – dove si ripresentano le sonorità e il ritmo magici, ribadendo, nel clima del sortilegio, ciò che appena prima è stato detto con dispotica forza: non si creda agli oracoli...

Lo vediamo: è un movimento circolare e oscillatorio, spiraliforme, che corrisponde a un movimento del pensiero: Giocasta inghiotte il destino, lo riassorbe in sé, lo accoglie e, contemporaneamente, lo nega, per lasciarlo essere, da un lato, e velarlo, dall'altro. Lei è l'immagine stessa del cerchio fatale, la vita, del suo danzare e chiudersi su di sé.

Rispondendo a questa precisa idea infusa nell'intera morfologia musicale di *Oedipus Rex* ed esemplificata al vertice da Giocasta, Daniélou ha creato la lingua verbale dell'opera-oratorio: una lingua mesmerizzante, fatta di pochissime parole o sintagmi insistentemente ritornanti che si legano tra di loro per come fonicamente consuonano prima ancora che per significare qualcosa nell'ordine sintattico. E l'effetto generale è quello della formula ritualmente reiterata, quasi al modo di un mantra: la lingua è qui una ruota che gira dissimulando o nascondendo il senso sotto il suono del puro nome. L'operazione è condotta da Daniélou sulla base di una conoscenza perfetta del testo di Sofocle: perfetta conoscenza, che, presupponendone altrettanta da parte dell'ascoltatore/pubblico, non si traduce mai in pedissequa riproposizione e nemmeno in generica riscrittura e nemmeno in reinvenzione (o tantomeno in attualizzazione). In dialogo stretto con le esigenze di Stravinskij, Daniélou condensa e sintetizza al massimo il testo greco, cogliendone i punti chiave, gli snodi linguistici essenzia-

li e strategici – una parola, un giro di parole, una frase – che poi dilata o varia (come vedremo) per attirare la nostra attenzione di spettatori: in altri termini, Stravinskij e Daniélou producono e ci sottopongono una riflessione sull'*Edipo re* di Sofocle, meglio ancora, uno stimolo alla sua interpretazione. Per questo motivo l'*Oedipus Rex* non è 'un Edipo in musica' o un caso di sopravvivenza moderna della tragedia di Sofocle, bensì un atto interpretativo molto specifico, al modo d'una vera rilettura filologica. Al centro della quale stanno le parole della Regina, la sua voce, sovrana e materna. Tale centralità è una restituzione potente – enfatica, certo – che, addirittura, sembra investire la figura di Giocasta d'una carica che la drammaturgia di Sofocle non pare attribuire alla Regina con la stessa forza. 'Non pare', dico: da sempre, infatti, nella ricezione comune e dotta, la Giocasta di Sofocle è apparsa, più che una regina, una madre, e soprattutto una madre che (sospetti o no, sappia o non sappia), vuoi per paura o per pietà o per incredulità, tace, non vuol sapere. Si direbbe quasi un personaggio anti-tragico, mentre tragicissimo campeggia Edipo, assoluto protagonista quanto assolutamente cieco. Eppure... proprio quella cecità, che è totale debolezza, non ci riporta forse, inesorabilmente, di fronte a lei, che si erge come la vera Sfinge della sovranità materna e della conoscenza sulla città di Tebe?

4. *L'Ellissi contemporanea: l'oblio dentro il Linguaggio*

Giocasta è colei che non si sa e non si osa – che Edipo non sa, non osa – *ascoltare*: così l'ha voluta, così l'ha pensata, il suo poeta, Sofocle, nell'*Edipo re*: quasi ella parlasse una Lingua Altra o parlasse la lingua dell'altro per manifestarvi un'inascoltabile, inaudita alterità. Come ascoltare quelle parole: «Sai quanti si sono congiunti alla madre, foss'anche nei loro sogni...».

