

## LA PARTITA SACRA

### Trasfigurazione e vendetta nell'*Edipo a Colono*

di *Giuseppe Fornari*

L'*Edipo a Colono* è un testo per più aspetti difficile, impervio, sottoposto com'è all'inevitabile confronto con la tragedia sofoclea che tematicamente lo precede, l'*Edipo re*. Ogni passaggio automatico, quasi si trattasse dei due pannelli di una medesima narrazione, è infatti da escludere, e non solo per una distanza compositiva di anni. A una lettura anche cursoria risulta impossibile l'appiattimento dell'ultimo capolavoro di Sofocle a prosieguo del suo fin troppo celebre antefatto, come se il tragediografo avesse voluto soddisfare le aspettative del pubblico nello stile di Alexandre Dumas o degli attuali film di cassetta. La visuale di Sofocle è altrimenti complessa, e va inquadrata in una riflessione di inquietante profondità sui problemi che l'*Edipo re* aveva sollevato senza risolverli, e non soltanto l'*Edipo re*. A parlarci nell'*Edipo a Colono* è lo sviluppo complessivo della tragedia ateniese nel V sec. a. C., di cui l'opera di Sofocle rappresenta l'ultima testimonianza, il cippo funebre che segna la fine del suo ciclo creativo più memorabile. La sovrapposizione di dati e di date ha dell'impressionante. Sofocle muore alla fine del 406 a. C., pochi mesi dopo la morte di Euripide, e le fonti documentano la partecipazione del nostro autore al cordoglio per la morte del suo geniale collega, che aveva condotto la tragedia ateniese a un punto di non ritorno, sviluppando all'estremo quella logica sacrale e insieme desacralizzante che di questo genere segna la grandezza e il destino. Per quanto possano essere stati brillanti i tragediografi più giovani, è lecito affermare che non avrebbero più raggiunto le vette espressive e drammatiche dei tre grandi tragici del V secolo. E l'ultimo lavoro di Sofocle, lasciato probabilmente incompiuto e rappresentato postumo nel 401, reca le tracce vistose di un confronto serrato con gli ultimi raggiungimenti euripidei, in particolare con *Le fenicie*, da cui l'*Edipo a Colono* riprende la splendida invenzione scenica del vecchio cieco guidato dalla figlia Antigone, e con le *Baccanti* (rappresentate anch'esse postume), che presentavano il paradosso più grande e insolubile, quello di un divino che, anziché offrirsi come rimedio, si dimostra la fonte della violenza.

Due tragedie in più sensi postume, le *Baccanti* e l'*Edipo a Colono*, che scavano, dall'interno del loro universo simbolico e storico, una magnifica riflessione della tragedia attica intorno a se stessa e alla propria fine. Nulla di più antico, nelle sue modalità a noi estranee di logica pararituale e sacrale, e nulla di più moderno, nella presentazione bruciante di contenuti che siamo lontani dall'aver superato, che siamo anzi lontani dal considerare con il coraggio, la serietà, l'onestà intellettuale degli autori ateniesi. E a questo non dobbiamo tralasciare di aggiungere un ultimo tocco, da non sovraccaricare di psicologismi moderni ma proprio per questo ben più coinvolgente di banali autorialismi biografici: la riflessione che Sofocle sviluppa sul tramonto della propria vita, con un *pathos* accorato quanto controllato che possiamo captare anche nell'estrema composizione di Euripide, presumibilmente incompiuta, l'*Ifigenia in Aulide*. Al pari di Edipo, anche Sofocle si avvia verso la propria morte, e la convergenza dei due movimenti non può mancare di coinvolgere anche noi, certo con le precisazioni su cui dovremo tornare, ma condotte a partire da un'esperienza comune (altrimenti di che differenza parlare?), se vogliamo che il messaggio dell'*Edipo a Colono* ci raggiunga e ci parli.

