

## **Gli antichi, i classici e le avanguardie: a proposito del teatro e della sua storia**

Anna Beltrametti

*La ricerca estetica, il teatro e «l'insalata sociale»*

Classici non si nasce, si diventa. Malgrado T. S. Eliot, che nel maggiore dei suoi saggi dedicato al «classico» scopre nel Virgilio dell'*Eneide*<sup>1</sup> la naturale, immanente misura di una classicità quasi spontanea, dietro ogni classico c'è sempre una doppia nascita, un gesto che genera e un secondo che istituisce. Sono i «moderni» a decretare quali siano e debbano essere riconosciuti come i loro «classici». E per moderni si intendono coloro che vivono il loro proprio tempo, non necessariamente molto distanziato da quello dei loro classici intesi, a loro volta, come modelli e pietre miliari di una identità culturale che ad essi si rifà e che da essi in qualche senso e via discende perpetuandone la norma: non importa quando avvenga, l'importante è che avvenga il riconoscimento dello statuto fondativo e paradigmatico perché un testo rinasca come opera e un autore come classico.

A curare questa seconda nascita sono, in alcuni casi, gli stessi contemporanei o gli immediati successori. Nell'antichità, Eschilo fu subito un classico: la *polis* si era impegnata a finanziare la messa in scena del suo teatro<sup>2</sup> appena dopo la morte del poeta, che pure era avvenuta lontano da Atene, nell'ultimo ritiro siciliano di Gela. E ancora a proposito del teatro ateniese di V secolo, erano appena morti Euripide e Sofocle, nel 406, quando Aristofane con una commedia capolavoro, le *Rane*, istituì il canone dei tre grandi poeti tragici — i tre, Eschilo, Euripide e Sofocle, rianimati sulla scena come personaggi dell'intreccio — relegando sullo sfondo la moltitudine degli altri, i molti che

1. Cfr. ELIOT 1945, p. 494. Virgilio lavorava consapevolmente all'interno del programma classicistico augusteo, entro coordinate di recupero, produzione e diffusione a vastissimo raggio.
2. Cfr. *La vita di Eschilo*.

avevano contribuito alla ricchissima produzione del secolo e che ora sopravvivono solo nei nomi, nei titoli e in più rari frammenti. Degli stessi tre drammaturchi, a riprova del loro perdurante statuto di classici, Licurgo, il retore incaricato del risanamento economico e culturale di Atene dopo la vittoria macedone di Cheronea nel 338, promosse un'edizione ufficiale che ne conservasse le opere e ne impedisse modifiche da parte degli attori.

In altri momenti storici si tende a risalire sempre più indietro, a riconoscere i classici e i «padri fondatori» in un passato decisamente remoto che oscura il passato più prossimo, divenuto più o meno improvvisamente poco significativo o perfino ingombrante in un quadro simbolico mutato. Per restare nell'Europa contemporanea che è un perfetto osservatorio di queste dinamiche: a seconda del prevalere delle istanze nazionalistiche o europeistiche, si valorizzano le arti e, in particolare, le letterature nelle diverse lingue nazionali o, in alternativa, si esaltano le comuni ascendenze greco-romane (in alcuni luoghi e circostanze più greche, in altre occorrenze più romane), il cemento «classico» per eccellenza della comunità che vanta al contempo radici cristiane.

Queste dinamiche di rapporto e spostamento del punto di vista, di apertura e chiusura dei diaframmi con cui il presente guarda al passato e i «moderni» ridefiniscono i loro «classici», talvolta attratti fatalmente dagli antichi, sono state perfettamente osservate e criticamente seguite da Salvatore Settis nel piccolo, ma intenso libro *Futuro del classico*<sup>3</sup>. Nella sua brevità, che non trascura tuttavia nessun risvolto storico-teorico del problema, il libro può considerarsi punto d'arrivo e *summa*, specie in ambito archeologico-artistico, delle riflessioni sul tema moltiplicatesi, e non a caso, negli ultimi anni del passaggio dagli stati nazionali all'Europa<sup>4</sup>. Ancor più brevemente e sinteticamente, mi sento di concludere queste brevi riflessioni sul problema, a sua volta classico, dei classici e dei classicismi, riassumendolo nell'immagine di una doppia distillazione: nel corso dei processi di fissazione-invenzione di una tradizione fondante e cogente, sulla selezione di per sé tendenziosa che deve distinguere il bello e il buono su cui legittimarsi dal brutto e dal cattivo da escludere e dimenticare<sup>5</sup>, nei momenti di massima incertezza, si innesta talvolta la supplementare e più tendenziosa selezione che elegge i paradigmi, i modelli da replicare e imitare in continuità con il passato, ma ancor di più da idealizzare nella prefigurazione del miglior futuro possibile.

Una volta evidenziata sul filo dei processi storici questa assoluta simultaneità del «moderno» e del «classico» che *simul stabunt* o *simul cadent*, quando non si aggroviglino nei giochi del sincretismo post-moderno, altri tratti più reconditi, impliciti nella nostra nozione di classico diventano trasparenti: la categoria di classico risulta prevalentemente retrospettiva e destoricizzante, riflesso funzionale a chi seleziona ancor prima che rispondente agli oggetti da selezionare; assiologica e anche un po' equivoca nelle sue continue ridefinizioni

3. SETTIS 2004.

4. Cfr. ASSMANN 1992; GRAFTON 2001; LANZA 2001, LANZA - CAJANI 2001.

5. Cfr. HOBBSAWM - RANGER 1983.

delle scale degli imprescindibili; da sempre, dai tempi di Aulo Gellio che in II secolo d.C. per primo ha utilizzato il qualificativo di *classicus* per uno scrittore, suona anche un po' classista (questo naturalmente non significa confondere anacronisticamente e indiscriminatamente il termine latino *classis* con quello di classe come dopo Marx ed Engels noi lo intendiamo) e sicuramente elitaria, sia che classifichi opere di primo livello, sia che discrimini destinatari di primo ordine. Nel quadro di questa eterna dialettica ormai abbastanza prevedibile di moderno e di classico — Settis, seguendo Ernst Howald<sup>6</sup>, sottolinea come, di epoca in epoca, si assopisca o si risvegli l'affezione per l'antico, al punto che il ritorno dell'antico idealizzato nel classico scandirebbe la forma ritmica della cultura europea, una certa sua ciclicità —, si ritagliano zone e momenti particolarmente interessanti quando sull'ammirazione per il classico prevale la curiosità per l'antico, con tutte le crepe che incrinano l'idealizzazione, e quando sul moderno premono le avanguardie. Anche i recuperi storici dell'antico e le demistificazioni imposte dalle avanguardie hanno le loro stagioni fortunate. Anche i movimenti di rottura o di rivoluzione si ripresentano a intervalli, sebbene non regolari, sono periodici e non sempre in controtendenza effettiva rispetto ai classicismi. Il classicismo che tende a monumentalizzare l'antichità, almeno in alcune eredità salienti, e l'avanguardia che intende colpire i capisaldi della tradizione per fuggire in avanti sono risposte, entrambe, alle ricorrenti crisi del presente. Sono ricerche di altrove in cui situarsi, utopie, dovunque sia diretta, verso il passato o verso il futuro, la ricerca estetica.

Queste speciali complicazioni della dinamica classico-moderno innescate dai ritorni all'antico e dalle avanguardie, queste già di per sé controverse superfetazioni, in positivo e in negativo, della tradizione, assumono in ambito teatrale urgenze anche più forti e una sorprendente evidenza. In teatro, come e forse anche meglio che nella pittura, la ricerca estetica e le scelte poetiche si traducono in immagini e scene con una esibita forza di provocazione. Ma non solo.

