

Liceo Scientifico "M. Morandi"  
Finale Emilia

**CORSO MONOGRAFICO  
RELATIVO AL TEATRO GRECO**

Insegnante: Patrizia Iorio

LICEO SCIENTIFICO M.MORANDI FINALE EMILIA

LAVORO SVOLTO NELLA CLASSE I° R

INSEGNANTE : PATRIZIA IORIO

CORSO MONOGRAFICO RELATIVO AL TEATRO GRECO

inserito nel quadro della programmazione curricolare di STORIA, in particolare nell'ambito dello studio della SOCIETA' GRECA, con opportuni riferimenti al programma d'ITALIANO (ovvero alla COMUNICAZIONE, ai vari tipi di LINGUAGGI e di TESTI, nello specifico: il testo TEATRALE)

QUALI LE RAGIONI DEL "FAR TEATRO" nel BIENNIO ed oltre?

In primis per sviluppare: CAPACITA' DI COMPrensIONE  
CAPACITA' DI COMUNICAZIONE  
CAPACITA' CREATIVE...

FINALITA' DIDATTICHE

- a) Ampliare le opportunità informative sia in senso quantitativo che qualitativo
- b) Consentire processi di apprendimento diversificati, anche mediante strumenti e linguaggi alternativi
- c) Recuperare le capacità di base dei ragazzi e potenziarne le capacità espressive.
- d) Far acquisire, attraverso l'esame di vari tipi di linguaggio e la ricerca delle nuove forme espressive, la padronanza di un linguaggio più chiaro e preciso.
- e) Far sperimentare le attività di funzionamento del gruppo
- f) Stimolare la spontaneità e la creatività.
- g) Far acquisire contenuti didattici relativi non solo al mondo greco, ma alla storia stessa della nostra civiltà.

## FINALITA' EDUCATIVE

- a) Stimolare nei ragazzi l'esigenza di conoscere e prospettare nuovi modi di vivere e di pensare
- b) Favorire, mediante le attività di funzionamento del gruppo, l'integrazione e la socializzazione.
- c) Migliorare la conoscenza di sé in rapporto agli altri e sviluppare un gusto estetico.
- d) Creare le premesse necessarie per avviare la formazione nei ragazzi di un pubblico corretto, consapevole e critico, oltre che capace di apprezzare il fatto teatrale in sé.

## STRUMENTI DIDATTICO-EDUCATIVI

LIBRO DI TESTO (sez. relativa alla SOCIETA' GRECA III "parte ")

APPUNTI SULLE ORIGINI DEL TEATRO dai primi riti tribali, alle feste dionisiache fino alla nascita del TEATRO GRECO nelle sue peculiarità espressive della TRAGEDIA e della COMMEDIA.

Nozioni basilari di MITOLOGIA

Materiale grafico elaborato dai ragazzi relativo alle MASCHERE

Interventi didattico educativi del gruppo teatrale finalese "IL TENTATIVO" sulle varie TECNICHE TEATRALI (declamatoria e d'improvvisazione)

Esercitazioni degli studenti riguardo a tali tecniche comunicative.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE:

R. GHIARONI, TEATRO E PUBBLICO, I° VOL, ED. LOESCHER  
ALFIERI, CAMPO, LOZIO, PAESAGGIO CON FIGURE, TEATRO, MORANO EDITORE  
DE PAOLIS, MARINI, TEATRO E TESTO, ED. PARADIGMA  
D'AMICO, STORIA DEL TEATRO, ED. GARZANTI  
A.A.V.V., SOCIETA' E STORIA, ED. B. MONDADORI  
G. MIGLIOLI, IL ROMANZO DELLA MITOLOGIA, dalla A alla Z, ED. D'ANNA

ORE IMPIEGATE: 14

## VALUTAZIONE

POICHE' IL CORSO E' ANCORA IN ATTO CI SI PROPONE DI VALUTARE :

a) LA QUALITA', PIU' CHE LA QUANTITA' DEI CONTENUTI DIDATTICI APPRESI ED, IN PARTICOLARE, LA CAPACITA' DI TRASLARE TALI COMPETENZE DI LINGUAGGIO E DI RICERCA IN ALTRI CAMPI.

b) AUTOPERCEZIONE CRITICA DELL'EVOLUZIONE DELLE DINAMICHE DI GRUPPO CHE CI SEMBRANO GIA' BENE IMPOSTATE A META' PERCORSO

-----

# Programma d'ITALIANO

## Contenuti generali del Biennio

---

### 1) Riflessione sulla lingua

---

Teoria della comunicazione: messaggio, emittente, destinatario, codice, canale.  
Funzioni e usi della lingua.  
La morfologia.  
La sintassi della frase semplice.  
La sintassi della frase complessa.  
Il testo e le abilità linguistiche.  
I diversi tipi di testo (descrittivo, narrativo, argomentativo): analisi e produzione.

### 2) Educazione letteraria

---

#### a) La scrittura narrativa

Analisi della struttura del racconto: fabula e intreccio, sequenze, sistema dei personaggi, spazio, tempo, narratore.  
L' epica antica.  
La fiaba.  
La novella.  
Il racconto.  
Il romanzo.  
I "Promessi Sposi" (lettura integrale).

#### b) La scrittura poetica

Analisi della struttura del testo poetico: il piano del significante ( il verso, le strofe, la rima, gli elementi fonico-timbrici); il piano del significato ( il livello lessicale e il livello semantico).

#### c) La scrittura teatrale ←

Analisi degli elementi costitutivi del testo teatrale: le parti del testo teatrale, il personaggio, lo spazio, il tempo.  
Gli elementi della rappresentazione teatrale: il regista, lo scenografo, gli attori, il pubblico.

---

---

## Metodologia

---

L' insegnante fara ricorso a lezioni frontali, sollecitano gli alunni a prendere appunti, ma importanza primaria verra' data alla lettura diretta del testo, che implica un coinvolgimento e una partecipazione attiva dei ragazzi, portati ad analizzare il testo dato attraverso:

- suddivisione in sequenze
- esplorazione lessicale
- analisi morfo-sintattica
- analisi dell'intreccio
- analisi dei personaggi

Si ritiene utile scegliere percorsi di lettura che procedano il piu' possibile secondo un filo conduttore coerente, e che tengano anche conto di interessi specifici degli alunni. In ogni caso si intende privilegiare la lettura dei testi in versione integrale almeno per quanto riguarda il romanzo. L'operazione di smontaggio e analisi dei testi dati sara' utile esercizio ai fini della produzione autonoma di testi, attraverso schemi guida, parafrasi e riassunti, questionari, commenti, esposizioni argomentate su tema dato, secondo istruzioni compositive date dall'insegnante.

## Strumenti

---

Il lavoro sara' impostato sui testi in adozione e su fotocopie date dall'insegnante

## Verifiche

---

Le verifiche saranno finalizzate ad accertare il grado di comprensione e di assimilazione dei contenuti proposti attraverso lavori scritti e interrogazioni orali.

## Valutazione

---

Il giudizio complessivo sullo studente sara' frutto della valutazione del lavoro individuale (svolto a casa e in classe), della partecipazione al lavoro di gruppo, e si terra' conto del grado di acquisizione raggiunto degli obiettivi proposti.

## PROGRAMMA DI STORIA

### Finalita'

L'insegnamento della storia e' finalizzato a promuovere e sviluppare:

- 1) la capacita' di razionalizzare il senso del tempo e dello spazio;
- 2) la consapevolezza della necessita' di selezionare e valutare criticamente le testimonianze;
- 3) lo studio e la comprensione delle societa' del passato in quanto tali, e come base per la riflessione sulla trama di relazioni sociali e politiche nella quale si e' inseriti;
- 4) l'ampliamento del proprio orizzonte culturale, attraverso la conoscenza di culture diverse.

### Obiettivi

Alla fine del Biennio lo studente deve essere in grado di:

- 1) esporre in forma chiara e coerente fatti e problemi relativi agli eventi storici studiati;
- 2) usare con proprieta' termini e concetti del linguaggio storiografico;
- 3) interpretare e valutare in casi semplici le testimonianze utilizzate;
- 4) confrontare le differenti interpretazioni che gli storici danno di un medesimo fatto o fenomeno.
- 5) Ricostruire le connessioni sincroniche e gli sviluppi diacronici degli argomenti storici studiati;
- 6) Consultare un atlante o una cartina storica.

### Metodologia

Accanto alle lezioni frontali, necessarie specialmente per introdurre un nuovo argomento, si fara' ricorso il piu' possibile al dialogo con gli studenti e alla discussione di gruppo, sollecitata da opportune domande dell'insegnante. Il coinvolgimento degli studenti verra' attuato anche attraverso

il ricorso alla lettura diretta di fonti storiche e di pagine di saggistica storiografica relative ad alcuni argomenti trattati. Se possibile, si promuoveranno lavori di gruppo e/o individuali su materiali reperiti in biblioteca.

## Strumenti

---

Il lavoro sarà impostato sui testi in adozione e su fotocopie date dall'insegnante.

## Verifiche e valutazione

---

Le verifiche verteranno sia sul colloquio orale per accertare la padronanza complessiva della materia e la capacità di orientarsi in essa, sia su questionari scritti a conclusione di argomenti importanti per ottenere risposte puntuali su dati di conoscenza. Sarà oggetto di valutazione anche la partecipazione attiva alla discussione in classe.

## Contenuti generali del Biennio

---

- 1) Dalla preistoria alla storia.
- 2) Le civiltà del Vicino Oriente.
- 3) La società greca. ← I<sup>a</sup> e II<sup>a</sup> intersezione sul Teatro greco
- 4) I primi abitatori della penisola italica.
- 5) Roma e l'unificazione del Mediterraneo.
- 6) L'età Imperiale.
- 7) L'Impero di Roma dalla crisi al crollo.
- 8) L'origine del Medioevo.
- 9) La civiltà Medievale.

Cap III\*LA SOCIETA' GRECA

L'eredità greca, un punto di partenza fondamentale per la nostra cultura.

I° colonizzazione

Il "Medioevo ellenico, secondo la testimonianza dei poemi omerici

Origine e struttura della polis

II° colonizzazione

Ascesa dei ceti medi: la falange oplitica

La tirannide

Le lotte per l'introduzione di leggi scritte

Fine della tirannide e nascita della democrazia

Le differenti classi della polis

La famiglia: struttura portante della società greca

Le divinità greche; riti, oracoli, misteri

  
I° INTERSEZIONE

-----  
NOZIONI FONDAMENTALI SULLA MITOLOGIA

I Giochi olimpici, un importante momento di unità tra le città greche. (SPORT E RELIGIOSITA')

LINGUA e LETTERATURA distinguono i Greci dagli altri popoli "barbari".

Atene e Sparta: due sistemi di vita e di governo.

Le riforme di Solone e Clistene.

La Grecia nell'età classica e lo scontro con l'impero persiano.

Le battaglie più salienti per terra e per mare.

Lotte politiche ad Atene e Sparta

L'età di PERICLE: momento di massimo splendore artistico e culturale ad Atene.

Da Atene a Tebe : L'INVENZIONE DEL TEATRO

II° INTERSEZIONE

ALTRE MATERIE COINVOLTE: ITALIANO E STORIA DEL TEATRO

---

SCANSIONE DEI CONTENUTI DIDATTICI.

---

LE ORIGINI DEL TEATRO:

Danze sacre ed apparizioni incantate

IL TEATRO GRECO:

Gli agoni drammatici

Le grandi Dionisie: una gara appassionante nella festa di un dio popolare.

~~GENNI SULLA MITOLOGIA GRECA.~~

la gara e gli spettatori.

Il comportamento del pubblico.

Le spese.

La tragedia dell'Atene classica.

Struttura della tragedia.

L'importanza del coro.

Le maschere ed i costumi.

Scenari e macchine sceniche: "deus ex machina"

IL TESTO TEATRALE E LE SUE PECULIARITA'

(io personaggio, egli narrato, tu personaggio, tu destinatario, le didascalie...)

DIALOGHI, MONOLOGHI, PERSONAGGI...

SCHEDA DI ANALISI DEL TESTO TEATRALE

(Autore, pubblico, struttura del testo, personaggi, lingua e stile, messaggio, testo e contesto)

I GRANDI DELLA TRAGEDIA GRECA: ESCHILO, SOFOCLE ED EURIPIDE.

SOFOCLE: EDIPO RE

Biografia

La trama ed i personaggi.

I° EPISODIO

II° EPISODIO

ESODO

L'incesta.

L'enigma,

Quattro forme di sapere,

Trasgressione, colpa e punizione,

Luce tenebre,

Responsabilità personale dell'eroe e presenza del Fato,

Rito sacrificale e catarsi: il pubblico si identifica e si proietta nell'eroe.

ESERCITAZIONI COLLETTIVE.

INTERVENTO DEL GRUPPO TEATRALE "IL TENTATIVO"

Le tecniche di recitazione (declamazione, improvvisazione etc..)

ESERCITAZIONI COLLETTIVE.

## Il teatro ad Atene: rito e spettacolo

Il teatro aveva una grandissima importanza nella vita sociale della polis: ad Atene in epoca classica numerosi cittadini accorrevano ad assistere alle rappresentazioni di tragedie e di commedie che si svolgevano in particolari periodi dell'anno durante alcune feste religiose.

**Funzione della tragedia:** L'autore delle commedie voleva soprattutto divertire. La tragedia invece aveva caratteristiche diverse perché portava sulla scena una narrazione dei fatti ispirati al mondo dei miti e dominati da un profondo pessimismo. Fra le principali tematiche affrontate dalla tragedia si possono individuare le considerazioni sulla responsabilità dell'individuo, sul rispetto della giustizia, sul nesso tra colpa umana e castigo divino, sulla necessità di controllare le passioni e i sentimenti. I testi suggerivano perciò agli spettatori riflessioni sui grandi problemi del-

l'esistenza, sulla forza inesorabile del destino, sul rapporto tra gli uomini e gli dèi, sui doveri del singolo verso la collettività. Si può affermare pertanto che il teatro nella polis, sviluppando un dibattito su questioni etiche, politiche o religiose, esercitava un'importante funzione educativa.

**Origine e sviluppo della tragedia:** L'etimologia del vocabolo «tragedia» (da *tragoidia*, canto del capro, perché originariamente si dava in dono un capro, oppure perché i componenti del coro erano vestiti con pelli di capra) rimanda a un sacrificio religioso che in epoca arcaica si svolgeva in onore di Dioniso e ci rivela perciò che l'origine della tragedia era strettamente collegata alla religione. I fedeli si riunivano intorno all'altare del dio per intonare un coro in forma improvvisata. Secondo la tradizione, da questo coro attraverso una serie di trasformazioni si giunse al dramma tragico che doveva ispirarsi a regole precise. Ai canti del coro rispondeva un *hypokritès*, un attore, e dal dialogo che si instaurava prese forma l'originaria tragedia.

In epoca classica, inizialmente, il coro nella tragedia era composto di dodici persone (chiamate coreuti), le quali non erano attori professionisti ma semplici cittadini scelti per l'occasione. Gli attori erano soltanto tre, ognuno dei quali poteva recitare più parti, maschili e femminili.

Per i Greci dell'età classica la tragedia era allo stesso tempo uno spettacolo e una cerimonia religiosa. Il carattere ufficiale delle rappresentazioni è rivelato dal fatto che almeno a partire dalla metà del V secolo a.C. era lo Stato a stipulare il contratto con gli attori.

Le tragedie che attiravano il maggior numero di spettatori si svolgevano durante le Grandi Dionisie, feste in onore di Dioniso che si celebravano ad Atene tra marzo e aprile. Secondo la tradizione fu Tespi il primo a comporre un dialogo tra un coro e un *hypokritès* durante le Dionisie organizzate da Pisistrato nel 534 a.C.