Viceversa, Giocasta è colei che sa e osa *non ascoltare*: non conosce obblighi di risposta. Sa, osa essere indifferente alle domande: la lingua dell'altro non corrisponde per lei ad un dovere di replica – non ha alcuna intenzione di concedere alcunché a qualsiasi discorso sulla

morte di Laio. E ciò la rende fondamentale, irrinunciabile, essenziale al dramma, perché è proprio contro quella sua resistenza fortissima che la lingua rimbalza e ritorna all'altro come nuda palla, nudo oggetto di gioco: ma com'è che la lingua si rivela cava, spirale di vuote parole, puro simbolo d'un nulla?

L'*Edipo re* – già molti lo osservarono – è un'opera che traffica in modo vistoso con la lingua: le parole vi risuonano e significano diversamente per chi le pronuncia e per chi le ascolta – un vero principio strutturale del dramma. Ma un conto è fraintendersi su un oggetto che si condivide: gli altri – Edipo, Tiresia, Creonte, il coro stesso – non *intendono* ciò che l'uno dice all'altro, perché se lo *contendono*. Giocasta no. Non vuole condividere per nulla o appropriarsi di quelle parole. Questa è una differenza cruciale.

Il 'no' di Giocasta ci costringe a compiere un passo in più: l'*Edipo re* non è soltanto un'opera che mette a tema il gioco della lingua – i suoi 'rovesciamenti' e le sue 'ambiguità', come direbbero Stanford e Vernant⁵⁶. Quel 'no' diventa una divisione interna alla lingua: la separa, da dentro, in qualcosa che riconosciamo come 'la lingua della città, della comunità, della sua etica, della sua politica, del suo sapere', da un parte... e, dall'altra parte... che cosa resta? Che cosa c'è? Che cos'è quel 'no'? È una presenza o un'ellissi?

L'ellissi (o l'eclissi?) della parola materna e della sua sovranità, all'interno della Lingua, è cosa molto più contemporanea che antica, a ben pensarci.

Rovesciando l'*Orestea* di Eschilo, Freud ci raccontava, in *Totem e Tabù*, che la comunità dei fratelli nasce con il parricidio e il culto del padre⁵⁷: di qui, la Civiltà stessa come Religione del Padre. Eschilo ricordava, invece, che all'origine della comunità politica (democratica), stanno il matricidio e il contratto col demone del potere e

⁵⁶ Cfr. J.P. VERNANT, *Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'Edipo re*, in J.P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, tr. it. di M. Rettori, Torino, Einaudi, 1976, pp. 88-120; W. B. STANFORD, *Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice*, Oxford, Oxford University Press, 1939, pp. 163-173.

⁵⁷ *Totem e Tabù* [1913], tr. it. di S. Daniele, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 7, Torino, Bollati-Boringhieri, 1975.

della sovranità materni (le Erinni-Eumenidi). Rovesciamento molto sintomatico, questo di Freud. Ci è poi noto, soprattutto, come la scena edipica, diventata, a partire da Freud, un dispositivo culturale se non la macchina dell'evoluzione culturale *tout court*, sia anche stata il luogo in cui più intensamente, con Lévi-Strauss⁵⁸ e Lacan,⁵⁹ lo statuto della lingua è stato ripensato. Con loro, tra la metà degli Anni Quaranta e la metà degli Anni Cinquanta, la duplice nozione di Linguaggio e di Simbolico, dove il significante scalza il significato, prende il sopravvento (sulla Lingua storica e empirica, per un verso, sulla parole poetica e immaginaria, per l'altro): la Cultura e l'Inconscio sono un Linguaggio, un sistema simbolico di significanti, in cui, molto chiaramente, parola, persona, autorevolezza materne non trovano più rappresentazione, se non come oggetto perduto (Lacan) o come residuo a-funzionale delle strutture di parentela.

Eppure, non avviene proprio il contrario sulla scena tragica dell'*Edipo re*, che del discorso lacaniano e lévi-straussiano sulla parentela e sul simbolico è la fonte?

