

EDIPO TIRANNO. TRACCIATO MITICO E TRACCIATO POLITICO DELLA TRAGEDIA

di Daniela Sacco

Il mito di Edipo nella forma drammatizzata della tragedia greca ha in Aristotele la prima e indicativa chiave di accesso. Non solo perché storicamente la letteratura critica ha voluto individuare nell'*Oidipos Tyrannos*¹ di Sofocle la tragedia che il filosofo nella *Poetica* fa eccellere sulle altre prese in considerazione per l'esemplarità della costruzione, ma anche perché in questo stesso testo Aristotele dà una definizione generale di mito che si chiarifica proprio rispetto al significato di costruzione, di composizione delle parti. Quindi, a partire dalle premesse individuate nella riflessione aristotelica, il mito, e in particolare il mito di Edipo, sembra avere nella forma costituita della tragedia l'esplicazione del suo significato.

Aristotele dedica un'indagine sistematica alla *technè poietike* e può farlo da teorico e già da storico della tragedia, come ha osservato Jean-Luc Nancy², perché si volge retrospettivamente a essa, dopo che è finita, e che si è esaurita assieme al suo contenitore, l'Atene del V secolo. Da questa distanza storica che fa tesoro principalmente della drammaturgia, l'analisi aristotelica definisce la tragedia μίμησις πράξεω³ "l'imitazione di un'azione", che è a sua volta μῦθος⁴, parola solitamente tradotta come 'racconto', incapace di far giustizia del valore di *drama* più che di narrazione a cui rimanda. Aristotele chiarisce subito cosa intende: «λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων»⁵: *mythos* è la composizione di fatti; il verbo che significa tale composizione esprime il "mettere insieme", "mettere in relazione", "associare", "collegare". E il *mythos*

1 Aristotele nella *Poetica* fa semplicemente riferimento all'Edipo di Sofocle, e dagli esempi che porta si può evincere che si tratti della tragedia intitolata Οιδίπους τύραννος.

2 J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010.

3 Aristotele, *Poetica*, 49b 24. La traduzione è a cura di chi scrive facendo tesoro della traduzione a cura di D. Lanza (Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, BUR, Milano 2001).

4 *Ibid.*, 50a 4.

5 *Ibid.*, 50a 4-5.

è considerato dal filosofo l'elemento più importante dell'arte tragica, più delle altre cinque parti che costituiscono la tragedia: più dei caratteri, del linguaggio, del pensiero, della musica e della vista, che ha una rilevanza particolare poiché comprende tutti gli altri (ὅψεις ἔχει πάν). Il *mythos* è il fine (τέλος) della tragedia e ne è il principio (ἀρχή) e l'anima (ψυχή)⁶. E i fatti che la composizione, il *mythos* mette insieme non sono "cose avvenute una volta" (τὰ γεγονότα) ma cose che possono avvenire sempre, cose possibili "secondo verisimiglianza o necessità" («κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον»)⁷, e che quindi è probabile o inevitabile che accadano. Con la distinzione tra le cose avvenute e quelle che possono sempre avvenire Aristotele differenzia tanto semplicemente quanto nettamente i domini della poesia e della storia, che si occupano rispettivamente l'una, la poesia, degli universali, l'altra, la storia, dei particolari («ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει»⁸). A questa delimitazione contenutistica dei due ambiti segue il giudizio secondo cui la poesia per la capacità di dire gli universali risulta più importante e di maggiore fondamento teorico della storia e si apparenta, in questo modo, alla filosofia («διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν»)⁹. Il mito quindi, principio, anima e fine della tragedia si realizza nella composizione dei fatti, nella loro imbastitura che deve essere tale da poter dire gli universali. Questo evidentemente è permesso dalla capacità di raccogliere il nucleo di una vicenda e di tesserlo ad arte secondo l'ordito drammaturgico che, rivolgendosi a una comunità, si fa rappresentazione. Come narra Ateneo in riferimento ad Eschilo si tratta di «raccogliere le briciole del banchetto omerico»¹⁰, i frammenti di tradizione epica che vengono riassemblati secondo una nuova combinazione rispetto a un nuovo contesto. Nel caso dell'*Edipo re* la capacità di comporre i fatti dimostrata da Sofocle risulterebbe, a giudicare da quanto Aristotele afferma nella *Poetica*, superiore ad altre tragedie. Non c'è nella sua analisi una tragedia posta a modello assoluto, ma Edipo (assieme a Ifigenia) è preso di frequente ad esempio dell'argomentazione¹¹. In questo caso, la briciola raccolta da

6 *Ibid.*, 50a 38.

7 *Ibid.*, 51a 37.

8 *Ibid.*, 51b 4-5.

9 *Ibid.*, 51b 6.

10 Ateneo, *I Deipnosophisti, i dotti a banchetto*, a cura di L. Canfora, Salerno Editrice, Roma 2001, VIII, 39.

11 I passi in cui Aristotele fa riferimento a Edipo sono: 52a 25-27; 33-35; 53a 11, 19; 53b 6, 31; 54b 7-8; 55a 19; 62b 2-3.

