

Antico-classico = Anti-classico?

Martina Treu

*A chi mi siede accanto
nel Teatro di Siracusa.
E a chi ci sta entrando
in questo stesso istante.*

1. Una strana equazione col punto di domanda: il titolo del mio intervento può sembrare uno scherzo, se non una provocazione. Eppure il mio proposito iniziale era apparentemente semplice: prendere ad esempio alcuni allestimenti significativi per parlare di classicismo e anticlassicismo in teatro. E infatti sulle prime ho provato a dividere in due gruppi gli spettacoli che conoscevo. Ma via via la distinzione mi è apparsa sempre meno praticabile in modo convincente. Più studiavo a fondo i vari spettacoli più mi trovavo in difficoltà a classificarli, e ben presto mi sono arenata. Devo ringraziare gli ospiti di Barcellona per avermi indirizzata su una strada diversa: il titolo del convegno — e poi i loro interventi — mi hanno spinto a ripensare le due categorie «come necessità intellettuali». E ho cominciato a pormi nuove domande. Prima di tutto mi chiedo se sia possibile stabilire dei parametri e criteri — plausibilmente oggettivi — per distinguere un allestimento 'classico' da uno 'anticlassico'. Molti spettacoli, perfino troppi, si propongono oggi come classici. Man mano che li prendo in considerazione, però, mi risulta sempre più arduo trovare elementi discriminanti. Difficile orientarsi tra le dichiarazioni d'intenti, spesso disattese, e le molte definizioni di 'classico' correnti o abusate¹. Il problema inverso caratterizza invece il termine 'anticlassicismo': più

1. Per una rassegna dettagliata della storia del termine cfr. F. FORTINI, voce «Classico», *Enciclopedia Einaudi*, vol. III, Torino 1978, pp. 192-202. Si veda anche J. LE GOFF, «Antico / moderno», *Enciclopedia Einaudi*, vol. I, Torino 1977, pp. 678-700. L'Anticlassico non trova spazio, si noti, né in questa né in altre voci della medesima Enciclopedia.

raro e ambiguo, può suscitare curiosità e diffidenza. Chi si definisce 'anticlassico' o si pone in aperta opposizione al classicismo? E chi lo è poi veramente, di fatto?

Cerco anzitutto un denominatore comune nelle parole stesse e nel loro utilizzo. Dal punto di vista storico i primi campioni dell'anticlassicismo in Italia sono i Futuristi, che agli inizi del Novecento si propongono come cantori di una nuova era e alfiere del cambiamento, in aperta opposizione ai passatisti, specie se parte dell'*establishment*. In campo teatrale desta scalpore la loro campagna contro le rappresentazioni al Teatro Greco di Siracusa, inaugurate nel 1914 con l'*Agamennone* di Eschilo e subito divenute in Italia gli «spettacoli classici» per eccellenza. Nel 1921 la rappresentazione delle *Coefore* viene turbata da una vera e propria contro-manifestazione dei futuristi, con manifesti e — pare — un lancio di volantini sul teatro, in concomitanza col *tour* siciliano di Filippo Tommaso Marinetti.

Proprio in un *Manifesto* del '21 — e nel successivo del '24 — gli stessi Futuristi siciliani accusano duramente la gestione degli spettacoli siracusani, colpevole di scegliere esclusivamente testi antichi e per di più rappresentarli in maniera anacronistica, nell'inutile tentativo di rivivere i fasti dell'antica Grecia. In questo modo «i morti uccidono chi vive» esordisce il *Manifesto*, citando le stesse *Coefore*, e prosegue: «Senza rimorso, al Teatro greco di Siracusa, una folla di passatisti siede per ore col culo a terra per sentire che Agamennone cornificò la moglie...»².

Più avanti i Futuristi, «sicuri che la Sicilia abbia più intelligenza di quanto il passatista Romagnoli non ne metta nelle sue tradizioni e nelle *salcicce* dei suoi «drammi satireschi», esortano i giovani siciliani a riappropriarsi degli antichi teatri deputati agli spettacoli. Come? Componendo e mettendo in scena creazioni originali, da rappresentare in sostituzione o in alternativa alle rappresentazioni classiche. In altre parole il rinnovamento proposto dai Futuristi consiste curiosamente in un recupero del passato, di quella tradizione locale, etnica e folklorica, che deve fornire forma e sostanza al cambiamento³.

2. Cfr. G. JANNELLI - L. NICASTRO, *Utilizziamo il teatro greco di Siracusa. Manifesto dei futuristi siciliani*, Edizioni della Balza Futurista, Messina, 16 giugno 1921 e *Il teatro greco di Siracusa ai giovani siciliani*, Edizioni della Balza Futurista, Messina 1924. Si vedano anche: C. SALARIS, *Sicilia Futurista*, Sellerio, Palermo 1986, p. 30; G. SAMMARTANO, «Marinetti e *Le Coefore* del 1921. Contestazione futurista al Teatro Greco di Siracusa», *Dioniso*, N. S. numero 2, 2003, pp. 190-197, M. A. SPADARO (a cura di), «La ventata futurista», in *Novecento siciliano*, Catalogo della Mostra (Minsk, 22 ottobre-30 novembre 2003; Mosca, 10 dicembre 2003-30 gennaio 2004; Barcellona, 20 febbraio-10 aprile 2004; Palermo, 25 maggio-10 luglio), Il Cigno Edizioni, Roma 2004.
3. Così osserva a riguardo Giancarlo Sammartano: «Un particolare significato va attribuito all'incontro tra Marinetti, il Futurismo e la Sicilia. Eccentricità parolibera, polimorfismo segnico, utopia delle macchine, della velocità, della modernità, sono trapiantati nella secolare tradizione di un *primitivismo che ha resistito alla classicità* (corsivo mio) e di un materialismo *naturaliter* filosofico» (G. SAMMARTANO, «Marinetti e *Le Coefore*» cit. [n. 2], p. 190 nota 1).

Così i Futuristi siciliani, seppure con i loro limiti, non solo promuovono una campagna anticlassicista, per primi e unici in Italia, ma propongono temi e problemi tuttora validi — su cui torneremo — dal recupero dell'antico al dibattito sull'attualizzazione. Inutile dire che a quell'epoca — e per vari decenni a venire — il teatro italiano non è assolutamente in grado di recepire le proposte contenute nella provocazione. E Siracusa, in particolare, resterà a lungo la principale roccaforte dell'allestimento tradizionale e conservatore dei testi classici. Basti dire che il grecista Ettore Romagnoli — che rimarrà bersaglio prediletto dei Futuristi, per quanto riconosca i loro meriti — continuerà a gestire gli spettacoli classici fino al 1927 (come direttore artistico, traduttore, regista e talvolta anche autore delle musiche). E solo nel 1960 il Teatro Greco di Siracusa verrà 'profanato' dall'*Orestide* di Pasolini — di cui si dirà più avanti — con grande scandalo dei critici e sollevazione di popolo, classicisti in testa.

2. Restando in Sicilia, il termine 'anticlassico' viene nuovamente impiegato — pochi anni dopo i Futuristi — dall'archeologo Pirro Marconi (1897-1938): questa volta è applicato nel campo della storia dell'arte, ma si presenta ancora in un'accezione locale e dai profondi risvolti ideologici. Si rivendica infatti l'originalità dell'arte siciliana, e greco-occidentale in genere, rispetto a quella della madrepatria. Anzi lo stile dorico, in particolare di Selinunte, viene presentato come «spontaneo» e naturale, e dunque «anticlassico» in aperta opposizione a un classicismo oramai sentito come «non autentico». In esso viene riconosciuto «un modo consapevolmente alternativo (e autoctono) di porsi i problemi della forma, dello stile, del bello». Così «l'anticlassico diventa “un movimento reattivo al classico” cui si può rivendicare una carica di modernità: insomma una sorta di *avanguardia artistica antica* (corsivo mio) che poteva esser resa ancora attuale e perciò proposta a modello per l'arte contemporanea.»

Le osservazioni sopra citate sono tratte da *Futuro del 'classico'*, un libretto snello ma ben ponderato che Salvatore Settis dedica interamente al nostro tema⁴. O meglio, solo a una metà di esso: il seguito del volume, infatti, non fornisce altri esempi di anticlassicismo, e questo di per sé mi pare significativo. Ma in compenso Settis rende ampiamente conto delle numerose e multiformi sembianze del classicismo. Ovvero di quella miriade di fenomeni accomunati dal vessillo della classicità — tanto numerosi e diversi da non potersi abbracciare tutti — che si ripropongono a ondate nella storia della cultura e che oggi conoscono, secondo Settis, una diffusione capillare e planetaria mai vista prima.

