



Consonanze 20

LA LIBRETTOLOGIA, CROCEVIA INTERDISCIPLINARE PROBLEMI E PROSPETTIVE

a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala



La librettologia, crocevia interdisciplinare

Problemi e prospettive

a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da Giuseppe Lozza
20

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Maria Patrizia Bologna (Università degli Studi di Milano), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Stefania Baragetti, Guglielmo Barucci, Virna Brigatti, Edoardo Buroni, Silvia Gazzoli, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Marco Pelucchi, Stefano Resconi, Luca Sacchi, Francesco Sironi

ISBN 978-88-6705-986-7

© 2019

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11 – 20141

Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

Indice

Introduzione	7
ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, EMILIO SALA	
RICERCHE	
Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto di metodo	15
ALESSANDRO ROCCATAGLIATI	
La fortunata figura di Serse nel melodramma del Sei-Settecento attraverso alcune riscritture	39
STEFANO SAINO	
Aspetti linguistici e drammaturgici di una famosa riscrittura librettistica del Settecento: <i>La clemenza di Tito</i> da Metastasio a Mazzolà	47
PAOLO D'ACHILLE	
Le avventure di Astrea: da Metastasio a Monti	61
WILLIAM SPAGGIARI	
Una nuova fonte per il libretto del <i>Trovatore</i>	73
FABRIZIO DELLA SETA	
Intorno a Francesco Maria Piave: su alcune fonti inedite della <i>Forza del Destino</i>	79
ANTONIO ROSTAGNO	
Fonti e riscritture dell' <i>Otello</i> tra Rossini e Verdi	119
FRANCESCO SPERA	
Da <i>Le Racine</i> a <i>Fedra</i> di Sylvano Bussotti: riscrittura di un libretto metateatrale	129
FEDERICA MARSICO	

INTERVENTI E PROSPETTIVE

L'italiano in musica nelle diverse epoche dell'opera lirica VITTORIO COLETTI, ELISABETTA FAVA	147
Dalla parte dei librettisti EMANUELE D'ANGELO	161
Nata per l'Olimpico. Appunti sul libretto della <i>Giocasta</i> di Azio Corghi MADDALENA MAZZOCUT-MIS	169
Pensieri, parole, opere e (o)missioni EDOARDO BURONI	181
Indice dei nomi	195
Indice delle opere liriche	201

Nata per l'Olimpico.

Appunti sul libretto della *Giocasta* di Azio Corghi¹

Maddalena Mazzocut-Mis

1. Libertà e limiti

Non so se sia più facile o più difficile parlare di ciò che si conosce così da vicino o di ciò che può essere visto e considerato da una certa distanza. Intendo dire, disquisire su un testo che è nato dalle mie mani per uno scopo specifico: la musica del Maestro Azio Corghi.

È chiaro che un librettista, come ogni artista quando si mette all'opera, ha di fronte a sé libertà e limiti. I limiti sono spesso la vera fonte d'ispirazione perché segnano dei confini e nello stesso tempo possono o devono, a seconda dei casi, essere superati. I confini sono dati, prima di tutto, dalle condizioni di partenza, dai punti fissi che il librettista conosce e deve tenere in considerazione. Nel mio caso un teatro, l'Olimpico di Vicenza, che impone già di per sé delle scelte stilistiche ben determinate; un argomento, l'*Edipo re*, scelto dai committenti. Poi l'organico: una voce recitante, un Mezzosoprano, un Coro madrigalistico, una Viola solista e i Solisti dell'Orchestra del Teatro Olimpico.

