

STEFANO GIAZZON

Edipo fra teoria e prassi sulle scene europee nel Cinquecento e Seicento

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

STEFANO GIAZZON

Edipo fra teoria e prassi sulle scene europee nel Cinquecento e Seicento

Il contributo getta un rapido sguardo sulle linee essenziali della fortuna del mito di Edipo nel teatro del Cinquecento e Seicento, evidenziando come la scelta del protagonista di Sofocle o di quello di Seneca non sia ideologicamente indifferente e nasca dal diverso rilievo assegnato ai due temi che cooperano alla costituzione della peculiare fisionomia del personaggio edipico: il discorso sul potere e quello sulle pulsioni e passioni.

Contraddicendo subito il titolo del presente contributo, non avrò modo di dare qui ampiezza europea alla mia riflessione. È cosa talmente ovvia da sfiorare la banalità che nel corso del Cinquecento, a fronte di sempre più esplicite adesioni teoriche alla lettera della *Poetica* aristotelica (che giudicava esemplare, ma essenzialmente in una prospettiva strutturale e architettonica, la *fabula* sofoclea di Edipo e non entrava troppo nel merito delle questioni psicologiche, etiche, antropologiche mobilitate dal suo sviluppo), pochissime furono le riscritture effettivamente compiute partendo dal corpo testuale della tragedia di Sofocle.

Forse per una complessa e comprensibile «anxiety of influence», per dirla *à la Bloom* (si veda, a questo proposito, la fondamentale *Lettera sulla Tragedia* premessa da Giovan Battista Giraldi Cinzio alla *Didone*, in cui egli sembra prendere le distanze, reputandola fuorviante, da qualunque ipotesi di confronto fra la sua *fabula* tragica e la perfettissima tragedia sofoclea), certo è che la prima versione tragica del mito edipico che abbia qualche riscontro è quella, invero piuttosto tarda, di Giovanni Andrea dell'Anguillara (*Edippo*, Padova, Pasquatto, 1563), che ebbe l'onore di una rappresentazione vicentina nel 1560, sulle scene ancora lignee del futuro Teatro Olimpico. La *fabula* tragica dell'Anguillara è platealmente sbilanciata sul versante politico e il suo Edippo assume i tratti tirannici di un potere crudele e inflessibile, che usa tutti i mezzi coercitivi a sua disposizione (compresa la tortura) per piegare i nemici e gli avversari politici, secondo coordinate che paiono rinviare scopertamente al tirannico e implacabile Atreo del *Thyestes* senecano, perfetta ipostasi della crudeltà come strategia politica funzionale alla gestione e al consolidamento del potere.

Ancora schiacciata da vistose e precise implicazioni ideologiche e politiche è la celebratissima versione di Orsatto Giustiniani, dall'esatto titolo sofocleo di *Edipo tiranno*, prodotta per l'inaugurazione dell'Olimpico vicentino il 3 marzo 1585, durante il Carnevale, alla presenza di un folto pubblico di *élite*. Il formidabile cast e la qualità di coloro che furono impegnati nella messinscena, rese l'*Edipo* un vero evento spartiacque nella storia della prassi rappresentativa italiana ed europea: il coràgo fu Angelo Ingegneri; le musiche dei cori vennero preparate da Andrea Gabrieli; le scene e le illuminazioni furono curate da Vincenzo Scamozzi e Antonio Pasi; gli attori protagonisti furono Luigi Groto (*Edipo*), Giovan Battista Verato (*Tiresia*) e sua figlia (*Gio-casta*); i costumi, che dovettero colpire potentemente la memoria degli spettatori, furono preparati da Giambattista Maganza; la consulenza e supervisione della rappresentazione fu affidata a Battista Guarini.

Un fastoso *Gesamtkunstwerk*, tanto esorbitante per qualità e quantità di coloro che, a vario titolo, vi furono coinvolti, da risultare irripetibile e da configurarsi come una sorta di stupefacente canto del cigno della spettacolarità cinquecentesca e punto di avvio di una nuova stagione di prassi e ricerca teatrale.

Come bene scrive Stefano Mazzoni:

Fu, insomma, quell'ambizioso spettacolo accademico, un'alternativa forte e gratificante alla vita quotidiana, un'utopia con utopiche istanze riformatrici e, insieme, una dichiarazione di fedeltà. Un tratto concettuale profondo nell'esistenza degli Olimpici, sublimato da un rituale spettacolare che rafforzava i punti cardine della ideologia accademica dichiarando la coesione antiveneziana del gruppo e le sue attese, la sua ricerca d'una identità 'altra' rispetto alla Serenissima.¹

¹ S. MAZZONI, *Edipo tiranno all'Olimpico di Vicenza (1585)*, in «Dionysus ex machina», IV (2013), 286.