A sostegno della sua tesi Settis porta una casistica ampia e variegata, che non si esaurisce nel classicismo occidentale, ma supera la prospettiva eurocentrica e si pone in un'ottica globale. I suoi esempi ci mostrano in concreto quan-

4. S. SETTIS, *Futuro del 'classico'*, Einaudi, Torino 2004, p. 37.

to possano variare i concetti di classico in ogni epoca e luogo, ma anche nello stesso preciso momento storico, a seconda dal punto di vista di chi guarda. Sotto questo aspetto la lettura di Settis mi pare perfettamente in sintonia con lo spirito di questo convegno: un'occasione preziosa per riflettere sulle diverse implicazioni del 'classicismo' nei vari ambiti e campi e perfino sulla stessa professione di 'classicista', fino a riconsiderare la situazione in cui ci troviamo.

Come ci ha ricordato Carles Miralles, Barcellona è per eccellenza una città di confine, un crogiolo di lingue e di culture. Qui ci riuniamo oggi come PAR-SA: un gruppo di persone diverse per lingua, nazionalità, formazione, età... Forse poco o nulla ci accomuna, se non la qualifica di classicisti. Il convegno nel suo complesso — dal titolo al luogo, dagli interventi al dibattito — ci spinge a ripensare la nostra percezione profonda di classico e anticlassico. Possiamo chiederci in che misura il nostro punto di vista influenzi la nostra visione, ma anche cosa ci abbia spinto a occuparci di questo o di quel tema in una certa maniera. E anche quanti modi diversi di considerare il classico, e la nostra stessa professione, contraddistinguano ciascuno di noi.

Ci si può spingere anche più a fondo, fino a mettere a nudo le radici delle nostre scelte, quel che ci ha indotto a scegliere questo lavoro. Un illustre precedente in tal senso, anche se di respiro più ampio e con ben altre ambizioni, è la «*non-autobiografia*», di Pierre Bourdieu⁵. Il titolo originale, *Elementi per un'autoanalisi*, è chiarificatore: il sociologo francese ripudia dichiaratamente sin da principio il genere «convenzionale e illusorio» delle biografie o autobiografie idealizzate, in stile romanzo di formazione. Ad esse contrappone «un'auto-socioanalisi» condotta su se stesso con gli strumenti dell'indagine sociologica, in piena coerenza tra teoria e pratica. Il fine dichiarato del libro è sottoporre la sua esperienza «enunciata nel modo più onesto possibile», al confronto critico, come se si trattasse di qualsiasi altro oggetto. La sua ricostruzione si propone così di essere «scientifica» e oggettiva, ma al tempo stesso di rendere conto delle componenti più soggettive e affettive di quella «traiettoria» che ha formato il punto di vista e l'*habitus* dell'autore, quel che l'ha portato ad essere ciò che è⁶.

Per le ragioni dette sopra questo convegno di Barcellona mi pare la sede più adatta a ospitare, anche tra i classicisti, un esercizio analogo a quello di Bourdieu. Mi propongo dunque come cavia, per promuovere questa analisi o 'anamnesi', e la sperimento per prima su me stessa.

Forse sono io, per prima, un'anticlassicista. E per questo mi occupo di teatro. Come molti miei coetanei, nati dopo il '68, sono cresciuta diffidando del clas-

5. Cfr. Pierre BOURDIEU, *Esquisse pour une auto-analyse*, Editions Raisons d'agir, Paris 2004 (tr. it. *Questa non è un'autobiografia. Elementi per un'autoanalisi*, Feltrinelli, Milano 2005).

6. Mi pare in qualche modo simile anche la strada indicata da George Steiner, che chiude il suo celebre studio su *Antigone* proprio ripercorrendo le «molte "Antigoni" che precedono, confermano, ma contraddicono» la tragedia sofoclea in diverse fasi della sua vita (G. STEINER, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 1990, p. 324 ss.).

sico: ci vedevo in primo luogo l'opposto del moderno — danza classica, musica classica — ma soprattutto il canone, la norma, l'autorità e la disciplina. Classico è quel che si studia a scuola. E specialmente, in Italia, ciò che si studia al «Liceo Classico»: un'istituzione nazionale che resiste ai mutamenti storici e costituzionali e che da generazioni si propone come scuola delle *élites* culturali, palestra di educazione della buona borghesia⁷.

Io mi ci sono iscritta senza convinzione, e in cinque anni avrei senz'altro rafforzato la mia vocazione anticlassica se non mi avesse 'convertita' *in extremis* una professoressa di greco molto speciale. Quanto al teatro, soprattutto antico, difficilmente risultano entusiasmanti le cosiddette recite «per le scuole». Decisamente non avrei mai scelto Lettere Classiche all'università — né mi sarei occupata di teatro greco — se non fosse stato per un incontro inaspettato. Ogni teatro antico, come luogo sacro, è posseduto da un *genius loci*. Il Teatro Greco di Siracusa ne ha uno: io l'ho incontrato a diciassette anni, d'estate, nell'ora di Pan, e forse per questo ne porto ancora i segni. Entro nel cerchio di pietre chiare, dall'orizzonte azzurro, e resto istantaneamente folgorata⁸. Sperimento in piccolo e in privato — o così mi appare ora — un'eco del processo storico di cui parla Settis. Davanti ai miei occhi d'un tratto si materializza l'Antico: non la grazia delle copie romane o dei marmi neoclassici, ma il sublime dorico, il sorriso delle statue arcaiche. 'Anticlassico' — perché agli antipodi del 'mio' classico, normativo e non autentico — è prima di tutto il teatro stesso. Ma lo è anche lo spettacolo che va in scena poco dopo, il mio primo Aristofane⁹.

Nuova sorpresa: scopro che uno spettacolo classico può essere al tempo stesso antico e moderno, rispettoso e irriverente, divertente e amaro. Per la prima volta concepisco di poter lavorare in teatro. Mi iscrivo a Lettere Classi-

7. S. SETTIS, *Futuro...* cit. (n. 4), p. 70 e *passim*. Riguardo allo studio delle discipline classiche e alla riforma della scuola italiana nel quadro della cultura fascista si veda L. CANFORA, *Ideologie del classicismo*, Einaudi, Torino 1980, in particolare p. 280 ss. per il carattere elitario degli studi classici.
8. Il teatro sembra possedere un fascino innegabile e in grado di contagiare chiunque: non solo i classicisti, forse geneticamente predisposti, ma le categorie di persone più insospettabili. E proprio il medesimo atto così duramente deriso nel *Manifesto* dei Futuristi siciliani — stare seduti per ore nella cavea — può avere benefici effetti sugli spiriti più contemplativi, cui infonde un senso di pace e serenità. Per loro lo stesso teatro è malattia e cura, e chi ne trae maggior beneficio ne pubblicizza a sua volta l'uso terapeutico. Basti citare le raccomandazioni, condivisibili ancora oggi, con cui l'archeologo Carlo Anti apre la sua guida al teatro «antico» (così nel titolo) di Siracusa, dove lui stesso ha condotto gli scavi: «Esso merita perciò una visita accurata da parte di ogni persona colta. Nessuno si pentirà di avergli dedicato alcune ore: una mezza giornata passata nella sua conca luminosa e pittoresca, interrogandone e meditandone i resti venerandi, nel silenzio del luogo e sotto il cielo di Sicilia, sarà ricordata per tutta la vita come un momento di felice serenità, come una delle rare soste del nostro vivere tormentato, trascorsa nell'elisio regno dei ricordi e dell'arte» (C. ANTI, *Guida per il visitatore del teatro antico di Siracusa*, Sansoni, Firenze 1948, pp. 5-6).
9. *Le Nuvole* di Aristofane, traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Enzo Degani. Regia di Giancarlo Sammartano. Musiche di Stefano Marcucci. Scena di Enzo Patti. Costumi di Zaira de Vincentiis. Coreografie di Lucia Latour, Teatro Greco di Siracusa, 1988.

che, a Pavia, con un'idea precisa: laurearmi su Aristofane, con Diego Lanza, in Drammaturgia 'Antica'. Da allora mi sono sempre occupata di allestimenti contemporanei dei drammi antichi: a Venezia, insegnando Drammaturgia 'Antica' (ma nel nome del corso viene aggiunto 'e Classica'), e a Pavia lavorando per il CRIMTA, il Centro di Ricerca sul Teatro Antico, e all'Università IULM di Milano con il corso di Spazi Teatrali del Mondo Antico.