⁵⁸ È il Lévi-Strauss di *Les structures élémentaires de la parenté* [1947], tr. it. di A. M. Cirese e L. Serafini, *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli 1969 e di *La structure des mythes* (1955 e 1958), il celebre studio dedicato all'analisi del mito d'Edipo e della saga tebana, in *Anthropologie structurale* (1958), tr. it. di P. Caruso, *L'antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 231-261, ma rimando in generale all'insieme dei saggi che costituiscono la prima parte dell'*Antropologia strutturale* consacrata al tema-problema e all'analogia «Linguaggio e parentela», pp. 45-118.

⁵⁹ Tengo a sottolineare che il Lacan di cui qui parlo è quello degli Anni Cinquanta e, *pars pro toto*, quello di *L'instance de la lettre dans l'inconscient* [1957], cfr. tr. it. G. Contri, in J. LACAN, *Scritti*, vol. I, Torino, Einaudi, 1974, pp. 488-523 e di *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* [1953], tr. it. di G. Contri in *Scritti*, cit., pp. 231-316, in particolare il cap. II, *Simbolo e Linguaggio come struttura e limite del campo psicoanalitico*, pp. 259-316: il Lacan, cioè, della predominanza del Simbolico sull'Immaginario e sul Reale. Il Lacan che scoprirà invece il Femminile e la divinità del femminile è ancora di là da venire e appartiene agli anni Settanta: sono i seminari XX, *Encore* (1972-1973) e XXIII, *Le sinthome* (1975-1976).

Se Jean Daniélou, nel riscrivere, per Stravinskij, la tragedia di Sofocle, scelse quell'irreale latino mantrico dove tutto è nome che si ripete, è perché fu toccato, evidentemente, da una cruciale intuizione: nell'*Edipo re* ad agire sono i *nomi*, non gli uomini – i nomi agiscono sull'uomo Edipo per pura fatalità: 'Padre', 'Madre', 'Figlio', 'Stirpe', 'Assassinio' del Re e del Padre, 'Nozze' con la Madre, 'Città', 'Peste', 'Potere' – significanti del 'parricidio', dell' 'incesto' e della 'comunità malata'. Una rete di nomi e di relazioni tra nomi che stringe e costringe l'uomo al nulla: il nome svuotato dell'azione e dell'essere – al modo dell'Oracolo o del suo rovescio, l'Enigma – che torna, *après coup*, non come pensiero o come atto d'intelligenza o ancora d'immaginazione, ma come imperativo a disfarsi. Disfarsi nel segno, coincidere con la sua arbitrarietà. È importante l'*après coup* nell'*Edipo re*: dal momento che tutto è già avvenuto, la scena intera resta al lavoro del *Nome*. L'unica azione è corrispondere ai significanti del Linguaggio, come se esso fosse, appunto, un Oracolo o un Enigma: questo accade a Edipo. Il quale, certo, prova a sottrarsi, lotta, strepita, resiste, non vorrebbe, ma, alla fine, è costretto, deve... non riesce a dire 'No', non osa dire quel 'no' che, invece, Giocasta dice da subito. Il 'no' di Giocasta mette in chiaro il dis-farsi di Edipo: ed è *Presenza* dentro il Linguaggio, non ellissi o eclissi. Non sarà allora piuttosto Edipo, il grande vuoto, il buco simbolico? È vero che Edipo, se vogliamo esprimerci nei termini di Lévi-Strauss e di Lacan, è tutto dalla parte del Linguaggio e del Simbolico, ma chi illumina questa unilaterale, cieca appartenenza è la Regina, la Madre: e lo fa con le sue parole, con la sua lingua.

Questa la tesi su cui si reggono le strutture fondamentali della parentela e l'analisi strutturale dei miti secondo Lévi-Strauss: matrilineare o patrilineare che sia, la parentela è un sistema di significanti che dispone come vuole dell'essere umano e si fonda su un assioma universale: il divieto dell'incesto, mero segno che enuncia la legge della Cultura, lo Scambio. E le donne, in questo commercio, si scambiano, si comunicano tra clan come i segni del linguaggio. Quando, poi, strutture e sistemi della parentela, classificazioni dell'ordine naturale e dell'ordine sociale entrano in relazione tra di loro producendo un racconto, ecco, allora, apparire il *Mito*: il mito, oggetto solo

apparentemente narrativo, che nasconde in sé un'algebra simbolica altrettanto universale quanto quella della *parenté*. Lévi-Strauss ricorre proprio al mito di Edipo, *pars pro toto*, per mostrare il funzionamento di quest'algebra: è il grande *comparatum*, Edipo, è lo specchio assoluto della teoria. E nella storia di Edipo che cosa leggiamo, dunque, in ultima istanza? Leggiamo il tabù dell'incesto, proposto, ancora una volta, in forma d'enigma, dalla nuova, terribile Sfinge strutturalista, e cioè:

Si tratta pur sempre di capire come *uno* possa nascere da *due*: come può accadere che non abbiamo un solo genitore, ma una madre e in più un padre⁶⁰? Nasciamo da uno solo, o da due? [...] «Il medesimo nasce dal medesimo o dall'altro⁶¹?

«Una madre, e in più un padre», dice Lévi-Strauss: l' 'in più' è strategico, perché fa del padre l'agente simbolizzatore. Il Padre – l'*in più* (cioè la la solita storia del Fallo) –, è il Nome attraverso il quale entriamo nel simbolico e nel linguaggio – come dirà e ripeterà, quasi contemporaneamente, e in termini pressoché equivalenti, Lacan.

I sistemi della parentela e lo scambio matrimoniale, cioè la Cultura, costituiranno poi la risposta all'enigma e la sua soluzione. Una risposta e una soluzione in cui il nome di madre scompare: l'elemento fondamentale – l'atomo – della parentela consiste, infatti, nel gioco di relazioni tra quattro giocatori: fratello, sorella, padre, figlio/a⁶². Il *nome di madre* è assente nel campo dello scambio simbolico: la madre non ha alcun valore contrattuale – solo la donna scambiabile, la figlia, in quanto sposa, conta. Sul nome di madre l'orchestra del simbolico si produce in un clamoroso *tacet*⁶³. E quel *tacet*, la sua necessità, viene annunciata con Edipo, da Edipo, perché l'incesto, lungi dall'essere un evento, è già esso stesso Simbolico: è con Edipo che

⁶⁰ «Mais il s'agit toujours de comprendre comment *un* peut naître de *deux*: comment se fait-il que nous n'ayons pas un seul géniteur, mais une mère, et un père en plus?», *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 240, cfr. *Antropologia strutturale*, cit., p. 243.

⁶¹ Ivi, p. 242.

⁶² È il celebre modello di scambio tra “cugini incrociati”.

⁶³ *Le strutture elementari della parentela*, cit., p. 635.

impariamo a separarci dalla madre per andare, zoppicando, verso il mondo e verso il Linguaggio; è con Edipo e da Edipo che impariamo a pensare i nomi, nella misura in cui ne siamo pensati e, soprattutto, nel modo in cui essi devono e non devono, vogliono e non vogliono essere pensati da noi. È con Edipo che impariamo a sottacere la caduta della madre dal Significante e, dunque, dalla sua possibilità di Significare: così Lacan e Lévi-Strauss. *Come si impara a tacere ciò che deve essere taciuto*: ecco il discorso del Linguaggio e della Cultura. Ma il 'no' di Giocasta rimane sempre là ad osservare da una soglia incancellabile e luminosa la macchina di questo discorso.

Sì, è vero: l'*Edipo re* di Sofocle è un capolavoro del simbolico. Ma in che senso? E chi è mai l' 'agente simbolizzatore'? Edipo parla contemporaneamente, sovrapponendoli, il linguaggio della parentela, per un verso, e, per l'altro, quello della politica, presa tra i due Nomi che la circoscrivono, *tyrannos* e *polis*, 'Tiranno' e 'Città': tra questi due estremi si svolge la tragedia del potere e del confronto pubblico. Parentela e Politica, Famiglia e Città si corrispondono inversamente. D'altra parte – ben lo sappiamo – i cittadini ateniesi amavano pensarsi 'figli-fratelli' di un'unica madre totemica, la Terra, matrice silente e nutrice naturale della comunità: l'ideologia politica rinomina la maternità sottoforma di autoctonia e vi costruisce il diritto all'uguaglianza dei diritti⁶⁴. *Tout se tient*, sembra... ma davvero tutto torna?

