

[Nota introduttiva]

La mia opera del 1999 sulla tragedia sofoclea fu resa possibile grazie alla disponibilità di Oddone Longo che, come un prezioso maestro, percepito il valore e la coerenza della mia intuizione, mi accompagnò nello svolgimento di tutto il lavoro, durato cinque anni, fino a scriverne la *Prefazione*, quando Bruno Gentili accettò di pubblicare il saggio in una Collana da lui diretta.

Conobbi Longo tramite Luciano Canfora che, negli anni Novanta del secolo scorso, era frequente ospite delle attività culturali organizzate dalla Biblioteca cantonale di Locarno. Come medico, specialista in Neuropsichiatria infantile e analista di orientamento adleriano, dirigevo il Servizio medico-psicologico di quella città. Mi ero sempre interessato di mitologia classica e il 26.3.1993 avevo organizzato, in collaborazione con la suddetta Biblioteca, una giornata di studio su “Mito, Psiche e Clinica”. Il convegno nacque come naturale conseguenza del mio libro, fresco di stampa, *Edipo e Teseo. Storia di un doppio mimetico*, in cui confrontavo la storia lunare/notturna di Edipo con quella solare/splendente di Teseo. Nella conclusione di quel libro, svolto con criteri e competenze meramente psicologiche, accennai a qualcosa di misterioso che interessava il personaggio Edipo; ciò che mi spinse a pensarlo fu il segreto che l'eroe, nell'*Edipo a Colono*, prima di morire, confessa a Teseo con la preghiera di non rivelarlo a nessuno. Compresi per la prima volta lo stile sofocleo di dire e non dire, di alludere senza esplicitare, di parlare di un segreto ma con l'obbligo di non rivelarlo. Longo lesse e apprezzò queste mie conclusioni, e rimase stupito e curioso di conoscere la mia intuizione circa un possibile “doppio senso” dell'*Edipo Re*, che nel frattempo avevo iniziato ad approfondire sul testo greco, e che derivavo dall'incipit stesso della tragedia sofoclea. In particolare, lavorando sul verso 6, ero stato colpito dalla costruzione sintattica con la negativa in posizione ambigua, che Canfora mi spiegò trattarsi di un “semplice” ἀπὸ κοινοῦ - insomma, di una sorta di *ibis redibis* - suggerendomi nel contempo di mettermi in contatto con Longo, di cui poi imparai ad apprezzare il Commento linguistico alla tragedia, l'unico commento testuale all'*Edipo Re* prodotto dalla filologia italiana.

Visto che, dopo queste prime scaramucce, maturai seriamente l'idea di approfondire la mia intuizione di partenza, lavorando sul testo greco – mi fu subito chiaro che il lavoro andava svolto così, con criteri filologici e non psicologici – e visto che con i miei studi di liceo classico non avrei potuto fare granché, ebbi la fortuna di usufruire della supervisione linguistica e culturale di Longo, che mi seguì passo passo nel lavoro durato cinque anni, e che poi Bruno Gentili accettò di pubblicare, con l'unica condizione che “la traduzione fosse garantita da Longo”. Il primo apprezzamento di Gentili avvenne quando nel 1998 pubblicò sui QUCC il mio primo articolo di una lunga serie, “La *perone* nel destino di Edipo”, anch'esso supervisionato da Longo. Tutto ciò mi fece ben comprendere la grandezza del personaggio, oltre alla fortuna di aver potuto usufruire della sua collaborazione, motivo per cui sono felice di contribuire a rendergli l'onore di questa pubblicazione.

Amante di pittura, conoscevo la tecnica di Holbein dell'anamorfosi, per cui, dopo la mia prima intuizione – che il Commento di Longo mi confermava “nel testo” – mi era sempre più chiaro che la storia edipica fosse stata raccontata da Sofocle in modo “strano”; maturai quindi una seconda intuizione, quella di applicare a un testo letterario, per analogia, il criterio del “doppio testo entro lo stesso testo” come emerge chiaramente dalla lettura del teschio anamorfico degli *Ambasciatori*.