3. Torno al tema del convegno, ora, con una maggior consapevolezza delle diverse accezioni di classico e anticlassico, conosciute e inconsce, private e collettive, di cui io stessa sono portatrice. A questo punto, però, mi trovo in difficoltà a preparare l'intervento, perché dispero sinceramente di poter valutare uno spettacolo, classico o anticlassico, considerato il mio punto di vista. E oltretutto come potrebbero essere accolti e condivisi, i miei eventuali giudizi, da un pubblico di classicisti diversi per lingua, formazione e storia culturale? Nell'*impasse* mi viene in aiuto uno scritto breve di Italo Calvino: «Italiani, vi esorto ai classici», apparso sull'*Europeo* nel 1981 e divenuto a sua volta un 'classico'¹⁰.

Questa sorta di *vademecum* per lettori è in realtà un percorso, affascinante e tortuoso, che si snoda attraverso quattordici definizioni di 'classico'. Le ultime due mi sembrano particolarmente adatte al nostro tema, o almeno al mio sentire: «È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno». E ancora «È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona». Il rapporto tra i due termini è simbiotico, secondo Calvino: «L'attualità può essere banale e mortificante, ma è pur sempre un punto in cui situarci per guardare in avanti o indietro. Per poter leggere i classici si deve pur stabilire "da dove" li stai leggendo, altrimenti sia il libro che il lettore si perdono in una nuvola senza tempo»¹¹. Evidentemente Calvino tratta di libri, non di teatro. Ma mi pare siano valide anche nel secondo campo le sue considerazioni sul dialogo incessante tra punto di vista collettivo e personale, sulla tensione costante tra i due poli dell'attualità e del classico. Il teatro è per sua natura condannato alla ricerca di un equilibrio, fragile e instabile, tra soggettivo e collettivo, perenne e caduco.

10. L'articolo è poi ripubblicato con un nuovo titolo, *Perché leggere i classici?* O meglio, quest'ultimo è il titolo che mi è parso di leggere in copertina e che ho trascritto a memoria nel preparare il mio intervento. Solo ora, rivedendolo, scopro che in realtà il punto interrogativo finale non è impresso sulla pagina, ma esiste solo nella mia testa. Il mio *lapsus* di punteggiatura può essere significativo: evidentemente per me la domanda resta aperta, al termine della lettura, per quanto convincenti siano le tesi di Calvino. Cfr. I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995.

11. I. CALVINO, *ibid.*, pp. 11-12. Dopo aver compilato una sua personale 'lista' di classici in apertura, alla fine del saggio Calvino conclude con l'invito a «inventarci ognuno una biblioteca ideale dei nostri classici. (...) formata per metà da libri che abbiamo letto e hanno contato per noi, per metà libri che ci proponiamo di leggere e presupponiamo possano contare. Lasciando una sezione di posti vuoti per le sorprese, le scoperte occasionali.»

Ogni spettacolo è paragonabile a un compromesso tra personalità singola e pubblico, tra testo e momento della rappresentazione¹².

I testi classici, per di più, si presentano per definizione come immobili e statici, sebbene siano passati nei secoli attraverso infinite metamorfosi e incalcolabili mani; il loro numero è in apparenza finito e certo, ma al tempo stesso soggetto di continuo a nuove scoperte, integrazioni e attribuzioni; il loro aspetto ‘definitivo’, o supposto tale, è in realtà la visione personale e provvisoria di un singolo, il filologo che ne ha stabilito la ‘lezione’. E a differenza di un testo moderno, di proprietà dell’autore, ogni edizione critica è sottoposta al giudizio della comunità di filologi e dunque passibile di modifiche. Una simile compagine di testi, infine, posta a confronto con la messa in scena dà origine a un magma in continua evoluzione — allestimenti, traduzioni e riscritture — dal numero virtualmente infinito e soggetto a tutte le inevitabili influenze e derive della contemporaneità.

Ad analoghe posizioni mi sembra approdare George Steiner, con *Le Antigoni*, quando stabilisce alcuni punti fermi del nostro rapporto con i classici, e soprattutto col teatro, a partire dall’*Antigone* sofoclea: «(...) non esiste una completa innocenza dei moderni di fronte ai classici. Lo dice la nozione stessa di “classico”. (...) Un classico è un testo di cui non possiamo probabilmente afferrare la prima genesi e la realizzazione esistenziale (questo è sempre vero per la letteratura dell’antichità). Ma l’autorità totale, che emana da un classico, gli permette di assorbire, senza perdere la propria identità, le millenarie incursioni e le aggiunte di commentari, traduzioni e variazioni rappresentate di cui è oggetto»¹³.

Fenomeno tipico dei classici, dunque, è l’accumulo progressivo di ‘metatesti’ che via via si impongono e diventano a loro volta ‘classici’, quasi «un’estensione vivente dell’originale» secondo Steiner. E lui stesso sottolinea più volte la centralità di questi «processi simbiotici» nel caso specifico del teatro, tra i vari generi letterari, riconoscendo un ruolo fondamentale all’allestimento: «(...) i testi, per quanto siano centrali, sono solo una parte della storia. Il dramma nasce e rinasce nella rappresentazione. Ogni nuova produzione dell’*Antigone* di Sofocle dopo la prima rimette dinamicamente in atto la comprensione dell’opera» (p. 218)¹⁴. E ancora: «La tragedia di Creonte non è mai quella di Antigone (...) Il testo teatrale è soggetto a questa molteplicità di decostruzioni più di ogni altro genere letterario» (p. 321).

Sulla scorta degli autori citati, per concludere, potremmo identificare nei due poli contrapposti — testo e messa in scena — l’incarnazione stessa del classico e dell’anticlassico. Il loro rapporto è sempre simbiotico, e l’uno serve a individuare e situare l’altro, come in un sistema di assi cartesiani. Dobbiamo tuttavia tener conto di un rischio: percorrendo questa strada fino in fondo potremmo arrivare a un punto di non ritorno, cioè a considerare ‘anticlassica’ qualsiasi mes-

12. Si veda M. TREU, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Arcipelago Edizioni, Milano 2005, in particolare l’introduzione, e la prefazione di L. CANFORA allo stesso volume.

13. G. STEINER, *Le Antigoni* cit. (n. 6), pp. 327-328.

14. G. STEINER, *ibid.*, p. 218.

sa in scena o versione personale di un dramma classico, anche se non si propone come attualizzazione. O viceversa a considerare sostanzialmente fedele, e dunque 'classica', anche una messa in scena programmaticamente 'contro' il sistema o apparentemente refrattaria agli schemi tradizionali. Simili tesi, però, vanno verificate alla prova dei fatti, cioè con dei casi concreti: ne scelgo alcuni tra quelli che conosco meglio, naturalmente, per le premesse viste sopra¹⁵.

4. Il primo allestimento a noi noto di un testo classico sulla scena italiana è l'*Edipo Tiranno* sofocleo, che nel 1585 inaugura il Teatro Olimpico di Vicenza¹⁶. A prima vista non esiste miglior esempio di classicismo né nella storia del teatro né nella storia dell'arte, almeno in Italia (dove spettacolo e luogo di rappresentazione si condizionano a vicenda, specie nei siti storici come l'Olimpico o Siracusa). E difatti la definizione di 'classico' è di gran lunga predominante nella letteratura sull'argomento.

In realtà un'indagine approfondita sulle fonti mostra che la nascita del teatro e dello spettacolo è segnata da posizioni diverse, più contrastate e ambigue; e proprio sui temi del classico e del moderno avviene lo scontro più lungo e acceso: una sorta di 'braccio di ferro' che per diversi anni impegna due schieramenti contrapposti, compositi ma sostanzialmente ben delineati. Da una parte l'Accademia committente, più incline per motivazioni personali al recupero del passato, dall'altra gli artisti direttamente impegnati nella creazione del teatro e dello spettacolo. In sintesi possiamo dire che ciascuno di loro a suo modo — gli architetti Palladio e Scamozzi, il traduttore Giustiniani, il compositore Gabrieli e il regista Ingegneri — non si rassegna alla pedissequa imitazione dei modelli, ma a costo di scontentare il cliente tenta di esplorare nuove strade per coniugare la fedeltà ai classici con istanze e esigenze moderne.