A proposito del teatro come luogo di emersione della ricerca artistica e del rapporto arte-vita, sono illuminanti le osservazioni di Henry James, lungo la trama e in margine di un romanzo piuttosto monotono, *La Musa tragica*, pubblicato a puntate sulla rivista «Atlantic Monthly» dal gennaio 1889 al maggio 1890. Il romanzo, una *summa* di estetica romanzata, gira intorno a un'attrice, Miriam Rooth e alla sua arte in cui tutte le arti si rispecchiano e si compendiano (alla protagonista di James risponde il cammeo quasi parodico della piccola Sybil Vane in *Il ritratto di Dorian Gray*, il precipitato del simbolismo inglese che Oscar Wilde pubblica quasi in diretta interlocuzione con James nel luglio 1890<sup>7</sup>, conducendo ai massimi esiti gli stessi motivi tematici: il ritratto-

6. Cfr. SETTIS 2004, p.84, il riferimento riguarda *Die Kultur der Antike* del 1948.

7. Il romanzo, come quello di James, ha una prima pubblicazione sulla rivista *Lippincott's Monthly Magazine* nel giugno 1890. Successivamente, nell'aprile 1891, esce in volume con l'aggiunta di alcuni nuovi capitoli.

maschera, più vero del vero, che assorbe la vita e ne porta i segni; la vita vissuta come un'opera dal protagonista che esce indenne da tutti i giochi di tutte le parti). A distanza di oltre 15 anni dalla pubblicazione del romanzo, tra il 1906 e il 1908, mentre attende alla risistemazione di tutta la sua opera per l'edizione completa (24 voll.), James scrive una prefazione alla *Musa Tragica* particolarmente interessante. Nell'intento di affrontare un tema come il «confitto tra l'arte e il mondo» e di tentare una storia sull'arte, James, grande appassionato di teatro e frequentatore delle sale londinesi e delle loro sperimentazioni (macchinari, scenografie e carpenterie che prefigurano gli effetti speciali del nostro cinema contemporaneo e destano riprovazione), non solo mette a fuoco la vita del teatro attraverso gli sguardi dello scrittore e del pittore legati all'attrice, ma costruisce la rappresentazione drammatica della vita artistica, della «complicazione umana e dell'inciampo sociale» che la scelta dell'arte produce nella vita dei tre personaggi. A Robert Louis Stevenson (morto negli anni in cui James scriveva la prefazione), che dopo la pubblicazione della *Musa Tragica* si era chiesto e aveva chiesto come e quali risultati si potessero attendere su un tema così complesso come quello estetico, partendo da un osservatorio tanto volgare quanto il teatro, James risponde *après coup*, ribadendo la «suggerione che la creatura da palcoscenico, la creatura dal temperamento istrionico offre, meno in rapporto al povero palcoscenico per sé che in rapporto all'arte in senso lato<sup>8</sup>. «Mi era sembrato ineluttabile — osserva James nella pre(post)fazione — «rendere l'attrice», toccare il teatro, affrontare in un modo o nell'altro quella connessione, tuffando liberamente la forchetta speculativa nell'insalata sociale contemporanea<sup>9</sup>.

Sono ricorso a James e alle sue parole perché non ne avrei trovate di migliori per motivare la mia scelta di misurare sul teatro le nozioni di classico, anticlassico e avanguardia: nel teatro tutto diventa improvvisamente più chiaro, tutto assume una forza di impatto maggiore e proprio in virtù del radicarsi del teatro nella vita, dal momento della *inventio* drammaturgica a quello dello spettacolo. Che teatro è quello che non vuole catturare il pubblico più ampio e colpirlo più profondamente? La differenza tra il teatro, anche quello sperimentale e d'essai, quando cerca una sala o una cantina in cui mettere in scena, la differenza tra il teatro e una lezione o un seminario, più o meno drammatizzato che sia, e uno psicodramma familiare è proprio qui: nel pubblico che si deve blandire o che si vuole prendere in contropiede. E davanti al pubblico le riflessioni degli artisti escono allo scoperto, dai circoli arrivano alla gente, e le ricerche, nonché le proposte, diventano MANIFESTI.

Ho scelto di partire da James (1843-1916) perché la sua epoca, la stessa di Wilde (1854-1900), di Ibsen (1828-1906), di Strindberg (1849-1912), di Cechov (1860-1904), in Inghilterra e nei paesi del continente europeo, non solo tra i simbolisti francesi che prendono la strada della lirica, è quella di una crisi diffusa e profonda che investe l'arte in generale, la narrativa e il teatro in

8. Cfr. pp. 528-529 dell'ed.it.

9. Cfr. p. 528 dell'ed.it.

particolare e impone ripensamenti radicali sui modi della rappresentazione e del racconto<sup>10</sup>. E' l'epoca in cui, nell'Inghilterra raggiunta da James e da Wilde, una diversa memoria dell'antico consente di superare l'estenuazione romantica e la devitalizzata compostezza classicistica. Sono esattamente gli anni in cui la visione dell'antichità si sta rinnovando dall'interno in senso anticlassico, contro le idealizzazioni destoricanti, grazie alla re-impostazione antropologica degli studi guidata prima, a Cambridge, da J.G.Frazer e da J.H. Harrison, ereditata e diffusa poi da G. Murray e F. Cornford<sup>11</sup>. E' l'ultimo scorcio del secolo diciannovesimo, i decenni dello snodo difficile in cui le avanguardie del Novecento radicano le loro più vitali premesse, la loro capacità di appello critico, di indagine, invece che di risposta e celebrazione.

### *Euripide e il Professor Murray*

Dopo un primo titolo mutuato in parte dalle riflessioni di James, questo è rubato a T. S. Eliot. Così Eliot, da pochi anni stabilito a Oxford, titolava<sup>12</sup> una recensione teatrale dedicata al debutto dell'attrice Sybil Thorndyke nella parte di Medea nella tragedia di Euripide tradotta da Gilbert Murray. Ancora Murray, dal 1908 Regius Professor di Greco a Oxford, «il più famoso ellenista del suo tempo», ma «non all'altezza del suo compito», secondo l'opinione del trentenne Eliot.

«A partire dalla fine del XIX secolo e sino a oggi, i classici non sono più il pilastro del sistema sociale e politico, com'è invece la Chiesa Anglicana. Se vogliono sopravvivere, giustificarsi come letteratura, come elemento dello spirito europeo, come fondamento della letteratura che speriamo di creare, hanno bisogno di persone capaci di spiegarli [...] La poesia greca non avrà mai il minimo effetto sulla poesia inglese, se non si sa fare di meglio che mascherarla con una volgare contraffazione del linguaggio di Swinburne [...] Murray si è limitato a interporre tra Euripide e noi una barriera che è più impenetrabile della lingua greca [...] E' inconcepibile che qualcuno davvero capace di cogliere il suono del verso greco adottò deliberatamente come esatto equivalente il distico di William Morris o il verso lirico di Swinburne [...] Come poeta Murray non è altro che un seguace assolutamente insignificante del movi-

10. Cfr. SZONDI 1956.

11. Sulla concomitanza, nell'Inghilterra di fine XIX secolo, della ricerca simbolista con «la svolta antropologica» dei ritualisti di Cambridge che scuotono il classicismo accademico di maniera, rinvio allo stimolante e ben documentato intervento presentato da Lucio Bertelli in questo stesso convegno. Anche questa un'imprevista e felice, almeno per me, concomitanza.

12. Con questo titolo lo scritto, databile tra il 1918 e il 1920, compare nella raccolta *Il bosco sacro (The Sacred Wood)* del marzo 1920, mentre in *Arts & letters* III 2 dello stesso anno porta il titolo *Euripides and Gilbert Murray*.

mento preraffaellita. Come grecista, è senz'altro un tipico personaggio del giorno, un personaggio importantissimo dei nostri giorni. Questi «nostri giorni» cominciarono, in un certo senso, con Tylor e con qualche antropologo tedesco [...] A Cambridge è nata una filosofia e ora disponiamo di una curiosa interpretazione razional-mistico-social freudiana più profondamente critica dei classici e di quella che una volta si usava chiamare la «scrittura» [...] Pochi libri sono più affascinanti di quelli della Harrison, di Cornford, di Cooke, laddove scavano alle origini dei miti e dei riti greci [...] tutti questi avvenimenti sono importanti per il momento in cui si verificano e hanno sensibilmente influito sul nostro atteggiamento nei confronti dei classici, ed è proprio questo il momento degli studi classici che il professor Murray, amico e ispiratore di Jane Harrison rappresenta. Il greco non è più l'affascinante Belvedere di Winckelmann, di Goethe e di Schopenhauer del quale ultimo Walter Pater e Oscar Wilde ci hanno offerto una riedizione piuttosto scadente. Oggi ci rendiamo meglio conto di quanto diverse — non più olimpiche — fossero le condizioni della civiltà greca rispetto alla nostra [...] E' augurabile che si possa esser grati al professor Murray e ai suoi amici per quello che hanno fatto, ma che nello stesso tempo ci si adoperi a neutralizzare l'influsso esercitato dalle sue traduzioni sulla letteratura greca e sulla lingua inglese, producendo traduzioni migliori [...] Abbiamo bisogno di una digestione che assimili sia Omero sia Flaubert. Abbiamo bisogno di studiare attentamente gli umanisti e i traduttori del Rinascimento, come ha cominciato a fare Pound. Abbiamo bisogno di un occhio capace di vedere il passato al suo posto e con le sue precise differenze dal presente, eppure vederlo così vivo da esserci presente come il presente stesso. Questo è l'occhio creativo. Ed è perché il professor Murray non ha istinto creativo che lascia Euripide senza vita»<sup>13</sup>.