Sofocle dal banchetto omerico potrebbero essere i versi dell'*Odissea* che raccontano la visione che Ulisse ha nell'Ade di Giocasta:

Vidi la madre di Edipo, la bella Epicasta, che una grande colpa commise senza saperlo, sposò suo figlio; e il figlio la sposò dopo aver ucciso suo padre. Ben presto gli dei agli uomini lo resero noto. Egli tuttavia, nonostante il dolore, regnò sui Cadmei nella bella città di Tebe, per funesto volere dei numi; lei invece, in preda al dolore, alle travi dell'alto soffitto appese un laccio mortale e nelle dimore di Ade discese, guardiano inflessibile. E a lui lasciò tutte le pene che infliggono le Erinni di una madre.¹²

Questo è il germe della vicenda di Edipo che il tragediografo raccoglie dalla tradizione epica e trasforma secondo le necessità della tecnica poetica tragica dettate dalla resa rappresentativa. La sapienza compositiva dell'*Edipo re* si manifesta in particolare nel fatto di essere l'esempio più riuscito di tragedia complessa – la tipologia migliore – ossia un componimento in cui il mutamento (μετάβασις) di sorte dei suoi protagonisti avviene in modo tale che il rovesciamento (περιπέτεια) dalla buona alla cattiva sorte, provocato per errore (ἁμαρτία), coincide con il riconoscimento (ἀναγνώρισις), ossia con il volgere dall'ignoranza alla conoscenza. È il caso più riuscito perché riconoscimento e rovesciamento accadono simultaneamente¹³. La sorte di Edipo si stravolge nel momento in cui prende coscienza di essere il colpevole che andava cercando, ossia l'uccisore del re, che è suo padre, nonché il marito della regina che è sua madre. Peculiarità di Edipo è infatti l'ignorare ciò che di tremendo sta compiendo e riconoscere solo in un secondo momento il rapporto di parentela che lo lega alle persone coinvolte nell'azione¹⁴. Il riconoscimento migliore è quello che procede dai fatti secondo verosimiglianza, senza che vi sia nulla di illogico, perché ciò provoca la maggiore sorpresa¹⁵. Rovesciamento e riconoscimento sono considerate parti (μέρη) della tragedia, che determinano l'articolazione complessiva della drammaturgia, la loro collocazione e distribuzione rispetto all'insieme del componimento è fondamentale, essenziale nell'economia del componimento stesso.

A questi elementi della tragedia si aggiungono le altre parti considerate nel senso "quantitativo" del termine e funzionali rispetto al valore drammaturgico, quelle in cui si divide: prologo, episodio, esodo, canto corale

12 Omero, *Odissea*, tr. it. e cura di M.G. Ciani, Marsilio, Venezia 1994, XI, vv. 271-280.

13 Cfr. Aristotele, *Poetica* 52a 33-34.

14 Cfr. *ibid.*, 53b 30-31.

15 Cfr. *ibid.*, 54b 7-8; 55a 17-19.

comprensivo di parodo e stasimo. La composizione di tutte queste parti nel loro insieme è leggibile anzitutto nella scansione e alternanza concatenata e, a un livello più profondo di lettura, nella scansione della forma lessicale che caratterizza di volta in volta gli interventi lirici o recitativi dei diversi personaggi; quindi, nell'alternarsi a incastro del parlato rispetto al canto e al recitativo: le *rhesis*, i brani, i dialoghi sticomitici, i canti e i corali con la diversificata composizione strofica e relativa variazione ritmica del metro che ne caratterizza i versi. Tale scansione e alternanza, articolata a livello micro e macroscopico, ha la peculiarità nella tragedia greca del V secolo di strutturarsi secondo "ambiguità", come ha osservato Jean-Pierre Vernant raccogliendo e sviluppando l'indicazione di William Bedell Stanford¹⁶, e polarità semantiche¹⁷. Si può osservare generalmente come la costruzione del testo attraverso polarità semantica avvenga in modo diffuso nella tragedia greca, e con significative differenziazioni di stile a seconda del tragediografo, con l'uso di parole di segno opposto simultaneamente presenti, ossia giustapposte, all'interno di uno stesso discorso di pertinenza di un personaggio piuttosto che di un altro, oppure con l'uso delle stesse parole che, dette da personaggi diversi, cambiano radicalmente significato. In particolare ad esempio nell'*Oresteia* di Eschilo sembra non esserci figura, concetto, aggettivo che non sia composto in immagine con la sua antitesi o con un altro elemento che ne impedisca la lettura univoca. Il contrasto, l'attrito, il contrappunto che si creano come effetto conseguente della giustapposizione semantica funzionano da indicatori di senso che direzionano il movimento del dramma: sono gli inneschi che danno energia all'azione, gli snodi, i nessi lungo i quali si conduce e si alimenta l'azione che si dipana via via nello svolgimento della trama. Le parti del dramma sono composte in modo tale da dare vita a una dialettica continua; una dialettica che non conosce sintesi e non sfocia mai nell'univocità di senso. Questa composizione che si evince dall'analisi della drammaturgia deve essere pensata anche rispetto alla sua resa scenica e per il rapporto dialettico anche instaura con lo spettatore. La costruzione sulla scena è infatti articolata in modo tale da dialogare con esso; la polarità semantica che la contraddistingue si chiarifica quindi in modo imprescindibile anche rispetto a questa fondamentale referenza. Il caso del rovesciamento prospettico

16 Cfr. J.-P. Vernant, "Tensioni ed ambiguità nella tragedia greca" (1969), in J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, Einaudi, Milano 1976.

