

Anna Maria Belardinelli

Theatron.

Progetto Teatro Antico alla Sapienza

Abstract

Theatron. *Teatro Antico alla Sapienza* is a didactic project comprising two workshops (translation and mise-en-scène) that conjugate scientific research with professional practice. The osmosis of these two usually separated fields leads to the annual representation of an ancient drama (tragedy or comedy) based on a new in-verse translation specifically produced for staging.

Theatron. *Teatro Antico alla Sapienza* è un progetto didattico nel quale, grazie ai due laboratori di cui si compone (di traduzione e di messa in scena), il lavoro scientifico si coniuga con quello pratico-professionale. L'osmosi tra questi due ambiti, di solito separati, produce come risultato una rappresentazione annuale di un dramma antico, tragico o comico, che si basa su una nuova traduzione in versi e pensata per la messa in scena.

1. *Il gruppo Antigone: un'avventura per sé*

Il progetto Theatron. *Teatro Antico alla Sapienza* nasce da un'esperienza didattica parallela a quella ufficiale da me svolta nell'ambito del percorso formativo offerto dal corso di laurea triennale in Lettere Classiche e dal corso di laurea magistrale in Filologia, Letterature e Storia del Mondo Antico.

Nell'a.a. 2005-2006, oltre al modulo di *Lineamenti di storia del teatro greco e latino* svolto nell'ambito del settore disciplinare di Filologia Classica, ero docente anche di un modulo previsto all'interno delle cosiddette Altre Attività Formative, che, denominato *Escursione didattica a Siracusa*, prevedeva un gruppo di lezioni in cui gli studenti venivano preparati agli spettacoli organizzati dall'INDA, la partecipazione alle rappresentazioni teatrali in programma, una recensione agli spettacoli stessi. Una sera, durante una delle cene che di solito seguivano la visione degli spettacoli nel teatro di Siracusa, nelle quali la bontà della cucina siciliana non ci distoglieva dallo scambiarsi commenti e opinioni su quanto avevamo appena visto, i miei studenti mi chiesero di organizzare incontri seminariali su un testo teatrale antico, al di fuori dei corsi ufficiali.

A questa proposta, che inizialmente non accolsi con entusiasmo soltanto perché gli impegni, anche quelli non didattici, erano numerosi (allora ero anche Presidente del corso di laurea in Lettere Classiche), ripensai dopo l'estate, quando gli studenti tornarono a sollecitarmi sull'argomento. In realtà, quest'iniziativa sembrava offrirmi la giusta occasione per soddisfare un interesse nato due anni prima, quando avevo avuto l'occasione di tenere un ciclo di lezioni sulla *Medea* di Euripide presso l'Accademia

Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" dietro invito di Giovanni Greco, che, laureato in Lettere Classiche (presso Sapienza Università di Roma) e diplomato in regia (presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" e la Guildhall School of Music and Drama di Londra), era lì docente di Storia del Teatro. In seguito a questa esperienza, che mi aveva consentito di mettere a confronto i miei studi di teatro antico con una realtà diversa da quella in cui li avevo fino a quel momento 'ambientati', maturai il proposito di dedicarmi a un progetto di lavoro che si proponesse di affrontare l'analisi di un dramma antico nella sua completezza espressiva, inteso cioè sia come testo da esaminare filologicamente, al fine di ricostruire la copia più vicina all'autore e dunque la copia più vicina a quella messa in scena nella prima ufficiale; sia come testo da leggere nei suoi elementi fondanti della comunicazione teatrale, al fine di mettere in evidenza gli aspetti della scrittura scenica (codici, sistemi, etc.) che ne possano legittimare o meno la resa teatrale in una ricontestualizzazione moderna.

Chiesi dunque a Giovanni Greco se fosse disponibile a collaborare con me nella realizzazione di questo progetto e, ricevuta un'entusiasta risposta affermativa, convocai una prima riunione con gli studenti. Da allora, dapprima con una scadenza quindicinale, poi settimanale (talora anche due volte a settimana) ci siamo incontrati per lavorare sull'*Antigone* di Sofocle, un testo che abbiamo scelto come oggetto dei nostri seminari senza esitazione e all'unanimità, pur nella consapevolezza della peculiarità di questa tragedia: quella di possedere una ricchezza di significati che nessuna interpretazione o nessun insieme di interpretazioni può esaurire; di rappresentare un mito della cui 'eternità' viene fornita una lucida spiegazione nel celebre saggio di George Steiner (2003) che prende appunto le mosse dalla domanda «perché un centinaio di Antigoni dopo Sofocle».

Un'impresa dunque non facile, anzi abbastanza ardua. E, tuttavia, proprio in virtù di tale peculiarità, l'*Antigone* di Sofocle con le sue riscritture ci sembrava offrire un materiale particolarmente adatto a una esplorazione che si ponesse come obiettivo quello di riconsiderare le modalità con cui il mito diventa azione scenica, il senso del ritorno ossessivo di alcuni temi e alcune figure nella storia della cultura, e quindi le possibilità che la comunicazione teatrale di un classico ha ancora nel mondo post-moderno.

Nasceva così quello che poi avremmo chiamato il "Gruppo Antigone": Sabina Alicastro, Luca Bruzzese, Lidia Di Giuseppe, Francesca Giammaria, Mariangela Iacobacci, Fabio Lanotte, Laura Lombardi, Francesca Lulli, Maria Chiara Mazzotta, sono i nomi degli studenti e dei giovani studiosi che affiancarono me e Giovanni Greco in questa avventura che ha portato poi alla creazione di *Theatron*.

In questo gruppo tutti hanno lavorato intorno a una tavola rotonda, e non solo da un punto di vista logistico: da subito ogni differenza di ruolo e di età sono state eliminate in modo che ognuno potesse mettere a disposizione degli altri la propria

esperienza e le proprie competenze dettate dalla sensibilità e dagli interessi verso i diversi aspetti della ricerca, dagli aspetti linguistici a quelli filosofici e interpretativi.

Delle diverse letture proposte dell'*Antigone*, la tragedia del fratricidio, del suicidio o dei suicidi, abbiamo ritenuto di non limitare l'interpretazione del dramma al conflitto irriducibile tra leggi scritte e non scritte, tra ragione di stato e vincolo di sangue, tra destino ineluttabile e libero arbitrio dell'eroe, ma di privilegiare il tema dell'identità che nasce dalla fatale realizzazione del destino di Edipo, il quale, unendosi con Giocasta, ha dato vita a un nucleo familiare caratterizzato da una mostruosa duplicità: Edipo è figlio e marito, padre e fratello; Giocasta è madre e moglie, madre e nonna; i figli sono anche fratelli e, di Giocasta, figli e nipoti. Il rapporto dei Labdacidi con la propria identità trova una sua definizione anche nel dettaglio tematico presente nell'opera per cui nessuno può procurarsi la morte, se non per sua stessa mano. D'altra parte anche Creonte e Antigone, nella inconciliabilità delle loro rispettive definizioni della giustizia e, dunque, nella loro ossessione legalistica, si configurano come il riflesso l'uno dell'altra.