Nessuna immagine crepuscolare. Il Sofocle di quello che per noi è il secondo e ultimo *Edipo*, non diversamente dal suo protagonista, è lontano dall'essere un vecchio rassegnato e ripiegato sui propri mali. È un greco, per il quale la grandezza sta nella lotta affrontata con cuore fermo, e ai cui occhi il bello estetico esiste solo in quanto manifestazione necessaria di tale confronto, espressione di una superiore accettazione. Ogni criterio sentimentalistico è perciò da bandire, se non vogliamo mancare il bersaglio. La lettura corretta del dramma esige uno sguardo non meno deciso e battagliero delle azioni da esso rappresentate, richiede la presenza di un *logos* comune ai personaggi, all'autore e al suo pubblico, dove *logos* è parola, discorso (di fronte agli altri, prima che di fronte a se stessi), ma anche (e appunto per questo) legge e capacità di decisione razionale al riguardo, conoscenza che si traduce in azione, azione che si fa conoscenza. Il che non significa che l'opera si snodi come un teorema già dato, perché la grandezza per i greci non sta semplicemente nel risultato, sta nel modo in cui ci si arriva, dimostrando la propria *kalokagathia*, il proprio essere "buoni" (nel senso italiano antico del termine) e pertanto "belli", "belli di fama e di sventura" si potrebbe aggiungere, riprendendo Foscolo. La tragedia greca è per eccellenza il luogo in cui si mostra e misura il convergere angoscioso e stranamente esaltante di bellezza, fama e sventura, termini che tendono costantemente a dissociarsi

(nulla di “bello” accade ai personaggi tragici) e insieme fatalmente ad attrarsi. La tragedia sarà tanto più bella quanto più consapevole della sventura, di una sconfitta secca e definitiva: sconfitta dei suoi personaggi, e sconfitta di sé in quanto rappresentazione risolta, in quanto soluzione rappresentata e rappresentabile. Mai sarà tanto greca, e tanto universale, come nel dimostrare, anzi nel mostrare il fallimento della cultura a cui apparteneva. Non dobbiamo dimenticare, a questo proposito, lo sfondo storico che segna e chiude lo sviluppo di questo genere letterario, il crollo della potenza ateniese nel disastro della Guerra del Peloponneso, e con questo il declino del mondo vigoroso e cruento della *polis*, che preluderà a un ciclo storico diverso e non più compatibile. A questo tramonto seguirà il volo crepuscolare della filosofia, che con Platone mediterà sulla fine a cose compiute, elaborando nuove utopie da cui la tragedia sarà impietosamente esclusa. Ma per avvicinare il testo di Sofocle non dobbiamo allargarci subito in considerazioni storiche assolutamente pertinenti ma, da sole, generiche; dobbiamo partire dal modo in cui esso affronta la sua battaglia, con la logica che le nostre analisi devono intercettare, senza proiezioni o eccessivi commenti *ex post* che non siano quelli conformi ad un’opera che nasce già lucidamente, disperatamente postuma.

L’*Edipo a Colono* non è affatto una storia di redenzione come potremmo concepirla noi nello stile dostoevskiano di *Delitto e castigo*, che presuppone una nozione ormai cristiana di colpa e perdono. È la storia di una partita, che Edipo vuole giocare fino in fondo per risolvere il rebus della sua storia, o meglio per esprimerlo compiutamente, perché di soluzioni vere e proprie, vale a dire realizzate ed agite a livello dei “fatti” (*pragmata*), non se ne danno nell’opera. Una frattura, quella tra *logoi* e *pragmata*, che l’opera cerca con pertinacia di ricomporre, ma senza riuscirci, a riprova di quanto il mondo che essa testimonia sia giunto a una svolta, a una crisi che ne modifica radicalmente le possibilità di sviluppo.