17 Si rimanda all'analisi fatta sulla drammaturgia dell'*Oresteia* e i *Persiani* di Eschilo e le *Baccanti* di Euripide in D. Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Mimesis, Milano 2013.

realizzato da Eschilo nei *Persiani*, ad esempio, è esplicativo: in scena c'è il nemico, sono rappresentati i persiani che raccontano la sconfitta subita dagli ateniesi a Salamina. Il pubblico di Atene è indotto in questo modo a mettersi nei panni del nemico e a vivere il senso della vittoria attraverso il vissuto rovesciato della sconfitta; vittoria e sconfitta poste in conflitto polare si illuminano a vicenda ed è così bandita l'univocità della prospettiva. Ciò è permesso perché la rappresentazione si fonda nella condivisione dell'evento teatrale da parte di un gruppo di persone che, nel contesto di uno stesso spazio e di uno stesso momento, storico e temporale, sono una comunità. E la comunità che assiste allo spettacolo tragico nell'arco del V secolo è costituita da cittadini: i cittadini che danno corpo alla *polis* Atene. C'è un rapporto speculare tra la tragedia e la città che la contiene; come ha osservato Vernant, più di qualsiasi altro genere letterario, la tragedia appare radicata nella realtà sociale in cui nasce, e non riflette tanto quella realtà, ma "la mette in causa", la presenta «lacerata, in urto con se stessa, la rende tutta quanta problematica»¹⁸. Un riflesso quindi non pacificato che aderisce però a una realtà che è di per sé antinomica. Antinomica perché l'Atene del V secolo è un campo di forze opposte, differenti e contrastanti che trovano una conciliazione mediata da un equilibrio precario. In essa, come osserva Monica Centanni, nasce la democrazia e «nasce nel segno di una profonda contraddizione»¹⁹. Il fatto che per la prima volta il popolo, il *demos*, disponga del *kratos*, del potere, oltre a suonare per l'uomo greco come un "ossimoro", significa una redistribuzione dei ruoli e degli equilibri nel governo della città e uno stravolgimento dei valori. Il nuovo sistema costituzionale di Atene che, avviato nel VI secolo da Solone e poi nel V secolo da Clistene, ha con Efialte e Pericle il pieno compimento, implica un potere non gerarchizzato nella spartizione tra le famiglie nobili per stirpe o eminenti per censo ma redistribuito tra i cittadini, nuovi protagonisti del neonato orizzonte politico. La partecipazione attiva alla *polis* è così estesa ai cittadini che per virtù acquisiscono il diritto di rappresentare la comunità di cui fanno parte. Lo scarto avviene rispetto alla prerogativa che poteva dare legittimità politica esclusivamente o al *basileus* per *genos* dinastico, o al *tyrannos* per intelligenza e carisma, o agli *aristoi* per qualità di censo e educazione²⁰. Il potere non è centralizzato e gerarchizzato attorno a queste figure ma distribuito anche tra il *demos*, condiviso da una pluralità

18 J.-P. Vernant, *Tensioni ed ambiguità nella tragedia greca* (1969), cit., p. 12.

19 M. Centanni, *La nascita della politica: la Costituzione di Atene*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2011, p. 11.

20 Cfr. *ibid.*, p. 22.

di parti differenziate che partecipano del gioco politico. E l'ossimoro sta nella coesistenza di valori popolari e valori aristocratici, nella compresenza più precisamente di «forme di potere condiviso, di fatto accessibile a ogni cittadino, e principi di valutazione – l'individuale *arete* e la considerazione sociale meritata sul campo – tipici e distintivi dell'etica aristocratica»²¹.

Le dinamiche del potere sono perciò agonistiche, veicolate nello scontro e confronto tra le parti coinvolte nella collettività. Allora la tragedia attica si comprende come «forma della città Atene»²², perché non solo ne riflette i contenuti ma anche la forma che sviluppandosi «sul movimento antilogico, dialettico, sull'andirivieni di domanda e risposta fra coro e corifeo, coro e attore, poi attore e attore, assomiglia strutturalmente alla realtà politica che è chiamata a rappresentare»²³. In questo modo la *technè poietike* sembra riprodurre la *technè politike*, dove non c'è un potere assoluto, una verità unica imposta da una volontà di potenza ma un dialogo – una composizione, una σύνθεσις per riprendere il termine aristotelico – tra parti e ragioni di volta in volta conquistate nel confronto all'interno di una pluralità differenziata. E non è un caso che nell'arco del V secolo, la parabola di nascita, sviluppo e involuzione della forma tragica del dramma e della forma politica della *polis* coincidano perfettamente e che «la forma-città colpita nel suo momento di massimo splendore dalla pestilenza del 430 a. C. [...], si rifletta come in uno specchio nell'*ouverture* della più perfetta [...] fra le tragedie, l'*Edipo re* di Sofocle»²⁴.