Siamo nel 2008 e il Teatro Olimpico vuole celebrare i 500 anni dalla nascita del Palladio. L'Olimpico chiede ad Azio Corghi un adattamento dell'*Edipo re* di Sofocle che, nella traduzione di Orsatto Giustiniani e con i cori del Gabrieli, aveva inaugurato il teatro il 3 marzo 1585. Ricordo che, come scrive Leo Schrade, la rappresentazione di *Edipo tiranno* era stata «di gran lunga, con l'apertura del Teatro Olimpico, l'avvenimento più importante degli annali dell'Accademia Olimpica di Vicenza». ² In una lettera di Filippo Pigafetta, che aveva assistito allo spettacolo, si legge: «Giunta l'ora d'abbassar la tenda, prima si sentì un soavissimo odore di profumi, per dare ad intendere che nella città di Tebe rappresentata, si spargevano odori, secondo l'istoria antica, per ammolire lo sdegno degli dei». In

1. Prima assoluta, teatro Olimpico di Vicenza, 19 giugno 2009. Voce recitante: Chiara Muti; Edipo-Mimo: Cinzia Longhi; Antigone-Mimo: Francesca Menta; Mezzosoprano: Victoria Lyamina; Coro madrigalistico: The Swingle Singers; Viola solista: Anna Serova; Direttore: Filippo Faes; Regista: Riccardo Canessa; Costumista: Artemio Cabassi; Gruppo Strumentale: Solisti Orchestra del Teatro Olimpico. Il libretto si compone di un monologo per voce recitante, prevalentemente prosastico, con parti poetiche per cori e voce cantante (mezzosoprano). *Giocasta. Tragedia lirica* è pubblicata da Casa Ricordi.

2. Schrade 1960, 42.

seguito, si sentirono trombe e tamburi e, infine, «in un batter d'occhio» fu «abbassata» la tenda che nascondeva la scena.³

Ora, la committenza non impone di per sé una scelta nella definizione dei personaggi e del loro ruolo. Eppure, una riproposizione dell'*Edipo* all'Olimpico, con il retaggio che questa rappresentazione portava con sé, implica scelte non semplici. Quella di Azio Corghi e mia ricade sulla possibilità di valorizzare la figura di Giocasta, mai protagonista nella storia della librettistica e della drammaturgia in generale. Una scelta semplice (quante volte le riscritture giocano interpellando lo sguardo dei personaggi secondari) ma nel contempo difficilissima dati la notorietà del mito, il materiale complesso – si pensi alla storia della drammaturgia e della librettistica – e il contesto nel quale l'evento si sarebbe svolto.

Nella nostra visione, Giocasta, regina di Tebe, incontra il figlio-marito Edipo, cieco e imprigionato. Edipo, dopo essersi accecato per aver scoperto di essere parricida e incestuoso, viene rinchiuso dai figli nelle prigioni del palazzo. Al potere è Creonte, fratello di Giocasta. I figli di Edipo e Giocasta, Eteocle e Polinice, mostrano, crescendo, una profonda malvagità. Edipo li ha maledetti, ma soprattutto li ha cresciuti a sua immagine e somiglianza, e la maledizione si avvera quando, per ottenere il trono di Tebe, i due fratelli si uccidono uno per mano dell'altro. La malasorte si abbatte anche sulle due figlie Ismene, che scompare, e Antigone, che si sacrifica per dare sepoltura a uno dei fratelli. Edipo è all'oscuro di tutto.

Nel libretto, Giocasta, che sopravvive alla morte dei figli, racconta a Edipo la sua versione dei fatti, cercando disperatamente un motivo per sopravvivere all'orrore. «Non parlo per farti del male e non sarà lo strazio a trovare le parole, ma la pietà di una madre che dice mentre nasconde» (*Giocasta*, episodio I). Nel finale, dopo il pianto di Edipo, ormai inerme e per questo fanciullo, Giocasta gli tenderà le mani. Sarà i suoi occhi. Non sappiamo però se Edipo accoglierà mai quel gesto di aiuto.

La narrazione di Giocasta comprende, quindi, una parabola che inizia con la nascita di Edipo e si chiude con la morte di Antigone, vedendo una contaminazione tra l'*Edipo re*, l'*Edipo a Colono*, l'*Antigone* di Sofocle e le *Fenicie* di Euripide.