Pertanto punto di partenza è stato uno studio degli elementi lessicali e morfologici inerenti al tema prescelto: da αὐτός ai suoi composti (αὐτόχειρ, αὐτάδελφος, αὐτόνομος, αὐτόγνωτος, αὐτούργος etc.), all'uso del duale, alla frequenza di aggettivi appartenenti all'area semantica di διπλοῦς e κοινός. Ma, poiché il testo dell'*Antigone* si caratterizza per la presenza di termini ricorrenti, l'indagine linguistica è stata estesa anche ad altri ambiti semantici: ad esempio, a quello del φρονεῖν (con i suoi derivati, quali φρόνημα e φρόνη: quest'ultimo solo in *Antigone* ricorre ben 58 volte), che, perno concettuale intorno a cui ruotano le argomentazioni di Creonte, Emone e Tiresia, è significativamente presente negli ultimi tre versi con cui il Coro stigmatizza la vicenda di Antigone e di Creonte; o anche quello di δεινός, altra parola chiave del dramma, che, a partire dalla celebre *Ode all'Uomo*¹ nel cui *incipit* è lapidariamente incisa una doppia ricorrenza di questo aggettivo, scandisce con un ritmo martellante il testo della tragedia fino alla conclusione dell'azione scenica.

Sulla base dunque di queste riflessioni hanno preso corpo un lessico e una traduzione dell'*Antigone*: quest'ultima, fondata sul testo di M. Griffith (1999), dal quale tuttavia ci si è talora allontanati anche per quel che riguarda alcune ricostruzioni drammaturgiche, presenta scelte interpretative, che, frutto di lunghe e talora accese discussioni, sono state sempre orientate verso una modernizzazione e attualizzazione del lessico. Esempio in tal senso la traduzione dei termini μέτοιχος e μετοιχία. Μέτοιχος è il nome che i Greci davano agli stranieri residenti nelle loro città per un periodo di tempo determinato, in particolare a quelli che risiedevano nell'Attica: nella tripartizione delle classi, i meteci occupavano una posizione intermedia tra i cittadini e i

¹ Cf. vv. 332-75.

non liberi. Nella tragedia sofoclea μέτοιχος è riferito ad Antigone, in quanto «meteca» tra i vivi e i morti². La densità semantica del termine, strettamente tecnico, in quanto legato a una realtà politica e sociale della Grecia del V secolo a.C. e pertanto non familiare ad un pubblico non specialistico, ha suscitato non poche riflessioni, al fine di rendere la traduzione di μέτοιχος comprensibile all'orecchio dello spettatore contemporaneo. Dopo aver vagliato le varie proposte, si è giunti alla conclusione di tradurre il lemma greco tramite la perifrasi italiana «non più... non ancora»: Antigone «meteca» è diventata dunque quella che è «non più tra i vivi, non ancora tra i morti».

Per il carattere di *divertissement* di questi seminari, gli incontri si protrassero per ben tre anni. Nacque così il desiderio di dare una concreta realizzazione al lavoro svolto durante questo lungo periodo. Si delineò allora l'idea di un convegno e di una rappresentazione teatrale da mettere in scena in quell'occasione. Il convegno internazionale, che intitolammo *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, si svolse presso la Sapienza Università di Roma, con una rilevante e attiva partecipazione di pubblico nei giorni 13, 25-26 maggio 2009: i contributi di insigni specialisti, italiani e stranieri, presentati in una prospettiva metadisciplinare, hanno fornito nuovi punti di vista per un'analisi linguistica, metrica, drammaturgica del testo sofocleo, ma anche delle sue varie riscritture e rielaborazioni moderne, teatrali e musicali.

Lo spettacolo, cui fu dato il titolo *Lo specchio di Antigone*, in linea con l'interpretazione del dramma sofocleo da noi privilegiata e incentrata sul tema del "doppio", fu rappresentato il 25 maggio 2009. Il testo teatrale utilizzato si basava sulla traduzione che, prodotta dal "Gruppo Antigone", fu in seguito redatta in versi e adattata alla regia da Giovanni Greco³. La resa teatrale si ispirava anche a un altro aspetto fondante della tragedia sofoclea: il matrimonio con la morte che Antigone, spinta dal dovere verso i morti della famiglia e animata dall'unico desiderio di raggiungere i suoi *philoï* nell'Ade, mette in atto proprio quando è prossima a realizzare quello che è il vero riconoscimento sociale per una donna di quel tempo, vale a dire essere moglie e madre. L'impianto drammaturgico altresì prevedeva, sulla scorta della prassi del teatro del quinto secolo, l'uso dei tre attori, cui è stata affidata la ripartizione dei personaggi così come fu molto verosimilmente operata all'epoca e come viene ricostruita da Griffith nella edizione succitata. Naturalmente questa scelta registica ha comportato anche l'uso delle maschere.

Oltre a Giovanni Greco, che impersonava Creonte ed Euridice, ne *Lo specchio di Antigone* hanno recitato due attrici professioniste: Ilaria Genatiempo (Antigone, Emone, Tiresia) e Alessandra Mortelliti (Ismene, Guardia, Angelo).

² Cf. vv. 851-852.

³ È ora in corso di pubblicazione presso la Feltrinelli (Universale Economica I Classici).

Lo specchio di Antigone è stato poi replicato l'11 dicembre 2009 presso l'Aula Columbus del DAMS di Roma Tre in collaborazione con la cattedra di Drammaturgia antica.

2. Theatron: *definizione, didattica, metodo*

L'ultima replica de *Lo specchio di Antigone*, che ebbe luogo il 17 dicembre 2009 presso l'Aula Magna della Sapienza fu, in realtà, quello, che, in termini televisivi, è chiamato l'episodio *pilota*. Fu infatti promossa dal Magnifico Rettore, Luigi Frati, e dai presidi delle Facoltà di Lettere e Filosofia (Franco Piperno) e di Scienze Umanistiche (Roberto Nicolai), affinché il lavoro seminariale svolto tra me, i miei studenti e Giovanni Greco, per tre lunghi anni, quasi clandestinamente, diventasse un vero e proprio progetto della Sapienza cui potessero partecipare tutti coloro che fossero interessati al teatro antico.

All'elaborazione del progetto lavorammo durante l'estate 2009: lo scopo era di creare una ben definita struttura didattica nella quale si sarebbero coniugati ricerca scientifica (indagine storica, critico-testuale, linguistica di testi antichi) e professionale (la scena come spazio proprio della stessa scrittura).