Ricordo che poco dopo la pubblicazione del mio saggio, mi fu chiesto di presentarlo a Siena con Maurizio Bettini; nello stupore generale per la mia tesi, uno studioso della tragedia mi chiese se, allora, secondo me, ciò volesse dire che Sofocle aveva fatto tutto “volutamente”. Compresi la sottile provocazione nei confronti di un non-filologo che osava ribaltare i parametri ermeneutici standardizzati da Aristotele, e risposi stupendomi dello stupore dell'interlocutore, per cui gli dissi semplicemente che se egli fosse stato in grado di darmi una spiegazione altrettanto semplice e plausibile come quella anamorfica – una tecnica, specificai, che Holbein applicava non solo volutamente, ma con criteri estremamente sofisticati – in particolare, un'altra spiegazione che possibilmente fornisse un analogo senso d'insieme alle innumerevoli contraddizioni della tragedia, allora avremmo potuto riparlarne. Implicitamente mi riferivo ad un famoso studioso dell'*Edipo Re* che in un lungo saggio (letterario) aveva fatto l'ipotesi che molte incongruenze dell'opera fossero addirittura casuali e dipendessero dall'impossibilità di Sofocle di controllare in dettaglio tutto ciò che scriveva. Devo confessare che quest'ultima strana ipotesi, fatta da uno studioso esperto, fu uno dei fattori che alimentarono il mio sospetto; conoscevo già l'ipotesi, fin da quando, nell'autunno del 1993, fui invitato a presentare a Vicenza, insieme a questo studioso, il mio *Edipo e Teseo*. Paradossalmente, quasi per deformazione professionale, la sua banalizzazione mi sembrò subito eccessiva, poco plausibile, sta di fatto che giocò una parte non indifferente nell'indurmi ad approfondire la questione.

Senza falsa modestia, mi piace pensare che insieme a Longo abbiamo compiuto, a proposito dell'interpretazione dell'*Edipo Re*, una piccola rivoluzione copernicana, forse l'ultima ancora condizionata da Aristotele.

Franco Maiullari

Oddone Longo*Prefazione a F. Maiullari, L'interpretazione anamorfica dell'Edipo Re.
Una nuova lettura della tragedia sofoclea **

Non v'è dubbio che l'*Edipo Re* sofocleo è una di quelle opere dell'antichità a cui la critica letteraria e drammaturgica, ma anche la riflessione filosofica e psicologica, ritornano sempre di nuovo per reperirvi, non solo una palestra d'interpretazione, ma anche una risposta ad interrogativi drammatici e sconvolgenti che riguardano la stessa esistenza ed essenza dell'uomo. E non è meno sicuro che, per quanto avanti e in profondità sia stata condotta, anche solo negli ultimi decenni, l'interpretazione di questa tragedia, e del mito di cui essa è sostanziata, essa continua ad offrire materia di indagine e di contrasto, tale è la ricchezza di significati che racchiude, e tanti gli aspetti di essa che, per quanta luce sia stata fatta, o si è creduto di fare, rimangono tuttora nascosti nell'ombra.

Non meraviglierà dunque troppo che vi sia ancora spazio, nella bibliografia, per un'opera della mole e delle ambizioni con cui si presenta ai lettori questa di Franco Maiullari, medico e psicoterapeuta di indirizzo adleriano, che all'apparente umiltà del dettato accompagna un disegno esegetico che ambisce a rinnovare profondamente, se non a capovolgere, le coordinate interpretative fin qui dominanti. Umiltà di scrittura, perché l'opera si presenta come un fedele percorso di interpretazione, un «commento» che solo dall'analisi diretta e puntuale del testo dovrebbe ricavare le proprie conclusioni; e perché essa propone come necessaria integrazione esegetica una traduzione che rinuncia programmaticamente ad ogni lenocinio formale, ed è insieme il sostegno e il prodotto di quel commento.