3. F. Pigafetta, «Due Lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria nell'anno MDLXXXI, l'altra della Recita nel Teatro Olimpico dell'*Edippo* di Sofocle nel MDLXXXV», V. Crescini, Padova MDCCCXXX, p. 30 (citato da Schrade 1960, 49). Gli spettatori che, il 3 marzo 1585 e poi in replica il 5 marzo, assistono all'inaugurazione del Teatro Olimpico, si trovano di fronte a uno spettacolo sontuoso per la ricchezza delle decorazioni e per i costumi del Maganza (perfino troppo 'moderni' per i contemporanei), accurato per la scelta degli attori tutti di prim'ordine, sensazionale per la messa in scena di Andrea Ingegneri, suggestivo per le luci dello Scamozzi e dell'Ingegneri (criticati, però, per l'uso delle torce), grandioso per il numero di comparse e coreuti, unico per i cori composti da Andrea Gabrieli, inimitabile per la sua collocazione: il monumento del Teatro Olimpico.

Il monologo della voce recitante è da interpretare come una confessione liberatoria di Giocasta a se stessa prima ancora che al figlio. Perciò il finale è aperto: Giocasta è una donna che ripensa alla sua incredibile vita mettendo in evidenza responsabilità e colpe.

Azio Corghi più volte mi ha ricordato come le scelte stilistiche musicali siano dipese più dall'evoluzione della storia e dalla sua protagonista femminile (in questo caso più propriamente una madre) che dalla volontà di seguire una linea prestabilita. Scelte musicali che rappresentano una voce 'altra' nella trama e la coloritura emozionale della tragedia. Non c'è mai accompagnamento, ma integrazione e rapporto tra suoni, voci e significati.

Un esempio tra tanti: il personaggio narrante doveva mantenere una sua specifica unità e plausibilità. Per tale motivo, l'idea iniziale di impiegare espressioni verbali violente, soprattutto per episodi come quello in cui Laio stupra un ragazzo poco più che bambino, Crisippo, è stata accantonata prevalendo l'idea che, in un dialogo tra una madre non più giovane e un figlio che le è stato marito, le parole dovevano essere 'misurate', per esplodere nella disperazione, ma mai nella violenza, solo in contesti determinati (la morte dei figli, il racconto dell'accecamento di Edipo e infine il suo abbandono sul Citerone). Corghi ha quindi pensato che dovesse essere la musica a far percepire la violenza nascosta che pervade l'opera, sfruttando le potenzialità fonetiche del Coro madrigalistico amplificato, come pure la voce lirica del Mezzosoprano che vuole essere ombra di Giocasta, cioè della voce recitante affidata all'attrice.

Nel melodramma, nel dramma musicale, nella tragedia lirica, sostiene Corghi, la ripetizione di una parola o di una breve frase consente al pubblico una maggiore comprensione sia a livello contenutistico sia emotivo. Da qui, ad esempio, le occorrenze di «occhi», «vita» e «mani» e della frase iniziale e finale: «Dammi le mani. Per te i miei occhi». Se per la parola «occhi» la costante è inevitabile trattandosi di un soggetto edipico, per le altre due il discorso si inserisce nella più ampia tematica dell'amore: la «vita» rappresenta la realizzazione e la conseguenza dell'amore vero, che, sotto il profilo corporeo e non direttamente sessuale, si concretizza nel contatto fisico delle «mani» («Mai le mie mani cercavano quelle di Laio», episodio III e «Ho cercato le tue mani», episodio VI o «Dammi le mani», episodio XIV).⁴ Le mani, quindi, rappresentano il contatto fisico, la trasmissione dell'amore. Il «dammi le mani a te i miei occhi» simboleggia invece l'amore senza confini, senza più definizioni.

Non solo. La musica, con le sue sapienti trame, richiama alla mente i temi salienti dell'amore e del destino. Ciò aiuta enormemente lo spettatore anche quando non conosce la vicenda di Edipo e di sua madre moglie, che volutamente viene in *Giocasta* raccontata secondo una sequenza non temporale ma emotiva.