Anche l'*Edipo re* in una visione d'insieme risulta espressivo dell'ambiguità semantica, che si è riconosciuta come distintiva della forma tragica, e lo è in modo peculiare. Per Stanford rappresenta un caso esemplare di “anfibia” sia relativamente alle altre tragedie di Sofocle che alle tragedie in generale²⁵. La coincidenza di riconoscimento e peripezia in cui si gioca il meccanismo di rovesciamento principale della tragedia si riverbera sotteraneamente in tutto il testo e la drammaturgia lo rivela sapientemente. E in questo caso l'ambiguità non è data tanto dalla giustapposizione degli opposti o dalla compresenza di una molteplicità di valenze semantiche, quanto dalla prevalenza dell'identità degli opposti in cui la compresenza non si riverbera nel contrappunto o nel conflitto veicolato dal confronto ma

21 *Ibid.*, pp. 13-14.

22 M. Centanni, “Rappresentare Atene”, in *Eschilo. Le tragedie*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2003, p. XXVII.

23 *Ibid.*, p. XXVII.

24 M. Centanni, *La nascita della politica: la Costituzione di Atene*, cit., p. 33.

25 Cfr. W.B. Stanford citato in J.-P. Vernant, *Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'Edipo re* (1979), cit., p. 88.

implode nello stesso, nell'identico. Si riverbera quindi nella contraddittorietà della *coincidentia oppositorum*. Ed è la figura del doppio a esprimere al meglio questa coincidenza, perciò la drammaturgia della tragedia è tutta intessuta di strutture retoriche del doppio. Come ha proposto Franco Maiullari si potrebbe pensare che il testo della tragedia realizzi l'obiettivo della tecnica pittorica dell'anamorfosi poiché presenta due quadri (due racconti) all'interno della stessa cornice (all'interno dello stesso e identico testo)²⁶. Edipo, per citare i doppi principali che implodono nel personaggio, è contemporaneamente lo straniero originario di Corinto e il nativo di Tebe; il salvatore della città e la causa della sua fine; il risolutore di enigmi e al tempo stesso la vittima di un enigma; il giustiziere e l'imputato; il chiaroveggente e il cieco; il migliore e l'ultimo degli uomini²⁷. Un brulichio di segni sparsi ovunque sono rivelativi del doppio senso, della coincidenza che, data da subito, è onnipresente. Il secondo senso, il senso nascosto, preme costantemente sul primo, il senso manifesto, rivelandosi in impercettibili crepe, fenditure che danno adito al presagio di quanto avverrà. E possiamo immaginare che il gioco del doppio si riverberasse anche rispetto a una presupposta complicità del pubblico che doveva avere ben presente la vicenda di Edipo, essendo la trama, con tutte le varianti del caso, patrimonio della memoria collettiva veicolato dalla tradizione epica. Si è voluto vedere ad esempio nel dialogo tra Creonte e Edipo del prologo nella variazione dal plurale al singolare della parola briganti (ληιστάς al v. 122 e ληιστής al v. 124) un segno che intende anticipare lo sviluppo della vicenda, lì dove, a Creonte che racconta di Laio ucciso per mano di molti, Edipo ribatte facendo riferimento a un unico brigante responsabile dell'uccisione (vv. 122-125). La questione è di cruciale importanza alla fine del secondo episodio, nel dialogo tra Edipo e Giocasta, quando dalla differenza tra l'uno e i molti riferito nella testimonianza del pastore testimone degli avvenimenti, dipende la salvezza di Edipo:

Hai detto che sono stati dei ladri ad ammazzarlo. Se anche lui lo confermerà, non posso essere stato io a ucciderlo, perché un uomo solo non può essere pari a molti; ma se dirà che è stato uno solo, è chiaro che la responsabilità è mia (vv. 842-847).

Questo scarto tra l'uno e i molti può essere senz'altro letto come *lapsus* da uno sguardo che dall'oggi, complice della lezione freudiana, si volge

26 Cfr. F. Maiullari, *L'interpretazione anamorfica dell'Edipo re*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1999, p. 8.

27 Cfr. J.-P. Vernant, *Tensioni ed ambiguità nella tragedia greca* (1969), cit., p. 95.

retrospettivamente al passato; e però nel delicato equilibrio tra l'uno e i molti, come si vedrà, bisogna intendere anche un importante, se non il principale, nucleo di senso della tragedia.

Sempre nel prologo, nel dichiarare i suoi propositi, Edipo dice quanto poi fatalmente accadrà alla lettera:

Io laverò questa macchia come se fosse mia e non di lontani amici. Chiunque abbia ucciso Laio potrebbe voler uccidere anche me. Sostenere la causa di Laio è anche mio interesse (vv. 137-141).²⁸

Nel primo episodio, Edipo nel pronunciare un'interdizione contro il colpevole, chiunque egli sia, augura a se stesso di avere la sorte che ha augurato al responsabile qualora si trattasse di qualcuno che vive nella sua casa o beneficia della sua complicità (vv. 249-251). Più avanti le ragioni che spingono Edipo nel compito di cui si sente investito, sono di fatto l'aver preso il posto di Laio e il poterlo considerare come un padre:

siccome sono io a comandare, perché è mio il potere che prima era il suo, perché è mio il suo letto, perché abbiamo seminato la stessa donna (λέκτρα καὶ γυναίχ' ὁμόσπορον), perché persino i figli avremmo in comune se con i figli non fosse stato così sfortunato... ed ecco che lui è stato colpito da una sorte tanto avversa... per tutte queste ragioni io combatterò, con tutti i mezzi che ho, come se fosse mio padre [...] (vv. 257-264).