La partita è fin dai primi versi una partita religiosa, sacrale. Edipo si muove su una scacchiera i cui contorni e le cui regole sono normalmente ignorati dallo spettatore moderno, e il cui esatto tenore peraltro sfugge allo stesso protagonista, che sistematicamente ne è stato vittima, come non manca di rimarcare più volte e con enfasi. Ma Edipo sa, e a sue spese, che codesta scacchiera esiste, con regole rigorose e spietate, che traggono dalla stessa oscurità che le circonda motivo di ripetizione e conferma. La sua condizione di cecità, conseguenza del suo infrangere leggi di cui ignorava portata ed applicazioni, si trasforma così in premessa per cercare di definirle,

di conferire ad esse il giusto valore. Il compito è talmente vitale che Edipo potrà assolverlo solo varcando i confini della sua stessa vita. Per questo motivo l'eroe resta misteriosamente vivo, anche e soprattutto nel momento della sua scomparsa finale, perché la sua morte, il suo "passaggio di stato", realizza la sua necessità interna, la sua *raison d'être*. Per realizzare la propria vita, per dimostrare agli altri e a se stesso di essere vivo, Edipo deve morire. Per essere deve non essere. Alla figlia Ismene, che gli riferisce della lotta fra Eteocle e Polinice e della salvezza che i tebani si aspettano da lui *vivo o morto*, in base ai soliti poco confortevoli oracoli, il vecchio re risponde: "Proprio ora che sono annientato sarei finalmente un uomo?" (393)<sup>1</sup>. Destino un'ultima volta coerente. Non è Edipo l'eroe degli enigmi, il loro solutore, la loro più grande vittima?

Fin qui i conti tornano. Ma quello che impedisce alla partita di chiudersi, snodandosi verso la sua inesorabile conclusione, è la lucidità con cui il gioco rappresentativo e rituale riflette se stesso, lo specchio tragico nel quale esso si riconosce, esponendosi al dubbio, alla sospensione rivelatrice, in ultima analisi alla confutazione. In poche parole, il personaggio, derivato dal mito e dal mondo sacrale del rito, vede troppo se stesso mentre fa la partita. La retroazione rappresentativa del testo gli impedisce ogni ritorno all'arcaico. Il riflesso tragico crea una nuova realtà, incapace di risolversi interamente nel mondo che riflette, e su cui riflette. Il doppio teatrale si condanna ad escludere ogni ritorno alla semplicità. Nell'Eden arcaico del mondo sacrale un peccato originale è commesso, il peccato di vedere le origini. Lo svolgersi della partita ci illustra questo duplice esito.

L'*Edipo a Colono* si può dividere in pochi grandi pannelli, in cui di volta in volta entrano in scena, come pezzi sulla scacchiera di una partita già giocata, già teorizzata, personaggi decisivi per la sorte di Edipo, e per la sorte dei quali Edipo avrà un ruolo determinante. L'ex-re di Tebe conferma in pieno di essere quel "figlio della *Tyche*", del destino, che nell'*Edipo re* aveva proclamato orgogliosamente di essere (1080); senonché questa *Tyche*, dopo essersi abbattuta su di lui, si ripercuote su tutti coloro che gli stanno intorno: innanzi tutto sul suo nemico Creonte, poi sui suoi figli maschi che si contenderanno il potere a Tebe, ma anche sulla figlia che lo assiste, Antigone, destinata alla morte che sigla la tragedia a lei dedicata. Solo Teseo è escluso dal cerchio delle maledizioni nel suo ruolo di eroe rappresentativo della civiltà

---

<sup>1</sup> Trad. it. di Franco Ferrari in Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, a cura di F. Ferrari, Rizzoli, Milano 2006.