**Il finanziamento degli spettacoli:** Come abbiamo visto, le persone più facoltose avevano l'obbligo di finanziare alcune spese pubbliche, tra cui l'allestimento degli spettacoli teatrali; ogni anno infatti l'arconte epónimo sceglieva quei cittadini che dovevano pagare le spese necessarie. Il cittadino ricco che aveva la responsabilità di allestire un coro veniva chiamato con il nome di corego.

La passione del pubblico era tale che ben presto gli spettacoli si trasformarono in gare e così ogni corego, nella speranza di aumentare la propria popolarità, sceglieva l'autore e il coro ritenuti migliori; nel 472 a.C., ad esempio, il corego Pèricle scelse Eschilo, il quale, tra le altre tragedie, rappresentò *I Persiani*, un dramma che si ispirava alla guerra tra le polis greche e l'esercito di Serse. Tuttavia non era frequente che nelle tragedie si affrontassero temi di attualità.

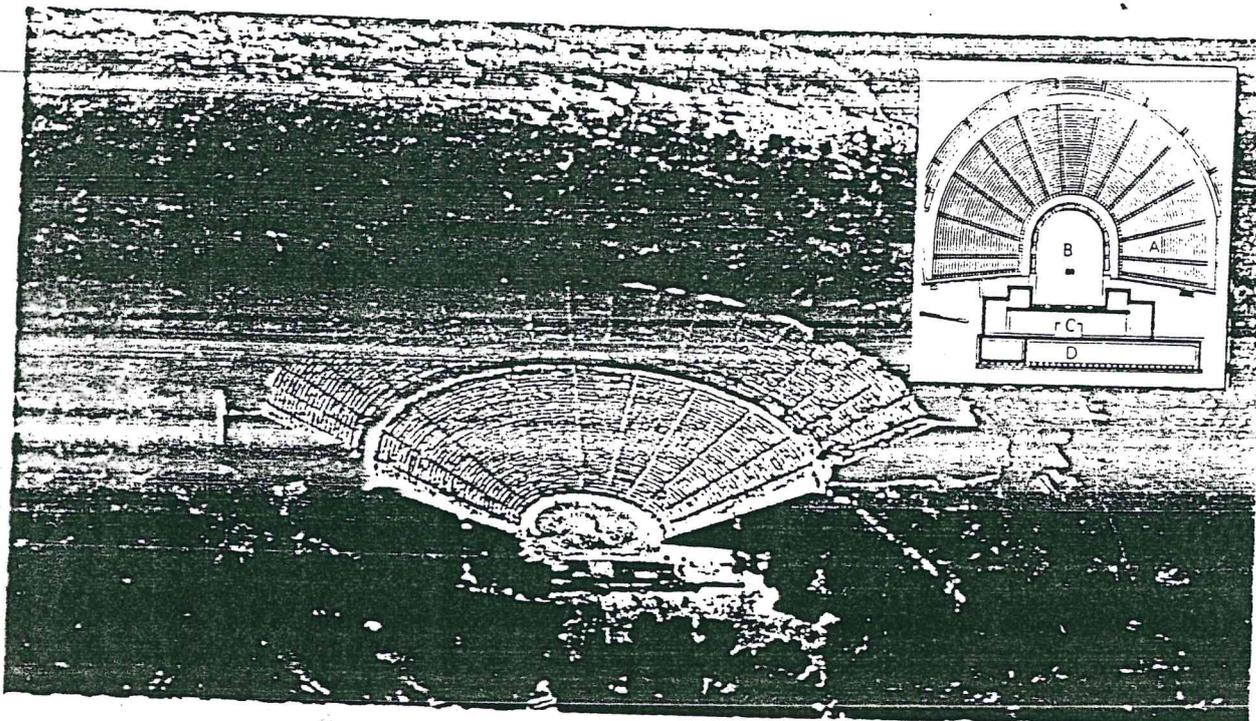
**Il pubblico e gli attori:** Il pubblico si presentava a teatro al mattino molto presto, subito dopo il sorgere del sole, e lo spettacolo durava fino a sera, salvo qualche breve interruzione. Gli spettatori erano quasi esclusivamente uomini; le donne avevano la possibilità di assistere solo alla rappresentazione del dramma satirico. All'epoca di Pèricle, e per circa un secolo, lo Stato si preoccupò di stanziare un fondo con il quale pagava il biglietto ai cittadini più poveri.

Tutti i teatri, dapprima di legno e solo successivamente di pietra, pur essendo strutture architettoniche aperte, erano costruiti con tali accorgimenti da offrire ottime condizioni di visibilità e di ascolto anche alle persone che si sedevano sui posti più alti delle gradinate (cavea). In basso nell'emiciclo centrale si trovava l'orchestra, cioè lo spazio riservato alle evoluzioni del coro (da or-

cheisthai, danzare); dietro si trovavano il proscenio, dove recitavano gli attori, e la scena, un fondale fisso.

Gli attori indossavano costumi molto appariscenti (tuniche e sopraltuniche) e una maschera che permetteva agli spettatori di individuare immediatamente quale era il ruolo in quel momento ricoperto; ai piedi portavano sandali con suole molto alte (coturni) in modo da essere ancora più visibili agli spettatori. Tutto lo spettacolo aveva un valore simbolico: la maschera, la foggia e il colore delle vesti indicavano un particolare tipo di personaggio. Secondo alcuni, ma non si è sicuri, la maschera serviva anche ad amplificare la voce.

Al termine della gara bisognava proclamare il vincitore; in precedenza erano stati estratti a sorte i nomi dei giudici, che avevano il compito di votare: venivano premiati l'autore, il corego e il protagonista che avevano ottenuto più consensi e a ciascuno di essi veniva consegnata una corona d'edera.

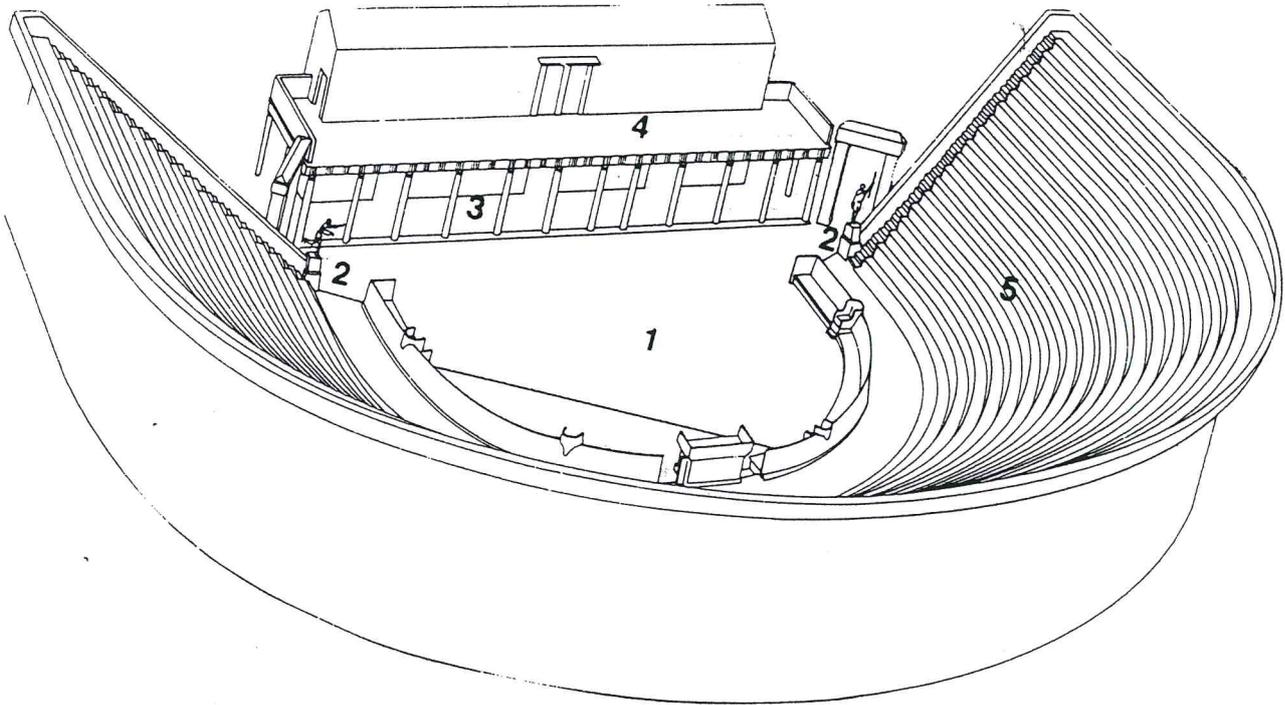


Veduta aerea del teatro di Epidauro. È il teatro greco meglio conservato: le gradinate a semicerchio sono ricavate sfruttando il pendio naturale della collina. Sopra, la pianta-tipo di un teatro greco: A. la cavea dove si sedevano gli spettatori; B. l'orchestra dove recitava il coro; C. il proscenio riservato agli attori; D. la scena che faceva da sfondo alla rappresentazione.



MASCHERA TRAGICA DI VECCHIO

MASCHERA TRAGICA DI GIOVINE



1="L'ORCHESTRA" UNO SPAZIO DESTINATO ALLE RITMICHE EVOLUZIONI DEL CORO; 2="LE PARADISI" PASSAGGI LATERALI PER L'INGRESSO E L'USCITA NEL CORO; 3="IL PROSCENIO" LA PARTE ANTERIORE DELLA SCENA SU CUI GLI ATTORI REGITANO L'AZIONE VERA E PROPRIA (IL CORO SI LIMITAVA A COMMENTARE GLI EVENTI); 4="LA SCENA" CHE FACEVA DA SFONDO; 5="LA CUNA" SEMPLICEMENTE APPOGGIATA AL BORDO DI CUI COL L'UNA NATURALE CHE COOPERAVA LE GRANDI MATE DESTINATE AL PUBBLICO

ARCHETTI SLOWY IR



glia di Crise, sacerdote del tempio di Apollo nell'isola di Sminto. Fatta prigioniera da Achille durante la conquista delle città alleate di Troia, al momento della spartizione del bottino di guerra, fu assegnata come schiava ad Agamennone, al quale, secondo altre fonti, generò un figlio che fu chiamato Crise. Zeus, deciso a risollevarle le sorti dei Troiani, avviliti dalle sconfitte riportate nella guerra con i Greci, diffuse una pestilenza nel campo di questi ultimi; fece anche di più: quando Crise si rivolse ad Agamennone per riscattare la figlia, indusse l'eroe a scacciarlo e a maltrattarlo, al punto che Apollo, invocato da Crise, cominciò a scagliare le sue frecce



Criseide e il padre Crise in un'antica pittura vascolare greca.

sui Greci, uccidendone moltissimi. Quando l'indovino Calcante rivelò i motivi di quanto stava accadendo, Agamennone fu costretto a restituire Criseide al padre.

**Crono** - Il poeta greco Esiodo ci narra che all'origine di tutto vi fu il Caos, inteso non come ammasso confuso, ma come spazio vuoto, principio cosmico senza carattere di divinità. Poi sorsero Gea la terra, ed Eros, il principio d'attrazione che unisce gli elementi e gli esseri. Dal Caos nacquero Erebo, o la prima tenebra, e la Notte, che generarono l'Etere e il Giorno. Intanto Gea creò Urano dio del cielo stellato, le montagne, le Ninfe e Ponto, il mare; unendosi poi con Urano e Ponto, essa popolò l'universo di esseri divini, il principe dei quali fu appunto Crono, simbolo del tempo che passa, un personaggio ammantato di grande dignità, raffigurato con una falce in mano ed accompagnato dal corvo, l'animale in grado di esprimere oracoli. Crono e corvo d'altra parte nella lingua greca come in quella latina hanno radice comune (*chronos-cornix*) quasi a conferma del legame indissolubile fra la divinità e l'animale sacro. Ma se ci rifacciamo alle testimonianze forniteci da Esiodo sull'origine di Crono, la storia si presenta in termini più suggestivi, anche se permeata di una certa primitività che a noi, data la nostra sensibilità, appare sconcertante. All'origine del cosmo, dopo il regno di Urano, Crono, signore del tempo, sposò Rea; su questo matrimonio pesava una profezia che spiega il comportamento del dio: uno dei figli nati dall'unione divina avrebbe tolto il trono al re del mondo. Così, ogni anno, alla nascita di un figlio, Crono obbligava Rea a portarglielo e lo inghiottiva per rendere vano ciò che era stato predetto: deglutì uno



Crono in un'antica scultura, Musei Vaticani.

dopo l'altro Estia, Demetra, Era, Ades e Posidone. Ma quando nacque Zeus, la madre esasperata sostituì il neonato con una pietra avvolta in fasce che dette in pasto al re; poi si recò in Arcadia, sul monte Liceo, e affidò il neonato alla Madre Terra. Così Zeus fu portato all'isola di Creta e, nascosto nella grotta di Hea ebbe come custodi due ninfe gentili, Adrastea e Io, figlia della capra Amaltea. Affinché Crono non si accorgesse dell'esistenza del neonato, presso la sua culla Rea pose i Cureti, i quali mascheravano i vagiti del bambino percuotendo con le lance i propri scudi. Così Zeus cresceva tra le amorevoli cure delle sue custodi e quando divenne signore degli dei e degli uomini, secondo la profezia, fu grato a chi lo aveva curato: Amaltea divenne la costellazione del Capricorno; una delle sue corna originò la cornucopia, dalla quale uscivano

in abbondanza cibi e bevande non appena se ne esprimesse il desiderio. Alle Ninfe che lo avevano cullato ed accudito, Adrastea ed Io, figlie di Melisseo, fu affidata la custodia della preziosa cornucopia.

Ma Crono cominciò un giorno ad avere dei sospetti, così si decise a cercare quel figlio che gli doveva essere nato e del quale non aveva più saputo nulla; Zeus accortosene, fu molto svelto e per sottrarsi a Crono si trasformò in un serpente e mutò le Ninfe in orse. L'uno e le altre andarono poi a costituire nel firmamento le costellazioni del Serpente, dell'Orsa Maggiore e dell'Orsa Minore. Così si salvò e divenne adulto fra i pastori. Era giunto il momento di affrontare Crono, allora Zeus si recò dalla madre chiedendole di diventare il coppiere di Crono. Rea comprese che era il



Saturno (Crono) che divora i propri figli. Dipinto di Francisco Goya (1746-1828). Madrid, Prado.

tempo della vendetta. Così diede a Zeus un liquido che egli avrebbe dovuto mescolare alle bevande di Crono. Un'abbondante bevuta obbligò Crono a vomitare tutto quello che aveva nello stomaco: ne uscirono in tal modo la pietra e gli dei precedentemente ingoiati, ai quali Zeus si alleò contro i Titani figli di Urano e di Gea e guidati da Atlante. Poiché la guerra andava un po' troppo per le lunghe, la Madre Terra rese noto a Zeus che, per ottenere la vittoria finale, avrebbe dovuto allearsi con tutte le creature che Crono aveva imprigionato nel Tartaro.