Ancora Murray come espressione di una svolta epocale negli studi dell'antichità greca e nel rinnovamento «teorico» del classicismo, ma anche del contestuale fallimento pratico del progetto innovatore nella mancata mediazione della grecità ai contemporanei. Con il pretesto di commentare uno spettacolo, in cui l'ottima attrice deve far ricorso a tutto il suo talento e la sua tecnica per trionfare dovendo lottare contro i versi del traduttore, Eliot affronta consapevolmente e in termini ancora oggi molto attuali i tre problemi del teatro, della condizione della letteratura greca e dell'importanza di una buona traduzione contemporanea alla messa in scena.

Con James e Wilde era stato possibile mettere a fuoco il teatro come luogo, occasione, di flagranza della questione estetica. Con Eliot e Murray si individua il teatro ateniese di V secolo come terreno privilegiato e cartina al tornasole dei classicismi, vecchi e nuovi, e degli anticlassicismi. Tradurre, mettere

13. Pp. 491-5 dell'edizione italiana.

in scena, recitare quelle antiche drammaturgie, riscriverle: sono i banchi di prova più rivelatori dei nodi teorici irrisolti e della promesse mancate. E le riscritture d'autore, più delle *performances* teatrali non sempre documentate a sufficienza e più delle traduzioni superate e messe da parte da traduzioni successive, costituiscono la trafila più interessante per risalire alle opzioni e alle operazioni classicistiche, anticlassiche e d'avanguardia della cultura occidentale. Mai infatti può dirsi interrotta la riproposizione degli intrecci tragici del V secolo, rivisitati in tutte le epoche in forma dichiarata o soltanto allusiva, eternamente riaffioranti dalla memoria teatrale e incombenti nell'orizzonte simbolico. E una storia a parte si potrebbe poi scrivere sulle vere e proprie transcodificazioni di alcune tragedie — *Baccanti* e *Edipo Re*, in particolare — nelle culture non europee<sup>14</sup>. Questa continuità, fatta di discontinuità e di differenze, segnata da continue torsioni, del teatro ateniese che si protrae nei secoli sempre uguale e diverso dai suoi testi originari, è la prova provata della contraddizione iscritta nella sua stessa natura, politica e poetica al contempo, intrinsecamente immersa nella sua storia e tuttavia sostanziata di linguaggi sovraordinati e indipendenti da tutti gli eventi, più antichi e durevoli di tutte le storie.

Ancora oggi i filologi e gli uomini di teatro si attestano, a intermittenza, sulle due risoluzioni contrapposte, ora politica ora poetica, del teatro greco da scavare nelle allusioni più coperte o da valorizzare nel gioco sofisticato dei significanti. Ma le loro posizioni parlano di loro, del loro tempo e delle strategie culturali d'interpretazione messe in atto, più che parlare di quella drammaturgia che dovremmo, definitivamente, sforzarci di riconoscere per quello che è, per il reticolo inestricabile di storia e poesia, di presente e di mito, che costituisce la sua cifra complessa e distintiva. Non dovremmo mai dimenticare che la drammaturgia tragica di V secolo nacque per i concorsi e i festivals di stato istituiti nell'ambito della grandiosa riforma culturale di Pisistrato intorno al 530 a.C., dunque con connotazioni pubbliche e sociali indelebili, anche se quel teatro non si ridusse mai a grancassa o propaganda dei dibattiti politici (si sarebbe estinto con quei dibattiti e quegli eventi). Sebbene quel teatro abbia continuato, con le rarissime eccezioni delle tragedie storiche, a lavorare la materia eroica, a riproporre le vicende degli antenati e il non-tempo del mito, a comunicare nei codici canonici, esso porta lo stigma storico della sua fondazione. E questa contraddizione originaria lo destina a stare sulla soglia tra realtà e rappresentazione, a essere il miglior osservatorio dei rapporti tra vita e imitazione, l'espressione più alta degli sconfinamenti problematici della poesia nella storia. Ma in quanto a classico? La risposta potrebbe essere (in perfetta chiave euripidea, nello stile di Euripide che Aristofane non perde occasione di parodizzare) ossimorica, paradossale: è classico e non classico.

14. Basta pensare agli echi della tragedia ateniese nel teatro africano dove sono introdotti da autori (un nome per tutti: Soyinka) educati in Europa, ma ben ricontestualizzati in quelle culture, o alle messe in scena delle più note tragedie antiche negli spettacoli e secondo i codici dell'Opera cinese.

Se classico — nella definizione minima — è quello che non passa, se l'opera, il genere, il linguaggio che restano iscritti nella memoria e nei gesti di chi lavora in quel campo, sono di per sé «classici», se riduciamo il classico a quel nocciolo profondo e non più scomponibile che sta alla base di tutti i classicismi, se lo leghiamo alle capacità di alcuni testi e alcune opere a resistere a tutte le buone domande nei secoli, a eccedere tutti gli interrogativi con possibilità significanti che vanno oltre le richieste, a proporsi ora come modello, ora come repertorio, allora il teatro di V secolo, quello tragico dell'eterno mito più di quello comico, è la quintessenza del classico. Ma dal momento che, proprio nei periodi di più intensa attenzione all'antico e al teatro ateniese, quei drammi, ripresi, risultano al massimo modificati, quel teatro non risulta mai adeguato alle aspettative e agli ideali dei ricorrenti «classicismi». A partire da Euripide che, dal 450 in poi, nelle stesse stagioni che ripropongono i «classici» eschilei, riscrive gli intrecci del predecessore, ne trasforma i personaggi, ne corrode o ne rovescia il senso. Continuando con Aristofane che rimarca i tic della drammaturgia euripidea, che continua a rimettere in scena Euripide come personaggio ineludibile, a citarne battute e arie, a rendergli perpetuo omaggio, come a un vero classico, ma con il pretesto di scorronarlo nella parodia. Per arrivare alle celeberrime riscritture del *grand siècle* francese, del Settecento tedesco e, infine, alla saturazione per i classici di Artaud, alle perplessità di Brecht e di Dürrenmatt, alle riflessioni di Szondi sulla crisi della drammaturgia, che tuttavia non precludono le riprese della tragedia antica. Una strana storia, quella che ne risulta, alternante tra interventi di bonifica e tentativi di contaminazione dei testi antichi, tra classicisti che cercano di redimere i disordini euripidei dell'*eros* e del sangue, e avanguardie che sfidano e sfibrano la classicità dell'*Antigone* sofoclea.

*Prima tappa: il contagio erotico e il controllo delle passioni*

Le operazioni di recupero e trasformazione che Jean Racine compie scrivendo la sua *Phèdre* sono state immediatamente chiare. L'autore le denuncia nella *Préface* che accompagna la tragedia in cui riconosce il suo capolavoro<sup>15</sup>, rappresentata trionfalmente il capodanno del 1677, al culmine a alla fine della sua carriera di drammaturgo (dopo *Phèdre*, Racine non scriverà più per il teatro): il soggetto, come altri, è preso da Euripide; da Euripide viene il carattere di Fedra che risponde alle regole di Aristotele, non essendo né del tutto colpevole né innocente; la sua cura d'autore è stata di rendere l'eroina meno odiosa di quanto non fosse nelle tragedie antiche, anche in quella di Seneca, in cui accusava Ippolito con una calunnia, un gesto troppo basso e troppo nero per la bocca di una principessa; il personaggio di Ippolito inve-

15. La litote («Au reste, je n'ose encore assurer que cette pièce soit la meilleure de mes tragédies. Je laisse aux lecteurs et au temps à décider de son véritable prix») con cui Racine si esprime nella «Préface» non attenua, ma sottolinea la soddisfazione.



ce, di cui gli antichi rimproveravano a Euripide l'eccessiva perfezione morale, è stato corretto con qualche debolezza umanizzante, non in rapporto a Fedra, ma con la passione proibita per Aricia, figlia del peggior nemico di Teseo; le voci sulla morte di Teseo, un fraintendimento del viaggio dell'eroe agli inferi, offrono il pretesto funzionale a giustificare l'innamoramento di Fedra per il figliastro e la sua dichiarazione d'amore; la virtù è fatta risplendere come in nessun'altra opera, gli errori, anche minimi, vi sono severamente puniti, le passioni non vi sono presentate che per mostrare tutto il disordine di cui sono la causa, il vizio vi è dipinto come difformità.