Il progetto si sarebbe articolato in due laboratori, concretamente separati, ma in continua e necessaria osmosi concettuale, uno dedicato alla traduzione del testo prescelto (coordinato da me) e l'altro dedicato alla messa in scena (coordinato da Giovanni Greco). A entrambi i corsi avrebbero potuto partecipare studenti, docenti e personale amministrativo della Sapienza che avessero presentato domanda al bando pubblicato annualmente sul sito dell'Ateneo: i partecipanti sarebbero stati selezionati, per il laboratorio di traduzione, attraverso un colloquio che ne attestasse le competenze linguistico-filologiche; per il laboratorio di messa in scena, attraverso un'audizione che ne verificasse le esperienze di recitazione, regia, scenografia, illuminotecnica, costumistica, canto, danza, acrobatica, coreografia e fotografia di scena. I due laboratori avrebbero dovuto svolgersi in un periodo di tempo ben limitato e definito, in particolare durante il secondo semestre dell'anno accademico (da marzo a maggio) e avrebbero dovuto concludersi con la messa in scena dello spettacolo finale durante il mese di giugno. La frequenza dei partecipanti sarebbe stata attestata da una firma di presenza. Per entrambi i laboratori sarebbe stata data la possibilità ad alcuni dei partecipanti alle precedenti edizioni di ripetere l'esperienza: il criterio di selezione sarebbe stato, oltre alle competenze acquisite e dimostrate durante lo svolgimento del lavoro, anche quello della frequenza più assidua. Definito così il progetto, le singole peculiarità di entrambi i laboratori si sono delineate in corso d'opera.

Il laboratorio di traduzione si svolge durante due incontri settimanali, a cui si aggiunge un terzo, nella fase finale, quando è necessario mettere a punto il testo in vista dello spettacolo. In ogni incontro si procede alla discussione della traduzione

approntata, a turno, dai partecipanti, sulla base del principio che vede nel confronto seminariale una tappa fondamentale del lavoro traduttivo. Scelta un'edizione critica di riferimento, prende avvio il lavoro preliminare di analisi filologica del testo: oggetto d'indagine critica sono questioni relative a varianti, interpolazioni, attribuzioni di battute. Durante il dibattito si aprono diverse prospettive d'interpretazione, date dalla differente percezione che ogni partecipante ha dell'opera analizzata, tra le quali viene, infine, decisa la linea guida che si vuole perseguire per l'intera traduzione, nel rispetto ovviamente dello spirito e della letterarietà originaria del testo, ma con costante consapevolezza della contemporaneità dei tempi in cui si svolgerà la rappresentazione. Ovviamente il lavoro di traduzione conduce i partecipanti del laboratorio a fare preliminarmente i conti con numerose questioni di ordine generale e metodologico.

Il primo problema è il confronto tra la lingua d'arrivo e la lingua di partenza, quest'ultima caratterizzata da convenzioni semantiche, grammaticali e concettuali ben diverse dalla nostra struttura linguistica moderna. Secondo *step* è la definizione del metodo traduttivo da utilizzare sul testo in analisi durante i nostri incontri. *Theatron* ha deciso di seguire la linea metodologica secondo la quale le due possibilità di scelta tra una resa *ad sensum* oppure *ad verbum* di un'opera tramandata, detta alla maniera ciceroniana⁴, non devono essere scisse o reciprocamente esclusive, ma al contrario devono essere considerate entrambe, cercando di compenetrarle in un'unica forma espressiva fedele alla lingua originale e accettabile nella lingua d'arrivo. La finalità scenica del progetto deve essere necessariamente postulata, durante l'attività di traduzione, come costante del lavoro, e implica una fondamentale scelta metodologica tra una prospettiva familiarizzante, che adatta totalmente il testo antico al pubblico contemporaneo, e una prospettiva straniante per lo spettatore moderno, che predilige la pedissequa ripresa della tradizione greca. In termini pratici, la scelta ricade sulla volontà di elaborare una traduzione senza «note a piè di anfiteatro»⁵. Un importante banco di prova per le eventuali scelte traduttive è l'incontro con il gruppo attoriale, il momento in cui finalmente la traduzione viene effettivamente letta, pronunciata, recitata per la prima volta. A questo punto entra in gioco un ulteriore criterio che guida il laboratorio nella versione definitiva dell'opera, ovvero il criterio della dicibilità del testo, la *speakability*, attraverso cui si escludono espressioni vetuste e inusitate, auliche, soprattutto di difficile pronunciabilità.

Un altro problema, e non di poca importanza nel lavoro traduttivo, è rappresentato dal ritmo con cui il testo teatrale antico è composto. Un problema di difficile soluzione in particolare per le parti liriche, dal momento che, come è noto, la musica, che le accompagnava, è andata perduta. Tuttavia è sembrato necessario conservare la

⁴ Cicerone, *De optimo genere oratorum* 5, 14.

⁵ Si tratta di un'espressione di Edoardo Sanguineti cui si devono numerose traduzioni di testi teatrali antichi, greci e latini, per cui si veda SANGUINETI (2006).

dimensione ritmica del testo, evitando di trasformare il testo poetico di partenza in un testo prosastico, che accorda, per sua stessa natura, una preferenza all'intelligibilità del contenuto rispetto alla modalità d'espressione del testo di partenza.

Per conservare la molteplicità delle letture e delle varianti proposte, le motivazioni e i ragionamenti che hanno portato alla scelta di una determinata opzione interpretativa e lessicale avanzata, ogni incontro è accuratamente registrato attraverso la stesura di un verbale.

Parallela alla redazione dei verbali di ogni incontro è la stesura di un lessico dell'opera tradotta, che vincoli i lemmi greci a un significato, e uno soltanto, in italiano, operazione necessaria in quanto nel mondo antico la ripetizione consapevole del medesimo lemma aveva una valenza semantica ben precisa, rappresentando una sorta di pubblicazione orale dell'opera stessa⁶.

L'interazione tra i due laboratori non si limita esclusivamente all'*actio*, alla lettura del testo tradotto, ma è costituita anche da incontri seminariati, momenti formativi in cui si interrompe la diacronia dei due gruppi didattici a favore di una crescente sincronia caratterizzata dallo scambio di saperi tra filologi e attori. Le lezioni tenute dal gruppo di traduttori ai loro colleghi iniziano gli attori alle tematiche dell'opera tragica o comica scelta per la messa in scena, attraverso tematiche e contenuti che prendono spunto da letture, approfondimenti, rivisitazioni cinematografiche e precedenti edizioni teatrali. Il risultato è un interessante processo di osmosi in cui i due ambiti del teatro antico – quello dello studio e quello più strettamente performativo – iniziano a interagire e ad alimentarsi vicendevolmente.

Per quel che riguarda il laboratorio attoriale, nei primi mesi di lezione, i partecipanti sono formati al mestiere dell'attore, attraverso un approccio ai lineamenti base di tecnica teatrale guidati dall'esperienza di insegnante e regista di Giovanni Greco. Dal gioco alla ricerca, il gruppo comincia un intenso percorso di scambio e di indagine. I laboratori pomeridiani si articolano in una pluralità di esercizi volti a ridestare il singolo alla percezione del corpo e dello spazio, all'interazione con l'altro e all'abbandono dell'altro nel gioco, al gioco in sé quale fonte di scoperta. Si fa progressivamente strada un ambito di ricerca che accompagnerà gli attori fino alla messa in scena, attraverso il passaggio dai fondamenti base della tecnica teatrale alla preparazione particolare funzionale al dramma scelto.