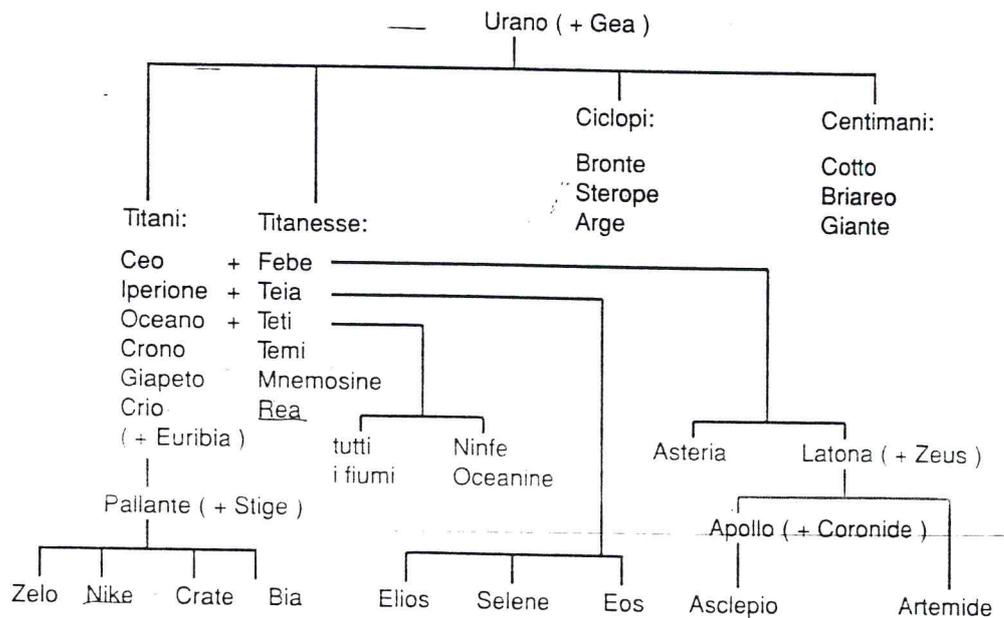
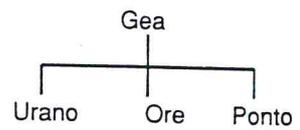
Rea porge a Crono una pietra al posto del neonato Zeus. Bassorilievo da un antico altare, Roma, Museo Capitolino.

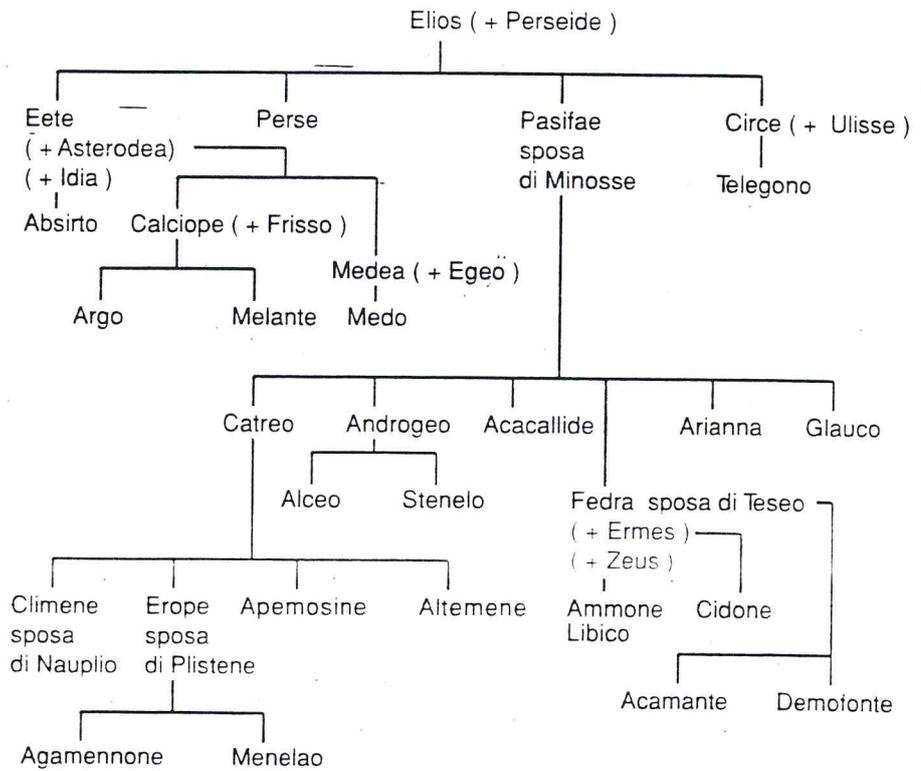
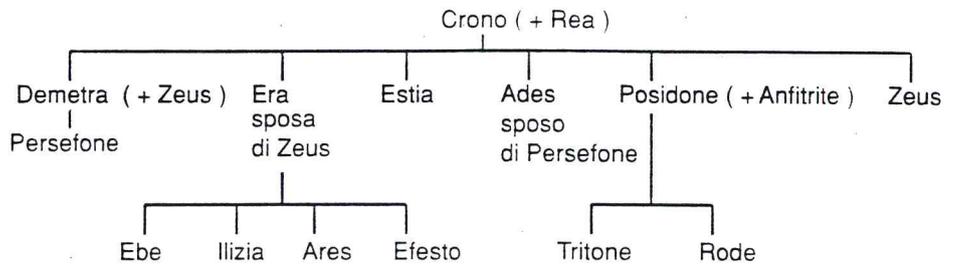
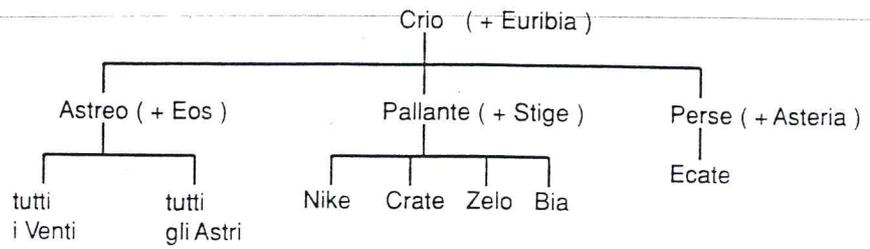
E Zeus così fece alleandosi ai Ciclopi e ai Giganti dalle cento mani. I primi fabbricarono per lui la folgore, per Ades l'elmo che rende invisibili, per Posidone il tridente. Dotati in tal modo di armi fatate, i tre dei si avvicinarono a Crono. Zeus lo colpì con la folgore, i Giganti dalle cento mani seppellirono i Titani sotto un mucchio di pietre e, alla fine, Crono e i Titani furono relegati per sempre nelle isole britanniche e non furono più in condizione di nuocere. Ad Atlante capo dei Titani fu imposto il gravoso compito di sostenere il cielo sulle spalle per l'eternità. Le mogli dei Titani, invece, furono risparmiate per volontà di Rea. Zeus, divenuto signore del cielo e della terra, riservò per sé questo dominio, diede a Posidone il regno delle acque e ad Ades il mondo sotterraneo e le dimore dei morti. Da allora tutti rispettarono questa irrevocabile decisione.

L'ellenico Crono si identifica con il Saturno dei Romani, antichissima divinità italica dell'agricoltura spodestata nell'era primordiale da Giove. Anch'egli dunque mitico re di un'epoca remotissima: assimilabile all'età dell'oro e dell'abbondanza e quindi alle radici della più profonda romanità. Le feste dei *Saturnalia* a lui dedicate presentano affinità con le *Krònia* che si svolgevano in Grecia.

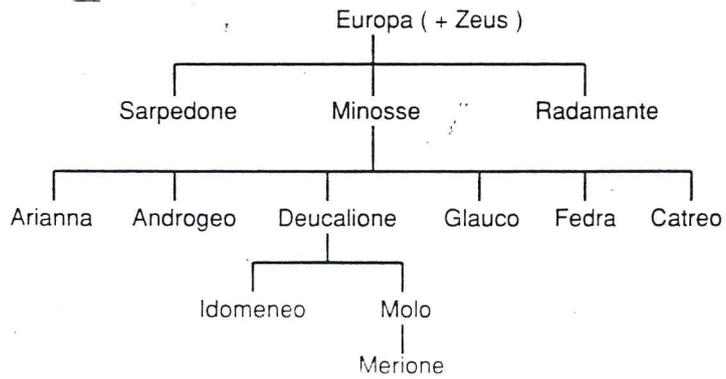
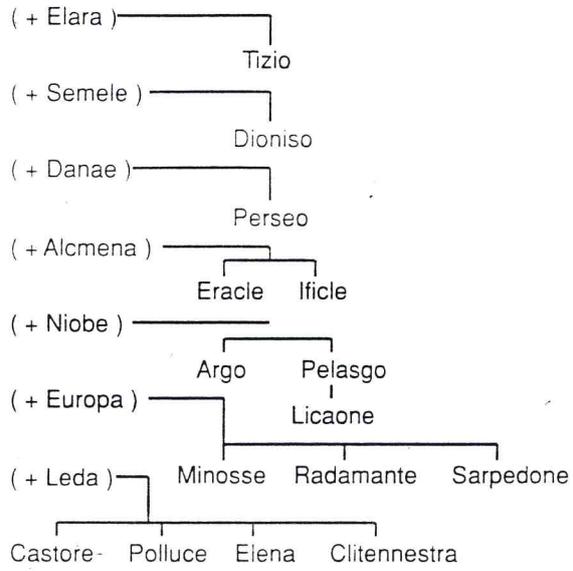
Cupido - vedi *Eros*

# Tavole genealogiche





Zeus ( + donne mortali )



# CIVILTÀ GRECA

## TEATRO

**ORIGINI** Teatro del greco ( $\theta\epsilon\alpha\tau\acute{o}\varsigma$   $\delta\upsilon\pi\acute{\alpha}\sigma$ ) verb Dio, ciò ci induce a pensare che il teatro affonda le sue origini nei riti religiosi primitivi, nelle danze sacre, nelle pantomime (=rappresentazioni teatrali senza l'uso della parola ma solo col gesto e la danza), rituali in cui lo stregone interpretava supertalmente la parte del dio e i partecipanti si rendono conto che ciò che vedono non è il vero dio ma la sua rappresentazione. In questo passaggio dal divino all'umano, in queste rappresentazioni in

( ) cui attraverso la recitazione-racconto delle gesta del dio è l'origine del teatro. L'uomo per esorcizzare le cose che lo spaventano ha cercato, mediante la rappresentazione di dominarle con la fantasia; è nato così il rito, in cui tutti hanno partecipato all'azione della stregone che si è coperto il volto con la maschera e ha imitato una danza mimica rituale rappresentativa, magari intorno ad un totem. Danze e maschere sono gli elementi + antichi del teatro,

rimovibili grazie allo studio dell'etimologia in tutti i popoli primitivi.

○ **TEATRO GRECO** Il teatro greco è il primo che in Europa si eleva a forma d'arte e la sua classicità consiste nel fatto che gli stimoli che esso ha fornito e le situazioni umane descritte sono ancora vive oggi, e profondamente vere sempre. Furono straordinarie le opere di un particolare periodo: l'età di Pericle 445-429 a.C. in cui vissero i maggiori autori del teatro greco (Eschilo, Sofocle, Euripide per la tragedia; Aristofane per la commedia). Questo periodo fu denso di avvenimenti storico-politici: la guerra del Peloponneso, una guerra distruttiva e prolungata (431-405)

( ) cui seguì una tirannia aristocratica ferrea. Anche in Grecia l'origine del teatro è di tipo religioso. Agli inizi della primavera, quando si apriva la stagione della navigazione e degli scambi commerciali, affluivano

di atene, forestieri, viaggiatori, mercanti, paleontologi per le feste che venivano celebrate in onore del dio Dioniso (le grandi dionisie). Queste feste erano una specie di festival poetico-musicale che richiedeva un grosso apparato organizzativo. La direzione dei festeggiamenti era affidata all'arconte eponimo che sceglieva i poeti da invitare a loro volta finanziati da ricchi ateniesi, ciascuno dei quali finanziava il coro e prendeva il nome di corego. Oltre al coro per gli autori + famosi era previsto anche l'uso di attori, comparse e addirittura un istruttore del coro.

Per dare un'idea delle dimensioni di questi festeggiamenti, basterebbe citare alcune cifre: nel V secolo durante le grandi Dionisie, erano impegnate più di duemila persone tra autori, scenografi, coreisti, meccanisti (Machina = qualunque macchinario con corde, cordevole che faceva cadere sul palcoscenico attrezzature varie, da cui "deus ex machina" = divinità in teatro caduta da un certo punto dello spettacolo nel palco per risolvere una situazione altrimenti intralciata).

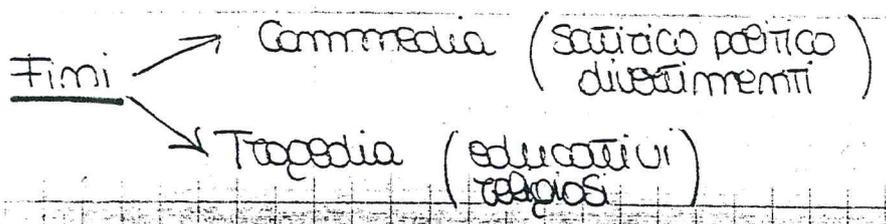
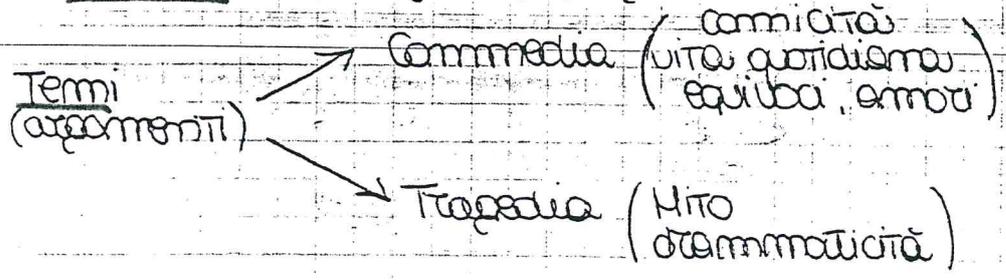
Il pubblico era composto da circa 4000 spettatori che occupavano fino a 30.000, ovviamente erano ammessi tutti i cittadini e liberi oltre le attualità che avevano posti numerati e spesso in ampiezza. Discussa era la partecipazione delle donne, probabilmente potevano assistere agli spettacoli se accompagnate dal marito, gli schiavi invece se accompagnati dal padrone. Non sempre il comportamento era un "pubblico misto" (uomini taggati, artigiani, operai...) era invece soprattutto di fronte ad opere talmente complesse.

La rappresentazione era piuttosto semplice, scene ridotte al minimo, spesso le maschere e i costumi per l'elevato costo, venivano noleggiati. L'autore era spesso anche attore e istruttore del coro, scriveva le parti delle musiche, aveva la regia (movimenti di scena, recitazione del coro). Se l'autore aveva un ricco finanziatore, allora poteva contare sulla collaborazione di un coreografo e di un compositore.

# LA TRAGEDIA

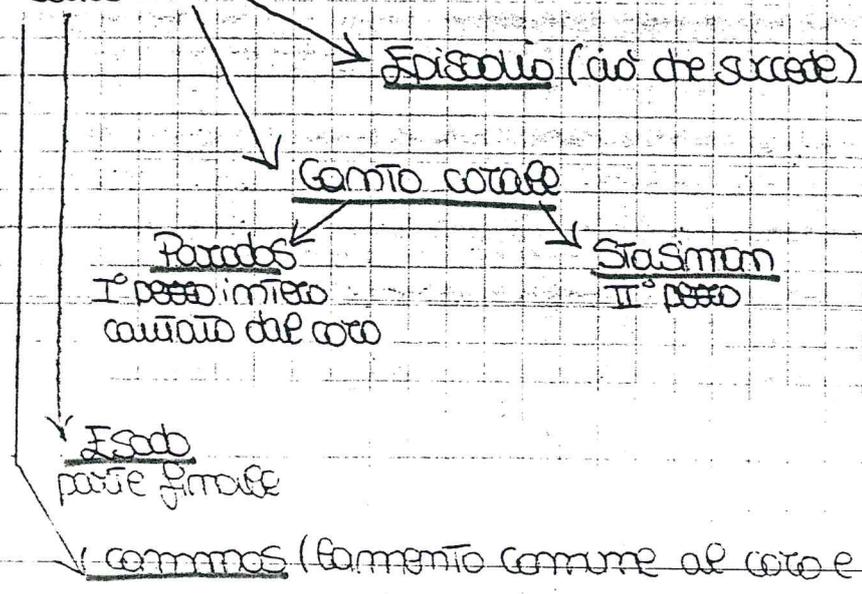
Commedia = inizio difficile, epilogo felice.