Non resta molto da argomentare sui proclamati intenti edificanti di questa drammaturgia raciniana. Restano semmai da descrivere alcuni dati compositivi che vanno esattamente nella stessa direzione degli intenti. La tragedia di 1654 versi è distribuita in cinque atti simmetricamente raggruppati intorno al terzo-cesura del ritorno di Teseo a Trezene: i primi due del manifestarsi delle passioni di Fedra per Ippolito e di Ippolito per Aricia, il quarto e il quinto con il precipitare degli eventi a catena, dalla falsa accusa della matrigna contro Ippolito alla condanna del figlio da parte di suo padre Teseo, alle nozze anticipate di Ippolito e Aricia, alla morte dell'eroe da cui consegue il suicidio di Fedra. Le tre unità di tempo, luogo e azione, imposte più che dalla *Poetica* di Aristotele dai suoi commentatori rinascimentali italiani e filtrate nei dibattiti francesi<sup>16</sup>, sono rigorosamente rispettate con un intreccio fortemente coeso che si svolge all'interno di una famiglia, in solo giorno, nel palazzo di Trezene. Il ritmo cantante dei versi alessandrini rimati alleggerisce la retorica implacabile che in nella aggettivi su aggettivi, costruisce immagini e le amplifica, metaforizza, trasla. Mentre l'impianto strutturale funziona come gabbia di contenimento delle passioni che tuttavia traboccano, le parole, i loro larghi giri perifrastici e le loro dolcissime sonorità esaltate dalla metrica le stemperano in *flatus vocis*<sup>17</sup>. Che resta di Euripide, del suo *Ippolito delle corone*, il testo modello molto più sfuggente alle tre unità e continuamente attraversato da memorie forti (di Creta e delle sue ierogamie, del mondo delle Amazzoni) e da tanti altrove (Atene, i prati e le montagne delle cacce di Ippolito)? Anche quella tragedia, capolavoro dell'umanità, perfettamente calibrata nella riscrittura seguita al primo insuccesso, appare giocata su evidenti simmetrie strutturali: Afrodite e Artemide, la dea del prologo e quella dell'esodo, si rispondono e si corrispondono nella cornice; la prima parte della tragedia è focalizzata sul corpo astenico di Fedra malata di *eros* e la seconda sull'anima pura di Ippolito cultore di *aidos*. Di fatto, sotto questa strategia di facciata a grande effetto si la-

16. In particolare, i commenti dello Scaligero e di Castelvetro sono alla base dei trattati dell'Abate d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, commissionata da Richelieu e interrotta nel 1639 con la morte del cardinale, e, più tardi, dell'*Art Poétique* di Boileau, contemporaneo di Racine e insieme con lui nominato, nel 1677 (lo stesso anno della *Phèdre*) da Luigi XIV, storico ufficiale della monarchia.

17. A titolo di esempio si possono portare i versi 272-277, Atto I scena III, con cui Fedra confessa il suo turbamento alla nutrice, e i versi 634-640 in cui, ancora Fedra si dichiara a Ippolito. Cfr. BARTHES 1964, p. 141 ss. della trad. it. e SPITZER 1954, p. 18 ss.

scia scorgere una costruzione a incastro sorprendente<sup>18</sup>. Fedra e Ippolito, apparentemente (nel dramma non si incontrano mai) una contro l'altro, di fatto stanno l'una, Fedra, dentro l'altro, Ippolito. Ippolito entra in scena per primo, dopo la *rhesis* di Afrodite prologante, e ne esce per ultimo, morente sotto gli occhi e le cure del padre che lo aveva maledetto e della sua dea. L'azione tragica si apre e si chiude circolarmente su di lui che contiene Fedra, la sua malattia e la sua morte, da cui viene contagiato. Fedra (vv. 724-731) lo annuncia prima di suicidarsi e calunniarlo con la tavoletta che si legherà al polso: «cadrò vittima di un amore doloroso, ma morendo porterò male anche a un altro, che impari a non sentirsi superiore per i miei guai, condividendo la mia stessa malattia imparerà la ragione». E nella tragedia, dopo che la nutrice gli ha rivelato la passione di Fedra, durante e dopo lo scontro con suo padre Teseo, Ippolito è sempre di più in preda allo *thymos*, ha un linguaggio sempre più passionale, lascia scoprire adombrata nella sua *aidos* una potente carica erotica, sebbene sublimata, e nel suo rapporto privilegiato (*synousia*, *syneinai*, *homilia*) con Artemide vagheggia nozze mistiche.

Quello che Racine moralizza, di nuovo attratto nell'orbita giansenista di Port-Royal, quello che addomestica nei linguaggi salottieri, negli intrighi amorosi verosimili, attentamente ricalcati su quelli della corte e dei palazzi, nell'opera di Euripide, il drammaturgo antico meno «classico» del suo straordinario revisore, era ancora fortemente patogeno. Il germe erotico instillato da Afrodite in Fedra, predisposta ad accoglierlo dalla sua nascita cretese e dalle sue ascendenze solari, si propagava allora per cerchi concentrici, travolgendo prima Ippolito e poi la città di suo padre sotto la pressione di un desiderio esplosivo, destabilizzante le persone, l'ordine politico, la religione.

### *Seconda tappa: dai teschi ai balsami della Tauride.*

La storia che ogni tanto vede coincidere la massima esaltazione classicista con la massima alterazione dell'antico, può proseguire con *Iphigénie auf Tauris* di Goethe. Da un classicismo a un altro. Con l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide si era misurato, ai suoi tempi, anche Racine. Racine tuttavia, che nel 1674 aveva rappresentato a Versailles davanti al Re Sole il suo rifacimento dell'*Ifigenia in Aulide*, non portò mai a compimento la riscrittura dell'*Ifigenia in Tauride* iniziata nel 1673, con l'abbozzo di un intrigo d'amore, rimasta incompiuta e pubblicata come tale un secolo dopo, nel 1774, in appendice ai *Memoires*<sup>19</sup>. Qualcosa in quell'*Ifigenia*, vergine immolata per Artemide, salvata dalla sua dea e divenuta sacerdotessa di sacrifici umani, di riti indicibili (v. 41), eccedeva le norme del rigido classicismo francese e le sue ferree esigenze di verosimiglianza, ne rendeva difficoltosa la riscrittura e, soprattutto, la giustificazione morale.

18. BELTRAMETTI 2001.

19. Cfr. MOREL - VIALA 1980.

Quella antica tragedia tuttavia, tanto controllata nell'impianto formale, consequenziale e «classico», ripetutamente apprezzato da Aristotele (*Poetica* 1455a 16ss e 1455b 1ss.), quanto scabrosa nella tematica, aggressiva nel linguaggio, estrema nelle emozioni, «anticlassica», costituiva evidentemente una sfida irresistibile per i cultori dell'antico idealizzato. Riscriverla significava bonificarla. I moderni, attraverso le tragedie tradite, conoscevano e conoscono soprattutto l'Ifigenia degli antefatti della guerra di Troia, tenuta sullo sfondo dalle rievocazioni dei cori o dei personaggi, nell'*Oresteia* eschilea, nell'*Elettra* di Euripide e in quella di Sofocle, in genere nelle tragedie di materia atridica e troiana. Leggevano e ancora leggono facendo i conti con alcuni rimaneggiamenti, l'*Ifigenia in Aulide* dell'ultimo Euripide, in cui l'eroina è al centro di ciò che accade, ma fino all'ultimo, quando si offre al sacrificio per la salvezza della Grecia, non domina la scena. Non dimenticano altre più brevi, ma luminose apparizioni di Ifigenia nella letteratura non drammatica, nel poema lucreziano (I 80-101), per esempio.