e della giustizia, in una riedizione dello slancio rifondatore delle *Eumenidi* di Eschilo. Sin dall'inizio, difatti, le Erinni della vendetta sono invocate nella loro funzione pacificatrice di divinità che Edipo (e con lui il testo, il pubblico, l'autore che fa la spola fra entrambi) si augura siano finalmente placate. Ciò nondimeno la logica retributiva delle dee della vendetta è presupposta, non trascesa, e si capisce che la benedizione che ricade su Teseo si alimenta della maledizione che colpisce gli altri. Il raffronto con la situazione ateniese di allora, a cui il vecchio Sofocle doveva guardare con non poca apprensione, si impone: il proposito è che il dilagare della violenza ricada sulla sfera esterna ad Atene, nella dimensione duplicemente simbolica della terra straniera e del mito, esaltando il ruolo civilizzatore della città di Teseo, l'eroe che si era mostrato capace di uccidere il mostro del labirinto tornando vittoriosamente in patria. Che poi egli abbia lasciato più morti sulla sua strada, prima Arianna e successivamente il padre, non solamente non ne contraddice il ruolo civilizzatore, ma lo sostanzia, evidenziando il suo potere di superare il male e di cacciarlo all'esterno.

In questa topologia sacrale Edipo svolge una funzione di tramite, di figura-limite, che non a caso i tebanî vorrebbero assicurarsi ponendolo al confine, e al confino, onde sfruttare il suo potere trasformatore senza esserne contaminati, mentre l'ex-monarca, in odio a loro, è fermamente intenzionato a consegnare la propria funzione liminare alla città che lo ospita. Ma il confine più fondo è interno al personaggio medesimo. Proveniente dal mondo arcaico della vendetta e della violenza, della colpa collettiva di stirpe e di clan, egli ne rimane irreversibilmente segnato, ma nel contempo si presenta come portatore di un'istanza etica nuova, quella che lega la colpa alla responsabilità individuale e morale, assunto base delle sue proteste e della sua difesa. L'eroe tebano riproduce così in se stesso la frattura di soglia e di conflitto che l'intera *polis* deve affrontare, ed è strutturalmente predisposto a passare le consegne al suo rinnovato collega ateniese, concentrando su di sé il *miasma* residuo di una fase ancestrale non ancora metabolizzata e ammansita. Come nelle *Eumenidi*, il passaggio dalla dimensione arcaica a quella morale si profila necessario, e in ragione della logica stessa che presiede al sacro arcaico, indirizzata e piegata a una superiore istanza che in sé la racchiude.

Nella sua posizione ancipite e liminare, nella condizione irreversibile di "vagabondo" (124) che ne caratterizza l'esistenza, Edipo continua la sua funzione di *pharmakos*, come evidenziato dalle analisi strutturaliste di Jean-Pierre Vernant. Ma il *pharmakos* non è la semplice variabile di raffinate operazioni testuali, è il capro

espiatorio greco su cui ricadevano i mali della collettività, e che ne veniva espulso mediante un rito cruento di purificazione. L'operazione di Sofocle consiste nel prendere sul serio questo valore arcaico del personaggio mitico, e nel dialettizzarlo, nel piegarlo a esprimere le oscillazioni e le contraddizioni di un'intera città, di un'intera civiltà, bisognosa sì di Edipo, ma tenendolo ai margini, come già avviene nella conclusione inconclusa dell'*Edipo re*, e infine trasfigurandolo, nell'*Edipo a Colono*, nel tempo immobile di un rito e di un mito nobilitato. Lo schema della vittima sacrificata e divinizzata, su cui si basa l'interpretazione antropologica di René Girard, si estenua e si complica, senza venir asseverato, come pensa Girard, ma senza venir nemmeno superato o lasciato *a latere*, perché non ci sono alternative all'universo rituale che la coscienza ateniese può rivisitare, considerare anche con sovrano distacco, ma mai ignorare, e per la ragione che questo universo rituale resta l'unico metro di leggibilità della realtà, della collettività, della storia. Da qui provengono le caratteristiche contrastanti dell'ultimo Edipo, la duplicità che il personaggio segnala senza riuscire mai a unificarla in un'unica immagine salvifica e consolatrice: da un lato vittima che protesta, dall'altro vigoroso vendicatore che maledice suo figlio provocandogli, più ancora che prevedendogli, un destino di morte sicura. Edipo deve concentrare su di sé il peso di un contrasto fra le spinte interne del mondo greco e della *polis* ateniese, contrasto che sarebbe drammaticamente urgente comporre, per assicurare la salvezza della comunità, e che ciò nondimeno non si risolve, per il motivo che le radici del divino che dovrebbe garantire la composizione etica della vendetta traggono linfa da quello stesso terreno, e perché i termini del paradosso sono ormai troppo espliciti per poter essere ricoperti. La rappresentazione tragica che mirabilmente ce li presenta ne rimarca, *ipso facto*, l'inconciliabilità, l'insuperabilità. La tragedia non può così che riprodurre, alla fine, uno sbilanciamento destabilizzante e pericoloso, un'oscillazione che pende verso l'esito meno armonioso, meno inquadrabile nel dispositivo rassicurante del materiale d'origine.