Le tracce di quest'intento sono visibili ancora oggi, sia nella struttura stessa del teatro — il cui progetto originario è via via modificato dalla committenza — sia nei resoconti della 'prima' dell'*Edipo*, forniti da un pubblico molto eterogeneo e dalle opinioni discordi. Quel che più colpisce sono le critiche rivolte ad alcune soluzioni di regia che si discostano nettamente dalla pratica antica, come il rifiuto della maschera: oggi ci apparirebbero innovative e moderne, ma all'epoca il pubblico conservatore le riteneva inaccettabili e colpevoli di tradire lo spirito 'originario' della tragedia¹⁷.

15. Per motivi di sintesi passo in rassegna solo brevemente gli spettacoli di cui mi sono occupata, ma di volta in volta rimando in nota, per approfondimenti e bibliografia, a miei lavori precedenti apparsi in riviste e ripresi nel volume M. TREU, *Cosmopolitico*, cit. (n. 12).

16. Cfr. il mio intervento «Vicence à la grecque: *Oedipe roi* et le Théâtre Olimpico» al Convegno Internazionale del PARSÀ *Les Autorités: antiquités, construction des savoirs et identité*, Università di Toulouse II-Le Mirail, 1-4 ottobre 2003 (in corso di pubblicazione).

17. Per le note di regia dell'Ingegneri e i commenti degli spettatori, contenuti nel Manoscritto Ambrosiano R123, cfr. L. SCHRADER, *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence, 1585) étude suivie d'une édition critique de la tragédie de Sophocle par Orsatto Giustiniani et de la musique des chœurs par Andrea Gabrieli*, CNRS, Paris 1960 e A. GALLO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, prefazione di L. PUPPI, Il Polifilo, Milano 1973. Cfr. anche P. VIDAL-NAQUET, «Oedi-

I patrizi vicentini — come molti loro eredi di oggi, specie a Vicenza — avrebbero preferito una ricostruzione ‘filologica’ o ‘archeologica’ dello spettacolo antico. O in mancanza di meglio una messa in scena neutra e tradizionale, che non innovi né attualizzi, e dunque si presenti ufficialmente come la più ‘classica’. Da un certo punto di vista, quindi, lo spettacolo inaugurale dell’Olimpico si può considerare un colossale fraintendimento, se non un vero e proprio fallimento. Il suo carattere sperimentale, infatti, viene mal recepito sulle prime e poi tramandato ai posteri come modello opposto, al pari del teatro stesso: campione del classicismo trionfante, specchio autocelebrativo di una classe dirigente, simbolo di un’eredità incombente e del rifiuto d’ogni innovazione¹⁸.

Il primo *Edipo* di Vicenza è un caso esemplare, non isolato nella storia degli spettacoli classici: molti altri esempi di classicismo in apparenza lampanti, anzi, una volta analizzati in dettaglio si rivelano ben più complessi e difficili da classificare, per la presenza nascosta di implicazioni e sottintesi, messaggi ambigui e informazioni contraddittorie. E nel mio specifico caso una simile convinzione non è solo frutto di ricerca, ma è confermata dalla partecipazione diretta alla creazione di spettacoli e all’organizzazione di festival teatrali. Niente è come appare, a teatro: non c’è verità più ovvia e risaputa. Eppure può essere sorprendente scoprire come cambia la percezione di uno spettacolo se dalla platea ci si sposta oltre il sipario, dietro le quinte: o, come nel mio caso, tra i meandri delle prospettive scamozziane dell’Olimpico (lo stesso ‘labirinto’ dove si smarriscono i personaggi mozartiani del *Don Giovanni* di Losey¹⁹).

Per ironia della sorte svolgo la mia prima esperienza teatrale proprio a Vicenza, nella roccaforte della tradizione. Per fortuna ho un direttore artistico ‘illuminato’, Maurizio Scaparro, che con molta diplomazia riesce a introdurre dei cambiamenti e a realizzare progetti innovativi. Tra questi c’è l’idea di fondare un Centro di Ricerca sul Teatro: «Teatro Antico», chiedo io? «No, certo che no!»

pe à Vicence et à Paris: deux moments d’une histoire», *Quaderni di Storia* 14, luglio-dicembre 1981, pp. 3-29 (= *Mythe et tragédie deux*, Éditions La Découverte, Paris 1986, p. 213 ss.) per gli aspetti più evidenti dello sforzo di mediazione compiuto dal regista: dal coro ai costumi — greci nelle intenzioni, turchi agli occhi del pubblico — al rifiuto della maschera in nome di una pratica attoriale ormai consolidata.

18. Valgano per tutti le osservazioni contenute in J. ACKERMAN, *Palladio, in che senso classico?* (Prolusione al XXXV corso sull’architettura di Andrea Palladio), Centro Internazionale di Studi di Architettura «Andrea Palladio», Vicenza 1993, pp. 18-19): qui si osserva giustamente che non solo «Palladio non avrebbe neppure compreso la domanda», ma «la sua fervida immaginazione era attratta dalla “licenza”, dalla possibilità di ribaltare e di disattendere le regole in modi affatto sorprendenti che potevano suonare da anatemi per i classicisti»; e per concludere: «Quando più tardi la critica definì classici pressoché tutti gli edifici palladiani, venne obnubilato il carattere sottilmente dialettico della capacità di adattamento e di digressione di Palladio dalla pratica degli Antichi e venne condizionata in termini riduttivi la nostra possibilità di comprenderne la straordinaria ricchezza creativa».
19. Cfr. M. TREU, «Svelare l’enigma. L’Edipo Re nel labirinto del Teatro Olimpico», in A.A.V.V., *L’enigma di Edipo*, a cura di U. CURI e M. TREU, Il Poligrafo, Padova 1997, p. 25 e M. TREU, «Edipo e Vicenza: la storia continua...», *Quaderni di Storia* n. 59, gennaio-giugno 2004, p. 242.

mi risponde, e subito precisa: l'aggettivo d'obbligo, per il nome del Centro, è naturalmente «Classico».

Ha ragione lui (e del resto è un Re Mida dello spettacolo, per il suo fiuto proverbiale). 'Antico' equivale a 'vecchio' — mi spiega — è limitante e poco funzionale; non appetibile, né commerciale. La parola 'classico', invece, è perfetta per i nostri scopi, perché coniuga tutti i vantaggi: è un concetto ormai acquisito, ma soprattutto labile e fluttuante, dotato di estensione prodigiosa e adatto a tutti gli usi, come sottolinea anche Settis²⁰. È un fondamentale trucco del mestiere, quasi un *passepertout*, per il regista in questione: gli spettacoli che porta all'Olimpico non comprendono solo testi greci e latini, ma anche riscritture e testi decisamente moderni. Eppure sono tutti denominati 'classici', com'è indispensabile per farli accettare dalla committenza e dal pubblico, in un ambiente chiuso e conservatore come quello vicentino²¹.

5. Quella strategia — all'epoca mirata, costruita in modo intelligente e 'su misura' per l'Olimpico — è ormai diventata una prassi diffusa con esiti non sempre felici. Oggi 'classico' sembra la parola magica per 'sdoganare' qualsiasi cosa. Difficile ad esempio orientarsi tra le mille antologie e ristampe dei 'classici' del libro o del fumetto; o tra i canali TV e le collane DVD — reclamizzate come cinema 'classico' — che in realtà confondono i vecchi e gloriosi film, muti e in bianco e nero, con scadenti seconde visioni della passata stagione. Qualunque sia il contenuto, quel che conta è l'etichetta sul contenitore: l'una e l'altro raramente si corrispondono — com'è per i cibi — nell'era delle sofisticazioni.

Restiamo in campo teatrale e allarghiamo lo sguardo al panorama nazionale recente: il termine 'classico' fiorisce dappertutto, dalle locandine ai comunicati stampa alle recensioni. Mi pare tuttavia possibile rintracciare almeno un discrimine tra due categorie di spettacoli: la prima raggruppa i testi nuovi o inediti, moderni o contemporanei, la seconda comprende i testi antichi propriamente detti e le loro rivisitazioni. Se uno spettacolo del primo tipo riscuote un certo successo, di pubblico o di critica, e magari è riproposto in cartellone l'anno successivo, ecco che subito diventa 'un classico': il marchio in questo caso è nobilitante, serve a garantire al pubblico la presunta qualità di quel che sta per acquistare, a livello di testo o di messa in scena.