Assolutamente da rilevare è nondimeno il fatto che lo stesso Guarini, decisivo nella scelta della *fabula* edipica per il Teatro Olimpico, si sia poi impegnato energicamente, nei suoi scritti teorici e specialmente nel *Verato Secondo* – dove è lucidamente avvertibile l'urgenza di una correzione di rotta rispetto a traiettorie ermeneutiche strategicamente orientate alla esclusiva *mise-en-relief* di questo tratto appartenente al personaggio di Edipo – nel ridimensionamento della sua caratura politica. Di contro a questa lettura, per molti rispetti egemonica nel corso del Cinquecento e del Seicento, il Guarini rimette al centro del dibattito teorico su Edipo la questione della sua *hamartía*, vale a dire la sua colpa inconscia e preterintenzionale, ma nel fare ciò lui stesso è colpevole di una rimozione, nel senso che si rivela più senecano che sofocleo, senza esplicitamente dichiararlo e dimostrando non tanto che l'*Oedipus* senecano ebbe impatto modesto o nullo sulla drammaturgia del tempo,² quanto, piuttosto, che vi furono varie e diversificate strategie di mascheramento, occultamento, travestimento intenzionale (o no), repressione, edulcorazione della ben più perturbante presenza dell'Edipo di Seneca.

Proprio l'ambigua profondità psicologica di questo Edipo sembra sollecitare gli emulatori ed imitatori della *fabula* sofoclea, più della lettera del testo greco (che in molti casi veniva, è cosa nota, letto attraverso riscritture o traduzioni): nel momento stesso in cui Edipo non è tiranno e non ha una fisionomia politica, indossando il suo personaggio non la maschera di *rex*, ma quella di uomo privato, devastato da un conflitto interiore oscuramente avvertito e faticosamente alla ricerca della propria identità, moltiplicata e smarrita in mille *doxai*, non vediamo più agitarsi sulla scena il protagonista di Sofocle, bensì quello latino di Seneca, così tragicamente lacerato da un'angoscia di vivere universale: non più *Oidipous tyrannos*, ma *Oedipus* e basta.

Quando Edipo viene riproposto senza i connotati della regalità sofoclea, quando la ragion di stato viene relegata in secondo piano e l'indagine sul potere è presente, ma non è tematicamente e scenicamente egemonica, il personaggio con cui dobbiamo fare i conti non è più il protagonista di Sofocle ma è quello di Seneca, anche laddove esplicitamente, e con una sorprendente capacità di autoinganno, si continui a rinviare al modello tragico greco.

Con Seneca, Edipo diventa una maschera universale moderna, ipostasi della condizione di *souffrance* interpretata come pessimistico dato di natura ed è, in un'epoca di mutamento di paradigma quale il secondo Cinquecento sicuramente fu (fra Riforma cattolica, Controriforma, rivoluzione copernicana), la sintesi drammatica di una nuova antropologia, postumanistica e postrinascimentale (manierista?), in cui, per la prima volta in modo così decisivo, l'uomo dovette fare i conti con i propri abissi psichici, nei quali venne avvertita la perturbante presenza della perversione sessuale, della pulsione di morte, della frantumazione dell'identità: tutti temi che attraversano la vicenda esemplare di Edipo.

Si è sempre notato, a proposito della struttura di fondo della tragedia di Edipo, la sua natura di *detectio* e di *investigatio*: certamente la sua tragedia è una sorta di *quête* che, proprio come nel caso dei cavalieri dei romanzi di Chrétien de Troyes, ha come obiettivo primario la conquista psicologica di se stesso e della propria totalità psichica, attraverso un doloroso processo di svelamento e di reintegrazione unitaria di una identità plurale e in frantumi.³ Occorre confrontarsi con l'orrore, occorre attraversarlo per raggiungere se stessi, e non serve a nulla rinviare questo confronto. Di questo, Edipo, *innocens* (cfr. Seneca in *Phoenissae*, 218), è colpevole: ha inconsciamente sempre saputo che l'oracolo di Delfi non poteva fallire, ma ha pensato – da stoico *proficiens* – di poter governare i propri istinti e le proprie pulsioni abissali, rimuovendoli. Per questo è stato punito.

² G. GUASTELLA, Edipo re *nel teatro italiano del Cinquecento*, in «Dionysus ex machina», IV (2013), 258: «Per i primi tragediografi italiani la vicenda di Edipo Re non sembra aver occupato quella posizione di rilievo che ha assunto nella nostra cultura. L'*Oedipus* di Seneca esercitò un influsso davvero modesto sulla drammaturgia dell'epoca, soprattutto nella prima metà del secolo».