Infine (ed è ancora solo un esempio) nei versi cantati (episodio III)

Selva di foglie sacre, tana di fiere,

4. Cfr. Buroni 2010.

Citerone,
 hai protetto
 il parto di Giocasta!⁵

solo la musica riesce a rendere quanto è avvenuto di terribile, ma anche di salvifico (l'abbandono di Edipo da parte di Laio e Giocasta e il suo fortuito ritrovamento a opera del pastore Forbante).

Per quanto concerne l'organico strumentale, Corghi ha optato per una scelta di "timbri puri": un quartetto di Legni (Flauto, Oboe Clarinetto, Fagotto), un trio di Ottoni (Corno, Tromba, Trombone), un Percussionista (che, fra gli strumenti tradizionali, inserisce il tamburo "surdo" e lo scacciapensieri), un quintetto di Archi (due Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso) che, nel caso di esecuzione con Orchestra, subisce i relativi equilibrati raddoppi. La scelta è frutto di un pensiero orchestrale al servizio di una concezione formale essenzialmente contrappuntistica che intende valorizzare sia il "colore" di ogni strumento sia le relative possibilità d'impasto a livello di registro. D'altra parte, tutta l'opera ha un impianto strutturale dove i riconoscibili elementi tematici sono caratterizzati da timbriche differenti.

Si tratta, quindi, di un'importante integrazione tra testo e musica che è stata decisa tenendo conto di tutti i fattori in gioco: il soggetto, l'organico, le limitate possibilità recitative della voce solista che avrebbe dovuto leggere il testo adattandosi alla musica e seguendo perfettamente lo spartito (Chiara Muti decide insieme al regista Riccardo Canessa di interpretare il testo a leggio).

Il contenuto del libretto, come si evince anche dalla sinossi, è molto più complesso e articolato dell'*Edipo re* sofocleo. Gli elementi del parricidio e dell'incesto sono sostanzialmente assorbiti nella parte centrale del libretto, come una sorta di presa d'atto, mentre viene lasciato più spazio a quelle vicende che Edipo e Giocasta non hanno vissuto insieme come la morte dei figli. Inoltre, il ruolo di Antigone emerge prepotentemente quale contraltare del personaggio di Giocasta. Antigone, con i suoi occhi che rispecchiano il mondo, riscatta la figura controversa della madre, in un complesso di voci, musica e canto che evoca lo stratificarsi dei rapporti d'amore e di forza.

Antigone è tanto positiva quanto non lo è Giocasta. Perciò diventa una proiezione della stessa Giocasta che la salva e la innalza a un ruolo difficilissimo: quello di trovare una via di fuga o un senso alla sua stessa vita. Anima d'acqua, è una natura riflettente («i suoi occhi d'acqua riflettono il mondo», episodio I) e nell'essere tale consente a chi le sta di fronte di rileggere la propria vita e di comprenderla, drammaticamente, mostruosamente, fino in fondo. Che cosa rimane dopo tale lettura? Forse proprio solo i suoi occhi d'acqua.

Antigone è il superbo riscatto di Giocasta, perché incrina, come ha detto Hegel, il dissidio tra legge morale e legge dello stato. Legge morale, delle donne,

legge dello stato, degli uomini.⁶ «Può, una donna, infrangere la legge degli uomini? / Può, una donna, non subire?» (Episodio XIII) sono le parole di Antigone. Più direttamente, è l'amore che spinge Antigone a infrangere le leggi. Giocasta trova nei suoi occhi una possibilità di espiazione.⁷

2. I cori e la ninnananna

Nel libretto è ben presente anche un registro poetico, poiché il testo deve già essere 'musica', per diventarlo pienamente solo con la musica di Corghi. Tale registro viene utilizzato soprattutto nei cori (adattamenti o riscritture ispirate a Sofocle e a Euripide), nella ninnananna e nelle parti dedicate alla voce della cantante solista.