L'intera vicenda dell'*Edipo a Colono* esibisce una sorta di crescendo della violenza trattenuta e protratta, e appunto per questo mai smaltita, mai soddisfatta. Il suo spazio scenico e simbolico non si colloca mai al di là del tragico, perché il tragico tale vicenda è costretta a presupporlo tutt'intorno alla parentesi magica della riconciliazione ateniese, invocata e dichiarata solennemente, ma non esperita. Le figure tragiche, e le imminenti catastrofi che le definiranno, si preannunciano e si moltiplicano attorno ad Edipo. È come se la tragedia ateniese ripercorresse se stessa e

le sue *dramatis personae*, illudendosi che proprio lì, nel teatro di Dioniso ai piedi dell'Acropoli, si potesse aprire la parentesi luminosa di una pace che la rappresentazione dovrebbe propiziare come un rito eleusino rivisitato e spettacolarizzato a edificazione del popolo. Gesto grandioso ed inane che oggi possiamo ammirare precisamente nel suo ricadere, e nel suo lanciarsi con questo un monito estremo. Sarebbe infatti disastrosamente illusorio pensare che noi moderni si sia in una condizione superiore di spettatori, benevolmente disposti a qualche storicismo generico o a qualche estetismo letterario.

Non si capisce l'*Edipo a Colono* se non si capta questa tensione spaventosa della violenza, che si concentra in Edipo come in una caverna sotterranea per erompere incontenibile davanti ai fantasmi viventi (viventi eppure già fantasmizzati) dei suoi antagonisti, riducendo a spettro assetato di vendetta l'eroe sconfitto che li maledice: "...il mio corpo, assopito nella tomba,/ gelido berrà da loro il sangue caldo" (621-22)<sup>2</sup>. Tutte le ricette antiche del sacro sono applicate con una logica che non potrebbe essere più sapiente, più sistematica. Gli spazi, i confini, le propiziazioni, tutto viene ricordato a Edipo o viene attuato dinanzi a lui con la sua approvazione totale: mai personaggio si è mostrato più pio, più timorato. Lo stesso vino, bevanda rituale di Dioniso che procura l'ebbrezza preludio del sacrificio, è ripetutamente sostituito dalla più antica bevanda dell'idromele: al beveraggio potente che risale a un'epoca storica, e che spesso veniva tagliato con sostanze psicotrope, viene contrapposto il beveraggio preistorico, ricordato in una serie di miti che la sapiente ricostruzione di Kerényi ha esplorato, come se l'idromele fosse il ricordo e l'auspicio di una lontana era felice, in cui l'ordinamento degli uomini era compenetrato da quello cosmico e divino. Ma la natura ctonia e sottilmente preistorica dell'Edipo del vecchio Eschilo non fa che destare non placabili Erinni, come il personaggio a più riprese ricorda. Gli antichi spettri in Edipo, lungi dal placarsi, non fanno che concentrarsi, come sottolinea il ripetuto *noli me tangere* con cui il vecchio tiene a ribadire una distanza sacrale rispetto al mondo degli altri, dei *vivi*, che deve riconciliarsi a partire dalla distanza incolmabile della sua morte (1132 ss.; 1544). Lo scontro con Creonte assume rapidamente i tratti di un duello implacabile, come Edipo ricorda sin dalle prime battute, non lasciandosi distrarre neanche per un istante dalla sua parentesi melliflua. Teseo è l'unica forza simbolica e storica in grado di arginare