Tragedia = inizio felice, epilogo drammatico



STRUTTURA della Tragedia classica

- Prologo (parte della tragedia che si svolge prima dell'entrata del coro)



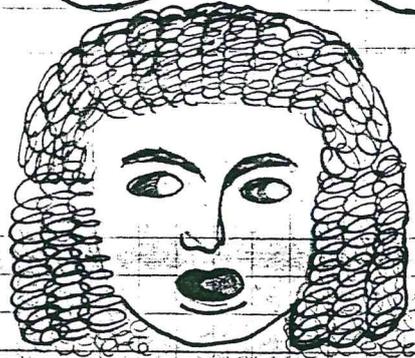
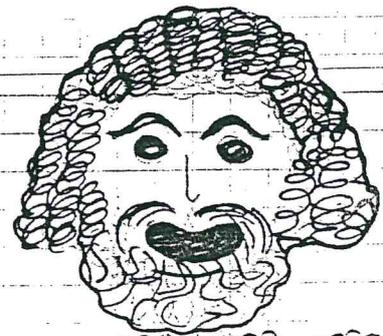
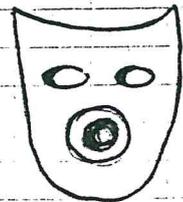
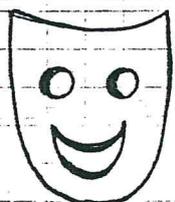
ATTORI: secondo le regole del teatro classico sulla scena non dovevano mai esserci più di 3 attori, anche se i personaggi erano molti, erano sempre quei 3 che, cambiando maschera interpretavano più personaggi.

C'erano ai 3 e erano poi i 30 coristi ed un certo numero di comparse mute. Uno dei 3 era il protagonista (ruolo + importante), il secondo era il antagonista (ruolo a cui si contrappone al primo), il terzo era il terzogenista. Spesso lo stesso attore poteva recitare più

due uniche due tipi, quattro sono di tipo peripetico e peripetico  
 due protagonisti maschili.

**MASCHERE**

tragedia ————— commedia ————— forse tutte &

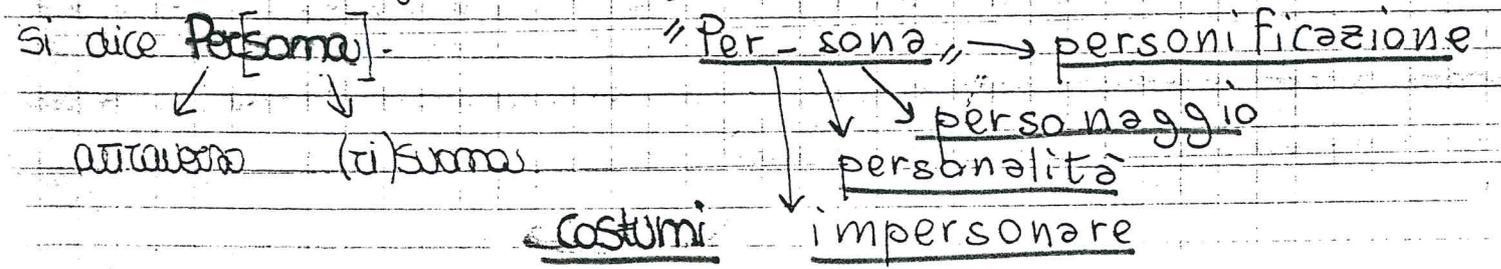


maschera tragica di **giovane**

maschera tragica di **vecchio**

A seconda del tipo di tragedia e dell'evoluzione della storia raccontata possono essere costruite specifiche maschere ad esempio nell'edipo re abbiamo quello di Edipo giovane, quello di Edipo vecchio, quello di Edipo cieco e simultaneamente.

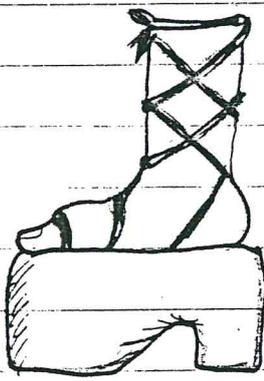
La maschera appunto per le sue capacità di individuazione del ruolo consente anche agli spettatori più lontani di capire chi siamo i personaggi che agiscono sulla scena; non x le sue peculiarità tecniche (vari tipi di aperture facciali fuoruscite vari tipi di suoni (più profondo = tragico-maschile; + fleve = femminile giovanile)). Per questo maschera in latino si dice **Persona**.



Per quanto riguarda i costumi i Greci non ebbero nessuna esigenza di ricostituirne storicamente i costumi perché i loro personaggi erano vestiti come nella vita comune; tutt'al più essi abitualmente accennavano determinate caratteristiche sociali: molto ornati x i ricchi, stracciati x i poveri, schiavi. Si potevano distinguere le vesti tragiche quali le **chitonis**, una sorta di **tunica**; c'erano anche **himatione**, verdi, **sai**, quelle ricamate d'oro, di porpora e poi **veste a rete**, fatta di cordicelle intrecciate che si avvolgeva intorno al corpo e che veniva abbassata dal **litosia** o da qualche altro indovino. Seguivano poi e **enphatis**, **panoplia**, **grembi** di porpora che distingueva coloro che andavano in guerra.

dal dio Dioniso. **Veste bianca** = usato da chi era in lutto o dopo esu-  
 o da coloro che erano colpiti da disgrazie. Sempre x il lutto veniva usato  
 il color nero e quello giallo-bianco. Facevamo parte dei costumi tradi-  
zionali: perle, spade, stati, armature varie, lance, archi, fiacche e  
caducei. Facevamo parte dei costumi tragici femminili: la veste con stro-  
scio di porpora e bianca vicino al gomito che identificava una regina,  
 nel caso di una donna colpita da sventura lo stroscio era nero e  
 la veste bianca. Al costume si aggiungeva un altro elemento importante  
 le **calzature** una necessità di acquistare importanza nella scena teatrale  
 e autore tragico ad imbastire i **costumi**, un tipo di sandali con un altissimo  
tacco di legno. Dall'uso di portare i costumi derivò il nome che i romani  
 mi riferì alla tragedia di derivazione greca; essi fu chiamato infatti  
**"coturnata"**.

Laura Galavotti IAR



= coturno

Borghini Chiara IR

## Il testo teatrale

Il testo teatrale è un testo letterario composto secondo determinate regole, destinato ad essere rappresentato sulla **scena**, a divenire cioè **spettacolo**. Va subito chiarito però che testo drammatico e spettacolo non coincidono: sulla scena gli attori, oltre a pronunciare le parole del testo letterario, si servono di elementi comunicativi extraverbali: gesti, movimenti, intonazione della voce; concorrono poi all'allestimento scenico, i costumi, le luci, la musica. Lo stesso spazio teatrale (il luogo fisico dove viene rappresentata l'azione) influenza lo spettacolo e soprattutto la sua ricezione.

Il testo letterario è dunque solo una componente dello spettacolo teatrale; leggere, conoscere il testo non ne esaurisce la comprensione, anche se costituisce un aiuto per accostarsi alla rappresentazione.

Se scorriamo qualsiasi testo drammatico ci rendiamo subito conto di un aspetto peculiare: tutta l'**azione** (in greco *drama*) è contenuta nelle parole dei personaggi, in conflitto o a confronto fra loro. Scompare la figura del narratore, manca la sua funzione di mediazione tra i fatti raccontati e il lettore, le sue informazioni sull'antefatto della vicenda o sui personaggi. Il rapporto fra l'autore e il lettore (e lo spettatore) avviene attraverso le parole che si scambiano i personaggi, cioè attraverso il **dialogo**. Anche se un personaggio può narrare all'altro fatti estranei alla scena, o parlare all'interlocutore di una terza persona, la comunicazione avviene sempre, con rare eccezioni, attraverso la forma dialogica.

La comunicazione teatrale presenta quindi tratti specifici; secondo Cesare Segre (*Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984) si può presentare così:



L'autore (**io emittente**) comunica col **lettore-spettatore** attraverso il dialogo fra l'**io-personaggio** e il **tu-personaggio**; nelle parole dell'**io-personaggio** vi possono essere riferimenti ad una terza persona (**egli narrato**).

Un testo drammatico si apre di solito con l'elenco dei personaggi:

### PERSONAGGI

DON GIOVANNI figlio di Don Luigi  
 SGANARELLO servo di Don Giovanni  
 ELVIRA sposa di Don Giovanni  
 GUSMAN scudiero di Elvira  
 DON CARLOS  
 I FRATELLI DI ELVIRA  
 DON ALONSO

Il testo può essere suddiviso in **atti**, divisi a loro volta in **scene**. L'azione infatti è sempre frazionata in episodi, le **scene**, che tendono di solito a raggrupparsi in unità autonome, gli **atti**. Nella sua evoluzione storica, il testo teatrale è stato ripartito in un numero piuttosto variabile di atti, da uno a tre a cinque; in alcune epoche (nel teatro

## Dialoghi, monologhi, «a parte»

**P**ur rilevando notevoli differenze fra dramma antico e dramma moderno, possiamo affermare che il dialogo è la forma comunicativa fondamentale del testo drammatico. Il **dialogo** è costituito dalle frasi, chiamate **battute**, che si scambiano i personaggi che si alternano sulla scena. Ogni battuta è isolata da quelle degli altri personaggi, oppure dall'inizio o dalla fine di ogni scena o atto. Dalle battute il lettore ricava tutte le informazioni sulla vicenda, sia quella che si svolge al presente, sulla scena, sia gli eventuali riferimenti a quella passata.

Sulla scena talvolta l'attore è solo, parla come se pensasse, o come se parlasse, e si rivolge direttamente al pubblico, mentre gli altri attori se ne stanno muti in disparte; in questi casi si tratta di un **monologo**.

Nel testo drammatico incontriamo anche diciture come «a parte» (oppure «a sé»): in tal caso il personaggio non si rivolge ad un interlocutore, ma parla tra sé; la battuta che pronuncia, nella finzione teatrale, non è udita dagli altri personaggi. In realtà si rivolge al pubblico, per fargli conoscere il proprio reale pensiero, il cui senso è diverso o addirittura opposto a quello delle parole che scambia con gli altri personaggi. Sempre secondo Segre, monologhi e «a parte» sono una «fuga di notizie», forniscono cioè una quantità di informazioni che l'azione e il dialogo non potrebbero dare; la vicenda acquista così chiarezza, perché di un personaggio veniamo a conoscere le motivazioni profonde e l'intimo pensiero.

Nel dramma tradizionale il dialogo era la forma comunicativa naturale ed esclusiva, l'assenza dell'autore era totale, tutto il dramma era concentrato sull'azione, che doveva avvenire lì, sulla scena, al presente, senza mutamenti di luogo o salti di tempo. Nel dramma moderno, a partire dal secondo Ottocento (da H. Ibsen), l'azione è ridotta e spesso i dialoghi contengono rievocazioni del passato; vi sono frequenti e lunghi monologhi in cui il personaggio mette a nudo se stesso, la propria personalità e la propria coscienza. L'autore si manifesta con chiarezza e persino il pubblico può intervenire o essere chiamato in causa.

## Personaggi

**C**ome il testo narrativo, anche il testo drammatico presenta e sviluppa una vicenda, alla quale partecipano degli individui, in veste di **protagonisti** o **antagonisti**, di **compinari** o di semplici **comparse**. Questi risultano legati fra loro da un insieme di rapporti che costituiscono il **sistema dei personaggi**.

Nello spettacolo teatrale i personaggi sono definiti non solo dalle battute, ma anche da altri importanti elementi come i **costumi**, il **trucco** o la stessa presenza fisica dell'attore a cui è affidata la recitazione.

Il dramma è anzitutto azione e i personaggi sono contraddistinti da ciò che fanno, dal loro agire. Già Aristotele (che per primo operò, nel IV secolo a.C., una codificazione dei generi letterari) nella sua *Poetica*, a proposito della tragedia parlava di **caratteri** (cioè la psicologia dei personaggi), che dovevano però essere conseguenza dell'azione e non viceversa. L'importante era la vicenda (la *fabula*), alle cui necessità i personaggi dovevano essere subordinati, disponendosi quindi secondo determinati ruoli.

Nel teatro moderno, invece (come in Čechov e in Strindberg), ha acquistato sempre più rilievo la dimensione psicologica; in altre epoche (come nella seicentesca *Commedia dell'arte*) vi sono invece personaggi semplicemente abbozzati, che rappresentano aspetti particolari del comportamento umano (il burbero, l'avarò, il servo infingardo, la femmina scaltra), legati ad una determinata condizione sociale.

medioevale o in quello inglese dell'età di Shakespeare) si ignoravano suddivisioni del genere. Un'altra ripartizione del testo è quella fra le **didascalie**, vale a dire le istruzioni dell'autore al regista concernenti l'allestimento della scena e la recitazione degli attori, e le **battute**, cioè le parole dei personaggi.

## Didascalie

Le didascalie sono le istruzioni dell'autore al regista concernenti l'allestimento della scena e la recitazione degli attori. Non fanno parte, propriamente parlando, del testo letterario (che è

attori, ma tutt'altro che trascurabili anche per il lettore del dramma. Se non fossero così dettagliate, costituiscono infatti una guida per inserire il dramma in un ambiente, per immaginare lo sfondo su cui l'autore vuole situarlo. In origine, nel teatro greco, il termine indicava l'intero allestimento dello spettacolo, che era curato dall'autore stesso; in età moderna le istruzioni dell'autore al regista; nel cinema una frase di commento o di spiegazione sovrainpressa al fotogramma.

L'uso delle didascalie varia notevolmente:

- in alcuni autori sono schematiche o addirittura ridotte alla semplice indicazione dell'entrata e dell'uscita dei personaggi sulla scena;
- in altri autori sono precise e minuziose, sia nella descrizione delle scene che nel suggerire i gesti e il tono agli interpreti (ad es. nei drammi di Pirandello, gli atti unici in particolare):

*Si vedranno in fondo gli alberi d'un viale, con le lampade elettriche che traspariranno di tra le foglie. Ai due lati, le ultime case d'una via che immette in quel viale. Nelle case a sinistra sarà un misero Caffè notturno con tavolini e seggiole sul marciapiede. Davanti alle case di destra, un lampione acceso. Allo spigolo dell'ultima casa a sinistra, che farà cantone sul viale, un fanale anch'esso acceso. Sarà passata da poco la mezzanotte. Si udrà da lontano, a intervalli, il suono titillante d'un mandolino.*

*Al levarsi della tela, l'Uomo dal fiore in bocca, seduto a uno dei tavolini, osserverà a lungo in silenzio l'Arventore pacifico che, al tavolino accanto, succhierà con un cannuccio di paglia uno sciroppo di menta.*

(L. Pirandello, L'Uomo dal fiore in bocca)

- in certi testi di drammaturghi contemporanei, come *Atto senza parole* dell'irlandese S. Beckett, non compaiono addirittura battute o monologhi e il personaggio si esprime esclusivamente attraverso i gesti, indicati appunto dalle didascalie:

*PERSONAGGIO: Un uomo. Gesto abituale: spiega e ripiega il fazzoletto.*

*SCENA: Deserto. Luce abbagliante.*

*AZIONE: Spinto violentemente in scena da destra, all'indietro, l'uomo barcolla, cade, si rialza immediatamente, si spolvera, riflette.*

*Colpo di fischiotto da destra.*

*L'uomo riflette, esce a destra.*

*Subito rigettato in scena, barcolla, cade, si rialza immediatamente, si spolvera, riflette.*

*Colpo di fischiotto da sinistra.*

*L'uomo riflette, esce a sinistra.*

(S. Beckett, Atto senza parole)

AUTORE

TITOLO

TITOLO DELLA RACCOLTA

DATA DI COMPOSIZIONE

DATA DI PUBBLICAZIONE

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

## 1 autore e pubblico

- Individuare gli eventuali interventi diretti dell'autore e i momenti in cui il pubblico è direttamente coinvolto nell'azione scenica.