Euripide mette in scena questa Ifigenia protagonista con la tragedia del 414, in una stagione di profondo e instancabile revisionismo della leggenda greca. Il processo di rimessa in questione della tradizione si esplicita (a quanto possiamo ricostruire dalle opere che abbiamo) nel fatale 415 della spedizione siciliana, con le *Troiane*, con i loro sguardi che smascherano l'efferatezza dei vincitori. Prosegue con questa Ifigenia rediviva e con la strana Elena innocente del 412, che annullano le cause e le premesse della grande guerra: Ifigenia non è mai stata sacrificata né Elena è mai stata rapita, si trattava solo di simulacri e di menzogne. Con l'*Elettra*, quasi sicuramente del 413, si vanifica invece il dopoguerra: l'uxoricidio-regicidio di Clitennestra è ridotto a una squallida vicenda adulterina, il matricidio è l'esito di un'esperata e anche più trista rivalità della madre e della figlia.

Davanti al tempio di Artemide, nel prologo della tragedia euripidea, Ifigenia entra in scena raccontando la strana vicenda che l'ha portata in questa terra inospitale, sulle coste del Mar Nero, con il compito di immolare alla dea tutti i Greci che vi approdano secondo un rito già prima in vigore (vv. 38-39). Ifigenia è in preda a un incubo: ha sognato il crollo dell'ultima colonna della casa degli Atridi, segno inequivocabile della morte di Oreste. Oreste e Pilade le subentrano in scena e se ne vanno, atterriti dallo spettacolo di altari che grondano sangue e ornati di teschi (v. 71 ss.). I tre si incontrano, dopo che Pilade e Oreste (quest'ultimo tradito e prostrato da un attacco di follia raccontato nei dettagli dal bovaro) sono stati catturati dai mandriani di Toante. Quando già ha riconosciuto Oreste, suo fratello, in uno dei due stranieri da sacrificare Ifigenia, che non ha risparmiato parole di rancore e vendetta contro Elena né disgusto per le richieste cruenti di Artemide, non esita a ingannare Toante, il re dei Tauri che l'ha accolta e protetta. Trattenendo Oreste che non esiterebbe a uccidere un'altra volta per liberarsi del re e dei suoi impedimenti, Ifigenia si risolve a svelare a Toante il matricidio e l'impurità degli stranieri. Componendo un quadro dei Greci più selvaggi dei barbari che li ospitano, Ifigenia consente il ratto del simulacro di Artemide che garantirà il ritorno a tutti e la guarigione di Oreste.

Precisamente un secolo dopo Racine, nella Weimar turbata da gravi tensioni sociali, tra il 1776 e il 1779, Goethe concepisce l'idea di una **Ifigenia in Tauride**, ne incomincia la scrittura, ma il lavoro si interrompe. Lo riprenderà ancora tre volte per arrivare alla stesura definitiva in *Blankverse* solo nel 1786, in Italia, ispirato dall'armonia della Sant'Agata di Raffaello, ammirata a Bologna, a Palazzo Ranuzzi. Il dramma in cinque atti si costruisce e gravita su Ifigenia, l'anima tormentata intorno alla quale si presentano e agiscono gli altri personaggi: Arcade, il consigliere, mediatore tra il suo re Toante e la sacerdotessa greca; Toante, il re innamorato che ha fin qui interrotto l'uso di sacrificare gli stranieri per compiacere la sensibilità, *Empfindsamkeit*, di Ifigenia che lo ha umanizzato e, alla fine, senza ingannarlo lo condurrà definitivamente dal suo mondo arcaico della forza sanguinaria a quello più mite della ragione; Oreste che, nel terzo atto, dopo l'incontro con la sorella e il reciproco riconoscimento, ritrova, anche grazie alle preghiere di lei, la serenità e la lucidità perdute; Pilade, poco più che una funzione drammatica necessaria a far funzionare il meccanismo.

Da qualunque punto di vista lo si analizzi, il dramma è una radicale ricerca di equilibrio: l'ambientazione, mantenuta nominalmente nella Tauride, lascia trapelare dolci paesaggi italiani o, almeno, mediterranei dove Euripide aveva rimarcato tratti inospitali e la retorica del *locus horridus* lascia posto a quella del *locus amoenus*; strutturalmente la costruzione si regge su simmetrie e parallelismi che sciolgono le tensioni, distribuendole nelle relazioni dei personaggi e compensandole nell'interiorità di ciascuno di loro; sul piano linguistico propriamente detto, è tutto un dilagare del lessico della mitezza — le parole di Ifigenia stillano balsamo rasserenante — che vince progressivamente sul vocabolario della forza. Anche il nome di un personaggio importante nella dialettica delle relazioni, Arkas, può costituire una chiave di questo nuovo ordine. Eco di un nome ricorrente del teatro raciniano, anche in questa *Ifigenia* di Goethe, Arcade, il consigliere pacificatore, sembra richiamare il mito dell'Arcadia che dopo Virgilio aveva avuto molte stagioni fortunate nell'estetica europea e sempre comportava, tra i suoi tratti dominanti, il motivo della salvezza, del superamento dei contrasti, dell'armonia in cui antico e moderno si corrispondono in un eterno, atemporale presente.

Una delle opere euripidee più antigreche che, nel rispetto della forma canonica, sferra un attacco violento (e irridente) alle credenze che sorreggono la memoria e l'identità greca, l'opera che riscatta la peggior ferocia barbarica e arcaica mettendola a confronto con il matricidio commesso da Oreste e istigato da Apollo, l'opera che discredita come crimine il gesto per eccellenza preposto al miracolo greco del passaggio dal *genos* alla *polis*, alla fine è redenta da Goethe<sup>20</sup>. Dallo stesso Goethe che nei più tardi Colloqui con Eckermann (conversazione del 28 marzo 1827) avrebbe voluto espungere la battuta con cui Antigone (Sofocle, *Antigone* v. 905ss), fedele alla sua etica gentilizia, pro-

20. Cfr. JAUSS 1978, in particolare p. 258.

clamava che solo per il fratello e per nessun altro, né sposo né figlio, avrebbe sfidato il potere e le leggi dello stato. Quello che il severo classicismo aristotelico del Seicento francese, con i suoi imperativi di verosimiglianza, aveva stentato a disciplinare si placa in questa tragedia che poco o nulla ha a che fare con la rielaborazione euripidea del mito, con gli interrogativi aperti dal drammaturgo antico, che sembra ignorare la difficile realtà contemporanea di Weimar, mentre sconfinava nel sogno e in una fiaba venata di pietismo.

Nel 1764, una quindicina d'anni prima che Goethe concepisse la riscrittura dell'*Ifigenia*, Winckelmann aveva pubblicato la *Geschichte der Kunst des Alterthums*, spostando tutto l'interesse sull'arte greca a scapito di quella romana e indicando lo stile dorico come simbolo della sua massima purezza, della coincidenza del bene e del bello, dell'etica con l'estetica. E' in questa esaltazione per il miraggio greco winckelmanniano, nel clima estetizzante che ne era derivato, la radice primaria dell'*Ifigenia* di Goethe che limava le asprezze di Euripide e correggeva la malignità dei suoi Greci infidi.

Ma non è sufficiente ricordare Winckelmann. L'*Ifigenia* di Goethe è qualcosa che prima non c'era, che neppure Racine aveva fatto con la *Phèdre*, riflesso fin troppo riconoscibile della società del *grand siècle*. *Iphigénie auf Tauris* è il classico inventato dal classicismo, la tragedia «classica» che Euripide non aveva scritto e che il neoclassicismo settecentesco weimariano compone *in vitro* e in piena conformità con i suoi ideali. E', soprattutto, il dramma culturale vissuto da quel classicismo e da Goethe. E' la sua ricerca di un antico che non sta da nessuna parte, né nelle rovine né nei testi né nelle statue, il suo sforzo di idealizzazione ben metaforizzato nello sforzo mitigante, civilizzante, di *Ifigenia* sugli altri e sul mondo. E' il tormento per una perfezione che non è nella storia, di nessuna storia, e che il pensiero occidentale, di quando in quando, ha voluto immaginare nel passato della Grecia.

