

«*QUE LE SANG DE LAÏUS
À REMPLI SON DEVOIR*».
NOTE SULLA PRESENZA DI *EDIPO RE*
IN CORNEILLE E NELLA TRAGEDIA
FRANCESE DEL SEICENTO

di Vincenzo De Santis

Una tradizione, che risale alla *Poetica* di Aristotele, vede nell'*Edipo re*, opera il cui scioglimento si fonda sulla perfetta corrispondenza tra «riconoscimento» e «rovesciamento» della situazione iniziale di «ignoranza», motivo e scaturigine del conflitto drammatico, il paradigma altrettanto perfetto del genere tragico¹. Innumerevoli sono difatti le riscritture, gli adattamenti e le riprese della prima tragedia tebana di Sofocle. E innumerevoli sono ancora gli studi consacrati alla storia di questa tragedia nelle sue molteplici declinazioni e trasformazioni; studi di varia natura, che adottano di volta in volta approcci diversificati, dall'analisi del sottotesto politico veicolato dalle differenti rielaborazioni del mito nell'ambito e nel contesto specifico di un genere letterario e di una determinata epoca², a studi di carattere letterario e filologico che affrontano le sue numerose trasformazioni³, a lavori che si interessano più direttamente ai processi mitopoietici e alla ricezione della figura di Edipo nella storia della cultura occidentale⁴. Tenendo conto delle tragedie in cui il testo di Sofocle è presente in qualità di intertesto principale o per via di un'allusione celata e indiretta, questo breve contributo intende esplorare la presenza di *Edipo re* nella tragedia francese del Seicento e il ruolo che la rielaborazione delle fonti antiche svolge nella codificazione della drammaturgia classica del Grand Siècle⁵. Se sarà fatta allusione al significato simbolico – secondo la lettura antro-

-
- 1 Aristotele, *Poetica* (52b 30-34), a cura di D. Lanza, Rizzoli, Milano 2009, p. 153.
 - 2 Si veda, per la tragedia francese di Ancien Régime, C. Biet, *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Klincksieck, Paris 1994.
 - 3 Sempre in ambito francese, D. Dalla Valle, *Il mito cristallizzato. Fedra e Ippolito e Edipo nel teatro francese del Seicento*, Peter Lang, Bern 2006.
 - 4 Si pensi all'ormai classico G. Paduano, *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Einaudi, Torino 1994.
 - 5 La bibliografia sulla codificazione del genere tragico nel Seicento francese è pressoché sterminata. Per una sintesi recente, si veda F. Fiorentino, *Il teatro francese del Seicento*, Laterza, Roma-Bari 2008 e la relativa bibliografia.

pologica e politica che la critica moderna tende a prediligere –, l'analisi si focalizzerà essenzialmente sulle modalità di ripresa e di combinazione delle fonti, esaminando in quale modo il protagonista e il testo di *Edipo re* organizzino e informino dal punto di vista drammaturgico la scrittura dei differenti tragediografi presi in esame.

«Les surgenons d'un sang incestueux»⁶. *Fonti e sviluppi della materia tebana nel primo Seicento: il caso di Rotrou*

Nonostante la definizione proposta da Aristotele – o forse proprio in ragione di questa lettura, che rendeva la tragedia di Sofocle un modello inimitabile – poche sono, nel Seicento francese, le tragedie direttamente ispirate all'*Edipo re*. A eccezione di un *Edipe* di Jean Prevost (1614) che, più che un'opera originale, risulta essere un'imitazione estremamente fedele della versione di Seneca⁷, e di una tragedia dello stesso anno di Nicolas de Sainte-Marthe oggi perduta, non vi sono tragedie originali direttamente tratte dalla storia di *Edipo re* precedenti a quella di Corneille. Contrariamente alla versione di Seneca, di cui esistono prima del 1659 ben due traduzioni (Benoît de Bauduyn, 1629; Pierre de Linage, 1651), non vi sono, prima della nota versione di André Dacier del 1692, traduzioni francesi della tragedia greca⁸. Nel 1603, l'edizione ginevrina delle tragedie di Sofocle in lingua greca procurata da Henri Estienne (1568), viene ripubblicata a Parigi dal figlio Paul accompagnata da una traduzione latina⁹, ed è in questa veste che l'*Edipo re* si rende dunque disponibile ai drammaturghi di formazione gesuitica.

La prima tragedia secentesca di ambito francese legata al ciclo tebano che ci sia pervenuta è l'*Antigone* di Jean de Rotrou, rappresentata per la

6 J. de Rotrou, "Antigone", in *Théâtre complet*, a cura di G. Forestier, Société des textes français modernes, Paris 1999, vol. 2, I, 3, v. 112.

7 Per quanto Prevost segua pedissequamente la struttura della pièce di Seneca, l'autore di *Hercule* interviene sul testo operando un'amplificazione degli aspetti più macabri e cruenti dell'originale latino. Modificando lievemente il ruolo che il *fatum* possiede, sottomettendolo in parte alla volontà degli dèi laddove Seneca ne promuoveva l'autonomia, Prevost "ébauch[e]" la trasformazione del mito in una direzione più moderna e cristiana. Cfr. D. Dalla Valle, "Le mythe d'Œdipe dans le théâtre français jusqu'à l'Œdipe de Corneille", *XVII^e Siècle*, XLVIII (1996), pp. 89-101.

8 *Ibid.*

9 *Sophoclis tragoediae septem*. [...], Paulus Stephanus, Parisiis 1603. La raccolta contiene chiaramente le tragedie *Edipo re*, *Edipo a Colono* e *Antigone*.

prima volta nella primavera del 1637. Nel momento in cui Rotrou decide di comporre la sua tragedia, egli poteva già disporre – oltre che dell’auto-revole edizione bilingue procurata da Estienne – della traduzione francese dell’*Antigone* di Sofocle a cura di Calvy de La Fontaine (1542), dell’adattamento francese della versione di Sofocle realizzato da Baif (1573) e di quello italiano di Luigi Alamanni (1556), di ampia circolazione europea. Tuttavia, la tragedia di Rotrou ripercorre la storia della stirpe di Edipo dalla lotta fratricida tra Eteocle e Polinice sino alla morte di Antigone e al delirio suicida di Creonte. In altri termini, la tragedia sviluppa un’azione doppia, mettendo in atto una vera e propria contaminazione tra due fonti principali, le *Fenicie*, che il gesuita Rotrou conosceva probabilmente nella versione di Seneca, e l’*Antigone* di Sofocle.