Ambizioni tutt'altro che trascurabili, in quanto l'Autore propone una interpretazione del tutto inedita, ed audacemente sovvertitrice, della tragedia: come già enunciato nel titolo, una interpretazione *anamorfica*, in forza della quale il testo non appare più come un'entità ad una dimensione, e passibile pertanto di una sola lettura, ma come la compresenza di due livelli e di due registri diversi; in altri termini, un testo a due (se non addirittura a più) dimensioni, nel quadro di un fenomeno che per analogia con sperimentazioni pittoriche come quella, emblematica, degli *Ambasciatori* di Holbein, si può definire come la compresenza di due quadri entro la stessa cornice – o di due «versioni» della vicenda narrata entro lo stesso testo.

*Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 1999, pp. XIII-XVII.

Quali sono queste due «versioni», o se vogliamo, queste «due storie», questa «doppia storia» di Edipo e della sua vicenda? Nella lettura tradizionalmente proposta ed accettata, e dallo stesso Sofocle ribadita anche fuori del dramma (si veda l'*Edipo a Colono*), Edipo è insieme colpevole e innocente: colpevole di parricidio (e insieme di regicidio) per l'uccisione di Laio, e di incesto per l'unione con la madre Giocasta; innocente di entrambi i crimini, in quanto Laio egli avrebbe ucciso per (eccesso di) legittima difesa, ma ignorandone l'identità (ignorando che era suo padre), e Giocasta avrebbe posseduto ignorando che si trattasse di sua madre. Versione, tutto sommato, tranquillizzante, perché per quanto orrendi siano i due «misfatti», la preterintenzionalità di essi ne riduce fortemente l'impatto. Edipo non è un criminale, un cosciente profanatore di quanto vi è di più sacro, ma un reietto, uno sventurato che per un singolare concorrere di circostanze e per un assurdo, crudele disegno divino è incorso nella sorte peggiore che si possa augurare ad un essere umano. Ma non più di tanto (e non è poco!).

Un racconto primordiale come quello del dio-figlio che uccide il dio-padre e si insedia come paredro al fianco della dea-madre, occupando il luogo del paterno predecessore, racconto che costituisce il presupposto mitologico della storia di Edipo, risultava come tale incomprensibile ed inaccettabile ai Greci di età classica; di qui la necessità di «decantarlo», facendo della vicenda una serie di «errori», di atti preterintenzionali e ricavando un senso dal tutto come esempio, malgrado tutto edificante, dell'ineluttabile compiersi di un destino prestabilito da una insondabile volontà divina (di un oracolo preannunciato che i protagonisti della vicenda cercano, in vari ed errati modi, di schivare). Questa la versione «ufficiale». L'altra versione è quella che utilizza quel mito primordiale per ricavarne un *exemplum* negativo reale, il paradigma cioè di come si possa, per conquistare il potere, somma aspirazione dell'uomo, uccidere il padre e stuprare la madre (o, inversamente, per conservare quel potere, uccidere, o tentare di uccidere, il proprio figlio). La figura che si carica di questo mito è allora il re-tiranno, e la denuncia di esso è un'operazione politica che può aver corso solo quando quel potere assoluto venga ripudiato e condannato, non appartenga più alla storia ma alla preistoria di una collettività. Allora, il racconto diventa, non più un'esaltazione del fato e del compiersi del volere degli dèi, ma una denuncia del potere assoluto, regale o tirannico che sia, e la tragedia non fa che mostrare di che lacrime e di che sangue grondi lo scettro di «re-tiranni» come Laio o come Edipo, e di quali incredibili avviluppamenti di complicità, omertà, tradimenti si componga l'universo che a quel potere assoluto fa da contorno e da sostegno.