### *Terzo esempio: seppellire o esporre il corpo di Polinice?*

Per tornare alle avanguardie e al loro difficile rapporto con l'antico in cui si esprimono le loro molto controverse relazioni con i classicismi e i classicisti, il problema di *Antigone*, delle *Antigoni*<sup>21</sup>, si impone. Il suo caso è speculare a quello di *Ifigenia*.

Il bel libro di Peter Szondi del 1956 mette a fuoco la crisi della drammaturgia europea in quel passaggio tra XIX e XX secolo, in cui operano nella piena maturità James e Wilde da cui ho preso le mosse, in cui i Ritualisti di Cambridge offrono un diverso quadro dell'antichità greca e romana, in cui l'americano Eliot radica le sue premesse di uomo di lettere a pieno titolo del Novecento europeo, indissolubilmente e contestualmente autore e critico. E' evidente che qualcosa esplode nella cultura di quel tardo Ottocento mettendo alla prova i principi di rappresentazione e, in particolare, il teatro. Szondi

21. Cfr. STEINER 1984.

è meno interessato alle ragioni della crisi che ai suoi sintomi drammaturgici e ai tentativi di salvataggio e di soluzione analizzati sui testi degli autori più significativi di questo transito. E tuttavia, nella sua riflessione, oltre al pensiero del suo maestro György Lukács<sup>22</sup> e di Walter Benjamin<sup>23</sup>, precipitano anche le proteste delle avanguardie sull'inattualità dei classici, le critiche alla tradizione.

Nel 1938 viene pubblicato a Parigi il volume di Antonin Artaud *Le théâtre et son double*<sup>24</sup> che comprende il pamphlet *En finir avec les chefs-d'oeuvre, Basta con i capolavori*. Nel 1948, dopo la guerra e quasi in concomitanza con la prima rappresentazione della sua *Antigone*, Bertold Brecht pubblica il *Breviario di estetica teatrale* e nel 1954 il breve scritto dal titolo icastico, *Effetto intimidatorio dei classici*<sup>25</sup>. Nello stesso 1954, Friedrich Dürrenmatt porta in giro una celebre conferenza, *Questioni di Teatro*, che era stata preceduta da un breve articolo, *Nota sulla commedia*<sup>26</sup>, del 1952. Tra gli interventi, da Artaud a Szondi corre un filo robusto. Quello che in altri scritti Artaud rivendicava in positivo, teorizzando e sforzandosi di fare il teatro della crudeltà come vita e non come rappresentazione, come contagio e come peste, non come *mimesis* indolore, nel *pamphlet* si esprime in negativo contro la perpetuazione dei capolavori «riservati a una presunta élite e incomprensibili alla folla». Ma, nello stesso contesto in cui si scaglia contro il teatro della menzogna e dell'illusione, della «superstizione dei testi scritti», contro «i poeti morti» affinché lascino il posto agli altri, Artaud auspica anche di poter «tornare con mezzi moderni e attuali a quel concetto superiore di poesia, e di poesia teatrale, che è alla base dei Miti raccontati dai grandi tragici antichi»<sup>27</sup>. In termini non troppo differenti, Brecht, riflettendo sulle difficoltà di mettere in scena i classici intesi in senso lato, dall'antichità a Goethe, colpisce innanzitutto «la pigrizia di cervello e di sentimento dei routiniers». A danneggiare i classici, le opere, è — dice Brecht — la tradizione scenica che registi e attori applicano come retaggio culturale e che «spegne la vitalità dei testi, lo spirito combattivo dei classici, producendo un'atroce noiosità». Dall'impasse Brecht propone di uscire non con la risposta sbagliata e praticata dei «rinnovamenti formalisti», ma con lo sforzo di vedere l'opera come nuova: non attraverso «le prospettive rancide e abitudinarie sotto cui l'abbiamo vista eseguita nei teatri di una borghesia in disfacimento», bensì restituendola alla «situazione storica contemporanea alla sua nascita»<sup>28</sup>. Brecht sembra corrispondere oltre che rispondere alle provocazioni di Artaud: la polvere che le avanguardie rifiutano non sta nei classici, ma nelle riproposizioni convenzionali dei classici, nello stanco adeguamento dei testi antichi ai clichés del teatro borghese e dei suoi

22. Specialmente LUKÁCS 1920.

23. Specialmente BENJAMIN 1928.

24. Cfr. ARTAUD, p. 109 ss. dell'ed.it.

25. Cfr. BRECHT 1957, p. 110 ss. della traduzione italiana 1971.

26. Cfr. DÜRRENMATT 1966, pp. 19-49 e 50-54, dell'ed.it.

27. Cfr. ARTAUD, pp. 160-161 dell'ed.it.

28. Cfr. BRECHT 1957, pp. 110-111.

epigoni. Ma, soprattutto, le sue osservazioni sembrano descrivere precisamente l'esperienza maturata, pochi anni prima, sopra e intorno all'*Antigone* di Sofocle rielaborata sulla celebre e sorprendente traduzione di Hölderlin del 1804 e documentata nei suoi diari di lavoro<sup>29</sup>.

Di nuovo un'attrazione fatale sembra trascinare Antigone nei teatri di ricerca e poi d'avanguardia, la stessa forse che aveva imposto Ifigenia ai classicisti: una forza che va al di là dei temi e dei personaggi e attira l'uno all'altro i contrari. Tra Antigone e la ricerca teatrale infatti si apre con Brecht un percorso che avrà nel 1967, nello spettacolo-manifesto del Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, una tappa fondamentale e indelebile.

L'*Antigone* di Sofocle, dopo la traduzione di Hölderlin con i suoi fecondi fraintendimenti, ebbe una centralità assoluta nel pensiero e nella letteratura europea, specie tedesca. Da Hegel in poi divenne un vero e proprio filosofema. Sebbene, nell'intreccio di Sofocle, il fuoco coincidesse con Creonte e l'analisi del suo potere, nella memoria dell'Occidente si impresse soprattutto Antigone, la sua resistenza irriducibile e incruenta, instancabilmente declinata, dovunque evocata come archetipo della giusta ribellione. Il Novecento della guerra e dei fascismi prima, degli «anni di piombo» poi l'hanno resuscitata continuamente soprattutto nel pensiero, nella letteratura, nel teatro e nel cinema delle donne: da Marguerite Yourcenar di *Fuochi* a Maria Zambrano della *Tomba di Antigone*, da Margarethe von Trotta degli *Anni piombo* ad Assia Djebar di *Figlie di Ismaele nel vento e nella tempesta*<sup>30</sup>. Ma non è solo tematico, sebbene sia anche tematico, l'interesse di Brecht e dell'avanguardia per Antigone.

La posizione di Brecht si coglie meglio per differenza nel confronto con l'*Antigone* riscritta da Jean Anouilh nel 1942, nella Francia occupata e lugubre di Vichy, e rappresentata a Parigi nel 1944 su autorizzazione della censura tedesca. Anouilh, noto a Brecht, aveva lavorato il modello sofocleo, profondamente, ma con mano molto sapiente e interventi sottili: non tutti avrebbero dovuto accorgersi che il testo antico era divenuto radicalmente altro, che la tragedia sofoclea di Creonte e del suo potere inceppato da un'Antigone poco in scena era stata trasformata nel dramma interiore di un uomo di stato che vive la necessità del compromesso politico con tutte le sue vischiosità. Tutti dovevano cogliere le origini sofoclee, dunque classiche e inattaccabili, del dramma. Sofocle era un eccellente passepartout, buono per distrarre occupati e occupanti. Non tutti potevano cogliere fino in fondo le implicazioni di quell'estrema umanizzazione, penetrare le ragioni dei personaggi psicologizzati, trovare il filo di quell'affollarsi delle relazioni, sempre duali, sempre convergenti su una giovanissima Antigone più ribelle e borghese che resi-

29. C. MOLINARI 1977, colloca la rielaborazione dopo l'esilio americano: terminata nel febbraio del 1947, *Antigone* viene rappresentata per la prima volta a Coira, in Svizzera, due mesi dopo. Le note informative di A. RODIGHIERO (cfr. CIANI 2000) spostano la rappresentazione nel 1948, rinviando anche a B. BRECHT, *Diario di lavoro 1942-1955*, Einaudi, Torino 1976, pp. 873-903.