Questa contaminazione rivela effettivamente la principale fonte della *fabula* doppia messa in scena da Rotrou, *Antigone ou la pitié* di Robert Garnier (1580)¹⁰. Amplificando una riflessione religioso-politica già presente in Garnier, Rotrou propone, in prospettiva gesuitica, un agone tragico in cui si scontrano, senza tuttavia trovare una vera e definitiva soluzione, le leggi del diritto naturale e umano e le “*lois divines*” che si pongono a fondamento della monarchia assoluta d’Ancien Régime, in un contesto istituzionale che aveva visto la riaffermazione del potere della monarchia centralizzata dopo i disordini degli ultimi anni della Reggenza¹¹. La duplicità dell’azione, che ben si presta a veicolare la riflessione politica di Rotrou, non è ovviamente priva di conseguenza a livello drammaturgico. L’ampiezza della trama, l’affollamento di personaggi¹² e i numerosi spostamenti spaziali costringono Rotrou a interrompere la continuità diegetica tra scene anche adiacenti, generando così un testo il cui principio ordinatore riposa sulla giustapposizione ben più che sulla linearità. Tematica centrale nelle due sezioni dell’opera è la necessità di pacificare gli dèi con un sacrificio di sangue, al fine di restituire la pace al popolo di Tebe e ristabilire l’ordine in seno alla città. Alla duplicità dell’azione – che vede protagonisti in rivolta Polynice e Antigone – corrisponde una duplicità dell’antefatto tragico, di cui i personaggi sono appena coscienti, che si concretizza nel responso di un oracolo quanto mai ambiguo. Sulla città di Tebe pesano due

10 R. Garnier, *Antigone ou la pitié*, a cura di J.-D. Beaudin, Champion, Paris 1997.

11 C. Biet, “Résistance et tragédie classique”, in J.-C. Zancarini (a cura di), *Le droit de Résistance. XIIIème-XIXème siècle*, ENS, Fontenay Saint Cloud 2001, pp. 153-166.

12 Come testimonia l’annessione di due personaggi, Argie, moglie di Polynice, e suo padre Adraste, la rete intertestuale si complica ulteriormente, rivelando la presenza di una fonte ulteriore, riconoscibile nella *Tebaïde* di Stazio.

maledizioni, una formulata da Edipo contro i due fratelli nemici, l'altra – ben più antica – che risale al mito di fondazione della *polis* e alla tracotanza di Cadmo¹³.

L'ampiezza della materia, che richiede lo spostamento in ben sette diversi luoghi, non è neppure contenibile in una singola giornata. Per quanto il dibattito sulla codificazione della forma tragica sia già aperto nel momento in cui *Antigone* vede la scena, nel primo Seicento, le *contraintes* del codice tragico non hanno ancora subito la teorizzazione e l'irrigidimento che caratterizza l'ultimo ventennio del secolo. Ciononostante, non bisogna confondere coerenza drammaturgica e norma classica: Rotrou non si astiene difatti dal ricercare una forma di coerenza nella giuntura delle due *fabulae* tragiche di *Antigone* e delle *Fenice*. Tale coerenza è essenzialmente garantita da due fattori: da un lato, un aspetto propriamente drammaturgico, ossia la particolare costruzione del secondo atto, in cui vengono concentrati, senza soluzione di continuità, la morte di Etéocle e Polynice e l'editto di condanna che nega la sepoltura al principe insorto, entrambi veicolati dai due *récits* che Créon riporta ad Antigone. Il secondo fattore – ed è proprio questo che assicura una maggiore coesione tra le due parti della tragedia, gli intertesti principali e l'antefatto mitologico – dipende invece dall'ultima evocazione di Edipo, sulla quale l'*explicit* della tragedia si fonda:

*Le temps vous apprendra que jamais tyrannie
Sur le trône thébain ne demeure impunie:
Croyez que Cadme, Laie, Edipe et ses enfants,
Ne vous ont en leur sort précédé que du temps.
Que des dieux Tyrésie annonçait la pensée,
Elle parlait à vous, non pas à Ménécée:
La race de Python ne cessera qu'en vous;
C'est sur vous que du ciel doit tomber le courroux.*

V, 9, 1764-171

Rotrou ricostruisce la duplice storia delle *Fenicie* e di *Antigone* servendosi della struttura propria dell'*Edipo re*, il cui scioglimento si fonda sulla decifrazione di un enigma, quello dell'identità di Edipo, riutilizzando per il personaggio di Créon i dispositivi drammaturgici che in Sofocle e

13 «Thèbes lors jouira d'un paisible repos, / Quand des dents du Python la semence dernière! [†] Satisfiera pour tous et perdra la lumière», I, 3, 89-91. Rotrou sembra qui sovrapporre alla figura del serpente caro ad Ares, ucciso da Cadmo e dai cui denti nacquero i guerrieri Sparti che lo assisterono nella fondazione di Tebe, quella di Pitone – antica guardia dell'oracolo di Delfi – ucciso da Apollo.

in Seneca sono invece caratteristici del disvelamento dell'identità di Edipo. Hémon, sul punto di uccidere il padre Créon, rivela il vero significato dell'oracolo: Tyrésie si era rivolto al re e non a Ménécée, l'altro figlio di Créon inutilmente immolato nel primo atto. Rifiutandosi di compiere egli stesso il parricidio – per il “*respect*” che ancora deve a Créon – Hémon si uccide sul corpo di Antigone, seguito a breve dal padre. Lo scioglimento dell'enigma riunisce così sotto un'unica maledizione la punizione dell'incesto e la *hybris* di Cadmo: la morte di Créon, vero destinatario dell'oracolo, fa sì che egli divenga – così come Edipo nella tragedia sofoclea – re legittimo di Tebe, in quanto discendente di Cadmo, ma illegittimo monarca, in quanto non sostenuto dal diritto divino. Tale associazione lo rende, nella sua natura di capro espiatorio, nuovo Edipo, o piuttosto «*autre Œdipe*», in una sovrapposizione che Créon quasi aveva presagito¹⁴, e che permette così a Rotrou di rifondare l'unità del dramma sia internamente – rispetto alla compagine scenica frammentata e all'azione duplice – sia esternamente – rispetto all'insieme delle fonti che ne costituiscono la materia. In ultima analisi, la struttura drammaturgica dell'*Edipo re*, che si fonda sulla rivelazione dell'identità del protagonista, è alla base del palinsesto intertestuale di *Antigone*, e conferisce unità e coerenza all'azione doppia portata sulla scena da Rotrou.