La parola *homósporos* che sta ad indicare la comune origine relativa al *genos* e che in questo passo per bocca di Edipo indica semplicemente un'azione comune a un altro uomo, è ripresa da Tiresia al termine del primo episodio nello svelare la responsabilità di Edipo, che è "coseminatore" del padre: colui «che ha seminato lo stesso ventre seminato dal padre» (v. 460) e ne svela anche l'identità di *genos*. Significativamente Vernant fa notare che il meccanismo di identificazione di ciò che dovrebbe restare distinto e separato pervade tutta l'opera di Sofocle ed è reso di frequente nel gioco verbale centrato sui termini *homós e ísos*, simile e uguale, coi loro composti²⁹. Le dinamiche del doppio se sono concentrate nel perso-

28 Tutti i passi dell'*Edipo re* di Sofocle sono tradotti a cura di chi scrive, facendo tesoro anzitutto della traduzione a cura di Massimo Stella (Sofocle, *Edipo re*. Introduzione, traduzione e commento di M. Stella, Carocci editore, Roma 2010) oltre che quella di Raffaele Cantarella (Sofocle, *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*, a cura di D. Del Corno, tr. it. di R. Cantarella, Oscar Mondadori, Milano 2011).

29 Cfr. J.-P. Vernant, *Tensioni ed ambiguità nella tragedia greca* (1969), cit., p. 116.

naggio di Edipo, trovano anche espressione nella dialettica con l'altro, con i personaggi con cui entra di volta in volta in dialogo; e anzitutto Tiresia e Creonte che assumono, nelle accuse di cui sono tacciati, la seconda identità che Edipo non riconosce di sé. Nel dialogo con Tiresia, nella dialettica di luce e tenebre, visione e cecità che si intreccia al sapere e non sapere si rifrange la doppiezza di Edipo. Così come nel confronto con Creonte, che è ingiustamente accusato di incolparlo di essere l'assassinio di Laio (v. 703), è con evidenza espressa la dialettica del potere assoluto, il potere tirannico conquistato con l'arbitrio e il potere in possesso per appartenenza al *genos* dinastico. Infatti a Edipo è associata l'identità del tiranno ma in realtà egli è *basileus*, legato genealogicamente a Laio e Giocasta.

Si potrebbero raccogliere molti più esempi a dimostrazione della doppiezza di Edipo; tutti confermerebbero la questione centrale a traino della tragedia, ossia il fatto che Edipo è solo a condurre lo svolgimento del dramma³⁰. La posizione di Edipo è assolutamente unilaterale e perciò si rovescia nel doppio. Il doppio è l'implosione dell'uno. La solitudine di Edipo è una condizione comprensibile nella dialettica irrisolta di uno dei più importanti se non il principale doppio che incarna, quello, da ultimo citato, del *tyrannos-basileus* in cui si gioca nella *polis* la possibilità e il fallimento della democrazia. Nella identificazione irrisolta di Edipo con la figura del tiranno si esprime il fragile equilibrio, costruito sui rapporti di uguaglianza e differenza tra il governante e i cittadini, che, conservato può generare la democrazia, sbilanciato la nega. Per questo motivo la dialettica tra le parole che traducono il significati di simile e uguale, e i loro composti è così importante e diffusa in tutta la drammaturgia della tragedia.

Come tiranno assoluto, evoluzione e degenerazione del *basileus*, ma anche corruzione del cittadino, Edipo è l'uno che non concepisce l'altro da sé. Quanto si dipana nella tragedia è allora l'univocità della sua figura che, in quanto tale, non può non far trasparire costantemente in modo sotterraneo, e a un certo punto manifestamente, la sua contraddizione, l'altro da sé. Il doppio è il collasso dell'univocità, dell'unilateralità, dell'onnipotenza dell'uno che bandisce ogni forma non solo di alterità, ma anche di pluralità. L'uno risolve in sé la totalità negando la pluralità, così non è tanto l'altro, il reale contrappunto dell'uno, ma la pluralità; e allo stesso modo proprio perché concentra in sé la totalità, l'altro da sé non può che essere il nulla. Edipo nelle vesti di tiranno incarna questa univocità, il doppio che rivela la tragedia è manifestazione della violenza dell'uno. Violenza che l'uno agisce e che i molti concorrono a far agire. Per i cittadini, suoi supplici, Edipo

30 Cfr. *ibid.*, p. 92.

è «il primo tra gli uomini» (v. 33), «il migliore tra i mortali» (v. 46), la dichiarata non paragonabilità al dio (v. 31) cela proprio l'affermazione del contrario. Nella tragedia appare evidente una corresponsabilità reciproca, del re e del popolo, nel minare la governabilità equilibrata della *polis*.