I cori presentano quindi uno stacco stilistico del tutto evidente rispetto alle parti recitate. Non solo lo stile è differente. I cori rimandano a Sofocle, a Euripide, a Seneca e spesso, nella loro poeticità, affrontano questioni che emergono fuggevolmente dalla narrazione di *Giocasta*, come se il coro volesse essere un'eco, un commento, ma soprattutto un approfondimento tematico ed emotivo-sentimentale sui temi del destino, della morte, della vita.

Dall'episodio VII:

L'eccesso genera tiranni,
poi vacilla
sull'orlo
del possibile
e precipita
nell'abisso della necessità.⁸

E poi:

La palpebra della notte
e l'occhio del sole
compiono, sempre uguale,
il loro ciclo.
Non provano invidia se uno prevale.⁹

E ancora (episodio XI):

6. In Sofocle, essere donna comporta l'estraneità alla sfera della guerra e quindi dell'agire. Ricordo che nell'*Iliade*, Ettore dice ad Aiace Telamonio: «non mettermi alla prova come se fossi un bambino debole o una donna che non conosce le imprese guerriere» (*Iliade*, VII, 235-236).

7. Importante fonte d'ispirazione per la rielaborazione della psicologia dei figli di Giocasta è stata l'*Antigone* di Jean Anouilh.

8. Coro: Sofocle, *Edipo re*.

9. Giocasta: Euripide, *Fenicie*.

Il tempo,
 che tutto conosce,
 ci ha scoperti.
 E giudica
 le nostre nozze
 che nozze non sono.
 E giudica
 me
 che il padre dei miei figli ho partorito.¹⁰

Nella complessa ottica di richiami, Corghi ha dedicato particolare attenzione al canto della ninnananna. Da un lato esso guarda alle forme e modi di esecuzione delle ninne popolari siciliane, dall'altro utilizza il colore delle vocali e delle consonanti nasali, presenti nel testo, per produrre particolari effetti d'eco attraverso il Coro madrigalistico.

La ninnananna ha una storia compositiva che merita di essere ricordata.

Non hanno più paura dei lupi i cervi,
 non si sente più il ruggito del leone,
 non è più la furia a scatenare gli orsi;
 non ha più veleno il serpente nella tana
 e, secca la gola, muore.¹¹

Si tratta, solo in questo caso, poiché i cori sono solo ispirati alle fonti, di una citazione diretta senecana:

on lupos cervi metuunt rapaces,
 cessat irati fremitus leonis,
 nulla villosis feritas in ursis;
 perdidit pestem latebrosa serpens:
 aet et sicco moritur veneno.

In Seneca, il coro si esprime così, commentando la pestilenza. Al contrario, in *Giocasta*, queste parole, estrapolate e collocate in un altro contesto, diventano consolatorie. Una madre le canta a suo figlio prima di addormentarsi. 'Gli animali feroci tacciono e il serpente muore: dormi tranquillo, figlio mio'. Bene, si tratta di un'immagine che è tranquillizzante ma che nasce come disperata e disperante. L'ambiguità di questa ninnananna è quella dello stesso personaggio di *Giocasta*.

Per quanto concerne la lingua del libretto, in generale è "media" ma, come si è prima esplicitato per ragioni contestuali, tendente alla sostenutezza. Sono presenti preziosismi stilistici come la negazione di «Mai le mie mani cercavano quelle di Laio» (episodio III) o il pronome «Vi», in «Il sangue mischiato in un

10. Coro: Sofocle, *Edipo re*.

11. Seneca, *Edipo*.

unico rivolo di terra rossa. Vi ho immerso le mani» (episodio VIII). Eppure, non mancano, come fa notare Buroni, scelte prosastiche e neostandard come le espressioni «sbagliavamo a calcolare l'una i movimenti dell'altro» (episodio III) e «se ne andavano in cerca di risse» (episodio X), e la dislocazione a sinistra «Ciò che un dio vuole, lo mostra direttamente» (episodio XI).¹² In questo modo risalta con maggior forza lo stacco con le parti poetiche ricche di inversioni e più sostenute tratte dalle tragedie classiche e per lo più cantate.