## 2 struttura del testo

### a didascalie e battute

- Osservare il rilievo delle didascalie (numerose, scarse, dettagliate, schematiche);
- Stabilire cosa suggeriscono (entrate e uscite dei personaggi, mimica, intonazione, aspetto fisico, arredi, rumori e luci ecc.);
- Osservare se le battute sono brevi o lunghe, se prevale il dialogo o il monologo, se vi sono degli «a parte».

### b scene e atti

- Descrivere lo spazio in cui è ambientata la scena;
- Sottolineare i cambiamenti di luogo tra una scena e l'altra;
- Individuare gli indicatori di tempo;
- Determinare l'eventuale valore simbolico degli elementi (luoghi, tempi, oggetti scenici).

## 3 personaggi

- Osservare il numero dei personaggi;
- Determinare il ruolo dei personaggi;
- Analizzare la caratterizzazione dei personaggi (aspetto fisico, carattere, condizione sociale, idee).

## 4 lingua e stile

- Individuare nel testo:
  - il genere (commedia, tragedia);
  - il registro stilistico (alto, medio, basso, comico, tragico, satirico, ironico);
  - la sintassi: paratassi, ipotassi, uso dei tempi verbali;
  - il lessico (alto o basso, ricercato o semplice, letterario o comune, presenza di termini tecnici, dialettali, forestierismi ecc.);
  - presenza di figure retoriche (simboli, similitudini, metafore ecc.).

## 5 messaggio

- Individuare il messaggio o i messaggi contenuti nella storia;
- Distinguere tra i messaggi espliciti (attraverso l'autore e i personaggi) e quelli che si ricavano implicitamente dallo svolgimento della vicenda;
- Il messaggio viene presentato come:
  - un giudizio definitivo e immodificabile;
  - aperto e problematico.

## 6 testo e contesto

- Ricavare il contesto attraverso gli elementi che riguardano:
  - la vita dell'autore e le sue opere;
  - il rapporto con altre opere dello stesso autore, i temi da lui trattati, le sue preferenze lessicali, il suo modo di narrare;
  - la sua adesione a movimenti artistici o letterari del suo tempo;
  - la sua concezione di vita, la sua ideologia, i suoi sentimenti;
  - la società del tempo;
  - il rapporto con il contesto artistico, scientifico, religioso del suo tempo;
- Confrontare il brano in esame con altri dell'autore, e con quelli di altri autori che hanno trattato argomenti analoghi.

## Sofocle

# Edipo re

*Sofocle nasce ad Atene nel 496 a.C. ed è figlio di un fabbricante di scudi. Appartiene perciò al ceto delle famiglie ricche, ma non è un nobile. Coltiva la musica, la ginnastica e le arti intellettuali, fruendo di maestri eccellenti. Nel 480, guida il coro di giovani che cantano un peana, un canto che celebra la vittoria di Salamina. Nel 468 vince il suo primo agone tragico. Si tratta di una gara, un concorso di rappresentazioni tragiche che avviene durante le feste dedicate al dio Dioniso. Nel 443-442, troviamo Sofocle in una carica importante: è il presidente degli ellenotami, degli amministratori del tesoro della lega attica, dei fondi che i confederati di Atene versavano alla città per le spese dell'apparato bellico antipersiano. Subito dopo, il poeta entra a far parte del collegio degli strateghi, il più alto della gerarchia statale, nel quale verrà eletto più volte. Vengono attribuiti a Sofocle più di centoventi drammi e venti i trionfi riportati, ma esigenze didattiche del periodo ellenistico hanno favorito la raccolta in antologie di sette tragedie che sono pervenute fino a noi, mentre le altre sono andate perdute. Le sette tragedie sono: Aiace, Elettra, Edipo re, Antigone, Trachinie, Filottete, Edipo a Colono. Muore nel 406 e la sua ultima opera, Edipo a Colono, viene rappresentata postuma nel 401 dal nipote Sofocle il giovane.*

### LA TRAMA

Tebe è in preda ad una terribile epidemia. Edipo, re della città, ha inviato Creonte, il fratello di sua moglie, presso il santuario di Apollo per capire le cause di questa pestilenza e imparare a combatterla. Creonte torna riportando le parole dell'oracolo, che ordina, se si vuole liberare la città dal male, di scoprire l'assassino di Laio — il precedente re di Tebe — e di cacciarlo dalla città o di mandarlo a morte. Edipo manda a chiamare Tiresia, l'indovino cieco, affinché, grazie alla sua magia, scopra l'omicida e salvi così Tebe. Tiresia, all'inizio, si rifiuta di parlare, poi fa capire che il responsabile è lo stesso Edipo. Questi respinge con sdegno l'accusa e scaccia l'indovino, incolpandolo di tramare per spodestarlo a favore di Creonte. Tiresia, prima di andarsene, predice ad Edipo che scoprirà di aver sposato sua madre e di essere fratello dei suoi figli e che a causa di ciò diventerà cieco, povero e girovago. Entra in scena Creonte che rigetta l'accusa di Edipo in quanto dice di non volere le responsabilità che derivano dall'essere re. Edipo non gli crede e parla con Giocasta, sua moglie, di quanto ha ordinato l'oracolo di Apollo e della lite con Tiresia e Creonte. Giocasta lo invita a non credere nelle profezie e cerca di dimostrarglielo raccontandogli come sia morto Laio. Saputo dall'oracolo di Apollo che sarebbe stato ucciso da suo figlio, Laio legò i piedi al proprio bambino, nato da appena tre giorni, e lo affidò ad un pastore, ordinandogli di portarlo sul monte

Citerone e di ucciderlo. Così — dice Giocasta — la profezia non si avverò. Infatti, secondo la testimonianza del servo, Laio sarebbe stato ucciso da predoni stranieri nella Focide all'incrocio delle strade di Delfi e Daulia. Edipo, conosciuto il luogo dell'omicidio, manifesta qualche preoccupazione e chiede di poter parlare con il testimone oculare. Quindi inizia a raccontare la sua storia. Dice di essere nato a Corinto da Polibo, re di quella città, e da Merope. Un giorno, ad un banchetto, un uomo completamente ubriaco gli disse che egli non era figlio di Polibo e di Merope. Egli allora si recò a Pito ad interrogare l'oracolo di Apollo che gli predisse che avrebbe ucciso il proprio padre e che si sarebbe congiunto con sua madre. Edipo, quindi, per evitare di compiere questi orribili misfatti decise di non tornare a casa dei genitori. Trovatosi nella Focide, all'incrocio presso il quale, secondo Giocasta, è stato ucciso Laio, egli ricorda di essersi imbattuto in un uomo alla guida di un carro che lo sospinse fuori dalla strada. Preso da un impeto d'ira, egli lo uccise. Ora Edipo vuol sapere dal servo se veramente Laio fu ucciso da un gruppo di briganti oppure da un uomo solo. In tal caso egli si sentirebbe responsabile di quella morte. Intanto è giunto a Tebe un messo da Corinto, per informare Edipo della morte di Polibo. A quella notizia egli si sente liberato dalla predizione secondo cui avrebbe ucciso il padre, ma poi viene a sapere dal messo stesso che Merope e Polibo non erano i suoi genitori. Quel messo aveva avuto, sul monte Citerone, il bambino da un pastore. Sapendo che Polibo e sua moglie desideravano tanto un figlio lo affidò loro. Viene convocato quel pastore: dopo alcune reticenze conferma quanto detto dal messo, aggiungendo che Laio gli aveva ordinato di uccidere il bambino per evitare che si realizzasse la profezia secondo la quale egli avrebbe assassinato il padre. Ora l'assassino di Laio è scoperto. È Edipo, il quale si è anche congiunto con Giocasta che è sua madre. Giocasta, a quella rivelazione, disperata, si impicca. Edipo si trafigge gli occhi.

## I PERSONAGGI

**EDIPO:** proveniente da Corinto, è giunto a Tebe dove, dopo aver risolto l'enigma della Sfinge, ha sposato Giocasta, vedova del re Laio morto misteriosamente, mentre si recava a consultare l'oracolo di Apollo.

**GIOCASTA:** regina di Tebe, in quanto sposa prima di Laio e poi di Edipo.

**TIREZIA:** indovino, profeta di Apollo. È cieco.

**CREONTE:** fratello di Giocasta e cognato di Edipo.

**CORO DI VECCHI:** il coro è un personaggio collettivo che danza e canta, interloquendo con il pubblico e gli altri personaggi della tragedia, senza però influire sul corso degli eventi.

**CORIFEO:** capo del coro.

Il prologo si apre con Edipo, re di Tebe, che, entrando in scena, vede un gruppo di persone di ogni età che stanno pregando Apollo perché liberi la città dalla terribile pestilenza che l'ha colpita. Nel frattempo giunge Creonte, che era stato inviato da Edipo a consultare l'oracolo di Apollo proprio per avere lumi circa questa epidemia. Questi riferisce che il dio ha ordinato di scoprire l'assassino di Laio — il sovrano che sedeva sul trono prima di Edipo — e di cacciarlo dalla città o di mandarlo a morte. Solo così Tebe potrà essere liberata dall'epidemia. Della morte di Laio si sa solo ciò che ha riferito un servo che era presente al fatto: il re è stato ucciso dai briganti, fuori città, mentre si recava ad interrogare un oracolo. Edipo, che non ha conosciuto Laio in quanto è giunto a Tebe solo dopo che questi era morto, promette di risolvere il caso e di esiliare il responsabile. Nel frattempo ha mandato a chiamare l'indovino Tiresia affinché lo aiuti in questo compito.

PRIMO EPISODIO

[...]

*(entra condotto per mano da un fanciullo il vecchio e cieco Tiresia)*

EDIPO Tiresia, tu che penetri ogni cosa  
 le arcane<sup>1</sup> e le palesi<sup>2</sup>, della terra e del cielo,  
 anche se non ci vedi tu comprendi  
 da quale morbo<sup>3</sup> è presa la città.  
 Noi troviamo, signore, che tu solo  
 adesso puoi difenderla e salvarla.  
 Apollo infatti — se non l'hai saputo, ancora da quei messi,<sup>4</sup> —  
 consultato da noi ci ha fatto dire  
 che il solo, unico scampo a questi mali  
 sarebbe se scoperto con certezza l'uccisore di Laio  
 noi lo punissimo di morte oppure cacciassimo in esilio.  
 Non negarci il responso<sup>5</sup> degli uccelli  
 né qualunque altra strada tu conosca  
 di quest'arte profetica che hai:  
 salva te stesso e la città di Tebe,  
 salva anche me, Tiresia,  
 e disperdi il contagio dell'ucciso.  
 La più bella fatica per un uomo  
 è giovare ai suoi simili  
 con quanto egli possiede e quanto può.

TIRESIA Ahimè com'è terribile sapere  
 quando non serve a niente per chi sa.  
 Sapevo questo e l'ho dimenticato,  
 ché non avrei dovuto venir qui.

EDIPO Che c'è? come m'arrivi scoraggiato!

TIRESIA Lasciami andare a casa. Tu porterai più facilmente, Edipo,  
 la tua sorte, io la mia, se mi dai retta.

EDIPO Se ci neghi il responso tu non parli, né secondo le leggi  
 né secondo l'amore che tu devi, alla città tua madre.

TIRESIA Vedo che il tuo parlare non torna a tuo vantaggio.

1. *arcane*: misteriose, nascoste, segrete.
2. *palesi*: che si manifestano, appaiono in modo chiaro ed evidente.
3. *morbo*: malattia.
4. *messi*: messaggeri.
5. *responso*: risposta che viene da una divinità; predizione, profezia.

Che questo non accada pure a me.

EDIPO Tu che sai tutto, in nome degli dei, non te n'andare: vedi, siamo tutti ai tuoi piedi a supplicarti.

TIRESIA E tutti non capite. Ah non mi fare dire i miei dolori ch'io non sveli anche i tuoi.

EDIPO Cosa dici, Tiresia? Sai tutto e ti rifiuti di parlare? Ma vuoi tradirci allora, e mandare in rovina la città?

TIRESIA Non voglio far del male, né a me stesso né a te. Ma perché me li fai, questi rimproveri? Da me non saprai nulla.

EDIPO Dunque non parlerai, pessimo fra i malvagi — tu muoveresti a sdegno anche una pietra — ma rimarrai sempre così ostinato?

TIRESIA Rinfacci a me l'ostinazione mia, quella che ti sta dentro non la vedi. Te la prendi con me.

EDIPO E chi a sentire simili parole con cui schiaffeggi questa tua città non monterebbe in ira?

TIRESIA Quel che deve arrivare arriverà, anche se lo ricopro col silenzio.

EDIPO E dunque dimmi quel che arriverà.

TIRESIA Non parlo più. Dopo di ciò, se vuoi, abbandonati all'ira più selvaggia.

EDIPO Ti dirò fino in fondo quel che penso tanto sono indignato. Sappi che tu m'hai l'aria d'averlo concepito<sup>6</sup> quel delitto, e d'averlo compiuto anche se non l'hai ucciso di tua mano. E se non fossi cieco, io direi che tu solo, tu solo sei l'autore del delitto.

TIRESIA Davvero? Io ti comando d'ubbidire a quello stesso bando<sup>7</sup> che tu mi hai dato e da quest'oggi in poi di non parlare, né a costoro né a me, perché sei tu la cosa immonda, Edipo, che contamina questa nostra terra.

EDIPO Tiri fuori un'accusa tanto enorme? E come speri, dimmi, di scamparla?

TIRESIA Sono già in salvo. Io nutro di me stesso la potente, divina verità.

EDIPO Chi te l'ha rivelata? L'arte tua?

TIRESIA Tu me l'hai rivelata. Tu m'hai spinto a parlare; io non volevo.

6. *concepito*: progettato, architettato.

7. *bando*: ordine avente forza di legge.

EDIPO E a dir cosa? Ripetilo, di grazia: voglio capire meglio.

TIRESIA Tu mi tenti a parlare? Prima non hai capito?

EDIPO Non abbastanza perché possa dire di sapere. Ripeti.

TIRESIA Io dico: l'uccisore che ricerchi ti trovi ad esser tu.

EDIPO Ripeti un'altra volta certi insulti e non avrai da rallegrarti tanto.

TIRESIA Debbo aggiunger dell'altro, così ti cresce l'ira?

EDIPO Ma sì, quel che ti pare. Sarà fiato sprecato.

TIRESIA Dico che non t'accorgi di tenere  
infame convivenza coi più stretti congiunti  
e sei cieco e non vedi a che punto d'orrore sei arrivato.

EDIPO Tu queste cose credi che potrai sempre dirle allegramente?

TIRESIA Sì, che lo credo, Edipo, se c'è una forza nella verità.

EDIPO Esiste, però te non ti riguarda. Tu non sai cosa sia la verità.  
Sei cieco d'occhi, orecchie ed intelletto.

TIRESIA E tu infelice a rinfacciarmi cose, che presto ognuno ti rinfaccerà.

EDIPO Sei figlio della notte, e di quella ti nutri.  
Non puoi nuocere a me, né a nessun altro che contempla il sole.

TIRESIA Il tuo destino, Edipo, non sarà di cadere per mia mano.  
Oh basta Apollo: a lui sta molto a cuore compiere quest'impresa.

EDIPO Son di Creonte o tue queste trovate?