L'opera teatrale di *Theatron* comincia allora a prendere forma e di lì trova la scena dapprima nelle letture degli attori poi progressivamente plasmandosi nelle sue

⁶ Per una descrizione più dettagliata dei criteri traduttivi e metrici rinvio a Giovanni Greco, cui si deve la versione definitiva, in versi e pensata per la messa in scena, di ogni testo rappresentato da *Theatron*: si vedano GRECO (2010, 233-41 e 2011). *Perché (ancora) Antigone? Per una messa in scena* in A.M. Belardinelli-G. Greco (a cura di), *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito* (Atti del Convegno internazionale, Roma 13, 25-26 maggio 2009, Sapienza Università di Roma), Firenze 2010, pp. 233-241; e *Tradurre i tragici greci del V sec. a. C. Teorie e prassi* (tesi di dottorato), Roma 2011.

linee performative per essere infine ridisegnata e ripensata nello spazio scenico. La *pièce* non si consuma nella frontalità di un distaccato rapporto tra attori e pubblico ma vive di un contatto diretto tra attori, spettatori, musicisti e coro.

In quest'ultimo aspetto, quello musicale, si sviluppa un'altra sfida affrontata dal progetto *Theatron* soprattutto per quel che riguarda la messa in scena. Come si è appena detto, una delle perdite più disastrose per la ricostruzione di un dramma classico è quella della musica che accompagnava le parole del Coro. Nel dramma antico, tragico o comico che sia, il Coro con danze e canti, costituiva una parte fondamentale della rappresentazione scenica. Un problema di non poco conto che si deve affrontare nel riproporre oggi un'opera antica è proprio il recupero di questo inestimabile patrimonio perduto.

Per questo il progetto *Theatron* ha da subito attribuito un ruolo determinante all'aspetto musicale. Decisiva a questo proposito è la collaborazione con professionisti del settore, come Laura Polimeno e Daniela Troilo, la cui perizia nel campo della musica pensata per il teatro produce ogni volta un'efficace messa in scena di una moderna partecipazione corale. L'interazione tra loro (accompagnate da musicisti) e il regista è sempre di grande ascolto e reciproco affidamento, e contribuisce a portare sulla scena le proprie "visioni" e suggestioni attraverso l'identificazione di un filo, spesso sottile ma resistente, che serve a mettere insieme e rintracciare punti fermi su cui lavorare. Tale lavoro è sempre dettato dalla volontà di dare voce musicale a sentimenti senza tempo e di creare un tappeto sonoro che accompagni l'azione scenica. Per questa ragione gli spunti musicali sono sempre vari, strettamente legati all'aspetto emotivo del momento scenico e la scelta musicale risulta composta e da brani originali (a cura di Daniela Troilo) costruiti sulla traduzione redatta e dalla ripresa di brani classici e moderni.

Ad esempio, per l'*Antigone* è stato scelto di agire musicalmente "nel palazzo". L'organico, composto da due voci (Laura Polimeno, Daniela Troilo) e un contrabbasso (Marco Loddo), ha eseguito, oltre a brani originali il cui testo si basa su quello della traduzione, pezzi musicali con citazioni che vanno da Frank Zappa a brani del '500, che evocano sonorità e ritmi rinascimentali e barocchi. In più di uno snodo drammatico è stata citata la *Ciaccona*, che, con le due voci in contrappunto, ha fatto da filo conduttore della tragedia; e *O Solitude* di Henry Purcell con cui è stata ricontestualizzata un'interpretazione di Antigone come personaggio della solitudine, tipicamente sofocleo.

Il lavoro del laboratorio *Theatron*, fusione di saperi diversi e osmosi di antico e moderno insieme, opera di fedeltà e a un tempo di riproposta del modello, non può non lasciare nel pubblico una sensazione di inusuale vicinanza all'opera. Il lirismo di stralci del testo torna a tratti a cedere il posto a espressioni quotidiane e trasgressive, cui le messe in scena contemporanee di testi drammatici antichi non sono abituate. D'altro canto le scelte linguistiche e lessicali operate muovono dalla direzione di una proposta

fonetica e lessicale che trae, proprio dalla fedeltà al modello, la sua forza profondamente innovativa. Un risultato innovativo e classico insieme, frutto di un lungo percorso di interazione tra branche del sapere umanistico tenute troppo a lungo distanti. *Theatron* nasce dal testo, ma, allo stesso tempo, è un testo che diviene azione.

3. *Theatron e le Baccanti di Euripide*

Il primo bando ufficiale è stato pubblicato nel gennaio 2010 con lo scopo di produrre nell'a.a. 2009-2010 la traduzione e la messa in scena delle *Baccanti* di Euripide.

Al laboratorio di traduzione hanno partecipato Matteo Buccarini, Kathrine Budani, Gianna D'Alessio, Luigi di Raimo, Virgilio Irmici, Donatella Izzo, Giulia Nicolai, Alessandra Perri, e Salvatore Tufano, studenti del corso di laurea triennale in Lettere Classiche e del corso di Laurea Magistrale in Filologia, Letterature e Storia del Mondo Antico.

Per il laboratorio di messa in scena, sono stati selezionati con la funzione di attori: Giacomina Bafera (Lettere e Filosofia), Roberta Carlesimo (Lettere e Filosofia), Erika Cirulli (tecnico amministrativo del Dipartimento di Matematica), Elena Fuganti (Scienze Umanistiche), Luigi La Torre (Lettere e Filosofia), Brunilde Maffucci (Lettere e Filosofia), Antonella Manzo (Scienze Umanistiche), Ottavia Orticello (Scienze Umanistiche), Mauro Racanati (Scienze Umanistiche), Francesco Rizzo (Lettere e Filosofia), Ivan Spicuglia (Scienze Umanistiche), Claudia Zappia (Scienze Umanistiche); con la funzione di fotografa di scena: Maria Grazia Gueli (tecnico amministrativo di Scienze Politiche).

Scelta come edizione di base quella di E.R. Dodds (1960²), l'analisi testuale delle *Baccanti* ha condotto all'individuazione di termini e tematiche funzionali all'interpretazione del testo e alla sua finale messa in scena. Sulla scorta di saggi quali, *Mangiare Dio* di J. Kott (1977), *La Terra del Rimorso* di E. De Martino (1961) e *Il dio ibrido* di M. Fusillo (2006), sono stati privilegiati il tema di un legame tra il menadismo storico e il tarantismo e il tema della funzione rituale del sacrificio, comune tanto al dionisismo, quanto al successivo cristianesimo: una chiave di lettura dunque che ha tenuto conto della questione dell'eterno 'ritorno' di Dioniso.