Infine, per quanto riguarda la scelta dei tempi verbali, bisogna sottolineare che ciò che Edipo e Giocasta hanno vissuto insieme è un passato remoto che ritorna solo nel ricordo e nella 'tinta' di *Giocasta*. Il presente invece è ciò che Giocasta ha vissuto da sola. Raccontando a Edipo che cosa è avvenuto in sua assenza, Giocasta non cerca una giustificazione ai suoi occhi. Al contrario, quella che a prima vista può sembrare una condivisione può anche essere una punizione inferta trasmettendo quella sofferenza che fino a quel momento è stata solo sua. Il presente è quello dove Giocasta è viva ed Edipo quasi morto, assente, lontano, avendo rinunciato a vivere e a vedere.

3. Un personaggio che nasce da lontano

Una caratteristica unica della nostra *Giocasta* è certamente la consapevolezza. Una consapevolezza di donna e di madre ben poco cavalcata dalla storia della drammaturgia. In Sofocle, Giocasta, alla domanda di Edipo sulle caratteristiche fisiche di Laio, risponde: «ti assomigliava». La consapevolezza della somiglianza la rende forse anche consapevole dell'incesto che si è consumato? Questo elemento, ad esempio sottovalutato da Aristotele, è invece drammaturgicamente un punto di estremo rilievo, soprattutto se la storia è narrata dalla madre-moglie.

Tre esempi sono stati particolarmente significativi per la stesura della riscrittura: l'*Œdipus: a Tragedy* di John Dryden e Nathaniel Lee,¹³ l'*Œdipe* di Voltaire¹⁴ e l'*Edipus* di Testori.¹⁵

L'*Œdipus* di Dryden e Lee è «l'unica versione inglese del mito finora conosciuta e l'unica variante scritta a quattro mani».¹⁶ La relazione tra Edipo e Giocasta è, sin dall'inizio, molto intensa. «Il rapporto amoroso è espresso con un

12. Cfr. Buroni 2010.

13. L'*Œdipus* viene composto nel 1678 e ottiene la licenza di pubblicazione l'anno successivo per gli editori Bentley e Magnes.

14. Rappresentato per la prima volta nel 1718.

15. La messinscena dell'*Edipo a Novate* – prima stesura dell'*Edipus* scritto per Franco Parenti – è prevista per il 1975, ma proprio in quell'anno Testori rimette mano al testo, lavorando alla stesura definitiva, che sarà pubblicata nel febbraio del 1977 nella collana *La Scala*, con il titolo che conosciamo e con il quale debutterà a maggio al Salone Pier Lombardo per la regia di Andrée Ruth Shammah.

16. Sironi 2014, 93. Viene rappresentata dalla Duke's Company per la prima volta nel settembre del 1678, sul palco del Dorset Garden Theatre di Londra.

linguaggio involontariamente ambiguo, attraverso il quale si paragona il loro amore, nella sua esclusività, all'affetto che lega una madre al proprio figlio: si desume, in questo modo, che il legame di sangue tra madre e figlio sia considerato come il sentimento più forte in natura». ¹⁷ Il tema dell'incesto è quindi introdotto solo gradualmente. Se l'amore tra madre e figlio è inizialmente richiamato in un contesto scevro da riferimenti di tipo sensuale o sessuale, la somiglianza tra Edipo e Laio (che Giocasta in questa riscrittura sostiene di aver amato) fa sì che quella distinzione tra amore coniugale e amore filiale inizi a confondersi in Giocasta. L'elemento che interessa qui sottolineare è il fatto che, per Dryden e Lee, l'«autenticità del sentimento» non giustifica eppure rende accettabile l'incesto quale «massima deviazione e massima autenticità dell'eros». ¹⁸