20. Cfr. C. SETTIS, *Futuro...* cit. (n. 4), specialmente alle pp. 61-73.

21. Parlando del suo lavoro, Scaparro cita Peter Brook: «Se dovessi fare solo due regie all'anno vorrei mettere in scena un testo classico con gli occhi di un contemporaneo e un contemporaneo con gli occhi di un classico». Nel 1996, ad esempio, il programma dell'Olimpico prevede il *Lorenzaccio* di De Musset (regia di Maurizio Scaparro), il balletto *Don Giovanni* di Mauro Bigonzetti (ispirato a *El Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina), alcuni *Entremeses* di Cervantes diretti da José Luis Gómez e Rosario Ruiz (Teatro de la Abadía di Madrid), l'*Edipo Rey* di Sofocle — letto dallo stesso Gómez nella splendida traduzione di García Calvo — *Edipo nei «Dialoghi con Leucò»* di Cesare Pavese e le sceneggiature dei film *Edipo e Medea* di Pier Paolo Pasolini, lette da Pino Micòl e Valeria Moriconi. Cfr. *Il Festival d'Autunno all'Olimpico di Vicenza*, quaderno speciale allegato alla rivista trimestrale *Hystrio* (N. 2/1997), a cura di M. TREU, 1997, pp. 12-15.

Viceversa la comunità teatrale, dagli autori ai registi ai critici, tende a evidenziare l'aspetto opposto nel presentare al pubblico i nuovi allestimenti di testi greci e latini. In questi casi, paradossalmente, si sottolinea la modernità degli autori classici per farceli sentire più vicini, fino a definirli «nostri contemporanei». Sembra quasi che il teatro antico — per sopravvivere — debba necessariamente 'aggiornarsi'. Il che non è di per sé un male. Questo atteggiamento ha senz'altro delle motivazioni pratiche e immediate, tra cui la necessità 'commerciale' di promuovere gli spettacoli classici e renderli più appetibili ai non specialisti. Ma nasconde un'esigenza profonda e innata in ciascuno di noi: la necessità di appropriarsi di un testo e assimilarlo — a costo di stravolgerlo — per meglio comprenderlo e farlo nostro. E trasmetterlo in qualche modo ad altri.

Forse sta proprio qui la molla, la spinta propulsiva che spinge un autore o un regista ad affrontare un testo antico, come ho potuto osservare lavorando in teatro. E in questo il vero artista si differenzia dagli studiosi — classicisti o anticlassicisti — spesso troppo vincolati dalla consapevolezza della distanza che ci separa dal testo, dalla difficoltà di applicare categorie presenti al passato, dalla storia pregressa delle interpretazioni che ci precedono. Senza questo 'tradimento', forse, un regista non sentirebbe mai l'esigenza di mettere in scena un testo antico, né un traduttore avrebbe la forza di farlo suo.

Esempio ben noto di un simile processo, necessario e produttivo, è la citata *Orestide* tradotta da Pasolini e messa in scena da Gassman e Lucignani, al Teatro Greco di Siracusa, nel 1960. Quello spettacolo, malgrado i suoi limiti, rimane una pietra miliare nella storia delle rappresentazioni in Italia: uno scandalo salutare, come ricordano le cronache di allora, sia per la messa in scena — ispirata al folklore africano e extraeuropeo — sia per la versione di Pasolini, ritenuta dai classicisti troppo libera e infedele²².

Lo stesso Pasolini del resto, nella *Nota del traduttore* aggiunta al testo, fornisce al lettore le chiavi e gli strumenti per valutare la sua opera; riconosce con sincerità i limiti della propria traduzione, ma professa con slancio il suo amore per Eschilo e per il suo impegno 'civile'. Ci invita a comprendere come e perché i temi e le sonorità eschilee siano reinterpretate alla luce della sua sensibilità poetica, la religiosità arcaica sia contaminata con la tradizione cattolica contadina e sulla *polis* classica siano proiettate le inquietudini del tempo presente²³. Tale rapporto dell'autore col mondo classico, tormentato ma fertile, dura all'incirca un decennio. E oltre ai già citati film *Edipo Re* (1967) e *Medea* (1970) produce i drammi teatrali del '66 e il film-documentario *Appunti per un'Orestide africana* (1969)²⁴.

22. Spicca nella rassegna stampa dell'epoca la recensione positiva di un cronista d'eccezione, Andrea Camilleri: cfr. a riguardo il sito Internet dell'INDA, nella sezione dedicata agli spettacoli passati (www.indafondazione.org) e il numero speciale della Rivista bimestrale *ISiracusani*, edita in occasione degli spettacoli classici del 2003 (anno VIII n. 43, Siracusa, maggio-giugno 2003).

23. Si veda P.P. PASOLINI, «Nota del traduttore» in *L'Orestide di Eschilo nella traduzione di Pier Paolo Pasolini*, Einaudi, Torino 1985, pp. 175-178.

24. Sulla produzione pasoliniana dell'epoca, e in particolare sull'*Orestide*, si vedano M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 181-242 e S. CASTI,

6. Negli stessi anni Sessanta i fermenti testimoniati da questo caso conoscono un'esplosione macroscopica e planetaria. Classicismo e anticlassicismo diventano il fulcro di un profondo rinnovamento del linguaggio teatrale, promosso dalle nuove generazioni di artisti. In tutto il mondo si moltiplicano le riscritture e gli allestimenti 'contro', alcuni dei quali assurgono a 'manifesti' dai toni particolarmente eversivi e provocatori: basti citare negli Stati Uniti *Dionysus in 69* del Performance Group o l'*Antigone* del Living Theatre, in Germania Heiner Müller o Peter Stein, in Gran Bretagna Tony Harrison (dall'*Oresteia* ai *Trackers*) o Steven Berkoff con il suo *Greek* (1980)²⁵.

Quest'ultimo testo, in particolare, è programmaticamente concepito come rivisitazione del mito di Edipo in chiave «anticlassica», parodica e satirica: non si contano pertanto gli attacchi diretti e indiretti contro Margaret Thatcher e la classe politica, la famiglia e le strutture sociali, le potenti istituzioni culturali e teatrali britanniche. Eppure il testo, si noti, nel giro di pochi anni è divenuto a sua volta un classico, tradotto in varie lingue e rappresentato più volte anche in Italia, mentre il suo autore è ormai un divo, grazie alla sua folgorante carriera d'attore teatrale e cinematografico degli ultimi decenni²⁶.

I casi più eclatanti, in questo quadro complessivo, si registrano forse nella Grecia moderna: a lungo sospesa tra democrazia e regime militare, e per questo rivolta al proprio passato in modo ambivalente e conflittuale. Così da un lato le produzioni tragiche nazionali vengono esportate dal governo col marchio «Made in Greece» per cercare sostegno politico e economico nei paesi alleati; dall'altra i giovani registi del Paese devono fare i conti con la censura (a teatro gli *Uccelli* di Koun, al cinema *Ricostruzione* di Anghelopoulos), o sono bersagliati dal regime e perfino esiliati; ma alla fine molti sono consacrati a glorie nazionali e diventano 'mostri sacri' intoccabili. Così accade a Koun e al suo Aristofane: regista e autore 'scomodi' e sovversivi, per il regime, diventeranno poi 'classici' del patrimonio culturale nazionale²⁷.

Tornando al presente, il panorama teatrale internazionale mostra ancora oggi i segni delle contestazioni di allora, ma quelle tracce non sono sempre leggibili e lineari. Molti campioni dell'anticlassicismo di ieri sono entrati a far parte della storia, e tra quelli ancora attivi c'è anche qualche ultra-conservatore o spregiudicato *manager*, alla guida di prestigiosi enti teatrale o di colossali

I teatri di Pasolini, Ubulibri, Milano 2005, pp. 88-93. Sul film africano cfr. E. MEDDA, «Rappresentare l'Arcaico: Pasolini ed Eschilo negli *Appunti per un'Orestide africana*», in AA. VV., *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di E. FABBRO, Udine 2004, pp. 109-126.

25. Per una dettagliata rassegna delle principali attualizzazioni e riscritture moderne del dramma classico cfr. M. McDONALD, *L'arte vivente della tragedia greca* (tr. it.), Le Monnier, Firenze 2004, con un saggio di U. Albini sulle rivisitazioni in Italia (pp. 225-240). Si veda anche M. TREU, «Attualizzare? E' un classico!», *Hystrio*, anno XVI n.2, 2003, pp. 34-36.