Nell'interpretazione anamorfica, la prima versione, quella «innocentista» non rispecchia che una delle due facce della realtà, quella che il poeta presenta in primo piano e nella forma di immediata percettibilità, e che come tale venne consegnata alla posterità da Aristotele né mai messa seriamente in discussione. L'altra faccia della vicenda, l'inquietante controfigura di Edipo stesso, dice invece ben altro; dice che Edipo uccide Laio deliberatamente, nella consapevolezza che si trattava di suo padre, per impossessarsi del regno di Tebe (e insieme per vendicarsi del tentato omicidio di cui egli era stato oggetto), ricorrendo ad una congiura a cui né Creonte né Tiresia sarebbero stati estranei; altrettanto consapevolmente, Edipo si impossessa della madre facendone la sua sposa, la

sua regina e la madre dei suoi figli, nel quadro di un disegno che è prima di tutto un disegno di potere. La versione anamorfica prescrive ancora che sia Laio che Giocasta sapessero chi era lo «sconosciuto» che incontrò il re di Tebe all'incrocio di tre strade, e che venne a riscattare la città dalla Sfinge. Come si vede, un marasma di mostruosità etiche, dove il parricidio (autentico) risponde al tentativo (ripetuto) di uccisione del figlio, e dove l'incesto è consapevolmente consumato e portato avanti da madre e figlio per anni, fino alle estreme conseguenze, nella tacita accettazione da parte di Giocasta di una situazione che comunque le garantisce una partecipazione non secondaria al potere su Tebe, e nel quadro di una interessata consapevolezza omertosa da parte degli stessi Tebani.

Quale delle due storie è quella «vera» o meglio, quale delle due versioni il poeta intendeva far sì che venisse percepita come tale dal pubblico? La risposta è già implicita nel concetto di anamorfosi ed è ulteriormente esplicitata dall'Autore nell'immagine della bilancia (cfr. Fig. 15) a due piatti, il cui orientamento rispetto allo spettatore viene via via variato, così che il primo piatto (la versione «buona») occupi sempre il primo piano, mentre il secondo piatto (quello della versione «cattiva») rimanga costantemente sullo sfondo. Non abbastanza tuttavia da non venire scoperto, a tratti, quanto basta per incrinare l'apparente equilibrio del tutto.

Il varco offerto dalla stessa lettura tradizionale del dramma a questa nuova, e rivoluzionaria interpretazione, risiede nel fenomeno dell'«ambiguità»: è stato da gran tempo osservato come accada più volte, nel corso dell'opera, che parole e frasi pronunciate, in particolare dal protagonista, con un senso univoco, acquistino immediatamente un secondo e recondito senso, allusivo della realtà «nascosta», senso che sarebbe percepibile dal pubblico edotto dei fatti, ma non dal protagonista o dai personaggi scenici, che di questi «fatti» sarebbe all'oscuro (cosiddetta «ambiguità tragica»). Nell'interpretazione anamorfica l'ambiguità è di natura ben più profonda e inquietante, in quanto essa comporta un secondo livello «coperto» che non è più necessariamente ignoto a gran parte dei protagonisti; al contrario, la cognizione di cui si suppone siano in possesso le persone del dramma è una cognizione adeguata, quando non esauriente, della vicenda nelle sue varie facce; allora l'ambiguità è lo strumento di cui l'autore si serve per condurre le fila del giuoco, mettendo alternativamente in luce e in ombra, in primo e in secondo piano, le varie tessere del puzzle di cui la vicenda è costruita.

Per limitarci ad un esempio, quando l'*exanghelos*, annunciando l'accecamento di Edipo e il suicidio di Giocasta, parla di «sciagure volute e non non-volute» (*hekonta kouk akonta*), nell'interpretazione tradizionale, la frase delimita le ultime sciagure, appunto accecamento e suicidio, che furono atti deliberati, e come tali si distinguerebbero dalle altre, non intenzionali «sciagure» (parricidio, incesto). Nella lettura anamorfica, questa limitazione non ha più ragion d'essere, e il carattere «volontario», «deliberato», espresso nel verso citato, si estende, al di là dei fatti recenti, a tutta la vicenda; questa seconda lettura non è, sia ben chiaro, sostitutiva o alternativa alla prima, ma contestuale e concomitante ad essa, per cui l'intera tragedia viene a configurarsi come un colossale discorso condotto continuamente su di un doppio registro, quello di una verità «ufficiale»

e quello di una verità «coperta» che è come l'altra faccia, inseparabile e inscindibile, della prima.