L'assimilazione dell'intertesto antico: Edipo re in Corneille

Œdipe di Corneille è la sola tragedia secentesca in cui il figlio di Laio compaia come personaggio e la sola riscrittura esplicita dell'*Edipo re* di Sofocle prodotta nel Grand Siècle. Come è stato osservato, tale riscrittura comporta in primo luogo una modernizzazione del soggetto che si fonda essenzialmente su una rilettura in chiave cristiana del mito¹⁵ e su un adattamento della drammaturgia antica alle esigenze dell'estetica teatrale dell'epoca. È precisamente su questo secondo aspetto che si focalizzerà la

14 «*Fausse divinités, êtres imaginaires, [...] / Que vous a fait mon sang pour vous être immolé? / Quel droit de la nature avons-nous violé? / Ai-je, autre Œdipe, entré dans le lit de ma mère? / Lui suis-je époux et fils? Mon fils fut-il mon frère?*», I, 3, 106-111.

15 Su questo aspetto della riscrittura corneliana, si rimanda a D. Dalla Valle, “*L'Œdipe de Corneille, un mythe christianisé*”, in *Studien zur französischen literatur des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1994, pp. 123-133; Id., *Œdipe di Corneille. Evoluzione morale di un mito*, in B. Papasogli, B. Piqué (a cura di), *Il prisma dei moralisti*, Salerno, Roma 1997, pp. 451-465.

presente analisi, ai fini della quale sarà utile ricordare le circostanze della composizione dell'opera.

Sette anni separano la prima rappresentazione di *Œdipe* all'Hôtel de Bourgogne (24 gennaio 1659) dal fallimento di *Pertharite*, il cui insuccesso appare strettamente legato alla tematica affrontata – il tema dell'usurpazione è posto al centro della tragedia lombarda di Corneille – che fu letta come un'allusione troppo esplicita ai disordini politici legati alla Fronda. Corneille prende un lungo congedo dalla scena parigina – tanto che, nel 1655, comincia a diffondersi la voce di una sua prematura dipartita¹⁶. Ferito nell'orgoglio e «*dégoûté du théâtre*» – è l'autore stesso che ce ne informa nell'*Examen* di *Œdipe* –, Corneille decide di tornare alla tragedia su richiesta del ministro Fouquet, che propone al drammaturgo una scelta tra tre possibili soggetti, tra cui, appunto, *Edipo re*¹⁷. Il silenzio di Corneille maggiore, cui coincide l'ascesa del fratello minore Thomas, corrisponde tuttavia a un periodo di febbrile attività. Terminata da poco la sua traduzione del *De Imitatio Christi*, tra il 1656 e il 1660, l'autore di *Cinna* si sta dedicando, oltre che alla lettura e al commento della *Poetica*, alla revisione dell'insieme delle sue opere drammatiche, con lo scopo di pubblicare, nel 1660, la prima raccolta delle sue *Œuvres*, organizzata in tre volumi ciascuno dei quali aperto da un *Discours sur l'art dramatique*. La composizione della sua versione della «tragedia perfetta» si situa nel cuore di questa profonda riflessione teorica sul teatro francese nei suoi rapporti con la drammaturgia antica e con le norme della tradizione aristotelica, rispetto al sistema drammatico di Corneille stesso. Tale riflessione, in cui l'analisi della *Poetica* svolge un ruolo primario, non è caratterizzata da una mera accettazione del testo aristotelico: la tradizione antica – i cui precetti sono sistematicamente messi a confronto con la pratica teatrale – è chiamata a intrattenere un dialogo critico con l'estetica drammatica moderna¹⁸.

16 *La Muse historique* (2 gennaio 1655).

17 Cfr. P. Corneille, *Œuvres complètes*, a cura di G. Couton, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1987, vol. 3, pp. 19-21. Uno dei tre soggetti proposti da Fouquet sarebbe la storia plutarchiana di Camma, da cui Thomas Corneille, fratello minore di Pierre, trae la sua *Camma reine de Galatie*. Non vi sono informazioni certe sulla terza proposta di Fouquet; Loret (*La Muse historique*, 29 gennaio 1661) associa le *fabulae* di *Camma* ed *Edipo re* alla storia del guerriero barbaro romanizzato Stilicone: potrebbe dunque trattarsi dell'ultima alternativa proposta dal ministro.

18 P. Szondi ("Denis Diderot: théorie et pratique dramatique", in *Diderot et le théâtre*, a cura di J. Chouillet, Comédie-française, Paris 1984, pp. 33-61) ha dimostrato ad esempio come la revisione della distinzione tradizionale che oppone la tragedia alla commedia in base al rango delle *dramatis personae* (Aristotele,

La tragedia tebana di Corneille sembra, per molti aspetti, la messa in pratica delle tesi che l'autore sta elaborando nella stesura dei tre *Discours*: se il riferimento principale di questi è appunto costituito dalla *Poetica*, modello fondamentale per la codificazione del gusto del teatro occidentale – e dalla quale Corneille, volutamente, si allontana, proponendo una lettura critica risolutamente moderna¹⁹ –, per il suo ritorno alla scena tragica l'autore di *Cinna* opta appunto per quello che tutti i «savants» hanno eletto, sulla scia di Aristotele, come il più grande «chef-d'œuvre de l'Antiquité»²⁰. «Comme j'ai pris une autre route que la leur», scrive Corneille nell'*Avis au lecteur* di *Edipe* a proposito delle tragedie di Sofocle e di Seneca «il m'a été impossible de me rencontrer avec eux»²¹. Nel momento in cui rivaleggia, da teorico del teatro, con l'Aristotele della *Poetica*, Corneille decide di rivaleggiare, nella pratica scenica e drammaturgica, con quella tragedia che, secondo una tradizione che affonda le radici in quelle medesime teorie che sta tentando di rimettere in discussione, rappresenterebbe l'esempio più alto del genere tragico²².