Le riflessioni di De Martino hanno sottolineato come i legami tra il menadismo classico, quale è quello rappresentato obiettivamente da Euripide, ed il tarantismo moderno dell'Italia Meridionale, non possono che riferirsi ad un comune archetipo culturale, che acquista maggior validità qualora si consideri la particolare diffusione del culto di Dioniso in Magna Grecia e a Taranto. Non volendo ovviamente suggerire una lineare discendenza storico-evolutiva del tarantismo dal menadismo, al fine della rappresentazione scenica si è tentato di evidenziare come entrambi i fenomeni si concludano con «una risoluzione coreutico-musicale di uno stato di crisi dominato dal

crollo della presenza individuale» (De Martino 1961, 155). Queste suggestioni sono state confermate a livello testuale dalla ricorrenza della parola θίασος, presente ben tredici volte nell'opera euripidea, con cui la cultura greca indicava un'istituzione caratteristica del mondo arcaico e classico greco, con funzione pedagogica esclusiva soprattutto dell'ambiente femminile le cui modalità organizzative sono determinate dal culto a una divinità dalla quale tutto promana e alla quale tutto si conforma. Nelle *Baccanti* l'istituzione femminile indicata con θίασος è in realtà un gruppo di donne che vive in condizione animale: diventare seguace di Dioniso assicura, come annuncia il Coro nella parodo (vv. 65-166), la liberazione dagli affanni e dalle pene, ma comporta anche lo smarrimento, l'oblio di sé e l'assunzione di una forza e di un comportamento di tipo animalesco che rimette il/la baccante in contatto con la parte più istintuale, elementare, irrazionale. La fusione di tali elementi testuali, culturali e interpretativi, ha determinato la scelta di tradurre sistematicamente il termine θίασος con «branco». Allo stesso modo, per la messa in scena, il coro, composto da donne attive all'interno del θίασος, è stato rappresentato come un gruppo scomposto di animali urlanti accompagnato da musiche e strumenti tipici del folklore salentino: in effetti l'elemento della 'ferinità' percorre tutta la tragedia euripidea, in cui donne di ogni classe si ritrovano riunite in veri e propri branchi per onorare Dioniso, «il dio dell'ultima ora». Un ulteriore esempio di ricorrenze lessicali individuate a livello laboratoriale, è l'esaltazione volutamente enfatizzata da Euripide dell'aspetto demoniaco di Dioniso. Nelle *Baccanti* infatti un'altra parola chiave è rappresentata appunto da δαίμων, usato sempre, direttamente o indirettamente, in riferimento a Dioniso, nelle battute di Penteo (vv. 220, 256, 481), di Dioniso-Straniero (v. 23) e nelle succitate parole del messaggero (v. 769). Δαίμων è un termine, che, di etimologia incerta, indica nella lingua greca propriamente una potenza divina: da questo significato di base derivano due accezioni differenti tra loro, 'dio' e 'fato'. Tale oscillazione semantica ('dio' e 'fato') si spiega anche con il fatto che δαίμων può riferirsi a una potenza non *tout court* divina, e, tuttavia, non umana, una sorta di potere occulto di cui non si vuole o non si può pronunciare il nome: a partire da Esiodo infatti il termine viene usato per indicare un semidio, un demone e, acquisendo via via fino all'era cristiana una valenza sempre meno vaga e contestualmente sempre più negativa, viene utilizzato per indicare uno spirito maligno. Nelle *Baccanti* il δαίμων Dioniso è una forza divina che non si può nominare: dio dell'ambiguità, Dioniso è «demone/demonio».

Parlando di archetipi culturali, nella fattispecie religiosi, la riflessione sul saggio di Kott ha mostrato quanto le *Baccanti* siano ricche di immagini vicine a quelle facilmente riscontrabili nel Cristianesimo. Una lacuna delle *Baccanti* dopo il v. 1329 viene infatti restaurata sulla base dei vv. 1466-68 del *Christus Patiens*, in cui vi è un'allusione al viso e alla giovane guancia di Cristo, che la madre vuole ricoprire con un velo, secondo una asimmetria netta tra la testa e il resto del corpo che è molto

appropriata alla situazione delle *Baccanti* e in particolare allo *sparagmòs* di Penteo causato dalla sua stessa madre⁷. Il volto e la maschera con le sue valenze simboliche sono gli elementi idonei per una lettura metateatrale del testo su cui i due laboratori si sono molto soffermati: le peregrinazioni della parrucca dai riccioli biondi di Dioniso rappresentano di certo, come afferma Kott, «il più brillante impiego di un attrezzo scenico in tutta la storia del teatro». È lo stesso Euripide ad aver offerto lo spunto per un altro *Leitmotiv* del nostro percorso interpretativo, quello del travestitismo e della transessualità. La virilità di Penteo, di contro alla femminilità di Dionisio, si perde nel momento in cui egli si traveste da donna baccante, trasformandosi nel capro espiatorio, che deve assomigliare a colui che sostituisce, in un rituale che è ripetizione, ricreazione del sacrificio primordiale compiuto dal dio: questo schema antropologico per cui tutto si origina da un essere vivente che viene immolato suggerisce fruttuose sovrapposizioni, ben argomentate da Kott, tra alcuni riti comuni a dionisismo e cristianesimo come quello della eucarestia/teofagia. Sulla base degli spunti offerti da questa lettura i due laboratori si sono soffermati su quegli snodi tragici che potevano essere realizzati, sia in traduzione che sulla scena, attraverso un linguaggio cristiano, più facilmente comprensibile dal pubblico (in questo senso è stata condotta anche una ricerca sul lessico dell'Antico Testamento). Di qui la scelta scenica di chiudere il dramma euripideo sovrapponendo al compianto di Agave su Penteo quello struggente di Maria sul figlio morto, attraverso una resa musicale delle nota preghiera di Jacopone da Todi, *Stabat mater*.

Lo spettacolo è andato in scena l'11 giugno 2010 ed è stato replicato il 7 luglio. Insieme con gli studenti, ha recitato, oltre a Giovanni Greco, un'attrice professionista, Antonella Civale, diplomata presso l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica "Silvio D'Amico".

Per quel che riguarda la musica, il ruolo predominante è stato affidato alle percussioni (Massimo Carrano), utilizzate come elemento di *trance* e massima espressione dell'istinto. Nella stessa direzione si sono mosse le voci (Laura Polimeno e Daniela Troilo), attingendo al repertorio popolare (tammurriate e pizziche) per poi creare un contrasto sul finale con una ninna nanna che cita la prima Sinfonia di Mahler su testo del succitato *Stabat Mater*.

Un estratto dello spettacolo è stato rappresentato il 29 settembre, in occasione dell'inaugurazione della Facoltà di Lettere e Filosofia per l'a.a. 2010-2011.

Lo spirito di collaborazione e di unità delle varie componenti della Sapienza che ha portato alla nascita ufficiale di *Theatron* nell'esperienza delle *Baccanti* si è realizzata anche nella collaborazione con il Dipartimento di Matematica il cui Direttore, Vincenzo

⁷ A. Tuilier, *Grégoire de Nazianze. La Passion du Christ. Tragédie*, Paris 1969.

Nesi, ha messo a disposizione gli spazi esterni per la messa in scena della prima e della replica dello spettacolo.