³ Analogo movimento si può ravvisare, per me, nella novella decameroniana di Nastagio degli Onesti: cfr. S. GIAZZON, *Nastagio degli Onesti* (Dec., V, 8): *una lettura junghiana*, in «Strumenti Critici», XXIX, 3 (n. 136), 527-542. Sui personaggi di Chrétien cfr. il suggestivo A. FASSÒ, *Il sogno del cavaliere. Chrétien de Troyes e la regalità*, Roma, Carocci, 2003.

Quando il motivo del potere è, per varie cause (non tutte neutre, probabilmente), collocato sullo sfondo nello sviluppo scenico, allora il motivo delle pulsioni perverse (= incesto, parricidio), del desiderio e delle passioni emerge in tutta la sua cospicua consistenza tematica psicologica antropologica. Alla luce di ciò, l'intera storia della fortuna del mito di Edipo nel teatro del Cinquecento e Seicento si può, semplificando un po', così schematizzare con la seguente proporzione:

SOFOCLE : SENECA = POLITICA : PSICOLOGIA

Con ciò, mi pare provocatorio, se non proprio totalmente persuasivo, suggerire l'esistenza di una sorta di proporzionalità inversa fra il peso specifico del tema politico da un lato, e quello del tema dell'incesto e del parricidio dall'altro, ma in realtà, le cose non sono così semplici, poiché i due aspetti paiono coesistere pacificamente, almeno sul piano della superficie testuale, in molti di coloro che scrivono testi ispirati al mito edipico: si legga, come *specimen* estremo e sperimentale, il celebre atto V del *Pastor Fido* del Guarini, ove la contaminazione fra i due modelli edipici disponibili è vertiginosa e avviene nel contesto di un genere di recente fondazione quale la pastorale, con strutture teoriche ancora fragilissime.⁴

Altro esemplare processo di rimozione/repressione del modello edipico di Seneca è all'opera nel *Torrismondo* del Tasso, in cui la sinopia della sua tragedia nordica è costituita dall'*Oidipous* sofocleo, ma dove il nucleo drammatico è senecano, per la verità a sua volta sottoposto, a causa di indiscutibili dinamiche censorie e autocensorie, ad una selezione psicologicamente illuminante: il parricidio viene espunto e al centro dello sviluppo scenico si situa il motivo dell'incesto tra Torrismondo e la sorella Alvida, presente anche nella speroniana *Canace* (uno dei testi-chiave della drammaturgia seria mediocinquecentesca). Tasso è, quali che siano i suoi pronunciamenti espliciti, molto più senecano che sofocleo nel *Torrismondo*.

Nella tragedia rinascimentale, manierista e barocca, anche laddove non sia effettivamente sceneggiata la *fabula* di Edipo, spesso vi sono come protagonisti personaggi nevrotici che hanno qualche relazione con la vicenda edipica: ora troviamo parricidi (o equivalenti: tirannicidi, regicidi, fraticidi), ora personaggi che commettono incesto, ma non questo e quello assieme (come Edipo).

Nel *Torrismondo* il parricidio, nella sua colossale consistenza ideologica di gesto di ribellione e tentativo di emancipazione politica da un *Über-Ich* severo e condizionante, incarnazione del principio d'autorità, viene liquidato, mentre l'incesto, stravolgimento radicale degli *iura naturae* e sineddoche del caos cosmico, è rappresentato, ma mascherato.

Torquato Tasso ha messo in scena la potenza devastante del desiderio e delle passioni e ha centrato lo sviluppo della sua tragedia sul nodo erotico e sulle nevrosi che produce (al limite, confermando l'ingombrante consistenza inconscia del motivo politico, represso e rimosso pressoché totalmente dall'orizzonte della sua tragedia): con ciò ha assunto, quantunque forse preterintenzionalmente, una postura senecana. E le ambiguità, le contraddizioni, i limiti della sua scrittura drammatica e della sua proposta andranno riguardati attraverso la lente deformante degli impulsi e delle pulsioni e delle dinamiche censorie autonomamente esercitate dal Tasso su se stesso.

Sia detto *en passant*: non sarà che proprio questa dimensione del teatro tragico, spazio di rimozione e disturbante strumento di scandaglio dei «tenebrosi abissi» delle nevrosi (*Torrismondo*, I, 3, 524), ne abbia infine decretato il fallimento complessivo di progetto scenico e lo abbia confinato esclusivamente alla lettura privata?