---

<sup>2</sup> I passi citati sono presi d'ora in poi dalla traduzione di Giovanni Cerri, in Sofocle, *Edipo a Colono*, a cura di G. Avezù e G. Guidorizzi, Fond. LorenzoValla, A. Mondadori, Milano 2008.

l'attacco dello zio del protagonista, che si espleta nel rapimento brutale delle sue due figlie, ma anche l'intervento di Teseo si pone all'insegna dell'infrazione rituale, poiché egli per accorrere ha dovuto interrompere il sacrificio:

... Per paura di che all'altare  
avete interrotto il mio sacrificio al dio del mare,  
protettore di Colono? (887-89)

L'interruzione del sacrificio concretizza il carattere di trasgressione radicale che la crisi tra i personaggi rappresenta, ossia rende presente sulla scena e presenta in se stessa. L'ambivalenza che si dovrebbe saldare in Edipo si scompone non appena toccata: se il sacrificio impedito per la tracotanza di Creonte che sorpassa ogni limite (885-86) esonera Teseo da una responsabilità morale secondo la nuova accezione dell'*ethos* cittadino, non è meno vero che il sacrificio mancato rimane carico delle conseguenze sancite dagli antichi tabù. La soluzione cercata finisce per confermare i fattori della crisi che dovrebbe trascendere. Il fulminante successo di Teseo contro Creonte non fa che preludere a un aggravarsi della crisi tebana che minaccia anche Atene, per il semplice motivo che la rappresenta sotto mentite spoglie.

L'argine temporaneamente innalzato dal re di Atene, con dichiarazioni perentorie di cui non bisogna mai scordare la natura proiettiva, ottativa, nuovamente si rompe non appena si preannuncia, con sapiente orchestrazione drammaturgica, l'ingresso in scena del figlio di Edipo Polinice, proteso a trovare nel padre un alleato decisivo contro il fratello. Ancora una volta l'arrivo del giovane viene associato all'interruzione rituale causata da Creonte, con una risonanza rituale che suona infausta, come possiamo cogliere nelle parole con cui Teseo riferisce a Edipo di un supplice non ancora identificato:

Dicono che un tale, non proveniente  
dalla tua città, ma tuo parente,  
s'è prostrato supplice all'altare di Posidone,  
quello cui sacrificavo quando venni qui. (1156-59)

La corrispondenza simbolica col luogo del sacrificio impedito lascia capire che la supplica di Polinice non otterrà alcun effetto, e che il rito dovrà trovare comunque la sua effettuazione: la speranza non è di impedire ciò che sta avvenendo a Tebe, quanto di preservare lo spazio faticosamente delimitato di Atene. La posizione del figlio di Edipo lo assimila a quella della vittima sacrificale che non era stata immolata al dio, ne rimpiazza la funzione con logica sostitutiva che non ha

alternative, poiché solo la morte di Polinice ed Eteocle potrà interrompere la lotta dei fratelli rivali, la crisi mortale. La mancata saldatura del rito del re d'Atene implica una saldatura fatale nell'azione tragica, e questo di nuovo mette in primo piano quella violenza da cui la costruzione simbolica dell'opera voleva difendere. La partita sacrale può essere vinta solo rappresentando, evocando il dilagare della sconfitta.