L'innovazione più significativa rispetto alla *fabula* tradizionale di *Edipo re* – che Corneille segue, pur disponendo dell'edizione bilingue di Estienne, nella sua declinazione senechiana²³ – riguarda però l'«estensione tematica»

Diomede) sia già pienamente rimessa in discussione dal Corneille dei *Discours*, in una lettura critica che getta le basi della commedia seria e della tragedia borghese alla Diderot.

- 19 Si veda in primo luogo il *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* (in P. Corneille, *Œuvres complètes*, cit., vol. 3, pp. 117-140), in cui Corneille imputa allo stagirita una certa “vaghezza” nella definizione di quelle norme universali cui, secondo la critica seicentesca di orientamento classicista, il poema drammatico deve necessariamente conformarsi. Corneille cela, dietro la sua lettura della *Poetica*, un attacco rivolto all'aristotelismo seicentesco, agli “interpreti” di Aristotele ben più che alle “oscure” teorie del filosofo, proponendo una teorizzazione del genere tragico fondata sulla pratica scenica e drammaturgica ben più che sulla pura speculazione.
- 20 P. Corneille, “Avis au lecteur”, in P. Corneille, *Œuvres complètes*, vol. 3, p. 21.
- 21 *Ibid.*
- 22 Una tradizione di origine seicentesca tende ad associare Corneille a Sofocle, proponendo l'autore di *Cinna* come una sorta di Sofocle francese. Si veda ad esempio la lettera di Guez de Balzac (10 febbraio 1643), P. Corneille, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 1058.
- 23 L'evocazione dell'ombra di Laio e l'insistenza, soprattutto nelle scene di apertura, sul tema della peste, come in generale l'eroismo stoico che caratterizza le azioni dei protagonisti, nonché il successo di cui godeva all'epoca il gusto “barocco” delle tragedie di Seneca sembrano prove sufficienti.

del soggetto²⁴; tale modifica è necessaria, come osserva lo stesso Corneille nel paratesto, per bilanciare la soppressione dei cori, caduti in disuso nella tragedia francese del secondo Seicento. Nel suo adattamento, Corneille segue dunque la via dell'estensione per aggiunta, innestando, nell'intreccio proposto dai principali ipotesti, l'«*heureux épisode*» degli amori di Dircé e Thésée, una sorta di tragicommedia d'amore la cui funzione principale sarebbe, per ammissione dell'autore, quella di compiacere un pubblico essenzialmente femminile, assecondando il gusto di Fouquet e del suo entourage per la letteratura galante. Dircé, figlia di Jocaste e Laïus e dunque sorella-figliastro di Edipe, è innamorata del giovane principe ateniese, ma il suo fratello-patrigno ha deciso di destinarla in moglie a Hémon – personaggio assente il cui nome rinvia all'amante di Antigone delle versioni greca, latina e francese della tragedia. Il rapporto genetico più stretto, tuttavia, è riscontrabile non tanto con le fonti antiche o con le loro rielaborazioni secentesche, ma con l'insieme del macrotesto tragico di Corneille, che si manifesta in *Edipe* attraverso più livelli di intertestualità. Fenomeni di «intertestualità locale»²⁵ si riscontrano effettivamente nel monologo di Dircé del primo atto, in cui risulta difficile non scorgere un'allusione al sacrificio della Infanta di Spagna del *Cid*; sempre al *Cid*, e alla «*superbe déchirure*» di Chimène²⁶, sembra rinviare il monologo finale di Jocaste che, venuta a conoscenza dell'identità del re, diviene, come l'eroina spagnola, un caso esemplare di inconciliabilità tra amore (coniugale? materno?) e dovere. È tuttavia a livello di «intertestualità globale» che l'assimilazione del mito classico rivela in Corneille tutto il suo carattere moderno. *Edipe* non è difatti la prima opera di Corneille ispirata alla «tragedia perfetta» di Sofocle: basti pensare a *Héraclius* (1647), tragedia dinastica il cui nodo drammatico si fonda sulla celata identità del protagonista, che la critica ha identificato come una riscrittura di *Edipo re* contaminata con il soggetto di *Elettra*²⁷. Il problema della legittimità dinastica e del riconoscimento, ritardato, come in *Edipe*, dalla presenza di un doppio, Martian, che viene creduto per un istante il vero erede dell'imperatore Maurice, non è il solo legame esistente tra le due tragedie: la storia d'amore tra Martian e Pulchérie (ultima ere-

24 Riprendiamo qui la terminologia proposta da G. Genette, *Palinsesti*, tr. it. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997, pp. 307-324.

25 Sulle nozioni di intertestualità “locale” e “globale”, si veda A. Bernardelli, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Scandicci 2000, *passim*.

26 C. Biet, “La question des contradictions: Chimène et le dilemme”, in P. Corneille, *Le Cid*, a cura di C. Biet, Livre de Poche, Paris 2001, pp. 24-26.

27 G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale: Corneille à l'œuvre*, Droz, Genève 2004, pp. 258-260. Edipo è inoltre evocato nel paratesto della tragedia.

de del deposto Maurice), cui si oppone l'imperatore Phocas che vorrebbe unire quest'ultima a Héraclius (da lui creduto suo figlio) al fine di conferire legittimità alla sua dinastia, propone, *ante litteram*, una prima versione dell'«*épisode*» di Thésée e Dircé. In altri termini, ben prima di comporre il suo *Œdipe*, Corneille ha già ampiamente attinto all'ipotesto edipico e la sua riscrittura appare dunque mediata proprio dagli esiti di questa prima assimilazione.