3. *Teatro antico ma non solo*

La prima delle *Baccanti* è coincisa con una fase importante per l'assestamento del progetto: con parere favorevole del Senato Accademico del 22 giugno 2010 (confermato dal Consiglio di Amministrazione del 6 luglio 2010 e dal Decreto Rettorale dell'11 ottobre 2010) e con la nomina di una commissione da me presieduta, *Theatron* diventa istituzione della Sapienza e parte integrante delle attività scientifiche e didattiche del Dipartimento di Scienze dell'Antichità.

Questa nuova veste, che ha conferito al progetto una ormai dichiarata ufficialità, mi ha indotto anche ad allargare gli orizzonti di azione. Il teatro antico rappresenta un campo di indagine molto ampio che permette analisi e discussioni di diverso ambito e multidisciplinare.

Pertanto *Theatron* ha organizzato due *readings*, condotti da Giovanni Greco, nell'ambito della manifestazione «Notte dei Musei». Il primo si è svolto il 20 dicembre 2010 con la partecipazione di Valerio Magrelli (*Traducendo i classici con Valerio Magrelli*) presso il Museo dei Gessi della Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze umanistiche e Studi orientali. Il secondo ha avuto luogo il 14 maggio 2011, con l'intervento di Andrea Camilleri (*Andrea Camilleri e i classici*) presso l'Aula Magna della Sapienza.

Il 14 gennaio 2011 *Theatron* ha promosso un seminario dal titolo *La fortuna dell'antico nella messa in scena moderna* presso il Museo dei Gessi, nel corso del quale, Maria Grazia Bonanno, dell'Università di Tor Vergata, ha presentato il volume degli Atti del Convegno *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito* (Belardinelli-Greco 2010), e si è svolto un *reading* con il poeta Tony Harrison, già Presidente della English Classical Association.

Il 25 Novembre 2011, *Theatron* in collaborazione con *MuSa-Musica Sapienza* ha partecipato alle cerimonie di inaugurazione dell'a.a. 2011-2012 con una lettura di passi di Dante, dedicati al tema dell'identità italiana, in occasione del centocinquantenario dell'Unità d'Italia.

4. *La Medea di Euripide*

Quest'ultimo evento è stato anche l'occasione per presentare il bando di partecipazione al progetto per l'a.a. 2010-2011 che prevedeva la traduzione e la messa in scena della *Medea* di Euripide.

Al laboratorio di traduzione hanno partecipato Roberta Carlesimo, Stefano Ceccarelli, Andrea Coghene, Isabella Goglia, Francesco Messina, Francesca Pariti, studenti del corso di laurea in Lettere Classiche e del corso di laurea magistrale in Filologia, Letterature e Storia del Mondo Antico.

Al laboratorio di messa in scena hanno partecipato con la funzione di attori: Eleonora Bucci (Facoltà di Medicina e Psicologia), Camilla De Bartolomeo (Facoltà di Architettura U.E. Valle Giulia), Marco De Francesca (Facoltà di Architettura "Ludovico Quaroni"), Giacomina Bafera, Alberto Melone, Patrizia Misiuda Rewera, Eleonora Pace, Roberta Prili, Francesco Rizzo, Maria Chiara Tofone, Alice Valente Visco, Claudia Zappia (Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche, Studi Orientali); con la funzione di scenografa: Tiziana Amicuzi (Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche, Studi Orientali), con la funzione di fotografi di scena: Leonardo Giustini (Dipartimento di Biologia e Biotecnologie "Charles Darwin"); Carlo Taccari (Dipartimento di Sanità Pubblica e Malattie Infettive).

La *Medea* è una tragedia che, dopo aver subito un clamoroso insuccesso nel 431 a.C., rappresenta a tutt'oggi uno dei testi teatrali antichi che ha riscosso grande fortuna e forte interesse. La scelta dunque di lavorare su una delle opere più complesse della produzione euripidea ha costituito una sfida non da poco, non solo per l'inevitabile confronto con gli innumerevoli rifacimenti e riletture di cui questo dramma ha goduto nel tempo, ma anche per il tema fondante, l'opposizione tra Medea e Giasone, che, se affrontato con un approccio non del tutto svuotato da pregiudizi, rischia di diventare un dramma tra una moglie e un marito il cui vincolo matrimoniale è stato violato dalla presenza di un'altra donna. Questa tragedia, più di qualsiasi altra antica, deve essere rigorosamente letta con gli occhi del suo autore, con una completa penetrazione e comprensione del valore che il giuramento del matrimonio poteva rappresentare a quell'epoca, e dunque della necessità di un infanticidio.

Il lavoro di traduzione e di messa in scena della *Medea* proposta da *Theatron* è partita da un'idea di fondo: Medea, oltre ad essere donna, maga, moglie, è anche barbara, proviene da un posto che nell'immaginario greco era il simbolo dell'alterità. Medea porta con sé dalla Colchide tutte le caratteristiche naturali con cui è cresciuta e che, senza volerlo, fanno strettamente parte di lei. Pur parlando greco, si esprime con una diversa modalità di relazione con gli altri e con l'altro da sé: sa usare la magia, sa usare le parole come una perfetta sofista, riesce a gestire la sua rabbia e a incanalarla verso una lucida e razionale vendetta. Tutta questa estraneità, che sicuramente il pubblico greco del 431 a.C. aveva percepito, non poteva rimanere nascosta sotto il bianco e il nero di parole incise su un foglio di carta. La vera scommessa è stata quella di cercare di rendere all'orecchio del pubblico contemporaneo lo stesso effetto straniante che percepirono gli spettatori seduti sugli spalti del teatro di Dioniso il giorno della prima, attraverso l'utilizzo di una traduzione quanto più possibile omofonica. In

certi passaggi il tentativo è stato quello di riprodurre in italiano la sonorità del greco per creare così un effetto straniante per lo spettatore italofono. Si è cercato, dunque, di rendere la *barbaricità* di Medea nel linguaggio stesso del personaggio che è il primo veicolo con cui si rende presente e visibile agli spettatori. Il legame tra scena e testo classico, si è poi sviluppato soprattutto nell'esaltazione del legame matrimoniale tra Medea e Giasone che sembra essere il filo rosso di tutta l'opera. Il patto tradito, la fede distrutta, è sicuramente la causa scatenante dell'azione drammatica che conduce la protagonista verso un lungo processo di estraneazione dalla sensibilità del reale fino a renderla un essere altro e superiore alla natura umana. Per rendere ancora di più immediata l'esaltazione di questo particolare aspetto tematico, si è scelto di collocare la messa in scena all'interno di un grande banchetto nuziale, ambientazione ovviamente diversa da quella prospettata nell'originale di Euripide. In questa dimensione dell'amore tradito si insinua anche un altro tema che ha contraddistinto specifiche scelte filologiche e teatrali. Il tema della morte nell'opera euripidea è l'epodo della fermentazione della vendetta di Medea, che scaturisce dalla rabbia e dal rancore per l'amore tradito. Nel corso della riflessione filologica incentrata sul capolavoro di Euripide, spesso è sorto l'interrogativo su che tipo di rapporto legasse Medea e Giasone. L'eros smuove l'anima e il corpo dei protagonisti che vivono le loro passioni come vere e proprie sofferenze fisiche. L'attenzione che Euripide presta agli effetti mentali e materiali di sofferenze interiori e profonde, non può certo passare inosservata nella redazione di una traduzione scritta e prodotta nel 2011. Esempi di alcune particolari scelte traduttive, possono chiarire il taglio interpretativo scelto per la resa italiana. La φοῖν, attributo di Medea, è spesso citata all'interno dell'opera per determinare l'instabilità emotiva della protagonista: gli eventi che colpiscono la vita di Medea destabilizzano e scuotono i suoi equilibri psichici e fisici, i suoi *nervi*. Altra parola pregnante, ridondante nel testo greco è δῶμα, che propriamente indica la casa o il palazzo. Dal dibattito all'interno del seminario, analizzando le ricorrenze testuali del vocabolo greco, si è giunti alla conclusione che Euripide, per la maggior parte dei casi, sceglie di utilizzare δῶμα non in senso propriamente materiale, ma con lo stesso significato del nostro termine italiano *famiglia*.