26. Cfr. S. BERKOFF, *Alla Greca. Decadenze*, traduzione di G. Manfredi e C. Clerici, Gremese Editore, Roma 1991. Sulla messa in scena italiana del testo si veda anche M. TREU, «Mettiamola in tragedia», *Diario della settimana*, anno VIII n. 44, 14 novembre 2003, pp. 48-49.

27. Per l'esemplare storia di Karolos Koun cfr. G. VAN STEEN, *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton University Press, Princeton 2000, in particolare pp. 124-129; per un panorama delle rivisitazioni aristofanee nel mondo, e in Italia, cfr. M. TREU, «Aristofane sottosopra», *Quaderni di Storia* n. 61, gennaio-giugno 2005, pp. 282-300.

operazioni di *marketing* culturale. Quanto ai giovani registi attuali, quasi tutti hanno imparato la lezione e cercano di costruirsi il proprio percorso alternativo al 'classico', se non 'anticlassico'.

Difatti l'antica ambizione di mettere in scena 'filologicamente' i testi non pare aver più seguaci, salvo poche ricadute in ambito perlopiù universitario e anglosassone. La strada più praticata da decenni, all'estero e in Italia, è di trasportare i testi antichi nel presente, mediante interventi testuali, costumi moderni e scenografie adeguate: la cosiddetta 'attualizzazione'. Il termine è ormai usato correntemente, ma con molte possibili accezioni; almeno in teoria il denominatore comune dovrebbe essere — più che il contrapporsi a un certo classicismo ormai superato — l'intento di rivistare un testo antico in modo moderno e possibilmente personale.

Ma basta uno sguardo ravvicinato sul teatro italiano per avvertire incongruenze e contraddizioni anche stridenti, tra le molte tentazioni profanatorie apparenti e un certo conservatorismo di sostanza. La storia degli spettacoli classici a Siracusa, già di per sé, è quasi un 'catalogo' dei pericoli cui si espongono i seguaci del 'classico' o dell'anticlassico in Italia. Il Teatro Greco infatti è per certi aspetti un vero e proprio banco di prova per i registi, che vi si confrontano in modi diversi, talvolta ambivalenti, sempre rivelatori. Molti scelgono la strada della 'facile' modernizzazione, o della provocazione sensazionale, tra polemiche e scandali veri o presunti. La gran parte invece si limita a un anticlassicismo 'di facciata', o si autoassolve dal compito affidando l'attualizzazione al costumista (prevalgono ormai decisamente i costumi moderni, spesso male assortiti tra loro) oppure allo scenografo. E su questi aspetti si concentra difatti l'attenzione del pubblico. Così, ad esempio, nelle recenti *Rane* di Ronconi la pietra dello scandalo non è l'attualità profonda di Aristofane; bensì la mera superficie dell'orchestra, prima ancora che lo spettacolo inizi: perché appare disseminata di carcasse di automobili e di manifesti pseudolettorali della classe politica italiana (che tra l'altro nello spettacolo si rivelano del tutto ininfluenti, alla prova dei fatti)²⁸.

Ben più interessante, per noi, è che le altre due regie ronconiane della stessa stagione — *Prometeo* e *Baccanti* — si costruiscano letteralmente dentro e intorno a una gigantesca statua che domina l'intera orchestra, una copia colossale e quasi conforme del 'Galata morente' dei Musei Capitolini: un simbolo concreto dell'incombente eredità del classico?

7. Ritornano dunque al pettine, già in questi pochi esempi, i nodi cui accennavo all'inizio, in primo luogo legati alla difficoltà di operare classificazioni e di-

28. La 'trilogia' in questione, composta da *Prometeo incatenato*, *Baccanti* e *Rane*, va in scena a sere alterne al Teatro Greco di Siracusa nel 2002 e viene poi riproposta nelle stagioni successive al Piccolo Teatro di Milano. Regia di Luca Ronconi. Musiche a cura di Paolo Terni. Scena di Margherita Palli. Costumi di Gianluca Sbicca. Sui famigerati manifesti delle *Rane*, censurati e rimossi dopo la prima, cfr. M. TREU, «Aristofane imbalsamato», *Diario della settimana*, anno VII, n. 35/36, 13 settembre 2002, pp. 88-92 e M. TREU, «Aristofane sottosopra», cit. (n. 27), p. 292 ss.

stinzioni tra spettacoli classici e anticlassici, tra intenzioni e realizzazioni. Va detto peraltro che se ci si pone veramente il problema di modernizzare il testo, in modo reale e profondo, si deve essere disposti anche a mettere in discussione le proprie convinzioni e percezioni del classico. Anche questo l'ho vissuto di persona, lavorando in teatro e sperimentando cosa significhi intervenire sui testi altrui. Nel mio primo lavoro drammaturgico, perdipiù, i testi di partenza erano due: Eschilo e Pasolini. In due anni consecutivi, 1999 e 2000, ho collaborato alla drammaturgia di *Coefore* e *Eumenidi* — dall'*Orestide* di Pasolini — con la regia di Elio De Capitani e le musiche di Giovanna Marini²⁹. La loro storia è piuttosto singolare, e merita di essere raccontata. Il lavoro sul testo, già difficile per la presenza di due autori, si complica ulteriormente per la collaborazione di due artisti. Regista e compositrice approdano a Eschilo attraverso Pasolini. Il progetto comune, anzi, nasce direttamente dall'ispirazione pasoliniana che vedono come essenziale eredità politica e civile. Il loro approccio al teatro è decisamente non tradizionale, anzi programmaticamente avverso al classicismo.

D'altra parte entrambi sanno bene che le attualizzazioni, ancor più che le traduzioni, hanno breve vita e sono soggette a invecchiare rapidamente. Per questo rinunciano subito alla tentazione di inserire nello spettacolo facili richiami alla contemporanea guerra del Kosovo. Semmai vi alludono per via indiretta, scegliendo inizialmente sonorità balcaniche per le musiche e fogge etniche per i costumi. Ma poi si rendono conto che in questo contesto la traduzione di Pasolini, così moderna nel 1960, appare oggi obsoleta e a tratti persino fuorviante, per i contenuti e ancor più per il suono. Mettendo in musica i cori, in particolare, ci si accorge che l'italiano il più delle volte non funziona, è difficilmente musicabile. Il testo greco di Eschilo, invece, corrisponde perfettamente all'effetto voluto: la musica anzi «si scrive da sola», sostiene la compositrice, ricorrendo ai modi greci e a melodie mediterranee.

Non ci resta che risalire alla lingua di Eschilo, giocoforza e in corso d'opera. Leggiamo il testo originale, in gruppo, e ne riscopriamo la densità, l'asprezza, la musicalità. Un lungo e faticoso lavoro collettivo, di vero e proprio scavo. Le parole pesano come macigni. Le frasi sono muri a secco, nessuna calce a unirle. Insieme avvertiamo la 'necessità intellettuale' di recuperare l'antico. L'antico, sottolineo, non il classico: non quel classico, inteso ancora una volta in senso normativo e scolastico, che istintivamente tutti rifiutiamo, dal regista alla compositrice, per ragioni private e professionali.

Di me ho già detto anche troppo. Giovanna Marini, nei suoi concerti, dice di aver ricevuto un'educazione «rigorosamente classica» in un istituto di religiose che le ha dato «un'ignoranza *rara*, perché capace di darti un complesso di superiorità». Oggi sa ancora leggere il greco, ma perlopiù si ferma al puro

29. Sui due spettacoli si vedano rispettivamente M. TREU, «*Coefore* — *Appunti per un'Orestide italiana* di Eschilo secondo Pasolini», *Studi Italiani di Filologia Classica*, anno XCIII, vol. XVIII fasc. I, 2000, pp. 119-131 e «*Eumenidi* — *Appunti per un'Orestide italiana* di Eschilo secondo Pasolini», *Studi Italiani di Filologia Classica*, anno XCIV, vol. XIX fasc. II, 2001, pp. 227-238.

suono, senza comprenderne il significato. Elio De Capitani inizialmente non sa neppure leggere il greco, ma impara e via via approfondisce il senso di alcune parole-chiave del testo eschileo: i loro rapporti semantici e simbolici costituiscono il cardine dell'allestimento e il *Leitmotiv* delle musiche.