Questa è la vera premessa dell'intervento del terzo stasimo, in cui il coro irrompe con un canto angosciato, uno dei picchi lirici dell'intera produzione tragica. A dominare il testo è una condizione umana prigioniera del suo destino, consegnata all'annientamento:

Non esser nati vince ogni guadagno;  
 ma una volta venuti alla luce,  
 tornare presto là donde si venne  
 è senz'altro il rimedio migliore.  
 Quand'uno ha passato la giovinezza  
 con le sue leggere follie,  
 quale pena si tiene alla larga,  
 quale sofferenza manca?  
 Uccisioni, lotte, discordia, battaglie,  
 nonché l'invidia; e premio finale  
 l'odiosa vecchiaia, inetta, solitaria,  
 senza amore, cui s'ammoglia  
 ogni male peggiore del male.

È in questo stato che si trova lui, non io soltanto:  
 come scogliera esposta a nord,  
 battuta da ogni onda e tempesta,  
 assidue così battono lui  
 le onde infrante  
 di sventure terribili,  
 da occidente,  
 da oriente,  
 da mezzogiorno,  
 dalle rupi buie del nord. (1224-48)

Davanti a questo brano, che fa pensare alle pagine più belle dei Salmi, bisogna guardarsi da facili commenti "esistenziali". L'affermazione della necessità e desiderabilità della morte, anzi di quella morte a priori che è il non esser mai nati, trova la sua spiegazione circostanziata e precisa nel passaggio immediatamente successivo riguardante le uccisioni, le lotte, la discordia e le battaglie coronate dall'invidia (*phthonos*) che le accomuna come matrice di fondo, come scintilla generatrice. È questo cumulo di mali umani, non una serie di banali constatazioni naturalistiche, a rendere la vecchiaia un fardello insopportabile, a cui solo una morte sempre troppo tardi invocata può mettere fine. Se gli esseri umani se ne escono in conclusioni a tal punto accorate, in dichiarazioni di insensatezza della vita presa nel

suo insieme, è perché qualcuno ha attivamente e malevolmente operato affinché questo senso, che è frutto degli scambi relazionali con i nostri simili, è stato alterato dalla trasformazione di codesti scambi in scambi di colpi. La sorgente del significato, ormai rimestata e inquinata, si trasforma in sorgente di sottrazione di significato, e questa perversa alchimia è l'ultimo segno del potere vitale di ciò che si è convertito in potere di morte.

Proprio il riferimento a strutture umane riconoscibili ci permette di spendere la scelta suggestiva e insidiosa della proiezione autoriale, come se qui, finalmente, Sofocle esprimesse se stesso e la sua amarezza davanti al precipitare della vicenda, esito non meno impietoso della vecchiezza che sta chiudendo la sua stessa vita. Le sbavature romantiche e sentimentali a cui espone questo passaggio sono l'indizio non della sua illegittimità, ma del nostro farcene scudo per non scorgere la nuda verità che uno scrittore di millenni fa, all'interno del suo universo rappresentativo, in toni emozionanti ci sottopone. In realtà il sovrapporsi dei due termini, quello tragico e quello esistenziale, unitamente all'epilogo storico a cui il tragediografo assiste, fornisce un arricchimento semantico e contestuale al quale non possiamo e non dobbiamo rinunciare, purché si seguano le linee strutturali del testo, le sue spinte interne di significazione.

Ma come arrivare all'autore, in quest'epoca, senza cadere in luoghi comuni o anacronismi? Confondere le parole del coro, che nella tragedia greca agisce sempre come elemento intermedio tra personaggi e funzione narratoriale, con i pensieri di Sofocle vorrebbe dire indebolirne e svuotarne il significato di riflesso attivo della vicenda e sulla vicenda, che la rifrange come un prisma rimandandone aspetti o deformazioni nella direzione del pubblico, che così viene messo in condizione di colludere con le maschere e i falsi piani della vicenda o (ma la congiunzione non è disgiuntiva) di acquisirne una visione più penetrante. Il coro è personaggio che si fa pubblico e pubblico che si fa personaggio, in un'oscillazione che riproduce la storia e la genesi del teatro tragico e l'impossibilità per esso di prescindere, legame inscindibile che ne rivela la struttura, la contraddizione generatrice.