Pur assicurando all'opera un grande consenso di pubblico²⁸, l'«*épisode*» è al centro di una polemica, di cui l'*Examen* de l'abbé d'Aubignac rappresenta l'esempio più noto²⁹: secondo i suoi detrattori, *Œdipe* non rispetterebbe l'unità di azione, elemento che Corneille stesso pone a fondamento della composizione drammatica, ma di cui offre una lettura particolare, atta a giustificare la particolare struttura delle sue tragedie:

*Ce mot d'unité d'action ne veut pas dire que la tragédie n'en doive faire voir qu'une sur le théâtre. Celle que le poète choisit pour son sujet doit avoir un commencement, un milieu et une fin [...]. Il n'y doit avoir qu'une action complète, [...] mais elle ne peut le devenir que par plusieurs autres imparfaites, qui lui servent d'acheminements et tiennent cet auditeur dans une agréable suspension.*³⁰

Nella ricerca di una maggiore coesione drammaturgica, Rotrou si era servito della storia della fondazione di Tebe, antefatto di tutte le tragedie del ciclo tebano, sovrapponendo la tracotanza di Cadmo agli effetti della maledizione di Edipo, e sciogliendo così il nodo drammatico tramite l'equivalenza Edipo-Creonte. Corneille, che conosce il teatro di Rotrou e alla cui produzione è legato anche da rapporti di tipo imitativo³¹, ha probabilmente in mente la sua *Antigone*. Corneille sceglie dunque di fonda-

28 *La muse française* (27 gennaio 1659).

29 Abbé d'Aubignac, *Troisième dissertation concernant le poème dramatique en forme de Remarques*, J. Dubrueil, Paris 1663. D'Aubignac arriva a criticare la scelta stessa del soggetto, inadatto al teatro francese dell'epoca a causa del suo carattere inverosimile, stigmatizzando inoltre Corneille per la sua «*vaine confiance de surpasser les anciens*» (p. 49).

30 P. Corneille, "Discours des trois unités", in *Œuvres complètes*, cit., vol. 3, pp. 174-175.

31 Corneille e Rotrou sono legati, se non da una profonda amicizia – come vorrebbe la leggenda – da una stima reciproca. Non sono neppure rari i casi di reciproca imitazione e di convergenza tematica, come una lettura incrociata di *Amélie* e dell'*Illusion comique* o i debiti del *Saint Genest* a *Polyeucte* e di *Nicomède* a *Cosroès* sembrerebbero testimoniare. R. Garapon, "Corneille et Rotrou", *Revue d'histoire littéraire de la France*, L (1950), pp. 385-394.

re il *dénouement* della sua duplice azione su quello che costituisce non l'antefatto mitico veicolato dalla tradizione antica, bensì un antefatto di pura invenzione – nell'*Examen* Corneille utilizza il termine «art»³² – che riunisce sotto il medesimo segno, quello del sangue, Dircé e Edipe. La sua visione dell'unità di azione permette a Corneille di costruire la tragedia attorno a un nodo drammatico diverso rispetto a quello proposto dalle versioni di Sofocle e di Seneca³³, fonando il suo *dénouement* sulla risoluzione di un nuovo conflitto tragico, quello che oppone Edipe e Dircé nella linea di successione del trono tebano. Da questo punto di vista, l'episodio amoroso, che apre e chiude la tragedia, influenza profondamente la struttura dell'opera. Se difatti Corneille agisce, per quanto riguarda gli oracoli, per via di «escissione», riducendone, rispetto a Seneca, il numero da tre a due³⁴, l'inserimento della nuova sottotrama orienta l'intervento intertestuale e dilata l'ambiguità degli oracoli fornendo loro dei falsi destinatari³⁵:

*Un grand crime impuni cause votre misère;
Par le sang de ma race il se doit effacer;
Mais à moins que de le verser,
Le ciel ne se peut satisfaire;
Et la fin de vos maux ne se fera point voir
Que mon sang n'ait fait son devoir.*

II, 3, 605-610³⁶

32 P. Corneille, *Œuvres complètes*, vol. 3, cit., p. 22.

33 Riferendosi proprio all'oscurità del discorso di Laïus, Corneille afferma a chiare lettere di aver voluto creare «un nouveau nœud, et qui peut-être n'est pas moins beau que celui de nos anciens», "Avis au lecteur", in P. Corneille, *Œuvres complètes*, vol. 3, cit., p. 20.

34 Anche nella versione greca gli oracoli sono due, il primo, fornito da Apollo, indicherebbe, secondo Creonte, la richiesta divina di vendicare il regicidio; la consultazione di Tiresia si rivela comunque necessaria per l'identificazione del colpevole. Nella tragedia di Seneca, il primo responso è infruttuoso, e la ieromanzia messa in atto da Tiresia dà risultati troppo vaghi; come per Corneille, sarà l'ombra di Laio a fornire un'informazione più chiara.

35 Proprio all'ambiguità degli oracoli in Edipe è dedicato un recente intervento di Delia Gambelli "«J'admire un changement si confus que le mien'". Responsi oscuri e confuse letture nell'*Œdipe* di Corneille" al convegno Edipo nella modernità, organizzato dall'Istituto Nazionale del dramma antico (Siracusa, Palazzo Greco, 10-11 maggio 2013).

36 L'evocazione dell'ombra di Laïus da parte di Tiresie è oggetto di un *récit* di Nérine, che fa eco a quello di Dymas (I, 5).

Interagendo con l'espansione per aggiunta, l'escissione, figura intertestuale della «concisione»³⁷, diviene così un ulteriore dispositivo di «amplificazione» rispetto alla *fabula* di *Edipo re*.