Colossale medaglia a due facce, l'*Edipo Re* fu, secondo l'Autore, per il pubblico ateniese uno «scandalo» senza precedenti: di qui l'insuccesso che relegò il dramma, malgrado la sua forza tragica, solo al secondo posto, in quanto il pubblico avrebbe percepito in esso, in questa ambiguità di una realtà «doppia», un assunto irricepibile e pericoloso per la collettività. Di qui, specularmente, l'operazione compiuta da Aristotele nella *Poetica* restituendo all'*Edipo* un primato che sulle scene esso non aveva conseguito, ma con la contropartita di una sua radicale esorcizzazione, perché ora il dramma non è altro che la vicenda di una «conoscenza» faticosamente e tragicamente acquisita nel corso dell'azione da parte di un protagonista che ne è all'oscuro: proprio in questo meccanismo di acquisizione conoscitiva, e nel suo coincidere con la rovinosa conclusione, in questa, come dice Aristotele, coincidenza di «riconoscimento» e di «catastrofe» consisterebbe la forza dell'*Edipo Re*, ma anche il suo carattere edificante e acquietante, attraverso la duplice esperienza del terrore e della pietà che la vicenda suscita nello spettatore. Su questa soluzione edificante si sistemò secondo l'Autore tutta l'esegesi successiva, fino ai nostri giorni, per un fenomeno di «deriva ermeneutica» che traeva la sua forza da se stesso, precludendo ogni esegesi alternativa, e attribuendo all'interpretazione che diremmo «innocentista» un plusvalore gratuito, che non reggerebbe più appena si avvii una analisi impregiudicata del testo.

Non sarà così facile, dopo questo libro, ripristinare come era prima l'edificante costruzione aristotelica e innocentista; troppo duri, e che vanno troppo in profondità come le parole con cui un giovane ebbro insinuò per la prima volta in Edipo un dubbio sulla sua reale identità, i colpi che il Maiullari ha assestato a quell'edificio; troppo numerosi gli indizi e le tracce di una «seconda verità» che nell'antefatto della tragedia e fino all'esplosione, con la pestilenza, di tutte le contraddizioni che la situazione conteneva in sé, era stata omertosamente tenuta «coperta» per il convergere degli interessi prevalenti a mantenere inalterato lo statu quo.

Non mancherà chi voglia chiudere gli occhi davanti a questa innovatrice lettura anamorfica del dramma aggrappandosi ai punti più esposti e meno integralmente risolvibili di essa, perché in una operazione come questa è inevitabile che si incorra in forzature esegetiche, in eccessi di sovrainterpretazione di cui, malgrado la severa disciplina che l'Autore stesso si è imposta, si avverte talora la presenza. Ma, per quanti dubbi e riserve possano suscitare alcuni momenti dell'interpretazione, il dossier che resta a carico della lettura tradizionale è comunque imponente e tale da riaprire, riteniamo, necessariamente, il discorso esegetico sull'*Edipo*.

Il merito maggiore di questo lavoro, al di là della novità dell'interpretazione che propone (interpretazione che potrà anche essere respinta da taluno), è quello di aver minato delle certezze interpretative che conferivano al testo una staticità di facciata, scoprendo le crepe e gli iati che quel testo scompaginano; di aver restituito al dramma tutta la forza problematica originale, rifiutandosi di «chiudere gli occhi» davanti a quanto

esso «nasconde in piena luce» come faceva il coro della tragedia – ma come fa anche il corteggio della maggioranza degli interpreti moderni. **

** Nella *Prefazione* di Longo si allude alla Fig. 15, che è stata estrapolata dal saggio di F. Maiullari e qui inserita.