Gli incontri seminariali tra i due laboratori sono stati incentrati soprattutto sulla tradizione e la fortuna che la *Medea* di Euripide ha riscosso dal mondo antico fino ai giorni nostri. Oggetto dei tre incontri seminariali, è stata l'analisi delle riletture della *Medea* euripidea, da quelle in ambito antico (Seneca, Apollonio Rodio) fino alle modernissime messe in scena cinematografiche con il confronto tra la *Medea* di Pasolini (1970) e quella di Lars von Trier (1988), passando attraverso l'analisi del grande repertorio operistico e lirico. Tutta questa 'modernità' è stata filtrata mediante il confronto costante con il testo originale.

La prima della *Medea* ha avuto luogo il 17 giugno 2011 ancora una volta presso il cortile del Dipartimento di Matematica. Lo spettacolo è stato poi replicato il 24 giugno 2011 presso Villa Mirafiori (Sapienza Università di Roma), il 15 luglio presso il Palazzo Orsini del Comune di Monterotondo (RM), il 14 e il 15 settembre 2011 presso il Museo della Civiltà Romana nell'ambito dell'iniziativa curata dal Comune di Roma "Estate nei Musei 2011", per terminare con la rappresentazione messa in scena il 7 ottobre 2011 presso il Museo dei Gessi (Sapienza Università di Roma), in occasione della presentazione dei corsi di laurea afferenti al Dipartimento di Scienze dell'Antichità, sempre con una grande e nutrita partecipazione di pubblico.

In *Medea* la nobiltà di rango e la follia omicida sono stati narrati dalla voce (Daniela Troilo), dal contrabasso (Andrea Avena) e dalle percussioni (Maurizio Lampugnani), con brani originali, brani del barocco italiano, e citazioni de *La Follia* di Corelli e di Debussy.

5. *La Lisistrata di Aristofane*

A differenza degli anni precedenti *Theatron*, per l'a.a. 2011-2012, si è cimentato con la traduzione e la messa in scena di un testo comico, la *Lisistrata* di Aristofane.

Al laboratorio di traduzione hanno partecipato Maria Gisella Giannone, Isabella Goglia, Giulia Iaiani, Francesca Pariti, Giulia Pascucci, Claudia Seri, Cristian Tomassi, Sergio Turrisi del corso di laurea magistrale in Filologia, Letterature e Storia del Mondo Antico.

Al laboratorio di messa in scena hanno partecipato con funzione di attori: Gabriella Arcangeli (tecnico amministrativo della Facoltà di Medicina), Margherita D'Andrea, Teresa Maddonni (Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche, Studi Orientali), Antonella Preziosi (Facoltà di Architettura), Axenia Raulet, Francesco Rizzo, Lorena Semeraro, Bernardo Tafuri, Jessica Vengust, Giorgio Volpe, Claudia Zappia (Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche, Studi Orientali).

Selezionata come edizione critica di riferimento quella curata da J. Henderson (1990²), lo studio sul testo aristofaneo ha rivelato fin dall'inizio numerosi problemi che ha fortemente stimolato giorno dopo giorno tutti i partecipanti al progetto. Trattandosi di una commedia, è stato necessario fin da subito prestare molta attenzione a riprodurre il medesimo effetto comico del 411 a.C. sul pubblico del 2012. La forte connessione presente nel testo drammatico tra attualità politica e dimensione carnevalesca, ha condotto la nostra riflessione sull'analisi del genere comico, sul come e sul perché l'autore riesce a far ridere i suoi spettatori. L'idea guida del nostro lavoro è stata quella di capire se ancora oggi un'opera così intrisa di riferimenti storici contemporanei alla situazione della Grecia sconvolta ormai da venti anni dalla Guerra del Peloponneso, potesse ancora divertire, ma soprattutto far riflettere il pubblico moderno. A tal fine

punto di partenza è stato capire chi fosse Lisistrata e che cosa Aristofane avesse voluto comunicare mettendo in scena il sovvertimento dello Stato da parte di tutte le donne greche. Mai rinnegando le proprie qualità di donna, Lisistrata impersona in un solo personaggio il maschile e il femminile, l'interno e l'esterno, l'economia domestica e quella cittadina, l'οἶκος e la πόλις. Se le sue compagne sono condizionate da istinti naturali e spesso si trovano sul punto di annullare lo sciopero sessuale sancito all'inizio del dramma, Lisistrata non cede mai a nessuna tentazione, rispettando il suo piano con determinazione e fermezza. Questi suoi atteggiamenti per così dire forti, le fanno guadagnare l'appellativo di ἀνδρειοτάτη, aggettivo superlativo appartenente alla stessa area semantica di ἀνήρ, reso nella nostra traduzione come «la più maschia di tutte»⁸. Aristofane rovescia nella dimensione femminile il concetto portante dell'orgoglio virile: Il significato di ἀνδρεία è definito attraverso un elenco martellante di qualità etiche e morali come χάρις («incanto»), la σοφία («esperienza»), il θράσος («coraggio»), la φιλόπολις ἀρετή («amore per la città»). Le donne dunque sono le uniche in grado di poter fermare lo sperpero di denaro pubblico a favore della guerra perché sono le sole esponenti degli autentici valori della società greca. La corallità del dramma si esplica nella comune sapienza femminile dell'arte della tesaurizzazione sia dell'*ethos* che del denaro privato. Il salto utopistico aristofaneo è nella rottura delle mura domestiche, nella sostituzione della corruzione della πόλις con l'autenticità dell'οἶκος. Il filo rosso dell'opera è mettere in luce le dinamiche che disciplinano all'interno di una società il rapporto famiglia-Stato. Le donne azzardano ad amministrare la *res publica* semplicemente perché gli uomini hanno fallito nel loro ruolo sociale, portando la πόλις alla rovina. Aristofane si rivolge alle donne non per andare contro la cultura misogina greca, ma, perché sono le uniche che, con il loro lavoro silenzioso e nascosto, hanno saputo preservare l'οἶκος dalla demolizione a cui è andata incontro la società pubblica. Con la metafora del lavoro della cardatura della lana⁹, operazione esclusivamente femminile, Lisistrata espone il vero piano elaborato dalle donne. Nessun colpo di Stato, né battaglia, né tanto meno assedio militare: agli uomini serve solo acquisire la pazienza delle donne, per sbrogliare il gomitolo ingarbugliato della politica greca. La *Lisistrata* non è dunque una rivolta per affermare i diritti delle donne, ma per ricostruire un ordine politico stabile sull'esempio dell'amministrazione domestica femminile. Il messaggio del poeta comico è molto più sottile: la felicità e la stabilità sociale non si possono più identificare con la πόλις e i suoi organismi, in cui ormai non si può più credere. La πόλις non si può più amministrare come il ceto politico ha fatto fino al 411 a.C., ma lavorando in silenzio, con σωφροσύνη («per benino»), per non spezzare gli equilibri diplomatici, fragili e delicati come un filo di lana.