«Un autre sang d'Hélène»³⁸ o un altro sangue di *Edipo*? Meraviglioso greco e razionalismo classico

L'oracolo offerto dall'ombra di Laïus, che insiste sull'idea del «dovere del sangue» e dell'importanza del rango, visione certo più vicina all'ideologia di Corneille che non a quella di Sofocle o Seneca, innesca una serie di eco anaforiche, riproponendosi nei momenti salienti che conducono allo scioglimento. Dircé svolge, rispetto alla trama «edipica» della tragedia, il ruolo di primo destinatario dell'oracolo: è in lei che si crede dapprima di scorgere il «sang de Laïus» chiamato a compiere il suo «devoir» sacrificale, compito che la fanciulla, da perfetta eroina corneliana, è disposta ad accettare (III, 3). Nel tentativo di salvarle la vita, Thésée si offre in sacrificio fingendosi egli stesso il figlio che Laïus e Jocaste avevano esposto; proponendosi come «sang de Laïus», il giovane Thésée rinnega però di essere incestuoso e parricida: il suo «devoir» di sangue sarà, come per Rodrigue, quello di vendicare il padre immolandone l'ancora ignoto assassino. Quando Edipe scopre, grazie al *récit* del vecchio Phorbias, la sua identità di regicida, senza tuttavia essere ancora cosciente del parricidio e dell'incesto, invita Thésée a ucciderlo, affermando appunto che Tebe non troverà pace «si le sang de Laïus ne remplit son devoir» (1491): a questo primo livello dello scioglimento, la eco del responso di Laïus si fa ancora più esplicita. «À force de malheurs le ciel fait assez voir / Que le sang de Laïus a rempli son devoir» (2004): l'ultima occorrenza dell'espressione, che corrisponde all'ultima battuta di Thésée nel quinto atto, sancisce il definitivo scioglimento dell'enigma, cui segue la scomparsa subitanea e miracolosa della peste dovuta all'accecamento di Edipe. Svelata l'identità del tiranno di Tebe, che diviene così al contempo monarca legittimo in virtù della sua discendenza e «*monstre*», per il doppio crimine che ha compiuto contro le

37 G. Genette, *Palinsesti*, cit., pp. 273-304.

38 «Un autre sang d'Hélène, une autre Iphigénie / Sur ce bord immolée y doit laisser sa vie». Racine, "Iphigénie", V, 6, 1745-1746, in Racine, *Œuvres complètes*, vol. 1, *Théâtre-Poésie*, a cura di G. Forestier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1999.

leggi naturali e divine³⁹, Dircé ne accetta finalmente l'autorità. Allo stesso modo, Œdipe autorizza, poco prima di allontanarsi dalla scena per cavarsi gli occhi e versare il tributo di sangue⁴⁰, l'unione tra i due giovani amanti, cui lascia il trono chiudendo una tragedia la cui *fabula* rimane essenzialmente aperta⁴¹. Le due azioni trovano così unità nella polarità che oppone Œdipe a Dircé in una tragedia che, spostando il centro dell'*intérêt* dalla ricerca dell'identità del protagonista al conflitto tutto politico tra Œdipe e Dircé, riflette sulla questione della legittimità di governo e sul problema della monarchia di diritto divino – Œdipe è re legittimo solo quando sceglie di immolarsi per il bene di Tebe, Dircé mantiene la sua legittimità nella sua totale sottomissione al volere divino.

Insistendo sul tema del *rang*, della *gloire*, Corneille riscrive la *fabula* di *Edipo re* declinandola secondo la propria ideologia e assecondando il gusto per la tragedia d'amore proprio di quegli anni⁴²: il «*Sophocle français*» entra dunque in competizione con il modello antico, in una trasposizione culturale del mito che allontana profondamente l'opera dal suo ipotesto. Per alcuni aspetti, la scelta del soggetto apparirebbe dunque legata alla volontà di rivaleggiare con il modello eccelso di tragedia ben più che a un procedimento drammaturgico schiettamente imitativo.

Un simile desiderio emulativo è forse alla base della scelta di Racine di mettere in scena, proprio per il suo esordio da autore drammatico, una *Thébaïde* (1664), tragedia politica su cui grava ancora, come è stato osservato, l'eredità della Fronda⁴³, in una rievocazione problematica che non era assente neppure in *Œdipe*⁴⁴. Nella *Thébaïde*, tragedia seneciana ben più che greca, senza costituire la chiave di volta e l'elemento unificatore della *fabula*, il «*crime involontarie*» del defunto Edipo, la cui presenza si avverte

39 Da questo punto di vista, Corneille non si discosta molto da Sofocle, che aveva appunto messo in atto la medesima «strategia complessiva dell'ambiguità, della doppiezza, della contraddizione», O. Longo, "Introduzione", in Sofocle, *Edipo re*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 2007, p. XXIV.

40 Come sottolinea Corneille nel paratesto, il drammaturgo ha cura di evacuare gli elementi delle fonti antiche che avrebbero potuto scioccare il pubblico dell'epoca e offendere le *bienséances*: per questo motivo Œdipe, dopo essersi accecato, non fa ritorno sulla scena.

41 Come gli ultimi versi pronunciati dalla principessa sembrano confermare: «*Un autre ordre demain peut nous être donné. / [...] Et remettons aux dieux à disposer du reste*», V, 9, 2007-2010.

42 J.D. Hubert, "L'anti-Œdipe de Corneille", *XVII^e siècle*, 37 (1985), pp. 47-56.

43 R. Jasinski, *Vers le vrai Racine*, Armand Colin, Paris 1958, vol. 1, pp. 78-92.

44 H.E. Bilis, "Corneille's *Œdipe* and the politics of seventeenth-century royal succession", *Modern languages notes*, 125 (2010), pp. 873-894.

lungo tutto l'arco dei cinque atti, rappresenta la scaturigine del conflitto tragico. I due fratelli – gemelli come in Seneca e concepiti in una sorta di peccato originale – sono protagonisti, insieme a Jocaste, di un dramma in cui la Grazia viene loro inesorabilmente negata⁴⁵.

Nonostante la continuità narrativo-tematica che lega la *Thébaïde* alle differenti versioni dell'*Edipo re*, non è questa l'opera raciniana che intrattiene il rapporto intertestuale più stretto con questo *corpus* di riscritture tragiche. In *Iphigénie* (1674), opera che segna, a sette anni dal trionfo di *Andromaque*, il ritorno di Racine alla tragedia di argomento greco, lo scioglimento del nodo tragico si fonda effettivamente sulla scoperta di un'identità di sangue, sulla sostituzione della protagonista con un suo vano idolo. Come sottolinea Flavia Mariotti, Racine riprende probabilmente l'espedito della sostituzione dall'*Elena* di Euripide⁴⁶, ma la particolare struttura del *dénouement* sembra denunciare una matrice edipica dissimulata. In questo caso, tuttavia, la fonte non sembra essere costituita direttamente da Sofocle, ma dalla rielaborazione di Corneille⁴⁷. La «*fausse application*» di un oracolo, un monarca – il «re dei re» Agamemnon nel caso di Racine – prostrato e ridotto all'impotenza, un amore apparentemente impossibile, un capovolgimento dovuto a una sostituzione di identità, un sacrificio di sangue dal valore salvifico e strettamente legato alla «ragion di stato»⁴⁸: l'intertexto corneliano appare come una costruzione nascosta che sostiene l'intreccio di *Iphigénie*. Se *Edipo* è presente in *Iphigénie* a partire dal paratesto – l'«*heureux personnage*» di Ériphile, sangue perduto di Elena su cui lo scioglimento si fonda, rinvia analogicamente all'«*heureux épisode*» di Thésée