TIRESIA Creonte, lui non ti fa niente, Edipo. Sei tu stesso il tuo male.

EDIPO O ricchezza, o potere, e tu arte che superi ogni arte,  
quanto livore procurate voi, in questa vita tanto combattuta!  
se a causa del timone, che la città m'ha messo nelle mani  
a titolo di dono, bada bene, e non per mia richiesta  
il fedele Creonte, il caro amico mio dei primi tempi,  
cerca adesso di darmi lo sgambetto e di farmi cadere  
aizzandomi contro, un simile stregone ciurmadore<sup>8</sup>  
pezzente furbo che ci vede bene soltanto nei guadagni  
ma è cieco quanto all'arte di profeta.  
Su, dimmi, dove mai ti dimostrasti vero profeta tu?  
Com'è che quando qui c'era la Cagna,<sup>9</sup> a fare indovinelli,  
non indicasti ai tuoi concittadini un mezzo di salvezza?  
E sì che dipanare quell'enigma, non era certo pane per i denti

8. *ciurmadore*: ciarlatano, ingannatore.

9. *Cagna*: Sfinge, mostro mitologico diffuso in Egitto e dall'Egitto in Grecia; raffigurato con corpo leonino ed alato, testa umana, coda di serpente, proponeva enigmi insolubili.

del primo capitato: ma ci voleva l'arte del profeta.  
 E tu quest'arte hai proprio dimostrato di non averla appresa  
 né dagli uccelli né da un qualche iddio.  
 Ma arriva Edipo ignaro e sprovveduto, e la mette a tacere.  
 Come? facendo centro nel bersaglio con la mia intelligenza,  
 non certo andando a chiederlo agli uccelli...  
 quell'Edipo che cerchi di scacciare sperando di sedere  
 vicino assai vicino, a quei futuri troni creonte!<sup>10</sup>  
 Mi sa che a calde lacrime, Tiresia, lo farete voi due:  
 tu e il tuo degno compare, il famoso «lavacro»<sup>11</sup> dal contagio.  
 E se tu non sembrassi così vecchia carcassa come sei  
 con dei tratti di corda l'avresti vista sì, la tua sapienza!

CORIFEO A nostro avviso, Edipo, le parole: sia quelle tue  
 [sia quelle di Tiresia  
 sono dette nell'ira: il che non serve. Piuttosto ora bisogna  
 studiare il modo in cui potremo adempiere l'oracolo del dio.<sup>12</sup>

TIRESIA Anche se tu sei re, bisogna stare sullo stesso piano  
 quanto al poter rispondere fra noi, con uguale franchezza.  
 È un diritto che ho anch'io; io non sono tuo servo proprio in nulla,  
 sono servo di Apollo, nume ambiguo per gli oscuri responsi.  
 Sicché non sarò messo nella lista neppure dei protetti di Creonte.  
 M'hai rinfacciato, Edipo, d'esser cieco, ed io ti dico questo:  
 tu ci vedi, ma in che abisso ti trovi non lo vedi,  
 non vedi dove abiti e con chi. Lo sai da chi sei nato?  
 Non t'accorgi di essere il nemico dei tuoi sopra la terra e sottoterra.  
 Doppia maledizione: da parte di tuo padre e di tua madre,  
 ti scaccerà da questa terra un giorno, con piede inesorabile e tremendo.  
 E tu ch'ora ci vedi così bene, vedrai poi solo il buio.  
 In quale terra, Edipo, non cercheranno pace le tue grida,  
 qual monte Citerone inorridito non griderà con te  
 quando tu scoprirai a che nozze mostruose sei approdato  
 qui dentro, in casa tua, con fortunata, oh sì, navigazione!  
 E non conosci tutti gli altri mali, una pioggia di mali che diranno  
 chi sei tu per te stesso e per i figli. Ed ora se tu credi,  
 copri pure di fango Creonte e questa bocca che ti parla:  
 ché questo è certo, Edipo: nessuno al mondo mai sarà schiantato  
 così tragicamente come te.

EDIPO Ed io star qui a sentire questo mucchio di cose intollerabili!  
 Ma va' in malora! Ebbene non ti muovi?  
 A girartene indietro cosa aspetti, e a ritornar da dove sei venuto?

Tiresia predice a Edipo che scoprirà egli stesso di aver sposato la propria madre e di essere fratello dei suoi figli. Questo lo condannerà a diventare cieco, povero e girovago. Tiresia se ne va ed entra Creonte il quale, venuto a conoscenza delle accuse di Edipo, si reca da lui per scagionarsi, dicendo che egli non vuole diventare re al posto di Edipo in quanto si trova meglio nella sua posizione di uomo riverito ed importante, ma senza le dolorose responsabilità di un re. Edipo non gli crede e continua ad accusarlo di essere l'omicida di Laio. Dopo l'uscita di scena di Creonte, entra Giocasta.

10. *futuri troni creonte*: trono che Creonte spera di ottenere nel futuro.

11. *lavacro*: bagno di purificazione.

12. *adempiere l'oracolo del dio*: compiere ciò che la predizione del dio ha richiesto.

SECONDO EPISODIO

[...]

GIOCASTA Edipo, dimmi, in nome degli dei,  
da cosa nasce tutto questo sdegno?

EDIPO Ebbene, ti dirò, giacché t'onoro al di sopra di questi,  
quali insidie m'ha teso il buon Creonte.

GIOCASTA Esponi chiaramente la contesa e l'accusa.

EDIPO Dice che sono io l'uccisore di Laio.

GIOCASTA Questo lo dice lui di propria scienza, o lo sa da qualcuno?

EDIPO M'ha spedito un furfante d'indovino;  
quanto a lui non si sporca, no, la bocca.

GIOCASTA Sciogliti, via, da queste ciance, Edipo.

Ascoltami ed impara

che non c'è niente, niente sulla terra,  
connesso con profeti e profezie.

Te ne darò la prova in due parole.

Giunse una volta a Laio un vaticinio,  
— dal dio Apollo in persona non dirò,  
ma certo dai ministri di quel Nume, —  
che sarebbe venuto il giorno e l'ora  
d'essere ucciso proprio da un figlio  
che gli doveva nascere da me.

Ora lui l'hanno ucciso — è risaputo —  
briganti forestieri in un incrocio.

Quanto al bimbo — non erano tre giorni  
ch'era venuto al mondo — il padre suo

gli cucì le caviglie dei due piedi  
e lo fece gettare sopra un monte,  
un monte inaccessibile. In tal modo

grazie ad Apollo non divenne un figlio  
assassino del padre e quanto a Laio  
non subì da suo figlio la cosa spaventosa che temeva.

Simili fatti avevano fissato i sullodati<sup>13</sup> vaticini!<sup>14</sup>

Tu, Edipo, non curartene per niente.

Se poi qualcosa il dio troverà d'utile  
ci penserà lui stesso ad informarcene.

EDIPO Che smarrimento d'anima, ohimè quale tumulto di pensieri  
m'ha preso adesso ad ascoltarti, donna.

GIOCASTA Perché dici così? Che affanno è questo, che ti  
sconvolge, Edipo?

EDIPO Hai detto, se non sbaglio, che fu ucciso

13. *sullodati*: nominati prima.

14. *vaticini*: profezie, predizioni.

in un incrocio di tre strade, è vero?

GIOCASTA C'era la voce, e non è mai cessata.

EDIPO E dov'è il luogo dove avvenne il fatto?

GIOCASTA La Focide<sup>15</sup> si chiama, ed è lì, che s'incontrano due strade:  
una che allaccia Delfi<sup>16</sup> e l'altra Daulia.<sup>17</sup>

EDIPO Un po' prima che tu salissi al trono  
ne fu data notizia alla città.

EDIPO O Dio, cosa vuoi fare tu di me?

GIOCASTA Edipo, che cos'è questo sgomento?

EDIPO Non far domande. Dimmi:  
Laio che aspetto aveva? quale età?

GIOCASTA Grande nella persona e brizzolato.  
Non un gran che diverso dal tuo aspetto.

EDIPO Ah forse maledetto da me stesso  
mi sono poco fa senza saperlo.

GIOCASTA Che dici, mio signore? Io temo di guardarti.

EDIPO Ho una grande paura che il profeta sia tutt'altro che cieco.  
Dimmi una cosa ancora, e capirò.

GIOCASTA Io tremo, ma domanda. Son pronta a dirti tutto quel che so.

EDIPO Aveva poca scorta in quel viaggio  
oppure molti armati, da sovrano?

GIOCASTA Erano cinque in tutto, con l'araldo  
e un carro solo che portava Laio.

EDIPO Ah che ormai tutto è chiaro.  
Ma chi ve le portò queste notizie?

GIOCASTA Un servo, uno di casa, scampato solo lui da quella strage.

EDIPO E si trova anche adesso alla reggia?

GIOCASTA Oh no davvero. Poi che fu tornato  
e vide te sul trono e Laio morto  
mi supplicò baciandomi le mani  
di mandarlo nei campi alla pastura  
per esser lontano il più possibile

15. *Focide*: regione della Grecia centrale.

16. *Delfi*: città presso la quale risiedeva il santuario di Apollo.

17. *Daulia*: antica città della Focide.

dalla vista di Tebe<sup>18</sup> e dei Tebani.  
Io lo mandai: per quanto fosse un servo  
meritava d'aver questa grazia  
e di più grandi ancora, pover uomo.

EDIPO Non si potrebbe farlo venir subito?

GIOCASTA Certo si può. Ma tu perché lo vuoi?

EDIPO Perché voglio vederlo? Ah donna, io temo  
d'aver detto fin troppo la ragione.

GIOCASTA Verrà, verrà. Ma forse anch'io ho diritto  
di sapere che cosa ti tormenta, Edipo, mio signore.

EDIPO Non ne sarai privata, non temere,  
tanto grave è l'attesa in cui mi trovo.  
E chi potrei trovare più fidato  
e più degno di te per confidarmi  
mentre cammino in mezzo alla tempesta?  
Polibo di Corinto<sup>19</sup> era mio padre  
e Merope mia madre, ch'era dorica.<sup>20</sup>  
A Corinto io passavo per l'uomo più importante che vi fosse  
finché m'accadde un caso  
curioso, sì, ma in fondo non valeva la pena di curarsene.  
In un banchetto un tale, ch'egli era già bell'andato per il vino  
mi butta là, fra una scolata e l'altra:  
bastardo, figlio spurio di mio padre.  
Io lì per lì sebbene gonfio d'ira  
mi seppi trattenere, con uno sforzo enorme su me stesso,  
ma il giorno dopo me n'andai diretto  
da mio padre e mia madre e posi loro  
ben precise domande. Tutti e due  
s'indignarono assai per quell'offesa  
e con chi me l'aveva indirizzata.  
Io sul momento me ne rallegrai  
ma poi sempre tornava quell'insulto  
a rodere il mio cuore  
ché mi s'era insinuato ben profondo  
come un serpente. Allora di nascosto  
da mio padre e mia madre vado a Delfi  
e Apollo mi rimanda  
senza farmi l'onore di una risposta, per quello che chiedevo  
ma predisse altre cose a me infelice:  
oh delle cose tristi e spaventose:  
ch'era destino — disse — ch'io mi unissi  
alla mia propria madre  
e una stirpe mostruosa dessi al mondo  
e ch'io fossi uccisore di quell'uomo  
che m'ha dato la vita: di mio padre!

18. *Tebe*: città della regione della Beozia (Grecia).

19. *Corinto*: città del Peloponneso, regione della Grecia.

20. *dorica*: appartenente alla popolazione ariana che nell'XI sec. a.C. invase la Grecia, sovrapponendosi alla civiltà micenea.

## ESODO

*(esce affannato dalla reggia un Nunzio)*

NUNZIO Ah principi di Tebe, quali orrori  
 voi dovrete vedere ed ascoltare,  
 quanto dolore soffrirete voi  
 se ancora la sentite  
 quella voce del sangue che vi lega  
 alla casa di Labdaco<sup>36</sup> e ai suoi figli.  
 No, nessun fiume, io credo,  
 potrà lavare questa casa mai,  
 non c'è Istro<sup>37</sup> né Fasi<sup>38</sup>  
 che riusciranno a purificarla  
 da tutte le vergogne che nasconde:  
 e verranno alla luce altre sciagure  
 non volute dal caso ma dall'uomo;  
 e son queste che danno più dolore:  
 le sciagure che l'uomo vuole infliggersi.

CORIFEO Non manca nulla a quelle che già so  
 per essere ben tristi. Tu che mi dici ancora?

NUNZIO La più breve di tutte le notizie:  
 La divina Giocasta non è più.

CORIFEO Infelice creatura! Com'è stato?

NUNZIO S'è uccisa lei da sé. Oh ma qui manca  
 l'aspetto più tremendo della cosa, perché tu non la vedi.  
 E tuttavia così come l'ho in mente  
 saprai cos'ha sofferto, disgraziata.  
 Entrata in casa, cieca di furore,  
 strappandosi i capelli con le mani  
 fuggì nella sua camera nuziale,  
 appena entrata, si serrò di dentro  
 e invoca Laio da gran tempo morto  
 ricordando la tragica semenza  
 per cui sarebbe morto  
 e l'avrebbe lasciata a partorire  
 una prole mostruosa al proprio figlio;  
 malediva quel letto in cui da un uomo  
 doveva generare un altro sposo,  
 da un figlio generare nuovi figli.  
 Poi non so la sua fine com'è stata,  
 ché irruppe Edipo urlando e allora noi  
 non potevamo più badare a lei  
 là sola nella sua disperazione,  
 ma guardavamo lui che s'aggirava,

36. *Labdaco*: fondatore della famiglia dei Labdacidi cui appartengono Laio, Edipo e i suoi figli.

37. *Istro*: il fiume Danubio.

38. *Fasi*: il fiume Rion, che sfocia nel mar Caspio.

ecco s'aggira in casa come belva,  
ci domanda una spada  
e dove può trovare la sua sposa,  
no, non più la sua sposa, ma quel grembo,  
quell'utero di donna, che fu madre due volte:  
e sua e dei suoi figli.

A lui così infuriato un qualche dio  
gl'indica quella stanza,  
non fu di certo un uomo, uno di noi  
quanti eravamo là vicino a lui.  
E come se qualcuno lo guidasse  
con un urlo tremendo s'avventò  
contro i battenti della porta e svelse  
i cardini dai perni, e piomba nella stanza.  
E qui impiccata noi l'abbiamo vista:  
la regina impiccata ad una corda.  
E come lui la vede, sventurato,  
con un ruggito atroce di dolore  
le allenta il nodo, e poi che giacque a terra  
quella misera spoglia, oh allora, allora  
che cose orrende ci toccò vedere!

Da lei, dalle sue vesti,  
strappò le fibbie d'oro che le ornavano,  
in alto le levò per poi trafiggersi  
ambidue le pupille e intanto urlava  
che gli occhi non dovevan più vedere  
né il male fatto né quello patito,  
ma sempre ormai nell'ombra avrebbe visto  
quelli che non doveva  
e non avrebbe più riconosciuto  
quelli che tanto amava.

Così maledicendo  
spalancava quegli occhi e li squarciava  
non una volta sola; molte volte.  
Tutte di sangue quelle sue pupille  
gli bagnavano il viso;  
non cadeva una goccia dopo l'altra  
in viscida colata,  
ma una pioggia impetuosa  
di sangue nero a fiotti.

Così è scoppiata, vedi, la tragedia  
da tutti e due, non certo da uno solo:  
è tutto un nodo ormai,  
un groviglio di mali che li stringe.  
Felicità d'un tempo in questa casa  
era davvero, sì, felicità,  
ma adesso in un sol giorno  
pianto sventura morte disonore:  
di tutti i nomi che può avere il male  
non ne manca nessuno.