Questa genesi imprescindibile e paradossale è la genesi del sacrificio del *tragos* e del travestimento rituale degli uomini-*tragoi* che ne cantavano il sacrificio: l'impossibilità di prescindere significa l'impossibilità di distaccarsi dalla violenza che il rito canalizza, ma non elimina. Una mancanza di orizzonti alternativi che in più casi viene espressa, nei cori greci, con i *topoi* della fuga, della proiezione fantastica,

del volo in paesi lontani, e che ora, dinanzi al precipitare di un dramma senza vie di scampo, si traduce nella contemplazione, anzi nell'invocazione del nulla: un nulla concreto, sacrale e cosmico e proprio per questo impastato d'umano, non un nulla nichilistico e cristianamente storicizzato com'è nello stile della letteratura e filosofia contemporanea. Alla fin fine il coro ci dice, riducendo le cose alla loro più nuda sostanza, che, se i rapporti tra padre e figlio devono essere di questo tenore, è meglio non essere nati, poiché un simile abisso recide la continuità stessa della società greca, la possibilità dell'essere *gennaïos*, bennato, che pure Edipo ha a più riprese vantato. La procedura di concentrazione ed esorcizzazione della violenza conduce a questo buco nero rappresentativo ed esistenziale, che è il buco nero della morte imminente che aspetta padre e figlio. Sotto il profilo simbolico essi sono già morti: Edipo sta per essere trasfigurato, Polinice sta per essere ucciso. In questo precipizio angoscioso si raccoglie anche la speranza, la disperata speranza – vien voglia modernamente di dire, perché la violenza è antica e moderna – di rappresentare ed espellere, in un gesto tragico immobile come la posizione dei due personaggi, la violenza che soffia come un *miasma* velenoso e pestilenziale, inutilmente contenuta dalla dimensione arcana del mito e dai dispositivi rituali dell'opera.

Solo una volta compiuto questo passaggio tremendo – nel senso di *deinós*, del *tremendum* che è insieme produttore di spaventosa bellezza –, solo una volta che abbiamo adempiuto a questi doverosi distinguo storici e contestuali, possiamo capire in che modo ed entro quali limiti Sofocle si rifletta nello specchio dionisiaco ed eleusino della sua tragedia, e in quello dell'intero arco creativo del genere tragico al cui crepuscolo egli assiste da protagonista attivo e passivo. Precisamente l'oggettività della vicenda e dei problemi che essa solleva diventa il filtro che consente all'autore di rappresentare indirettamente se stesso, raggiungendo lo spettatore che di questi laboriosi passaggi è il giudice e il destinatario. La parola finale che il dio rivolge al protagonista possiamo adesso capirla come riferita anche al vecchio autore vicino a morire: "Edipo, Edipo, che cosa aspettiamo/ ad andare? È un pezzo che indugi" (1627-28). Edipo e Polinice sono, per questi tramiti, Sofocle stesso, che si riflette in due versanti simmetrici e complementari della sorte umana, giovinezza e vecchiaia, condizione paterna e filiale, che si confrontano e si respingono, sperando almeno che il salvatore Teseo prenda il loro testimone di vita. La circostanza che non sarebbe stato così, che tutto sarebbe naufragato in un disastro grandioso, capace di illuminare con i suoi corollari intellettuali e morali millenni di civiltà, ci parla di una verità

umana perenne che risuona nelle parole di Sofocle, ce le rende vive, eloquenti, pressanti. Siamo noi Edipo, senza più un Antigone che ci guidi per mano, senza più alcun Teseo illusorio che ci offra la sua protezione, facendo sognare di un'Atene che già allora non esisteva. Le Colono moderne sono ormai devastate, i loro boschetti sacri bruciati per sempre, i loro confini rituali ridotti a pura espressione del nulla, né si profila alcun Sofocle capace almeno di darvi espressione. È da questo nulla archeologico, quasi astrale, eppure così integralmente, quasi matematicamente storico, che l'*Edipo a Colono* ci tocca e ci diventa improvvisamente vicino.