45 Sull'evocazione di Edipo nella *Thébaïde*, si veda M. Odagiri, *Écritures palimpsestes ou les théâtralisations françaises du mythe d'Œdipe*, L'Harmattan, Paris 2001, pp. 28-42

46 F. Mariotti, "L'*eidolon* d'*Iphigénie*. À propos d'une source possible de Racine", in G. Violato, F. Fiorentino (a cura di), *Cahiers de Littérature Française*, IV, Racine, Bergamo University Press-L'Harmattan, Bergamo-Paris 2006, pp. 157-173.

47 G. Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français. 1550-1680: le déguisement et ses avatars*, Droz, Genève 1988, pp. 585-588. La versione di Sofocle, da cui il grecista Racine trae spunti fondamentali, agisce comunque a livello "locale" sull'intero sistema drammaturgico di Racine, come le sue note a margine dell'*Edipo re* sembrano dimostrare, Racine, *Œuvres complètes*, a cura di R. Picard, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1952, vol. 2, pp. 850-852. Sui commenti di Racine alle tragedie greche, si veda E. Rossi, *Les détours obscurs. Le annotazioni di Racine alle tragedie greche*, Schena, Fasano 1994.

48 Sull'importanza di questo tema in *Iphigénie* e sui cambiamenti introdotti da Racine rispetto all'intertexto euripideo, si veda G. Violato, "Ragion di stato e sentimenti privati in *Iphigénie* di Racine", in S. Castellaneta, F.S. Minervini (a cura di), *Ragion di stato a Teatro*, Lisi, Taranto 2005, pp. 175-186.

e Dircé – è soprattutto nel finale che tale presenza si fa più manifesta: in entrambe le tragedie, nell'istante stesso in cui imporpora il suolo, il sangue del sacrificio rivela il suo potere salvifico. Se tuttavia in Corneille l'accecamento di Edipe assume, nella sua funzione palinogenetica, connotazioni quasi cristologiche e il meraviglioso tipico del teatro greco è riassorbito e risemantizzato nella prospettiva cristiana del «*miracle*», per Racine, l'accoglienza di questo stesso meraviglioso appare indubbiamente più problematica. In *Edipe*, il miracolo è riportato fedelmente da Dymas a Dircé; in *Iphigénie*, l'apparizione di Diane, non più necessaria allo scioglimento ma semplice concessione al meraviglioso del modello euripideo, è sì evocata nel racconto finale di Ulysse⁴⁹, ma attraverso il *récit* di secondo grado. È un soldato a scorgere la dea e a darne conto a Ulysse, creando così un doppio schermo tra l'azione rappresentata e l'apparizione narrata dal Laerziade. Tramite questo espediente, il soprannaturale greco è al contempo «accreditato» e «tenuto a distanza, accolto e sottoposto a dubbi», in quella che si rivela una «prodigiosa ambiguità del linguaggio»⁵⁰. Quel che in Corneille sembra ancora ammissibile – la costruzione doppia dell'azione, il ricorso a un *dénouement* meraviglioso – secondo la logica del razionalismo classico, nell'*Edipo-Ifigenia* di Racine è ormai divenuto inaccettabile.

Il percorso di *Edipo re* nel teatro francese, che non si esaurisce nelle esperienze secentesche, pare essere indice, nelle differenti modalità di ripresa e selezione degli intertesti antichi e nelle sue sovrapposizioni con modelli più recenti, degli sviluppi formali e strutturali del genere tragico, riproponendosi in diversi momenti fondamentali della sua evoluzione. Si pensi alla *querelle* che oppone Voltaire a Houdar de La Motte – il cui *Edipe* in prosa fu pubblicato ma mai rappresentato – e a come questa si inserisca nel dibattito settecentesco sull'uso del verso o della prosa nel genere principe del teatro francese⁵¹; oppure alle differenti «*manifestations*»⁵² del mito di Edipo nella produzione di Hugo, in un'estetica, quella roman-

49 P. Corneille, “Edipe”, cit., V, 9, 1995-2000; Racine, “Iphigénie”, cit., V, 6, 1780-1794.

50 F. Mariotti, “Introduzione”, in Racine, *Ifigenia*, a cura di F. Mariotti, Marsilio, Venezia 2007, p. 34.

51 Si veda, al riguardo, S. Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle*, Champion, Paris 2009, pp. 540-541.

52 Questa presenza è stata evidenziata *in primis* da S. Chahine, che la rintraccia nell'insieme del macrotesto drammatico hugoliano (*La dramaturgie de Victor Hugo. 1816-1843*, Nizet, Paris 1972) e più di recente, per i *Bulgraves*, da P. Laforgue (*Hugo more erotico: l'amour, le sexe et le désir*, Eurédit, Saint-Pierre-du-Mont 2002, pp. 105-117).

tica, che disgrega la consustanzialità tra l'idea «di tragico» e la concezione tradizionale e aristotelica di «tragedia». Nel Novecento, il re di Tebe è ancora presente, oltre che in Gide e Anouilh, in cui la materia tebana è ripresa esplicitamente, nel *Malentendu* di Camus, di cui la critica ha saputo rilevare la matrice edipica⁵³, per non citare che gli esempi più noti. L'analisi della presenza di *Edipo re* nella tragedia francese del Grand Siècle, qui appena tratteggiata, può rivelarsi un indizio chiarificatore di quella transizione che – in una «lunga strada verso l'ordine»⁵⁴ – segna il progressivo definirsi degli ideali estetici del Classicismo.