Il secondo esempio è quello dell'*Œdipe* di Voltaire. Si tratta anche in questo caso di una riscrittura in cui i personaggi e le sottotrame si moltiplicano. Nella relazione tra Edipo e Giocasta, emerge un tema caro al Settecento: la *force du sang*, la forza del legame di sangue. Jocaste riconosce fin da subito lo stretto vincolo che la unisce al figlio e ne prova attrazione e orrore. Attrazione per una sorta di rispecchiamento, data da una comunità di intenti e da un 'sentire' che avvicina anime affini, e repulsione, quella che una madre dovrebbe provare tra le braccia del figlio. Questo doppio sentimento attrattivo e repulsivo, insieme all'immane somiglianza che Jocaste riscontra tra Laius e Œdipe, come accade in Sofocle, avrebbe dovuto avvertirla di ciò a cui sarebbe andata incontro.

In Testori, trattandosi di un monologo in un atto unico, i personaggi sono solo tre: Laio, Iocasta ed Edipus. Se Laio è "apollineo", Edipus è "dionisiaco". Il Laio di Testori è un tiranno violento mentre Edipus è un rivoluzionario. Allontanato in fasce dal regno, egli ritorna per vendicarsi sia per essere stato abbandonato sia per essere stato generato 'solo' per soffrire. La procreazione si lega all'atto sessuale che diventa un tema centrale. Perciò Edipus non solo uccide il padre ma lo sodomizza e lo evira. Quindi si sostituisce a lui nel letto nuziale e nella conduzione del regno. La vendetta contro Iocasta si sviluppa invece su altri registri. Edipus la violenta e tale violenza non è solo un atto di vendetta ma, paradossalmente, anche un atto di amore. Lo stupro risveglia in Iocasta una vitalità e una felicità mai conosciute prima. Iocasta diventa "amante" che si abbandona per la prima volta al piacere sensuale e sessuale. Il passaggio dall'amore freddo e razionale di Laio-Apollo a quello di Edipus-Dioniso è pienamente appagante e liberatorio.

Da questo punto di vista si giustifica allora anche la confessione della nostra Giocasta, nel momento in cui evidenzia l'amore per Edipo-marito, unico vero amore sensuale che abbia mai provato. Si tratta del riscatto di una donna che era stata fino ad allora considerata solo una regina (cioè una icona di potere) o un oggetto per appagare il desiderio di Laio. Con Edipo, vive un amore consapevolmente incestuoso e colpevolmente taciuto e negato come tale anche

17. Sironi 2014, 100.

18. Paduano 1994, 299.

a se stessa: è la propria rivincita di donna e di madre. Infatti, nel Libretto, il rapporto di Giocasta con Edipo è fonte di gioia e pienezza per la madre-sposa, che genera, soddisfacendo il suo desiderio di maternità, quattro figli. Una famiglia che si sviluppa attraverso quei tiranneggiamenti sentimentali e psicologici che sono propri più del nostro secolo che del clan arcaico di ispirazione greca.

4. Verso il finale

«Credo nell'opera e nella libertà di un autore di reinventare forme e strutture. L'importante è fare teatro, consentire al pubblico di ricavare emozioni dallo spettacolo visto e ascoltato».¹⁹ Questa è la convinzione di Azio Corghi e da tale manifesto di libertà e nel contempo di rispetto per il pubblico nasce *Giocasta*.

Per Corghi il pubblico è il centro della composizione artistica. Non solo perché ne è il destinatario, ma perché l'opera dev'essere concepita per essere fruita (una posizione tutt'altro che scontata). «Come puoi 'sfruttare' i grandi del passato, cosa ti può ancora dare la tradizione e, parallelamente, cosa si sta creando, oggi, nel mondo? Scrive Rabelais: 'È primavera. Non abbiate paura delle parole gelate che si schiudono'. È il mio manifesto», dice Azio Corghi durante la stessa intervista. Quel manifesto è quello di *Giocasta*.