Sotto questo aspetto si chiarifica l'identificazione di Edipo nella figura sociale e politica del tiranno come contrappunto della Atene democratica del V secolo. Il *tyrannos* nella Grecia arcaica e classica significa il "signore assoluto", è colui che "governa da solo", è l'unico governante che trattiene nelle sue mani tutto il potere³¹. Rappresenta la massima aspirazione individualistica e perciò costituisce un elemento problematico nel contesto del corpo sociale. Il termine non a caso si carica di valenza particolarmente negativa soprattutto dalla metà del V secolo e all'interno dell'Atene democratica. Il tiranno nasce per corruzione proprio all'interno della città come frutto degenerare di una realtà che vive su tutt'altri equilibri, è il principale nemico della democrazia. E il pensiero paranoide della tirannide, la paura e l'avversione per la possibilità della sua realizzazione, sembra toccare l'apice durante la guerra Peloponnesiaca per poi trovare al termine delle stesse una controparte reale nel regime dei Trenta Tiranni (404-403)³². Di questa figura, come ha osservato Diego Lanza³³, indipendentemente dal riferimento ai reali corrispettivi storici, ne è stata fatta una ideologizzazione che ha trovato particolare espressione nella letteratura ateniese tra la metà del V e la metà del IV secolo, e anche successivamente sopravvivendo alla fine della *polis*. Così il tiranno sembra avere nella rappresentazione tragica dell'Atene del V secolo il luogo privilegiato della sua definizione, evidentemente perché soddisfa l'esigenza catartica permessa dalla proiezione sulla scena di un pericolo estremo da scampare. La capacità del *mythos* di dire gli universali si misura proprio nella possibilità di soddisfare questa esigenza. Sulla scena le caratteristiche ricorrenti attribuite alla rappresentazione del tiranno ne delineano l'identità: lo squilibrio, la contraddizione, il doppio colorano la sua condizione esistenziale³⁴. Anche la fisicità sembra riflettere tale squilibrio attraverso segni di deformità fisica. La sua moralità è corrotta perché il potere è conquistato con la violenza, spesso rivolta ad amici o consanguinei; l'intelligenza, l'astuzia è l'altra capacità in cui primeggia, e che gli garantisce la conquista del potere. Sono molte le caratte-

31 Cfr. C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Bruno Mondadori, Milano 1996, p. 2.

32 Cfr. *ibid.*, pp. 6-8.

33 Cfr. D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Einaudi, Torino 1977.

34 Cfr. C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, cit., p. 12.

ristiche che pertengono alla figura del tiranno e che sono state assimilate a quella dell'eroe, anche in altri tempi e in altri contesti storici e letterari. Ma non si tratta di decidere quanto il personaggio Edipo corrisponda al tiranno. Knox che ha colto nella distinzione tra *tyrannos* e *basileus* la cifra per la comprensione di Edipo rispetto al contesto storico e politico dell'Atene democratica³⁵, osserva come la sua figura non sia conforme alla tipologia del tiranno. Perché non sfida le leggi ancestrali, non oltraggia le donne, non condanna a morte senza processo, non depreda i suoi sottoposti, non disprezza il bene e si compiace del male, né vive nel terrore; anzi, in non pochi passaggi della tragedia, il suo governo su Tebe sembra corrispondere a modalità democratiche³⁶. E per questo non esita a riconoscere nel personaggio di Edipo un microcosmo del popolo dell'Atene governata da Pericle, lo stesso pubblico che assisteva alla rappresentazione. Ma è nella doppiezza di Edipo, nel corrispondere e non corrispondere al tempo stesso alla figura del tiranno che si dispiega tutta la sua valenza. Nel tiranno c'è il principio di possibilità della democrazia perché rispetto al *basileus* non governa per diritto dinastico, ma conquista il potere con l'esercizio di un atto di libertà, in virtù di qualità personali che, coerentemente all'*ethos* degli *aristoi*, dovrebbero essere virtuose. E, infatti, la sua figura è intesa anche in un'accezione positiva. E però nel tiranno c'è anche il principio della degenerazione della democrazia perché se abusa del diritto che lo rende in potenza uguale a tutti gli altri cittadini, l'esito è la massima distanza e la massima differenza da coloro i quali dovrebbero essere in una certa qual misura suoi pari. In questo senso si può affermare con Serra che il tiranno è il "fratello che prevarica"³⁷. Il tiranno è una degenerazione interna alla democrazia, è metafora della cattiva democrazia perché, nato in essa, condivide la stessa comunità, a differenza del *basileus* che ne è totalmente estraneo. Alla fine Edipo si scoprirà *basileus*, re per legittimità dinastica che però, nell'ignoranza di sé, della sua genealogia, il potere non l'ha ereditato, ma conquistato con la violenza, con l'infrangimento della legge. Se questa doppiezza della sua figura può essere letta come segno di una legittimità costituzionalmente impossibile, lo è perché la legittimità nella democrazia è il frutto di una costante contrattazione politica³⁸. È la "dismisura" (ὄβρις,