30. BELTRAMETTI 2002.

stente, più nevrotica che etica. Non sarebbe stato facile, per nessuno, trovare in Anouilh la dissacrazione del testo di Sofocle.

Molto consistente sul piano drammatico, ma quasi vuota di senso, la sua Antigone attira a sé le attenzioni di tutti: la nutrice che lamenta l'ostinazione irriducibile della bambina; Ismene che ne sottolinea la femminilità pensosa e anticonformista; Emone che si sforza — si illude — di estrarne la altrimenti sfuggente femminilità da buona sposa convenzionale, ansiosa di appartenergli e di diventare madre dei suoi figli; Creonte, con il cinismo di chi non molla la presa sulla realtà ed è disposto a tutto per salvare l'irriducibile figlia di sua sorella da chiunque e da se stessa, che ne rivela sotto tutte le altre immagini la rigidità di una bambola. Che cosa aveva voluto significare questa attualizzazione intimista di Anouilh che, nel 1953, scriverà un'opera dal titolo molto eloquente, *Les victimes du Devoir?* L'esaltazione della resistenza a oltranza o l'invito alla sopravvivenza, costi quel che costi?

Il rigore dell'imperativo morale assoluto sembra poco compatibile con l'ostinazione di questa Antigone non sofoclea, piuttosto puerile, autoreferenziale, incapace di capire e, ancor prima, di guardare il mondo. La sua dimensione è quella della purezza, ma anche del capriccio. Al contrario, specie se pensato nel clima di ambiguità totale e di paura di quegli anni perfidi, questo Creonte, senza alludere a nessuna eminenza storica in particolare, potrebbe perfettamente incarnare gli aspetti più nobili e difendibili del saper scendere a patti. Dopo tutto, Anouilh non aggiunge neppure un minimo tratto di opportunismo personale al suo stanco Creonte che si è rinnegato nel ruolo che ha dovuto assumere, è passato sopra se stesso, sui suoi principi e può passare sui cadaveri. Ma non per vilipenderli, per salvarsi e salvare i salvabili. Dopo tutto, quello di Anouilh, e della guerra diventata sporca, non è più il tempo dei grandi contrasti né degli eroi: anche i due fratelli, non solo Antigone, sono svuotati di senso, entrambi liquidati nella vacuità di *viveurs* da strapazzo, né eroi né vittime, giocatori della vita recuperati solo dopo la morte da un ordine politico che dovrà discriminarli per dotarsi di un alleato da onorare e di un nemico da condannare. Sacrificarsi per Polinice, non solo è inutile a Polinice, è sterile per tutti. Aveva visto bene Dürrenmatt: era arrivato il momento in cui «al disbrigo della pratica di Antigone potevano pensare i segretari di Creonte»<sup>31</sup>; nel mondo in dissoluzione e in movimento, la tragedia doveva lasciare il posto al paradosso, alla commedia cattiva e il tragico sarebbe stato assorbito da un nerissimo umorismo.

A questo mondo e a questo tempo del mestiere, della mediazione, del compromesso divenuto indolore e dell'ambiguità divenuta norma, reagiscono le avanguardie. E Brecht, più anziano di Dürrenmatt, reagisce ad Anouilh, ripristinando Sofocle e la sua tragicità senza conciliazione. Ma lo ripristina smagliandolo, togliendo e aggiungendo, insinuandosi nella sua trama e nei suoi versi, riaprendo il testo attraverso la forma per riportare allo scoperto temi,

31. Cfr. DÜRRENMATT 1966, p. 40 dell'ed. it.



problemi e, soprattutto, il corpo di Polinice. Non scrivendo un'altra tragedia, come aveva fatto Anouilh, ma sviscerando quella classica, sottraendola ai suoi calibrati equilibri. Lavorando soprattutto e intensamente sui cori, sul cuore gnomico del sapere e del pathos condiviso, da sfrondare nei dettagli mitici e da rilevare nei nuclei di saggezza arcaica, da valorizzare come strumento epico, ora per commentare ora per straniare l'azione.

Sullo sfondo, per Brecht e per il suo pubblico, premevano ancora la guerra e il nazismo. A quel grumo di emozioni non ancora sedate Brecht riconduce il dramma sofocleo del potere, con un cartello e un preludio-cornice. Il cartello situa l'azione a Berlino, nell'aprile del 1945, negli ultimi parossistici momenti di una guerra che si sta concludendo in un disastro. Il preludio costruisce una situazione in cui sembra riaffiorare quella antica: due sorelle tornano dal rifugio antiaereo e trovano la porta di casa aperta; dentro casa trovano le tracce di uno dei due fratelli soldati, una pagnotta, un lardo e l'uniforme; gioiscono, ma odono un grido, vorrebbero uscire, ma non si espongono; poi, una esce e trova il cadavere del fratello, impiccato e appeso all'uncino del becciaio davanti a casa; prende un coltello per liberarlo, potrebbe essere ancora vivo; una guardia SS sopraggiunge per chiedere chi conosce il traditore e la sorella rinnega il fratello. La tragedia di Sofocle si avvia su questi dati che la proiettano in un passato non ancora, e per nessuno, concluso e rievocato dal cadavere appeso. Il prologo sofocleo si modifica: Antigone racconta a Ismene che Eteocle è morto al seguito del tiranno — si saprà più avanti che la guerra di Tebe contro Argo non è di difesa, ma di aggressione imperialistica, sferrata per impadronirsi del bronzo argivo — e che Polinice, il più giovane, vedendo il fratello calpestato dai cavalli, fugge; che Creonte, mentre incalza da dietro le truppe, lo scorge, lo fa a pezzi e ne impedisce la sepoltura. Il dramma continua con la sorella che sempre, «classicamente», vuole ricomporre il cadavere, sfidando i divieti e secondo gli usi del sacro rispetto. Il dramma si conclude sull'immagine di Creonte che porta sulle braccia le vesti insanguinate di suo figlio Emone suicida e con il gnomico lamento del coro. Ma, nella poetica di Brecht — beato, per Brecht, è il popolo che non ha bisogno di eroi —, particolarmente in questo dramma che pone al centro l'antieroe, il disertore fuggito dalla guerra che non approva, conta meno il gesto antico della sepoltura e molto di più il corpo del morto. In quest'*Antigone*, il segno epico è nell'impiccato appeso davanti alla porta. L'icona del morto esibito che anticipa la trasgressione della sua sepoltura, è la chiave per interpretare l'azione, il simbolo che consente il cortocircuito temporale tra gli interrogativi pesanti posti da Sofocle e quelli che un pubblico dell'immediato dopoguerra deve porsi sulla violenza del potere. Quella che in Germania era stata appena consumata, ben più bruciante di quella drammatizzata da Sofocle.

Dopo Brecht, il corpo di Polinice sarà spesso al centro della scena, mettendo in questione non solo la vicenda, ma il ruolo dello spettatore. Nella performance del Living Theatre del 1967, nella sala spoglia, praticata dagli attori in tutte le sue parti, in cui la separazione tra palcoscenico e platea è mantenuta

solo per suggerire la contrapposizione di Tebe e Argo, il corpo di Polinice è sempre in scena, vero polo magnetico dello spettacolo intorno a cui si sprigiona la gestualità degli attori, corpi in cui le parole filtrano e si materializzano. E anche ora, che si tratti dello spettacolo di Branciaroli e Longhi, *Cos'è l'Amore*, rielaborato tra il 1999 e il 2002, o della più schietta ripresa di Brecht, nell'ultimo allestimento di Federico Tiezzi, è il cadavere di Polinice da dissepellire o da ritrovare nel raggelante obitorio, il nucleo emblematico e tematico indiscusso.