Una *Giocasta* che rinasce dal gelo delle parole greche per quel contesto meraviglioso del teatro Olimpico in cui viene pensata. Perché *Giocasta* è un'opera tragica e come tale dev'essere rappresentata nel monumento del Rinascimento. È pienamente inserita nella tradizione italiana ed europea dal punto di vista del testo e da quello della musica e dei cori. Eppure, al contempo, se ne distanzia: in primo luogo, il *mythos* è narrato da una donna, da una madre, da una regina, fino a ora protagonista silenziosa, snodo narrativo e mai vero e proprio personaggio. In secondo luogo, tutta la vicenda è emendata dalle derive psicanalitiche che affollano le novecentesche rappresentazioni.

Se, in base alle varianti del mito, *Giocasta*²⁰ si impicca per la vergogna dopo aver saputo dell'incesto, oppure sopravvive alla vergogna e si uccide poi sui corpi dei figli che si massacrano reciprocamente,²¹ la 'nostra' *Giocasta* sopravvive all'orrore e ripercorre la propria vita in un monologo lucido e sofferto.

Come in Sofocle, *Giocasta* è capace di dirimere i dissidi, non crede agli oracoli e non presta fede ai sogni. È colei che serba la memoria, anche dei dettagli, e la sua figura è in qualche misura legata al ricordo. *Giocasta* ha il ruolo di trasmettere il potere a Edipo, che invece lo incarna. Dignitosamente distaccata, non cerca la verità, già intuita, e non partecipa, se non come vittima, alla folle indagine del marito-figlio.

19. «La Stampa», 27 febbraio 2017, intervista di Sandro Cappelletto ad Azio Corghi.

20. *Giocasta*, figlia di Menecleo sorella di Creonte, già moglie di Laio, vanta una nobile stirpe.

21. Cfr. Bettini-Guidorizzi 2004, 76-77. Una variante la vuole uccisa da Edipo dopo la scoperta dell'incesto.

Nell'ultima parte, insieme con quello della ninnananna, ricompaiono nella partitura d'orchestra i temi distintivi di Antigone e Ismene, richiamati dai rispettivi strumenti: il Flauto e il Clarinetto. Il tema di Antigone appare all'inizio e viene evocato più volte per diventare potente sul finale. Antigone, come si è detto contraltare di Giocasta, si impossessa della scena. Unica figura pienamente positiva, riscatta, con i suoi occhi che non giudicano, la vita di sua madre e di suo padre.

Un ultimo appunto: tutto sulla carta così come in scena ha una sua giustificazione. Perciò la Viola solista, alla quale sono affidati interventi di grande virtuosismo strumentale, può essere considerata come personaggio che commenta i fatti della tragedia: essa incarna il destino. Un destino che tesse la trama e chiude la vicenda drammatica. Il finale dell'opera andrà sempre più isolando i singoli interventi vocali e strumentali ponendoli nella forma nascosta di «interrogativi e pulsazioni». Perché un solo finale non è possibile: è un finale aperto.

Bibliografia

- Bettini–Guidorizzi 2004 = M. Bettini-G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo*, Torino 2004.
- Buroni 2010 = E. Buroni, *Un caso contemporaneo: Giocasta di Azio Corghi e Maddalena Mazzone-Mis*, in I. Bonomi–E. Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano 2010, 220-238.
- Paduano 1994 = G. Paduano, *Lunga storia di Edipo. Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino 1994.
- Pigafetta F., “Due Lettere descrittive l’una dell’ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d’Austria nell’anno MDLXXXI, l’altra della Recita nel Teatro Olimpico dell’*Edippo* di Sofocle nel MDLXXXV”, Padova 1830.
- Schrade 1960 = L. Schrade, *La représentation d’Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585). Étude suivie d’une édition critique de la tragédie de Sophocle par Orsatto Giustiniani et de la musique des chœurs par Andrea Gabrieli*, Paris 1960.
- Sironi 2014 = C. Sironi, *L’Edipus di Dryden e Lee: un percorso nel labirinto della natura*, «Itinera» 7 (2014).