Bibliografia

- AUBIGNAC, Abbé de, *Troisième dissertation concernant le poème dramatique en forme de Remarques: sur la tragédie de M. Corneille intitulée l'Œdipe*, J. Dubrueil, Paris 1663.
- BERNARDELLI, Andrea, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Scandicci 2000.
- BIET, Christian, *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Klincksieck, Paris 1994.
- BIET, Christian, “Résistance et tragédie classique”, in J.-C. Zancarini (a cura di), *Le droit de Résistance. XIIème-XIXème siècle*, ENS, Fontenay Saint Cloud 2001.
- BILIS, Hélène E., “Corneille's *Œdipe* and the politics of seventeenth-century royal succession”, *Modern languages notes*, 125 (2010).
- CASTELLANETA, Stella, MINERVINI, Francesco Saverio (a cura di), *Ragion di stato a Teatro*, Atti del Convegno (Foggia, Lucera, Bari, 18-20 aprile 2002), Lisi, Taranto 2005.
- CHAHINE, Samia, *La dramaturgie de Victor Hugo. 1816-1843*, Nizet, Paris 1972.
- CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*, a cura di C. Biet, Livre de Poche, Paris 2001.

53 Si veda, tra gli altri, R. Gray-Croiser, *L'envers d'un échec*, Les Lettres Modernes, Paris 1967, p. 129.

54 G. Macchia, *La letteratura francese dal Rinascimento al Classicismo*, Rizzoli, Milano 2002, p. 7.

- CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, a cura di G. Couton, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1987, 3 voll.
- DALLA VALLE, Daniela, “L’*Œdipe* de Corneille, un mythe christianisé”, in *Studien zur französischen literatur des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1994.
- DALLA VALLE, Daniela, “Le mythe d’*Œdipe* dans le théâtre français jusqu’à l’*Œdipe* de Corneille”, *XVII^e Siècle*, XLVIII (1996).
- DALLA VALLE, Daniela, “*Œdipe* di Corneille. Evoluzione morale di un mito”, in B. Papasogli, B. Piqué (a cura di), *Il prisma dei moralisti*, Salerno, Roma 1997.
- DALLA VALLE, Daniela, *Il mito cristallizzato. Fedra e Ippolito e Edipo nel teatro francese del Seicento*, Peter Lang, Bern 2006.
- FIORENTINO, Francesco, *Il teatro francese del Seicento*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- FIORENTINO, Francesco, VIOLATO, Gabriella (a cura di), *Cahiers de Littérature Française*, IV, *Racine*, Bergamo University Press-L’Harmattan, Bergamo-Paris 2006.
- FORESTIER, Georges, *Esthétique de l’identité dans le théâtre français. 1550-1680: le déguisement et ses avatars*, Droz, Genève 1988.
- FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale: Corneille à l’œuvre*, Droz, Genève 2004.
- GARAPON, Robert, “Corneille et Rotrou”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, L (1950).
- GARNIER, Robert, *Antigone ou la pitié*, a cura di J.-D. Beaudin, Champion, Paris 1997.
- GAY-CROSIER, Raymond, *L’Envers d’un échec: étude sur le théâtre d’Albert Camus*, Lettres Modernes, Paris 1967.
- GENETTE, Gerard, *Palinsesti*, tr. it. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997.
- HUBERT, Judd David, “L’anti-*Œdipe* de Corneille”, *XVII^e siècle*, 37 (1985).
- JASINSKI, René, *Vers le vrai Racine*, Armand Colin, Paris 1958, 2 voll.
- La Muse française* (27 gennaio 1659).
- La Muse hisorique* (2 gennaio 1655).

La Muse historique (29 gennaio 1661).

LAFORGUE, Pierre, *Hugo more erotico: l'amour, le sexe et le désir*, Eurédit, Saint-Pierre-du-Mont 2002.

MACCHIA, Giovanni, *La letteratura francese dal Rinascimento al Classicismo* (1992), Rizzoli, Milano 2002.

MARCHAND, Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle. Pour une esthétique de l'effet dramatique*, Champion, Paris 2009.

MARIOTTI, Flavia, "L'*eidôlon* d'*Iphigénie*. À propos d'une source possible de Racine", in G. Violato, F. Fiorentino (a cura di), *Cahiers de Littérature Française*, IV, *Racine*, Bergamo University Press-L'Harmattan, Bergamo-Paris 2006.

ODAGIRI, Mitsutaka, *Écritures palimpsestes ou les théâtralisations françaises du mythe d'Édipe*, L'Harmattan, Paris 2001.

PADUANO, Guido, *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Einaudi, Torino 1994.

RACINE, *Œuvres complètes*, II [Prose. *Écrits se rapportant à Port-Royal. Œuvre historique. Œuvre académique. Correspondance. Traductions, Extraits, commentaires, annotations*], a cura di R. Picard, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1952.

RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, I, *Théâtre-Poésie*, a cura di G. Forestier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1999.

RACINE, Jean, *Ifigenia*, a cura di F. Mariotti, Marsilio, Venezia 2007.

ROSSI, Elena, *Les détours obscurs. Le annotazioni di Racine alle tragedie greche*, Schena, Fasano 1994.

ROTROU, Jean de, *Théâtre complet*, a cura di G. Forestier, Société des textes français modernes, Paris 1999, vol. 2.

SENECA, *Tragedie*, a cura di G.C. Giardina e R. Cuccioli Meloni, testo a fronte, Utet, Torino 2009.

SOFOCLE, *Edipo re*, a cura di O. Longo, tr. it. di M.G. Ciani, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 2007.

SOFOCLE, *Sophoclis tragoediae septem*. [...], Paulus Stephanus, Parisiis 1603.

SOFOCLE, *Le tragedie*, tr. it. a cura di A. Tonelli, Marsilio, Venezia 2007.

SZONDI, Peter, “Denis Diderot: théorie et pratique dramatique”, in J. Chouillet (a cura di), *Diderot et le théâtre*, Comédie-Française, Paris 1984.

VIOLATO, Gabriella, “Ragion di stato e sentimenti privati in *Iphigénie* di Racine”, in S. Castellaneta, F.S. Minervini (a cura di), *Ragion di stato a Teatro*, Atti del Convegno (Foggia, Lucera, Bari, 18-20 aprile 2002), Lisi, Taranto 2005.