35 Cfr. B.M.W. Knox, "Why is Oedipus called 'tyrannos'?", in *The Classical Journal*, 50 (1954), pp. 97-102.

36 Cfr. *ibid.*, p. 99.

37 Cfr. G. Serra, *Edipo e la peste. Politica e tragedia nell'Edipo re*, Marsilio, Venezia 1994, p. 30.

38 Cfr. M. Stella, *Edipo re, introduzione, traduzione e commento di Massimo Stella*, cit., pp. 37-38.

v. 873) che genera il tiranno; e ciò avviene quando la legge democratica, che uguale per tutti fonda l'isonomia, diventa la legge dell'uno imposta a tutti. Nel rapporto di uguaglianza e differenza tra cittadini e aventi diritto è implicato un equilibrio molto sottile. La legge può essere uguale per tutti solo quando è concertata, quando la sua istituzione si fonda sul confronto e sul dialogo tra le parti; il riconoscimento dell'altro può avvenire solo nel dialogo sempre aperto alla pluralità. Nel confronto, nel riconoscimento della differenza, si fonda la possibilità di costruire l'identità, quella che la dismisura di Edipo nega nell'affermazione dell'univocità, dell'identità imposta senza il confronto con l'altro ma nel suo isolamento, e che non può non franare nella doppiezza. L'uguaglianza della democrazia fondata sul precario equilibrio degli opposti, reso possibile in una concezione plurale della gestione del potere, manifesta il suo fallimento nel momento in cui questo equilibrio è rotto dalla coincidenza degli opposti propria di una concezione singolare della gestione del potere che ha inevitabile esito nella dismisura del doppio. La peste che imperversa sulla città a significare la democrazia malata, la sua fine e con essa la fine della *polis*, rappresenta l'irruzione dell'indifferenziato, la forma distorta e rovesciata dell'uguaglianza democratica, il suo doppio. È la malattia che, come tutte le calamità naturali, livella e colpisce indifferentemente la popolazione intera: Pericle, campione di democrazia, ne è stato simbolicamente vittima, per quanto illustre, ma vittima al pari di altri cittadini. E comunque la città, corrotta o meno dalla peste, non è più governabile e tantomeno abitabile dal tiranno, che è destinato ad essere apolide fino alla morte, come si evince dall'*Edipo a Colono*; lo scarto della variazione sofoclea rispetto a quella omerica secondo cui Edipo "tuttavia, nonostante il dolore, regnò sui Cadmei nella bella città di Tebe" è fondamentale. Il passaggio dal contesto epico, narrativo a quello tragico, drammatico passa attraverso il filtro della costituzione della *polis* e della sua rappresentazione.

Infatti, la fine della democrazia e della *polis* che la costituisce sono la fine della tragedia e del mito che attraverso essa prende forma. Ossia la fine della forma con cui si esprime il *mythos*, che è la composizione degli opposti, dei diversi nella plurivocità di senso, e l'inizio della forma con cui si esprime il *logos* che, storicamente, nel suo differenziarsi dal *mythos*, non è composizione ma discorso di uno solo e discorso unico, che pretende per sua connaturata dismisura di dire gli universali – di essere *mythos* – ma è univoco e non plurale ma totalitario. Dopo la morte di Sofocle, nel 405 «non ci sarà più, propriamente, tragedia»³⁹; tra il 404 e il 403 Atene

39 M. Centanni, *La nascita della politica: la Costituzione di Atene*, cit., p. 73.

(memore del governo di ispirazione oligarchica dei Quattrocento del 411, a cui peraltro contribuì anche Sofocle) vive, prima con il regime dei Trenta tiranni e poi con la restaurazione violenta e totalitaria del *demos*, la frattura estremizzata negli opposti di quella composizione tanto instabile quanto equilibrata che aveva garantito la democrazia: la compresenza di valori aristocratici e valori popolari. E «finché dura la contraddizione della città – la sua preziosa imperfezione – nel suo teatro vengono rappresentate le tragedie»⁴⁰, ma quando la contraddizione è scissa e mostra il volto o solo del potere tirannico o solo del potere del *demos*, la tragedia non avrà più la potenza rappresentativa del mito, sarà incapace di dire gli universali o meglio, dirà l'universale, l'unico dettato possibile, dirà l'univocità. Allora con Szondi si può riconoscere, sottraendo la sua affermazione dal contesto postidealistico a cui la riferisce, che tragico sarà «soltanto quel soccombere che deriva dall'unità degli opposti, dal ribaltamento di una cosa nel suo contrario, dall'autoscissione»⁴¹; e nel "soltanto" si deve leggere la riduzione della tragedia nel tragico, ossia il tragico come inflazione dell'uno, che si darà solo nella *coincidentia oppositorum*, e avrà di conseguenza nel doppio una delle più esplicite manifestazioni. A differenza della tragedia che comprende l'uno e il doppio come uno tra i tanti suoi molteplici modi della rappresentazione. E sarà quindi un tragico oltre che senza *mythos* anche senza *polis*.

Come ha osservato Massimo Stella, il *ductus*, il tracciato politico dell'*Edipo re* è codice morfologico della drammaturgia, in modo tale che «il mito prende significato solo là dove incrocia il tracciato politico»⁴². Ma il mito, come si è osservato, si costituisce nell'intreccio ed è rivelativo proprio nella conformazione dell'intreccio di quella realtà che sapientemente riflette nella funzione di dire gli universali. In questo senso il mito è eminentemente politico.