Compare in scena Edipo con il volto sanguinante. Tutti provano strazio nel vederlo. Chiede a Creonte di essere accompagnato sul monte Citerone. Infine lo prega di occuparsi delle sue figlie, Antigone ed Ismene, sulle quali, innocenti, potrebbe ricadere il disprezzo di tutta la popolazione per gli orrendi misfatti compiuti dal padre. Prima di uscire di scena per andare in esilio si aggrappa alle due bambine che non vuole lasciare. Il testo si conclude con le parole del Corifeo rivolte agli spettatori:

CORIFEO Abitanti di Tebe nostra patria, guardate, questo è Edipo  
 l'uomo che seppe sciogliere gli enigmi, ed era potentissimo,  
 la sorte di un tal uomo chi di questa città non l'ha invidiata?  
 E voi guardate adesso a quale mare è giunto di sciagure.  
 Non chiamate felice nessun uomo, aspettate a vedere  
 l'ultimo giorno della vita sua, se riesce a varcare quella soglia  
 senza avere sofferto alcun dolore.

SOFOCLE, *Edipo re*, Garzanti, Milano 1982. Traduzione di Elena Bono.

## SCHEDE PER UN'ANALISI DEL TESTO

### 1 • L'inchiesta

*Il testo, pur non essendo riducibile ad un racconto giallo — in quanto è molto più ricco — si presenta come una vera e propria indagine: bisogna scoprire un assassino. Edipo in quanto re di Tebe è sollecitato ad indagare — ed egli stesso è deciso a farlo — per individuare il responsabile della morte di Laio, la cui presenza in città è causa dell'epidemia. L'indagine viene affrontata su basi scientifiche. Le tesi di Tiresia non vengono accolte da Edipo, non tanto perché lo accusano, ma in quanto frutto di arti divinatorie, magiche (Sei figlio della notte e di quella ti nutri, primo episodio), che non si fondano su alcuna prova che dimostri la colpevolezza del re. L'inchiesta, come tutte le inchieste moderne, ha inizio con la raccolta di informazioni da tutti coloro che sanno, per aver assistito al fatto o per sentito dire.*

*Edipo, "con logica serrata", vaglia gli indizi raccolti, approfondisce, verifica le informazioni, le collega ai fatti da lui vissuti, insiste per poter parlare con il servo, mette a confronto i testimoni oculari. La sua rettitudine morale non lo ferma nemmeno quando viene messa in discussione la sua verità e comincia ad intuire che l'assassino potrebbe essere lui stesso.*

**• Quale significato assume, nell'evolversi delle conoscenze di Edipo, il racconto del messo?**

**• Come in ogni racconto giallo, anche qui la cronologia degli eventi è manipolata: sai ricostruire la fabula?**

### 2 • L'enigma

*Edipo è stato acclamato re di Tebe per aver risolto l'enigma della Sfinge. Questo fatto è soltanto accennato nella tragedia di Sofocle, ma è fondamentale per le relazioni che ha con la storia successiva dell'eroe.*

*J.P. Vernant e P. Vidal-Naquet ci informano che l'enigma posto dalla Sfinge chiedeva di riconoscere chi fosse quell'essere che ha due, tre e quattro piedi. "La domanda presentava, confuse e mescolate assieme, le tre età che l'uomo percorre successivamente [...] bambino quando cammina su quattro zampe, adulto quando sta saldo sulle due gambe, vecchio che s'aiuta sul bastone".*

*La risposta all'enigma della Sfinge consente ad Edipo di liberare la città dalla tirannia di questo mostro — manifestazione di una incombente e terribile presenza del divino — e di essere acclamato re. Il nuovo enigma, posto dall'oracolo di Apollo, che ora Edipo deve risolvere, è duplice e gli consente di completare la risposta rimasta in sospeso: nel momento in cui scopre l'assassino di Laio, scopre da un lato anche se stesso e la sua colpa, la sua natu-*

ra; dall'altro la natura dell'uomo in generale. Lui, che aveva "distinto" le varie età dell'uomo, ora si manifesta parricida ed incestuoso, colpevole quindi di aver "mescolato" "ciò che deve restare distinto e separato". Egli "s'installa al posto occupato dal padre; confonde in Giocasta la madre e la sposa; s'identifica al contempo con Laio (come marito di Giocasta) e con i propri figli (di cui è insieme padre e fratello), mescolando insieme le tre generazioni della stirpe"<sup>1</sup> che devono restare distinte e separate.

Solo agli dei e alle belve è permesso l'incesto. Così si confondono, nello stesso personaggio, il sovrumano e il subumano. Edipo è re e assassino, uomo retto ed essere mostruoso, scopritore di enigmi ed enigma lui stesso. E poiché questo personaggio è il modello d'uomo, scompare ogni connotato che permetterebbe di definire la vita umana, di fissare in modo preciso ciò che è umano e ciò che non lo è.

Egli si scopre un essere enigmatico, senza consistenza precisa, con molte personalità, difficile da definire. La sua vera grandezza consiste proprio nella sua indeterminatezza che gli impone sempre di porsi degli interrogativi sulla sua essenza.

• **Ritrova nel colloquio con Giocasta il punto in cui Edipo dimostra di aver fatto tutto il possibile per sfuggire al suo infelice destino di patricida ed incestuoso e ripopolare con una parafrasi.**

### 3 • Quattro forme di sapere

La storia di Edipo è storia di enigmi. M. Vegetti che ha indagato le forme di sapere presenti in questa tragedia, dice che a porre e a risolvere questi enigmi "lavorano dei e indovini — come Apollo e Tiresia — mostri e uomini — come la Sfinge e lo stesso Edipo"<sup>2</sup>. Il testo della tragedia quindi rappresenta lo scontro tra forme di sapere diverse — e quindi anche fra valori diversi — che sono realmente presenti nel dibattito intellettuale della Grecia del V secolo a.C. Nelle schede successive, si analizzano i quattro modelli di sapere, che si ritrovano in Apollo, Edipo, Tiresia e Giocasta.

**A • Apollo** Apollo è chiamato con l'epiteto di Los

(l'Obliquo), termine che serve a designare l'ambiguità dei suoi oscuri responsi. Proprio per questa caratteristica, quando si vuole analizzare la conoscenza di cui è portatore, bisogna indagare non tanto le forme, quanto le "quote" di sapere che egli comunica agli uomini. Da questo punto di vista, egli si manifesta in due modi molto diversi: nel suo primo intervento egli aveva profetizzato a Laio, con estrema completezza, il destino parricida ed incestuoso di Edipo; nel secondo, si limita ad ordinare l'inchiesta e a comandare la pena che l'assassino dovrà scontare affinché la città sia purificata e liberata dalla peste.

Non facendo conoscere il nome del colpevole, Apollo si limita a trasmettere un sapere "vuoto", che serve solo ad indurre Edipo ad aprire un'inchiesta. Il dio riduce il suo ruolo a quello del deus ex machina, ossia a colui che dall'esterno mette in moto l'azione tragica.

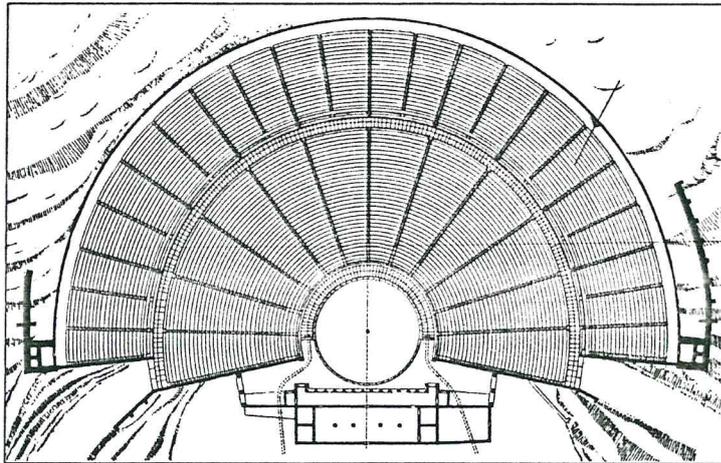
In questo modo però Apollo manifesta doppiamente la potenza del cielo: da un lato dimostra, con la sconfitta di Edipo, il limite entro cui la ragione dell'uomo è costretta a mantenersi; dall'altro rivela la realizzazione della profezia precedente, che finché non era conosciuta rimaneva come non compiuta.

• **Quante e quali sono le fonti da cui Edipo, prima di giungere a Tebe, viene a conoscenza del suo disgraziato destino?**

• **Ritrova nel colloquio fra Tiresia ed Edipo il punto in cui si capisce che Apollo vuole la punizione di Edipo.**

**B • Edipo** Edipo è protagonista dell'inchiesta. Lungo tutta la tragedia, egli dimostra di possedere saldamente un sapere organizzato con metodo e di muoversi con sicurezza lungo i percorsi della razionalità indagatrice. L'indagine, prendendo le mosse dal messaggio di Apollo, giunge, tramite la ragione, alla "certezza" della verità, egli quindi si contrappone vittoriosamente alla vecchia conoscenza divinatoria di Tiresia che desume la verità dal volo degli uccelli anziché dal lavoro della ragione.

M. Vegetti ci ricorda che la nuova forma di sapere di Edipo si connette all'atmosfera razionale della "cultura 'tecnica' e profana del V secolo, la cultura dei fisici, degli storici, dei medici". Questa razionalità risente del nuovo clima culturale del mondo della



Pianta del Teatro di Epidaurò.

città — con le sue nuove istituzioni democratiche e il corrispondente evolversi del diritto — che si contrappone al mondo del mito e delle divinità religiose. Il nuovo modo di pensare della società ateniese riteneva di poter arrivare a conoscere "tutta la realtà" tramite la ragione: in ciò consiste anche la "trasgressione" di Edipo. Egli vuole superare, secondo il comune comportamento degli uomini, il "limite" posto alla natura umana.

• **Quale aspetto della tragedia di Edipo può essere riconducibile all'elemento poco razionale del mito?**

**C • Tiresia M.** Vegetti sintetizza la verità di Tiresia come "la visione totale e immediata"<sup>3</sup>. Tiresia sa interpretare, per doti donategli dagli dei ed inspiegabili a lui stesso, il significato del volo degli uccelli, da cui trae le informazioni per conoscere ogni aspetto della realtà. Il suo sapere non è il risultato di una conquista, "non richiede né il tempo né il lavoro dell'indagine razionale"<sup>4</sup>, ma è semplicemente insito nella sua natura: non dipende dalla sua volontà ed egli non lo controlla. Questo metodo di conoscenza si contrappone apertamente a quello di Edipo che lo accusa di vivere nella notte e di nutrirsi di essa.

Tiresia non appartiene alla città e alla sua nuova cultura: non appartiene alla città in quanto egli è sovrano al pari del dio Apollo, e il corifeo, parlando con Edipo definisce Tiresia Sire. Perciò Vegetti ci dice che l'indovino è "un re, ma un re senza palazzo né città [...]: egli vive solo, lontano dalla città, non ha voluto parlare per salvarla dalla Sfinge, né vuol

parlare ora di fronte al nuovo flagello"<sup>5</sup>; non appartiene alla nuova cultura che gli è estranea, in quanto egli è esponente di una cultura che è una prosecuzione della natura. Estraneo alla città e alla cultura, è venuto solo perché chiamato da Edipo e perché — come lui dice — ha dimenticato quanto sapeva.

• **Spiega cosa significano le seguenti parole che Edipo rivolge a Tiresia: Non puoi nuocere a me, né a nessun altro che contempla il sole.**

• **Sai spiegare con le tue parole cosa significa la visione totale ed immediata di Tiresia? Pensi che ci sia relazione fra questa visione totale ed immediata e la sua cecità?**

**D • Giocasta** Il sapere di Giocasta si manifesta nella sua sfiducia nelle predizioni degli oracoli. Questo atteggiamento, in un primo momento, sembrerebbe giustificato più dal fatto che ella non sa ancora che l'oracolo di Apollo si è già avverato, che non da una sua sfiducia nelle profezie in generale; ma col procedere del testo, quando dice ad Edipo

1. Cfr. J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, cit.

2. Cfr. Mario Vegetti, *Tra Edipo e Euclide*, Il Saggiatore, Milano 1983.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*.

che egli è un povero sventurato e gli augura di non conoscere mai la propria identità, dimostra di essere "irrazionale", di farsi guidare dalla paura e non dalla ragione. Il sapere divino dell'oracolo che aveva predetto la morte di Laio e l'incesto di Edipo, è negato non in nome di una conoscenza razionale, ma della paura che i suoi cari possano essere colpiti. Giocasta, quando comincia ad intuire quale sia la vera identità di Edipo, vuole impedire che venga raggiunta la verità. Vegetti rende bene l'idea di questa sua opposizione quando dice: "In qualche modo, ella sa che la verità non deve venir conosciuta", se si vogliono evitare ulteriori guai.

Questo sapere non è di natura divinatoria, come quello di Tiresia, e non è neppure il risultato di un'indagine: sembra invece essere un sapere di tipo istintivo, che giace nelle sue ansie di madre e di moglie.

• Ritrova nel testo il punto in cui Giocasta denuncia la scarsa attendibilità degli oracoli, e quello in cui dimostra di avere paura della verità.

#### 4 • Trasgressione, colpa e punizione

**A • Trasgressione e colpa** Il termine trasgressione indica sempre, anche ai giorni nostri, il superamento di un limite, di una norma. Il coro, nel secondo stasimo, la chiama *dismisura*, che significa "smoderatezza", "eccesso" e quindi "colpa". Inoltre il coro continua dicendo che essa, dopo essere salita su eccelsi dirupi, subito precipita nell'abisso. La trasgressione quindi in quanto colpa, porta con sé la punizione.

Nella tragedia, la trasgressione è di duplice natura in quanto è costituita dal contemporaneo travalicamento di "due" limiti: un limite interno e un limite esterno all'uomo.

Il limite interno è costituito dalle limitate doti e capacità dell'uomo, in quanto essere imperfetto: questo limite interno è presente in misura diversa in ogni essere umano ed è dovuto alla sua natura necessariamente imperfetta, finita, limitata.

Il limite esterno è determinato dall'ordinamento stabilito dalla società, al quale bisogna attenersi. Secondo A. Casetta, può essere un tabù, una legge dello stato, una tradizione, una consuetudine com-

portamentale, una concezione del mondo: si tratta, insomma, di valori, credenze e tradizioni che definiscono i modi di vita e l'organizzazione sociale in cui gli uomini si riconoscono e a cui devono conformarsi, se vogliono vivere in società.

La tragedia greca nasce in un momento in cui i valori tradizionali della società, fondata sulla soggezione degli uomini agli dei, sono messi in discussione ed entrano in conflitto con nuovi valori che sorgono dallo sviluppo dell'organizzazione politica della città e dalla crescita di una cultura tecnica. Questo sviluppo mette in primo piano le capacità razionali dell'uomo, a scapito delle conoscenze legate alle superstizioni religiose e al sapere divinatorio. Così comincia, faticosamente, a farsi strada, nella civiltà greca del V secolo a.C., il tentativo di affermare questi nuovi valori. Nel caso di Edipo, si tratta di affermare nuove forme, profane — e quindi non più religiose — di riorganizzazione e sviluppo del sapere, sulla base della ragione che tutto sembra poter penetrare e conoscere.

Questo conflitto di valori viene rielaborato, nel senso che viene espresso artisticamente, nella forma teatrale della tragedia, in cui appare un eroe — rappresentante di tutti gli uomini che sentono questa nuova esigenza e che, come loro, è situato entro limiti ben precisi — dotato di una predisposizione caratteriale e passionale che lo rende particolarmente insofferente al proprio personale limite (limite interno). Questa predisposizione lo "spinge" irresistibilmente al superamento del proprio limite personale (trasgressione al limite interno) e alla conseguente affermazione di sé, della propria personalità.