Su questo testo s'innestano le antiche tradizioni rurali del Sud Italia, i canti registrati sul campo da Giovanna Marini e i rituali descritti da Ernesto De Martino, che ispirano sin dall'inizio il coro di *Coefore*. Le antiche portatrici di offerte trovano una naturale corrispondenza nelle odierne prefiche, lamentatrici di professione, donne depositarie di riti arcaici e lontanissimi. Visi, voci e gesti del coro conferiscono all'intero spettacolo una sacralità atemporale che ne diviene la nota dominante: un antico nettamente opposto al classicismo 'ufficiale' e di parata. Dunque 'anticlassico'? La messinscena non fornisce risposte e anzi si chiude con una domanda: «Dove si dirige, dove si disperde, infine spento, il canto della Morte?», canta il coro a fine spettacolo. E l'accordo musicale non è conclusivo: cioè volutamente non chiude il giro, ma resta sospeso. Un simile finale aperto, è vero, potrebbe spiegarsi anche solo per la peculiare natura di *Coefore*, secondo atto di una trilogia. Ricordiamo però il sottotitolo dei due spettacoli, *Appunti per un'Orestide italiana*, che rimanda esplicitamente al già citato film di Pasolini e alla sua forma frammentaria e problematica. Il carattere irrisolto è tratto distintivo dell'intero progetto; e ce ne danno conferma l'anno seguente le *Eumenidi*, anch'esse prive di una conclusione definitiva. Qui il finale, anzi, pone decisamente più problemi di quanti non ne risolva. Almeno a giudicare dagli allestimenti recenti del testo, incluso quello di De Capitani.

8. Facciamo un passo indietro: non è un mistero che il coro tragico sia già di per sé un elemento arcaico, motivo di cruccio per i registi e segno evidente della difficile, se non impossibile, conciliazione tra antico e moderno. La difficoltà di metterlo in scena è ancora maggiore nel caso delle Erinni, un coro femminile e demonico che per di più incarna nella sua metamorfosi un passaggio epocale dalla preistoria alla storia, dai legami di sangue ai tribunali della città. Lo sottolinea magistralmente, tra gli altri, il drammaturgo T. S. Eliot riguardo al suo *Riunione di Famiglia* (1939)³⁰.

Il problema di come rappresentare il coro tragico, in particolare le Erinni-Eumenidi, continua com'è ovvio a riproporsi negli allestimenti dell'*Oresteia* e delle

30. Meritano una citazione estesa le parole di Eliot sulle sue Erinni: «Tentammo in tutti i modi di renderle presentabili. Le ponemmo sulla scena, e sembrarono inaspettati ospiti reduci da un ballo in costume. Le nascondemmo dietro un velo, e fecero l'effetto di venir fuori da un film di Walt Disney. Le rendemmo ancora più distinte e misteriose, e apparvero come una macchia di arbusti che si intravede fuori dalla finestra. Ho visto tentare altri esperimenti: le ho vedute far cenni attraversando il giardino come un gruppo di boy-scouts, o allinearsi sul palcoscenico come una squadra di calcio. Non riuscirono mai ad essere né dee greche, né fantasmi. Ma il loro fallimento non è che il sintomo della mancata conciliazione tra l'antico e il moderno». Per la citazione di Eliot e la tesi che vede nel coro tragico — in particolare quello delle *Eumenidi* — il punto di massima distanza fra le concezioni spettacolari antiche e moderne cfr. D. DEL CORNO, «Erinni e boy-scouts. Il coro nelle riscritture moderne della tragedia greca», in *Scena e spettacolo nell'antichità*, a cura di L. DE FINIS, Leo S. Olschki, Firenze 1989, pp. 79-88.

sue riscritture moderne. Nelle *Coefore* di De Capitani la scelta del coro di prefiche, come si è visto, era per così dire immediata e spontanea, insita nella concezione stessa dello spettacolo; per il coro delle *Eumenidi* invece, in mancanza di una soluzione altrettanto immediata, si è resa necessaria una riflessione. Le Erinni si presentano come custodi delle tradizioni e delle leggi immutabili; dunque incarnano l'antico, il rifiuto della modernità, ma anche l'autorità ancestrale. De Capitani trova nei suoi ricordi d'infanzia un equivalente di tutto questo, e traspone l'esperienza personale sul piano collettivo. Le sue Erinni assumono l'aspetto di custodi ministeriali, austere e rigide nella loro uniforme, o meglio di arcigne bidelle dal lungo e scuro grembiule. Si muovono minacciose tra banchi di legno che potrebbero essere di un tribunale, ma anche di una scuola d'altri tempi. Forse proprio di un Liceo classico, o così mi piace pensare. L'immagine è senz'altro efficace, ma rimane irrisolto il problema della trasformazione da Erinni in Eumenidi.

Il problema, a mio parere, non è di fatto risolvibile in via definitiva. Tra le soluzioni apparse più persuasive posso citare quella data da Antonio Calenda, al Teatro Greco di Siracusa, nel 2003. Il regista immagina per le sue *Eumenidi* un doppio coro: uno di Erinni — uomini travestiti da donne — e uno di Eumenidi, giovani e belle ragazze che appaiono a fine tragedia per promettere pace e prosperità. Ma il finale riserva una sorpresa: il primo coro, riapparso nelle vesti maschili dei cittadini ateniesi, risponde alle Eumenidi volgendo loro le spalle e scoppiando in una lunga e beffarda risata, di scherno, scetticismo e disillusione³¹.

Questo finale si può accostare ad altri proposti in precedenza dai registi di *Eumenidi*: da Peter Stein — che avvolge le Erinni in drappi rossi a mo' di camicia di forza — allo stesso De Capitani, che dà alle coreute nuove vesti rosse, ma ne fa un simbolo del loro disagio, tanto che le tengono in mano senza indossarle, quasi non sapessero cosa farne. La trasformazione delle Erinni in Eumenidi dunque, ammesso che davvero funzionasse al tempo di Eschilo, non sembra in nessun modo plausibile nel nostro mondo³².

31. Eschilo, *Persiani, Eumenidi*. Regia di Antonio Calenda, scene di Bruno Buonincontri, costumi di Elena Mannini, musiche di Germano Mazzocchetti, coreografie di Catherine Pantigny. Teatro Greco di Siracusa, XXXIX ciclo di rappresentazioni classiche, 16 maggio-2 luglio 2003. Un'ennesima dimostrazione dell'immagine corrente di un certo 'classicismo' si ha nell'altro allestimento diretto da Calenda lo stesso anno, i *Persiani*. Qui i vecchi dignitari del coro sono rappresentati come professori di altri tempi, classicisti o accademici, vestiti in modo anacronistico: «anziani professori con le lobbie e i vestiti scuri, rappresentanti di un certo mondo culturale italiano che, con umile dedizione e con cura sacrale, da sempre custodisce le testimonianze del passato» (intervista a Calenda contenuta nel Programma del XXXIX ciclo di Spettacoli Classici, Numero Unico dell'Inda, 2003). Cfr. a riguardo M. TREU, «La «strana coppia» di Siracusa», in *Sungraphé. Materiali e Appunti per lo studio della storia della letteratura antica*, a cura di D. AMBAGLIO, Edizioni New Press, Como 2003, rispettivamente pp. 201-202 e nota 19 (sul coro delle *Eumenidi*) e p. 198 (sui *Persiani*).

32. Cfr. a riguardo U. ALBINI, «Quattro interpretazioni teatrali dell'*Oresteia*», in *Viaggio nel teatro classico*, Le Monnier, Firenze 1987, pp. 15-27: un puntuale confronto tra le regie eschilee di Barrault e Gassman e quelle di Ronconi e Stein che mostra come la fiducia nella democrazia degli anni '50-'60 venga messa in crisi nei decenni successivi.

O perlomeno non sembra reggere in Occidente: forse vale ancora altrove? Torniamo indietro alla fine degli anni Sessanta: Pasolini ha ormai constatato che la metamorfosi delle Erinni non si è compiuta in Italia, né si realizzerà mai quella sintesi tra antico e moderno che lui stesso, dieci anni prima, auspicava nella sua *Nota del traduttore*. Il regista progetta quindi di girare dei film nel Terzo Mondo, e ne realizza uno, gli *Appunti per un'Orestide africana*. Qui Pasolini stesso, voce narrante del film, ci mostra i sopralluoghi nell'Africa moderna dove vuole ambientare l'*Oresteia*; man mano che il viaggio procede, però, egli documenta progressivamente le sue crescenti difficoltà a realizzare il progetto, i dubbi sulla sua fondatezza e fattibilità, infine la cocente disillusione.