Venendo alle vere e proprie riscritture edipiche cinque-secentesche, mi limiterò a prendere in considerazione qui due testi che mi sembrano degni di nota, per vari motivi: l'*Edipo* di Lodovico Dolce (Venezia, Sessa, 1560) e soprattutto l'*Edipo* di Emanuele Tesauro (Torino, Zavatta, 1661).

⁴ Cfr. B. GUARINI, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, Venezia, Marsilio, 1999.

I due esemplari citati muovono da Seneca e non da Sofocle. Ciò che interessa gli autori è meno la caratura politica di quella psicologica del protagonista che assume ormai i tratti di una maschera che rispecchia mutate coordinate antropologiche e che permette di fare un discorso in cui Edipo non è più solo personaggio tragico: il modello senecano, così potentemente monologico e paratattico e con così vistose capacità di penetrazione psicologica, è decisamente presente in tutta la stagione del teatro manieristico e barocco, molto più di quanto le prescrizioni aristoteliche, da cui a parole pochissimi si sganciano, avrebbero dovuto permettere.

Dolce, nella sua traduzione, opta per il settenario e l'endecasillabo (ma con netta prevalenza della prima misura), la qual cosa ha un immediato effetto sulla *dictio* che si orienta nella direzione di tonalità patetiche, liriche e premadrigalistiche, nettamente in contrasto con la *gravitas* delle *fabula*. Si leggano i primi versi:

L. DOLCE, *Edipo*, I, 1-16

Già partita è la notte e viene il giorno,
Ma il sol d'oscura nube
Porta coperto il volto.
Già vedrà per la peste
L'abandonate case:
E dimostrerà il giorno
L'occision, ch'ha fatto l'empia notte.
Deh gode alcun d'havere
Imperio e signoria.
O ben fallace, quanti mali ascondi,
Con la piacevol fronte!
O come gli alti monti
Ricevon sempre i venti.
E come il mar percuote
Mai sempre l'onda,
Son gli alti stati di fortuna iniqua.

Degno di qualche indugio supplementare è l'*Edipo* di Emanuele Tesauro,⁵ tra tutti gli *Edipi* cinque-secenteschi uno dei più studiati. In questa tragedia, tutta contraddistinta dall'eccesso tematico e dall'*outrance* espressiva, l'incesto è l'argomento centrale: «la parola di Edipo è tragicamente iperbolica, e già segnata, in ogni metafora, come in una sorte di lugubre *Leitmotiv*, dalla traccia dell'incesto».⁶

Persino Merope, madre adottiva di Edipo, prova per il figlio una sorta di attrazione fisica, su cui indugia l'Oratore che giunge come ambasciatore da Corinto a Tebe per annunziare la morte di Polibo:

Ed in virtù dell'eccessivo amore
per le materne viscere ti priega
a consolar il vedovil suo duolo. (III, 3, 80-82)

E ancora: «L'erede, e non il regno, ella disia» (III, 3, 114) e ancora «Ella è vedova e sola» (III, 3, 116a) e «Gli affanni suoi raddolcirà il tuo aspetto» (III, 3, 117). In questo contesto patologico, anche Antigone sembra attratta dal padre e a Giocasta spetta il compito di registrarlo:

Sarebbe mai costei vaga del padre;
o egli di lei? Dopo il tuo esempio, o Mirra,
sicurezza non è: che ben sovente
così comincia amore:
a prima giunta sembra pietade, e nel progresso è crime. (IV, 1, 40-44).

⁵ E. TESAURO, *Edipo*, a cura di Carlo Ossola, commento e note di Paolo Getrevi, Marsilio, Venezia, 1992.

⁶ C. OSSOLA, *Edipo: un destino e una ragione, di stato*, in E. TESAURO, *Edipo*, Marsilio, Venezia, 1992, 29.

In tutte queste battute, Tesauro spinge molto sul versante di eros e delle sue perversioni, subordinando decisamente la caratura politica della vicenda.

Concludo: non intendo smentire la plausibilità di una lettura del personaggio di Edipo e della sua fortuna moderna che faccia perno sulla dimensione politica, certo non del tutto obliterabile (e quindi basata sull'*Edipo re* di Sofocle). Rilevo tuttavia come nell'opzione senecana, per nulla così minoritaria come si è detto più volte, vi sia una precisa scelta strategica dei poeti tragici fra Cinque e Seicento, che si confrontano sì col mito edipico, ma da una prospettiva diversa, nella quale il fulcro è la ricerca dell'identità e della completezza psichica e non la ragion di stato, lo scandaglio delle passioni e delle pulsioni (eros, anche nelle sue implicazioni patologiche e nei suoi eccessi) e non l'indagine sul potere.