Per quanto riguarda Edipo, questa predisposizione caratteriale e passionale si identifica con il suo "orgoglio" sfrenato. Questo gli impedisce di accettare un sapere parziale, e lo induce a ritenere che l'uso esclusivo della "ragione" (che già è stata determinante nella vittoria sulla Sfinge) possa fargli superare una conoscenza limitata, finita (limite interno), e fargli raggiungere una "verità assoluta", "totale", "infinita".

La trasgressione di Edipo consiste nella "presunzione" di poter raggiungere una visione e una comprensione totale della verità, nel credere di poter conquistare, con la sola ragione, un "sapere totale"; mentre ad un essere umano è concesso sem-



*Laurence Olivier nell'EDIPORE di Sofocle messo in scena all'Old Vic di Londra nel 1945  
con la regia di M. St-Denis. Scene e costumi di J. Piper.*

pre e solamente un sapere parziale. Solo gli dei possiedono la conoscenza totale.

Il suo "orgoglio" lo spinge a superare il proprio limite interno, personale, la sua conoscenza parziale, e ad affermare se stesso e la propria potenza; ma, nello stesso tempo, lo spinge ad infrangere anche il limite conoscitivo in cui l'essere umano è costretto, in quella fase storica, dall'ordinamento della società (limite esterno), fondato sulla supremazia del divino sull'umano.

- Ritieni che Edipo sia completamente cosciente di compiere una trasgressione all'ordine costituito?
- Sai riassumere con parole tue cosa dice il coro nel secondo stasimo?

**B • Punizione** La trasgressione, in quanto colpa, prevede una punizione.

L'orgoglio sfrenato consente ad Edipo di raggiungere la verità totale, assoluta; ma così egli varca il limite concesso all'uomo e provoca, come conseguenza, la punizione degli dei. Edipo, volendo a tutti i costi scoprire la verità assoluta, che va al di là di quanto gli uomini possono e devono sapere, è costretto a scoprire, ad assumersi e ad espiare colpe di cui non è responsabile: egli infatti non ha mai saputo di aver commesso colpe che sono il frutto di una decisione assunta dagli dei prima che egli nascesse.

In quest'opera emerge che l'uomo è insofferente al limite, respinge l'idea di non poter raggiungere la verità assoluta, proprio perché la ricerca di questa è connaturata all'essere umano. Ma la verità assoluta è un obiettivo al di là della portata dell'uomo che, in quanto uomo, è imperfetto. Allora, se la trasgressione verso la conquista dell'assoluto è insita nella natura dell'uomo Edipo, la rovina ne è la conseguenza inevitabile. Egli appare come l'eroe "di un'impresa di civiltà senza speranza ma alla quale non si conoscono alternative".

D'altra parte, se la tragedia, per definizione, mette in evidenza problemi che non risolve e che portano alla rovina dell'eroe, ha il merito di porre alla riflessione della società il bisogno di nuovi valori (la ragione, nel caso di Edipo) che si sostituiscano, almeno in parte, ai vecchi e facciano progredire l'uomo e la società.

• Individua nel secondo stasimo, alcuni passi in cui il coro condanna la trasgressione presentandola come una colpa.

• Secondo te, si può dire che il coro nelle sue riflessioni e nei suoi giudizi, rappresenta lo spettatore?

• La poesia dell'Edipo non sta nella grandiosità della figura dell'eroe, ma nelle vicende del suo patire. Condividi una simile interpretazione? Perché?

• Giocasta alla fine si suicida perché si è congiunta incestuosamente con il proprio figlio. Ella però non è un eroe. Analizzando il concetto di trasgressione dell'eroe tragico, spiega perché Giocasta non lo è.

## 5 • Luce e tenebre

Edipo disprezza Tiresia che è figlio della notte, mentre egli si considera fra coloro che possiedono la luce dell'intelligenza e della ragione che gli ha permesso di risolvere l'enigma della Sfinge e di essere acclamato re di Tebe.

A sua volta Tiresia accusa continuamente Edipo di non vedere e di non sapere, di essere all'oscuro. Ed infatti è Edipo che è cieco e vive nelle tenebre dell'ignoranza circa l'assassinio di Laio. Quando queste si dissipano si realizza un rovesciamento: la luce della verità illumina violentemente la sua identità: Edipo vede, anzi vede troppo, e la realtà è insostenibile per lui. Così decide di togliersi la vista, di farsi avvolgere dalle tenebre.

Edipo, da felice che era, tocca il fondo della sventura, ed il coro nel quarto stasimo (qui non riportato) canta: Quale uomo, potrà avere sulla terra tale felicità che sia qualcosa di più che un'illusione, dopo quel breve sogno? No, non voglio più credere felice nessuna cosa umana avendo per esempio avanti agli occhi il tuo destino, Edipo, il tuo destino. La catastrofe, quindi — da quanto si capisce dalle parole del coro — non tocca solo Edipo, ma più in generale la condizione umana, così come essa era percepita dai greci del quinto secolo avanti Cristo.

• Ritrova nel testo i punti in cui Tiresia accusa Edipo di cecità e di non conoscenza.

• **Facendo riferimento alla scheda, sai dire come si realizza in quest'opera il rapporto fra cecità-vista e ignoranza-conoscenza?**

• **La scheda dice che Edipo, prima di conoscere la sua vera identità, era felice. Spiega, sulla base del testo ed utilizzando anche la definizione di tragedia, quali sono i motivi della felicità di cui godeva l'eroe.**

## 6 • Responsabilità personale dell'eroe e presenza del fato

Le schede precedenti mettono in evidenza la responsabilità personale dell'eroe, ma anche la presenza del fato. Se ricostruiamo rapidamente la fabula, ci accorgiamo che Edipo ha fatto di tutto per sfuggire al suo destino. D'altra parte esiste anche una componente del suo carattere che è stata determinante nel fare precipitare gli eventi: l'orgoglio personale. Esiste poi un'altra considerazione: il nuovo re di Tebe ha il dovere di liberare la città dalla peste, e per fare ciò deve scoprire l'omicida di Laio. Se consideriamo la scheda relativa ad Apollo e alle quote di sapere che egli trasmette, ci si deve riconoscere in ciò che dice A. Cascetta a proposito della tragedia greca vista come: "l'insinuazione del sospetto di un'astuzia del divino che si prende gioco dell'uomo, che lo manovra con cinismo o indifferenza, strumentalizzandolo a piani che sono estranei all'uomo e che, in ultima analisi, raramente lo gratificano".

• **Spiega, con riferimenti al testo, questa affermazione di A. Cascetta.**

## 7 • Rito sacrificale e catarsi: il pubblico si identifica e si proietta nell'eroe

Il rito sacrificale è un meccanismo fondamentale nella tragedia: nel primo stasimo (qui non riportato) il coro, riferendosi all'assassino di Laio, lo identifica con il toro, che deve essere sacrificato per

purificare la città colpita dall'epidemia.

Inoltre, i luoghi della rappresentazione teatrale erano localizzati in prossimità dei luoghi di culto in cui non mancava mai l'altare sacrificale.

Bisogna ora cercare di capire perché esiste questa relazione fra la vittima del rito sacrificale e l'eroe della tragedia.

La tragedia è metafora del rito sacrificale. Colui che considera assoluto, universale e quindi irrinunciabile un nuovo valore — al punto di porsi in conflitto con l'ordine del mondo in cui vive — diventa eroe, in quanto si eleva al di sopra degli uomini del suo tempo: in questo senso entra in una dimensione diversa da quella normale, più vicina a quella degli dei che a quella degli uomini.

Nello stesso tempo, nella tragedia, il pubblico si identifica nell'attore-eroe, il quale agisce e lotta per l'affermazione del nuovo valore e raggiunge quella nuova dimensione in nome di quel pubblico. La trasgressione che egli rappresenta sulla scena quindi è quella di tutto il pubblico. In questo modo l'eroe espia la colpa della trasgressione, che non è più solo sua, ma di tutto il gruppo sociale che egli rappresenta, ed in quanto tale, può essere associato alla vittima sacrificale.

In conclusione, nella tragedia l'eroe tragico è lo "strumento" che permette al gruppo sociale di riflettere e mettere in atto il superamento del limite, in quanto è su lui solo, delegato del gruppo stesso, che ricadrà la colpa e l'espiazione. In questo modo si spiega la "catarsi". Secondo Aristotele infatti, lo spettacolo tragico suscita, negli spettatori, il terrore, la pietà per ciò che accade all'eroe, in quanto potrebbe accadere anche a loro che si riconoscono nelle sue idee e nei suoi comportamenti. Il sacrificio dell'eroe, che avviene a nome di tutta la comunità, rappresenta la catarsi (purgazione), ossia la liberazione da quelle emozioni di terrore e pietà perché l'eroe ha espiato per tutti.

• **Perché i teatri nell'antica Grecia venivano costruiti in prossimità dei luoghi di culto?**

• **Dopo aver letto la scheda, prova a spiegare con le tue parole il significato di "catarsi", applicandola al testo di Edipo. Riconosci i momenti di terrore e pietà ed il momento della catarsi nella tragedia di Sofocle.**

IL CORO NELLA TRAGEDIA<sup>1</sup>

All'interno dei testi teatrali greci, e quindi anche nella tragedia, è presente il coro. "Un gruppo di persone entra nello spazio scenico e ne occupa una parte, la cosiddetta orchestra. L'affinità dei movimenti, la sincronia dei gesti, la simultaneità delle voci, l'identità (forse) dei costumi fondono queste persone in un unico organismo, il coro. Esso è un collettivo che si esprime al plurale o al singolare: è composto da uomini o da donne (ossia-uomini che recitano la parte di donne), da adulti o da giovani, da schiavi o da liberi [...]. Il numero di coreuti è di 15 per la tragedia", mascherati e portano costumi probabilmente meno splendidi di quelli degli attori. "Nella tragedia il coro, preceduto da un suonatore di flauto, prendeva posto nell'orchestra, disponendosi su cinque file di tre elementi, di solito dopo il prologo: tale ingresso venne detto *parodos* (ingresso da una delle due vie laterali; nel caso specifico quella di destra). La *parodos* della tragedia avveniva in genere con una certa compostezza, a passo cadenzato". "I canti del coro successivi alla *parodos*, gli stasimi (odi cantate dopo che il coro ha raggiunto il suo posto) intervallano gli episodi

della tragedia. La quale in sostanza è costituita dall'alternarsi del dialogo o del monologo con un brano altamente poetico".

Il coro, spesso, parte dalla vicenda per riflettere su di essa ed esprimere valutazioni più ampie "sull'infelicità dell'uomo, la vanità del vivere, il destino crudele che inganna l'umanità".

Il coro, che è presente al procedere degli eventi e sa giudicarli, non blocca e non devia il corso dei fatti secondo il proprio modo di sentire. Le parole del coro si rivolgono direttamente al pubblico, sollecitandone la partecipazione affettiva e la riflessione circa le azioni che avvengono sulla scena, condizionandone il giudizio.

Alcune volte, la voce del coro è sostituita da quella del corifeo, colui che sta a capo del coro. In questi casi i suoi interventi, sostituiti da battute brevi e posti in relazione con i personaggi in scena, esprimono le riflessioni e le incertezze che il coro riprenderà ed inserirà in una dimensione più universale ed adottando uno stile più elevato. Così, il pubblico è sollecitato continuamente a partecipare in modo più consapevole agli scontri di idee o di opinioni cui assiste.

Nella tragedia rinascimentale il

coro non compare più sul palcoscenico. La sua funzione si è dissolta fra i vari personaggi i quali possono, in certi momenti, esprimere o far trasparire, attraverso le battute e i dialoghi, le loro opinioni circa le problematiche relative all'essenza dell'uomo. Inoltre, i più importanti fra questi personaggi adottano anche una nuova forma espressiva, particolarmente adatta — quando esprime riflessioni profonde — a supplire al ruolo del coro: si tratta del monologo, attraverso il quale l'attore, solo sulla scena, pensa a voce alta ed, inevitabilmente, comunica al pubblico i propri pensieri, direttamente, senza bisogno della mediazione del dialogo. Così, come avveniva con il coro, il pubblico è sollecitato a partecipare e riflettere.

Naturalmente, non tutti i dialoghi e i monologhi affrontano le domande fondamentali dell'uomo. In tal caso, questa forma comunicativa continua ad avere la funzione di scambio diretto fra attore e pubblico, senza trasformarsi in coro.

1. Tutte le citazioni di questa scheda sono tratte da Umberto Albini, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano, Garzanti 1991.

## L'ATTORE NEL TEATRO TRAGICO GRECO<sup>1</sup>

“Non era un mestiere semplice quello degli attori: non essendoci l'abitudine di utilizzarne più di tre per spettacolo (o al massimo quattro, con l'impiego di una comparsa che non apriva bocca), dovevano incarnare in uno stesso pezzo due o tre parti maschili o femminili, di sovrani o di poveruomini”. L'uso delle maschere, che erano fatte di cartapesta o di cuoio, favoriva questa pratica. Gli attori erano tutti uomini ed impersonavano anche parti femminili, non essendo concesso alle donne di recitare.

Ma la maschera aveva anche altre funzioni: realizzava “la necessaria separazione nei confronti del quotidiano”, creando un'atmosfera alta.

La maschera è connotata da un'espressione fissa, che mostra una costante disposizione d'animo, coerente con il carattere del personaggio. Quando si vogliono rappresentare stati d'animo provvisoriamente diversi, per manifestare sorpresa, disappunto, sofferenza, piacere, si usano le interiezioni — particolarmente frequenti nel testo verbale — i cui significati, come in italiano, sono determinati dall'impennata tonale, dalla durata, dall'intensità di pronunzia.

Si presume che nel V secolo ogni compagnia teatrale non disponesse di un grande numero di maschere; gli stati d'animo di “dolore, ira, furore, tristezza, violenza, astuzia, maestà regale venivano fissati, oltre che dalle maschere anche da pochi semplici tratti: bastava ricorrere agli accessori, cominciando dai capelli (colore, forma, natura) o dai copricapi (berretto, diadema) e si otteneva un'intera serie di personaggi”. A meglio connotare il personaggio intervenivano anche i costumi.

Proprio perché “il vestito sottolinea la condizione sociale, l'età, rende più evidenti gli stati d'animo”, le convenzioni teatrali mantenevano “l'abbigliamento di fondo, che restava quello indossato correntemente nella vita di ogni giorno: l'eventuale scarto proveniva esclusivamente da sopravesti speciali e dagli ornamenti che decoravano gli abiti degli attori in maniera anche vistosa”. Esistevano però tenute particolari: “Cassandra aveva le infule e lo scettro da profetessa [...] le Baccanti indossavano pelli di cerbiatto e agitavano il tirso, il bastone contorto e nodoso con attorcigliati pampini e edera, i Persiani portavano calzoni lunghi, braghe colorate”.

Chi incarnava personaggi femminili si copriva il capo con un velo, gettato all'indietro oppure calato sul viso.

“La calzatura abituale della tragedia fu il coturno, una sorta di stivaletto a mezza gamba, morbido e largo, e di suola bassa [...] Più tardi il coturno fu munito di soole alte da 10 a 20 cm e gli attori resero così il proprio aspetto statuario, ma a scapito della scioltezza dei movimenti.”

1. Tutte le citazioni di questa scheda sono tratte da U. Albin, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, cit.

Il presente documento è tratto dal sito web “Documentaria” del Comune di Modena: <https://documentaria.comune.modena.it>

Titolo: Corso monografico relativo al teatro greco

Sottotitolo:

Collocazione: LI 18



Comune di Modena



Copyright 2022 © Comune di Modena.

Tutti i diritti sono riservati.

Per informazioni scrivere a: [memo@comune.modena.it](mailto:memo@comune.modena.it)