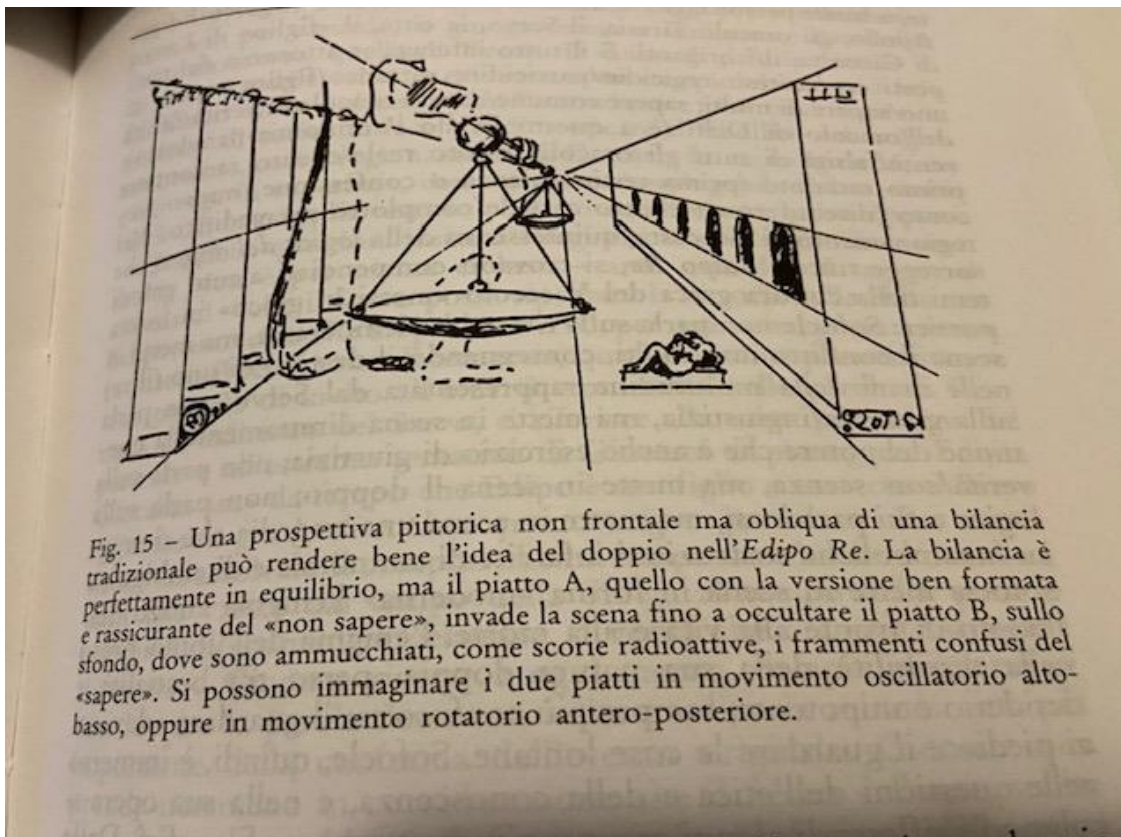


Fig. 15 – Una prospettiva pittorica non frontale ma obliqua di una bilancia tradizionale può rendere bene l'idea del doppio nell'*Edipo Re*. La bilancia è perfettamente in equilibrio, ma il piatto A, quello con la versione ben formata e rassicurante del «non sapere», invade la scena fino a occultare il piatto B, sullo sfondo, dove sono ammassati, come scorie radioattive, i frammenti confusi del «sapere». Si possono immaginare i due piatti in movimento oscillatorio alto-basso, oppure in movimento rotatorio antero-posteriore.