Un altro cerchio si è chiuso. La mitica operazione di Julian Beck e Judith Malina ha consacrato l'uso dei classici da parte delle avanguardie con esiti strepitosi. Se nel programma del Living era prevista la conciliazione dell'impegno politico di Brecht con il teatro della crudeltà di Artaud, la rappresentazione dell'*Antigone* è il segno, la prova provata di una sfida vinta e trasportata dal terreno brechtiano dell'intelligenza a quello della fisicità artaudiana. Dopo la confezione dei capolavori neoclassici del XVII e XVIII secolo, il Novecento destruttura la classicità esemplare e consacrata della forma sofoclea aggredendola con gli strumenti dei suoi saperi e con le sue dolorose esperienze: la psicologia e la psicanalisi, la politica, la guerra, lo sterminio, la drammaturgia del corpo. Siamo ancora nella catena delle falsificazioni necessarie ad assicurare il *Fortleben* dell'antico, alle invenzioni che costruiscono il classico che non c'è o decostruiscono il classico troppo ingombrante. Ma non solo. Siamo forse alla scoperta di quello che l'antico era stato e che i pregiudizi hanno a lungo impedito di cogliere: non il teatro della parola soltanto, certamente non il teatro della chiacchiera e dell'immedesimazione passiva, dei salotti inquieti, contenitori per eccellenza della conversazione borghese; al contrario, un luogo di straniamento indotto dalle maschere, dai costumi, dalla recitazione secondo le convenzioni e non secondo verosimiglianza, dalle dislocazioni mitiche che resuscitavano gli antenati delle saghe. Il luogo di tutto quello che Artaud, fuorviato dalle messe in scena correnti e dagli automatismi registici, aveva creduto di trovare solo a Bali e che si trova invece dovunque ci sia stato un teatro necessario. Un luogo di parole potenti come gesti che, alla fine, hanno potuto di nuovo tradursi nei gesti esasperati e, a tratti, crudeli, nel linguaggio fisico delle avanguardie, di quelle storiche e dirompenti prima, di quelle epigonali e di maniera poi, che non provocano più nessuno e sono diventate moda, gastronomia, folklore, pop.

La storia del teatro occidentale, tra spettacoli forti e labili, continua così: ora classicheggiando sull'attualità ora attualizzando l'antico, ora con scossoni che scardinano i linguaggi risaputi, ora con sottili lavori di toni e di atmosfere, di transcodificazione culturale più che di trasposizione meccanica, di slittamenti talvolta appena percettibili nelle modalità compositive. Tesse e disfà, disfà e ritesse. E lo scomporre, il distruggere, talvolta, è più creativo del comporre e del conservare.

## BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD 1938 = Antonin ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio* (ed. or. Paris 1938; l'edizione italiana, che comprende anche *Il teatro Alfred Jarry, I Cenci e Il Teatro di Séraphin*, riunisce le raccolte parziali, pubblicate tra il 1961 e il 1964 da Gallimard), trad. it. Einaudi, Torino 1968.
- ASSMANN 1992 = Jan ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche* (ed. or. München 1992), trad. it. Einaudi, Torino 1997.
- BARTHES 1972 = Roland BARTHES, *Saggi critici*, (ed. or. Paris 1964. L'edizione italiana comprende anche *Sur Racine*, ed. or. Paris 1963), trad. it. con nuova nota dell'autore, Einaudi, Torino 1972.
- BELTRAMETTI 2001 = Anna BELTRAMETTI, «Al di là del mito di Eros. La tragedia del desiderio proibito nella drammaturgia dei personaggi», *QUCC* N.S. 62, n. 2, 2001, pp. 99-121.
- BELTRAMETTI 2002 = Anna BELTRAMETTI, «Antigone o della questione morale. L'elaborazione della sovranità democratica», *Syngraphe* 4, 2002, pp. 33-49.
- BENJAMIN 1928 = Walter BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco* (ed. or., *Ursprung der deutsche Drama*, Berlin 1928), trad. it. sull'edizione tedesca del 1963 a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 1971.
- BERTELLI 2005 = Lucio BERTELLI, «I ritualisti di Cambridge», *Classicisme i anticlassicisme com a necessitats intel·lectuals. Ítaca* 21, 2005, pp. 111-138.
- BRECHT 1957 = Bertold BRECHT, *Scritti teatrali* (ed. or. della raccolta postuma, Frankfurt am Main 1957), trad. it. Einaudi, Torino 1962 (PBE 1971 da cui si cita).
- CARLSON 1984 = Marvin CARLSON, *Teorie del teatro* (ed. or. Ithaca-New York 1984), trad. it. Il Mulino, Bologna 1997<sup>2</sup>.
- CIANI 2000 = Maria Grazia CIANI (a cura di, con note ai testi e alle traduzioni di Andrea Rodighiero), *Sofocle, Anouilh, Brecht, Antigone. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2000.
- DE MICHELI 1959 = Mario DE MICHELI, *Le Avanguardie artistiche del Novecento* (ed. or. Schwarz 1959), Feltrinelli, Milano 1966.
- DJEBAR 2000 = Assia DJEBAR, *Figlie di Ismaele nel vento e nella tempesta* (dramma musicale in 5 atti e 21 quadri), trad. it. a cura di M. Nadotti, Giunti, Firenze 2000.
- DÜRRENMATT 1966 = Friedrich DÜRRENMATT, *Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, (ed. or. Zürich 1966), trad. it. Einaudi, Torino 1982.
- ELIOT 1920 = Thomas S. ELIOT, *Euripide e il professor Murray*, trad. it. in ID., *Opere 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1992.
- ELIOT 1945 = Thomas S. ELIOT, *Che cos'è un classico*, trad. it. in ID., *Opere 1939-1962*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1993.
- FERTONANI 1985 = Roberto FERTONANI (a cura di), *Goethe. Ifigenia in Tauride*, Garzanti, Milano 1985.

- GIANOTTI 1997 = Gian Franco GIANOTTI, *Radici del Presente. Voci antiche nella cultura moderna*, Paravia, Torino 1997.
- GRAFTON 2001 = Anthony GRAFTON, «Germanograecia»: lo spazio del greco nel sistema dell'istruzione», in S. SETTIS (a cura di), *I Greci 3*, Einaudi, Torino 2001, pp. 1261-1286.
- HOBBSAWM - RANGER 1983 = Eric J. HOBBSAWM e Terence RANGER (a cura di), *L'invenzione della tradizione* (ed. or. Cambridge 1983), trad. it. Einaudi, Torino 1987.
- JAMES 1890 = Henry JAMES, *La Musa tragica*, trad. it. a cura di M. Ascari, Einaudi, Torino 1996.
- JAUSS 1978 = Hans Robert JAUSS, «De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe», in ID., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris 1978.
- LANZA 2001 = Diego LANZA, «Dimenticare i Greci», in S. SETTIS (a cura di) *I Greci 3, I Greci oltre la Grecia*, Einaudi, Torino 2001.
- LANZA - CAJANI 2001 = Diego LANZA e Guglielmino CAJANI (a cura di), *L'antico degli antichi* (Atti del Convegno P.A.R.S.A., Pavia 1999), Palumbo, Palermo 2001.
- LUKÁCS 1920 = György LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, trad. it. Garzanti, Milano 1974.
- MANCINELLI 1978 = Laura MANCINELLI, *Il Messaggio razionale dell'Avanguardia*, Einaudi, Torino 1978.
- MITTNER 1971 = Ladislao MITTNER, *Storia della letteratura tedesca II 2, Dal pietismo al romanticismo*, Einaudi, Torino 1971.
- MOLINARI 1977 = Cesare MOLINARI, *Storia di Antigone*, De Donato Editore, Bari 1977.
- MOREL - VIALA 1980 = J. MOREL et A. VIALA (a cura di), *Racine, Théâtre complet*, Garnier, Paris 1980.
- SETTIS 2004 = Salvatore SETTIS, *Il futuro del «classico»*, Einaudi, Torino 2004.
- SPITZER 1954 = Leo SPITZER, *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Bari 1954 (UL 1966 da cui si cita).
- STEINER 1961 = George STEINER, *La morte della tragedia* (ed. or. 1961), trad. it. Garzanti, Milano 1965.
- STEINER 1984 = George STEINER, *Antigoni* (ed. or. Oxford 1984), trad. it. Garzanti, Milano 1990.
- SZONDI 1956 = Peter SZONDI, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950* (ed. or. Frankfurt am Main 1956), trad. it. Einaudi, Torino 1962.
- WILDE 1890 = Oscar WILDE, *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. it. in ID., *Opere*, a cura di M. d'Amico, Mondadori, Milano 1979.
- YOURCENAR 1936 = Marguerite YOURCENAR, *Fuochi* (ed. or. Paris 1936), trad. it. Bompiani, Milano 1984.
- ZAMBRANO 1967 = Maria ZAMBRANO, *La Tomba di Antigone e Diotima di Mantinea*, (ed. or. 1983), trad. it. a cura di R. Prezzo e C. Ferrucci, La Tartaruga, Milano 1995.