Il tragico – non più tragedia – senza *mythos* e senza *polis*, è quello che viene rappresentato nell'orizzonte monopolizzato dal Dio monoteista della tradizione giudeo-cristiana e dall'Io, che la filosofia moderna definisce di riflesso all'individualismo imperante della cultura occidentale, fatto a immagine e somiglianza di quel Dio, suo doppio. La rilevante fortuna storica dell'*Edipo re* di Sofocle, che ha da ultimo nel Novecento la sua consacrazione con Freud, può spiegarsi per il fatto di essere prefigurazione e rap-

40 *Ibid.*, p. 68.

41 P. Szondi, *Saggio sul tragico* (1961), tr. it. di G. Garelli, Einaudi, Torino 1996, p. 74.

42 M. Stella, *Edipo re, introduzione, traduzione e commento di Massimo Stella*, cit., p. 23.

presentazione delle derive storiche della dominanza di un valore su tutti gli altri possibili valori. Riconoscendo nella storia della cultura occidentale la storia di questa dominanza si capisce a maggior ragione il valore di questo mito. Senza addentrarsi nello specifico della trattazione, si può comprendere come la risposta antiedipica di Deleuze e Guattari⁴³ contro il meccanismo edipico che riconoscono imperante con la complicità della psicoanalisi nella società e cultura occidentali sfoci nella soluzione “schizofrenica”, poi sviluppata nei “risanati” “mille piani”⁴⁴, ossia in definitiva nell’appello alla pluralità che sembra poter neutralizzare la violenza dell’Uno. Se l’ultimo baluardo della dominanza dell’unità sulla molteplicità è l’Io, il tiranno della *psiche*, la soggettività individuale isolata e vuota di politica (di mondo, di *polis*) e di miti (di universali fantastici), non a caso Freud usa la vicenda di *Edipo re* come mito in grado di rappresentare l’uomo contemporaneo, o meglio, di rappresentare in particolare la crisi di quella soggettività, dell’Io eroico⁴⁵, il suo fallimento e la sua fine. L’intenzione di leggere nella composizione della tragedia la significativa dominanza della figura del doppio, che è anzitutto una categoria psicologica oltre che filosofica, denuncia il limite imprescindibile – già denunciato rispetto all’analisi aristotelica – da cui si guarda il fenomeno che si intende comprendere. Perciò la riflessione di fondo filologica di Guido Paduano sull’*Edipo re* non può prescindere dalla lettura freudiana⁴⁶. E se l’*Edipo re* sofocleo si colloca nel momento liminare del passaggio dalla forma democratica di visione del mondo alla sua degenerazione, la variazione freudiana del mito, tanto potentemente affermata nel Novecento, dà adito alla necessità storica, se non al desiderio, del superamento di un altro *limes* aperto alla possibilità di una visione del mondo nuovamente mitica e politica.

43 Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L’anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), tr. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino 2002.

44 Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani* (1980), tr. it. di G. Passerone, Castelvecchi, Roma 2006.

45 Cfr. J. Hillman, “Edipo rivisitato” (1987), in K. Kerényi, J. Hillman, *Variazioni su Edipo*, Raffaello Cortina, Milano 1992.

46 Cfr. G. Paduano, *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Einaudi, Torino 1994.

Bibliografia

- ATENEO, *I Deipnosofisti, I dotti a banchetto*, a cura di L. Canfora, Salerno Editrice, Roma 2001.
- CATENACCI, Carmine, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Bruno Mondadori, Milano 1996.
- CENTANNI, Monica, *Eschilo. Le tragedie*, traduzione, introduzioni e commento a cura di M. Centanni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2003.
- CENTANNI, Monica, *La nascita della politica: la Costituzione di Atene*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2011.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), tr. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino 2002.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Mille piani* (1980), tr. it. di G. Passerone, Castelvecchi, Roma 2006.
- HILLMAN, James, "Edipo rivisitato" (1987), in K. Kerényi, J. Hillman, *Variazioni su Edipo*, Raffaello Cortina, Milano 1992.
- KNOX, Bernard MacGregor Walker, "Why is Oedipus called 'tyrannos'?", *The Classical Journal*, 50 (1954).
- LANZA, Diego, *Il tiranno e il suo pubblico*, Einaudi, Torino 1977.
- MAIULLARI, Franco, *L'interpretazione anamorfica dell'Edipo re*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1999.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010.
- OMERO, *Odissea*, tr. it. e cura di M.G. Ciani, Venezia 1994.
- PADUANO, Guido, *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Einaudi, Torino 1994.
- SACCO, Daniela, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Mimesis, Milano 2013.
- SERRA, Giuseppe, *Edipo e la peste. Politica e tragedia nell'Edipo re*, Marsilio, Venezia 1994.
- STELLA, Massimo, *Edipo re, introduzione, traduzione e commento di Massimo Stella*, Carocci editore, Roma 2010.

SZONDI, Peter, *Saggio sul tragico* (1961), tr. it. di G. Garelli, Einaudi, Torino 1996.

VERNANT, Jean-Pierre, “Tensioni ed ambiguità nella tragedia greca” (1969), in J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell’antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, Einaudi, Milano 1976.

VERNANT, Jean-Pierre, “Ambiguità e rovesciamento, Sulla struttura enigmatica dell’*Edipo re* (1970)”, in J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell’antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, Einaudi, Milano 1976.