Sul finire del film l'autore arriva a dubitare non solo della possibilità di ambientare un testo antico nel mondo moderno, ma perfino di poter esprimere il messaggio per mezzo delle parole. Il testo eschileo cede sempre maggiore spazio alle nude immagini e alla musica che talvolta le accompagna: leonesse e querce sconvolte dal vento — le Erinni — riti e danze tradizionali del popolo africano, musica jazz o canti della rivoluzione russa... E il film si chiude con queste parole: «Ma come concludere? Ebbene la conclusione ultima non c'è, è sospesa...»³³.

9. La strada allora percorsa da Pasolini può apparire, oggi, un vicolo cieco. O quantomeno per questa via si prospetta l'impossibilità di rappresentare testi antichi, se non in forme frammentarie e problematiche, e perfino la totale afasia. Eppure d'altro canto è la stessa eredità di Pasolini — molteplice e contraddittoria, com'era lui — che ci fa intravedere una possibile via d'uscita, se non una nota di speranza. E a germogliare sono proprio quei semi che lui stesso ha gettato, al teatro greco di Siracusa, nel 1960: quando far rivivere la tragedia greca gli sembrava ancora possibile.

Tutti i fili si riannodano fatalmente, ancora una volta, in quella stessa Sicilia che ha ospitato Eschilo nei suoi ultimi anni, che ha inaugurato le rappresentazioni a Siracusa, che le ha viste contestare dai Futuristi e che ha accolto con scandalo la prima versione moderna dell'*Oresteia*. Qui ancora oggi si segnalano, di tanto in tanto, tentativi promettenti o decisamente riusciti di instaurare un rapporto col classico davvero dialettico e dinamico. E in certi casi si tratta proprio di un ritorno all'antico, rigorosamente indigeno e in funzione 'anti-classica', in uno spirito che ci ricorda i Futuristi e Pirro Marconi.

Alcuni artisti siciliani, infatti, riscrivono i drammi classici in modo del tutto originale, caratterizzato dal cosciente recupero della lingua madre e della tradizione locale: non però in chiave regionalistica, bensì in funzione di una espressività nuova e personale, con forti istanze di critica sociale e profonde valenze ideologiche e politiche. A questa tendenza, discontinua e non organica, si possono ricondurre alcune drammaturgie e allestimenti che vedono

33. Cfr. M. FUSILLO, *La Grecia...* cit. (n. 24), pp. 236-242 e E. MEDDA, «Rappresentare l'Arcaico» cit. (n. 24), pp. 118-126.

la luce proprio in Sicilia nell'ultimo ventennio. Dal 1983 al 1985, alle *Orestyadi* di Gibellina, viene rappresentata in tre tappe la personalissima riscrittura dell'*Oresteia* dell'artista e poeta Emilio Isgrò, che attraverso le vicende degli Atridi racconta la storia del Meridione, e della Sicilia in particolare, fino a concludersi in un un manicomio³⁴.

Vent'anni dopo è la stessa Fondazione Orestyadi di Gibellina a farsi promotrice di una riedizione 'aggiornata' della trilogia pasoliniana, allestita prima nel 2003 a Gibellina e poi alla Biennale di Venezia 2004. I tre spettacoli sono affidati rispettivamente a tre giovani registi: Rodrigo Garcia per *Agamennone*, Monica Conti per *Coefore*, Vincenzo Pirrotta per *Eumenidi*. Quest'ultimo, in particolare, si distingue nettamente per il libero riadattamento in siciliano della versione di Pasolini e la rielaborazione di elementi locali come il ritmo epico del *cunto* o la malinconia struggente delle nenie popolari. Autenticamente siciliano è anche lo spirito con cui riscrive il finale delle *Eumenidi*, in modo da dare all'assoluzione di Oreste il sapore amaro del compromesso: un'altra ciclica e eterna sconfitta della sua Sicilia.

In questa chiave è possibile leggere anche il nuovo spettacolo presentato quest'anno da Pirrotta, sempre in Sicilia, prima nell'antico teatro greco di *Akraï* (oggi Palazzolo Acreide), e poi in altri siti archeologici. S'intitola *'U Ciclopu*, e si basa su una versione siciliana del *Ciclope* di Euripide, scritta da Luigi Pirandello nel 1919³⁵. Lo spirito del grande drammaturgo si sposa alla perfezione con il genere ibrido del dramma satiresco; e la messinscena di Pirrotta sottolinea e opportunamente esalta l'ambiguità del testo, dove la comicità nasconde sempre un doppio fondo e la giocosa vitalità ha un retrogusto amaro, anche nell'apparente lieto fine. Anche questo spettacolo coniuga elementi arcaici e moderni, classici e anticlassici; e del resto lo stesso regista descrive così la contemporaneità dei suoi allestimenti classici:

«Io sono pessimista e questa è stata infatti l'accusa che mi è stata rivolta per la mia interpretazione del finale di *Eumenidi*. La contemporaneità a mio parere sta qui nel coltivare una speranza che non porta da nessuna parte. (...) L'accecamento di Polifemo contemporaneamente ha una sua valenza positiva, è come la caduta di un sistema, di un potere oppressivo. Contrappeso alla nota positiva è subito però dato dal fatto che i satiri si avviano con Ulisse per partire, per andare, per andare... dove...? Sanno cosa stanno lasciando e ripongono una forte speranza nell'andare, ma noi sappiamo che non arriveranno, saranno inghiottiti dalle varie vicende, dall'*Odissea*. Dunque il tentativo dell'uomo di credere sempre che ci possa essere un dopo, questa la grande forza di questa narrazio-

34. Su *Villa Eumenidi*, terzo atto della trilogia di Isgrò, si vedano in particolare gli articoli apparsi il 9 luglio 1985 sulla stampa nazionale e locale (*l'Unità*, *il Corriere della Sera*, *La Repubblica*, *La Gazzetta del Sud*, *Il Giornale di Sicilia*).

35. *'U Ciclopu*, di Luigi Pirandello da Euripide. Regia di Vincenzo Pirrotta. Scenografia di Fabrizio Lupo. Costumi di Giuseppina Maurizi. Musiche di Rosamaria Grioli. Teatro greco di Palazzolo Acreide, 11-14 maggio 2005.

ne. Ma io, Vincenzo, io so e questa è la mia visione, io so che questo viaggio non condurrà da nessuna parte. E così il teatro alla fine mi serve per esorcizzare questa mia consapevolezza»³⁶.

Con queste parole di Vincenzo-Ulisse vorrei congedarmi, anche se il mio percorso nel teatro, classico e anticlassico, è tutt'altro che concluso. Ho provato a indicare alcuni modi di mettere in scena un testo antico; ho cercato di mostrare con sincerità quali sono i miei criteri di giudizio, e come si sono formati. Prima di prendere questa direzione mi sono posta delle domande e continuo a interrogarmi lungo la strada. Non ho trovato una risposta definitiva, naturalmente, né penso di trovarla mai. Ma continuo a esplorare il teatro classico dall'interno, come drammaturga, e dall'esterno, come studiosa. Sperando di approdare a Itaca, o in qualsiasi altra isola, il più tardi possibile³⁷.

36. Cfr. *La solitudine dei Satiri. Conversazione con Vincenzo Pirrotta a cura di Manuel Gilberti*, Programma del XLI ciclo di rappresentazioni classiche, s.p. Si vedano anche il sito dell'Inda (www.indafondazione.org) e la recensione del critico Franco Quadri: «il gesto dell'omerico esecutore è infatti liberatorio e autoritario al tempo stesso... come rivela la chiusa drammatica che asseconda la lettura pirandelliana: l'Ulisse di Pirrotta diviene allora un *conquistatore* — come i tanti che costellano la storia siciliana — «nuovo tiranno dei satiri sfruttati che salpano con lui verso l'ignoto, mentre il Ciclope di Giovanni Calcagno resta nella sua Sicilia, annientato e solo, come un rudere» (*La Repubblica*, 23 maggio 2005).
37. «(...) Sempre devi avere in mente Itaca /— raggiungerla sia il pensiero costante./ Soprattutto, non affrettare il viaggio;/ fa che duri a lungo, per anni, e che da vecchio / metta piede sull'isola, tu, ricco/ dei tesori accumulati per strada / senza aspettarti ricchezze da Itaca. / Itaca ti ha dato il bel viaggio / senza di lei mai ti saresti messo/ in viaggio: che cos'altro ti aspetti? (...)» (C. KAVAFIS, *Itaca*, in *Settantacinque poesie*, a cura di N. RISI e M. DALMÀTI, Einaudi, Torino 1992, pp. 62-65).