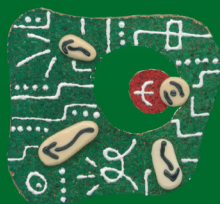
Credendo di agire, cercando 'il colpevole', Edipo cita il 'mondo vero', evoca i simboli in cui il 'mondo vero' si riconosce e in cui esso vuole che ci riconosciamo: 'città', 'regno', 'governo', 'ricchezza', 'famiglia', e tutti quegli altri nomi con cui si rappresentano il 'sapere' e l' 'intelligenza' umane, il 'prestigio', l' 'autorità', la 'legge', la 'colpa'. Giocasta lo guarda e lo ascolta: lo ascolta pensare, dubitare, temere, soffrire... è sulla scena Giocasta, certo, è dentro la scena, più di tutti, al centro, ma, al contempo, sa esserne al di là: osserva, tende l'orecchio, dice di no, e così rende estraneo quel gioco a se stesso e

⁶⁴ Fondamentali a questo proposito gli studi di N. LORAUX, *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, Paris, Seuil, 1996; *Les Enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, Maspero, 1981; *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, Paris, Payot, 1993.

a noi che vi assistiamo. Ce lo rinvia, familiare sì, ma assurdo: perturbante, interrogativo, enigmatico. Incontrando lei, l'automatismo del linguaggio sfolgora e si brucia in un attimo: lei è la custode, l'occhio, la signora del varco simbolico, come lo era la Sfinge cantatrice, demone materno. Ricordiamo ancora una volta l'indovinello: «c'è un essere sulla terra con quattro e due e tre piedi...», *tetra-pous, di-pous, tri-pous...* *Oidi-pous*: il nome di Edipo risuona o è già contenuto nell'enigma, che, di fatto, è uno specchio in cui si riflette il già noto – la prima parte del nome di Edipo, *Oid(i)*- richiama, infatti, *oida*, «io so». Il gioco del simbolico è questo: il riflettersi e il ricongiungersi simmetrico di due parti (etimologicamente *symbolon*), che si riconoscono senza conoscersi, in un vuoto di conoscenza. Automatismo del linguaggio, dicevamo: è così che Edipo risolve l'indovinello senza sapere di essere lui stesso la risposta. Ed è assurdo, è folle: una catena di significanti che corre e corre... verso dove, verso che cosa, verso chi? Quando Giocasta dice al figlio: «la cosa migliore è vivere come capita, come si può», mette in chiaro quell'assurdo e quella follia, reinscrivendoli nel cerchio più largo della Vita. Giocasta, riporta Edipo e il suo linguaggio alla nudità del vivere, additando in tanta e tale nudità il vero dilemma: il dilemma in cui siamo noi tutti, figli della Natura, con il corpo, con il pensiero, con la lingua.

E, allora, che cos'è l'Uomo? La Regina, la Madre, è la forma interrogativa del dramma. La sua domanda è atroce, certo, perché chiede, insieme, d'essere e di non essere, di sapere e non sapere, di prendere e di non prendere, di ricordare e di scordare... chiede, alla fine, di vivere senza paura del nulla: senza paura d'essere e di non essere, di sapere e non sapere, di prendere e di non prendere, di ricordare e di scordare, come chiede la baccante sul Citerone. Domanda vertiginosa, ipnotica: eppure è esattamente qui, contro la padronanza apparente del mondo e del linguaggio, che la parola materna insorge come voce poetica: qui si leva la voce tragica che canta la lotta del figlio contro la natura e contro se stesso, tra un'insensata sete di origine, di 'verità', e un'inarrestabile voluttà di perdersi.

Finito di stampare
nel mese di agosto 2021
da UniversalBook - Cosenza
per conto delle Edizioni Milella - Lecce



Rivista annuale del
Centro Interuniversitario di Studi sul **Simbolo**

ISSN - 1126-0173