⁸ Cf. v. 1108.

⁹ Cf. v. 549.

Gli incontri seminariali tra il gruppo dei traduttori e quello attoriale si sono incentrati sulle tematiche principali riguardanti i principi della comicità moderna, il senso del corpo e della corporeità, nonché l'analisi di una moderna rivisitazione della *Lisistrata* di Aristofane.

Durante il primo seminario, la lettura del saggio *Il comico nelle teorie contemporanee* di Giulio Ferroni (1974) ha offerto lo spunto per scandagliare i meccanismi del gioco comico durante il corso del Novecento, attraverso i riferimenti alle teorie filosofiche di Bergson, la letteratura di Pirandello, la psicoanalisi di Freud, l'avanguardia Futurista e la critica letteraria di Bachtin. La nostra riflessione si è articolata dunque su tre aspetti del comico: colui che vuole far ridere, e dunque l'intento del commediografo di porre in ridicolo un personaggio o una situazione; colui che ride, e dunque lo spettatore, elemento fondamentale di ogni rappresentazione teatrale; infine, l'oggetto di cui si ride, e dunque un'attenzione particolare affinché le scene comiche siano effettivamente credibili al punto tale da suscitare immediatamente la risata.

A questo proposito, è risultato spontaneo ragionare su quello che diventerà il secondo tema della nostra riflessione sulla *Lisistrata*, cioè fondamentalmente un interrogativo: è possibile una lettura carnevalesca della *Lisistrata*? Il 'carnevalesco' per sua natura pone le persone in una relazione orizzontale e prevede un rovesciamento dei ruoli assegnati a livello sociale: per ottenere la *catarsi*, che deriva dal *vedere* e dall'immedesimazione nella 'storia' che è messa in scena, il carnevalesco si fonde con l'utopia, il 'non luogo' dove si realizzano i sogni che nella vita normale non possono realizzarsi. Il sincretismo tra carnevalesco e utopia è necessario per la purificazione e per preservare l'ordine costituito: nel nostro caso, se non si concede uno spazio 'legale' in cui possano sfogare i loro impulsi e le loro passioni, le donne potrebbero davvero ribellarsi, così come avviene all'interno della commedia. Considerando però che nella *Lisistrata* viene rappresentato un colpo di stato, ci siamo interrogati su quanto Aristofane avrebbe potuto presagire il colpo di stato oligarchico del 411. Abbiamo notato come, accanto alla finzione, vi fosse una preoccupazione reale: il colpo di stato delle donne raffigura davvero il pericolo di una nuova tirannide. Allora, alla luce di queste considerazioni, quanto può essere opportuna una lettura carnevalesca della commedia? Abbiamo concluso che non è consigliabile dunque parlare qui di carnevalesco ma piuttosto bisogna cercare di capire fino a che punto il substrato semantico dell'opera sia utopistico e fino a che punto sia coinvolto storicamente, tenendo a mente, in ogni caso, che Aristofane non vuole mettere in discussione il mondo democratico ma si scaglia contro le sue ultime degenerazioni (il suo "sì" è rivolto alla democrazia delle origini), cercando di rendere chiara questa problematica a partire dalla stessa traduzione.

Nella prospettiva di comparare gli elementi del comico moderno con quelli commedia antica, ci si è resi conto che la distanza tra l'antico e il contemporaneo non

risiede tanto nella forma ma quanto nella sostanza del riso: la continuità di situazioni e modalità comiche sembrano essere giunte inalterate fino ai nostri giorni, seppure il contenuto politico-sociale sia ovviamente mutato.

Attraverso l'ampio saggio di Umberto Galimberti (1993) è stato inoltre approfondito il tema del corpo sotto vari aspetti: la valutazione del corpo nell'arco dei secoli, da Omero, passando per l'uomo del V secolo fino a noi oggi; la concezione di esso come organismo da sanare, forza lavoro da impiegare, carne da redimere, inconscio da liberare: proprio nel corpo e nella repressione della sua naturale *ambivalenza* è leggibile la storia culturale dell'Occidente.

In più stretta connessione con la prospettiva della messa in scena della *Lisistrata*, si è scelto infine di analizzare la brillante riscrittura in chiave moderna della commedia aristofanea curata dal poeta inglese Tony Harrison (1992). Ambientata in piena guerra fredda durante l'occupazione da parte di un gruppo di donne locali della base missilistica americana di Greenham, in Inghilterra, l'opera racconta l'avventura di un gruppo di donne locali che indicano lo sciopero sessuale con lo scopo di scongiurare il pericolo di un terza guerra mondiale.

La prima della *Lisistrata* è andata in scena il 6 luglio 2012. Lo spettacolo è stato replicato il 14 luglio presso il palazzo Orsini del comune di Monterotondo (RM). Anche quest'anno non è mancata un'ampia partecipazione di gruppo.

Per quel che riguarda le musiche, si è mantenuta la formazione: voce (Daniela Troilo, Laura Polimeno), contrabbasso (Roberto Capacci) e percussioni (Andrea Avena) che ben si presta all'accompagnamento sia delle Villanelle napoletane del '500 dai testi basati sui doppi sensi e la musica popolare come gli "Stornelli a dispetto", che alle musiche originali fondate sul testo della traduzione, per le quali si è scelto un tono leggero da operetta. Caratteristica comune alle altre rappresentazioni prodotte da *Theatron* è il coinvolgimento degli attori nella parte musicale sia come coro che talora come interpreti solisti.

6. Conclusioni

L'istituzionalità accademica del Progetto *Theatron* è stata ulteriormente messa a punto durante quest'ultima edizione, attraverso l'attribuzione di crediti formativi, inseriti nel settore disciplinare di Altre Attività Formative, a tutti i partecipanti, siano essi attori o traduttori.

È stata inoltre attivata una convenzione con l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica "Silvio d'Amico" (ANAD).

Le iniziative di *Theatron* sono ora consultabili sul sito della Sapienza all'indirizzo www.uniroma1.it/sapienza/teatro/progetto-theatron, nel quale è possibile visionare, tra l'altro, le gallerie fotografiche e i video degli spettacoli finora messi in scena.

Chiudo questo racconto della storia di *Theatron* all'indomani della 'fatica' *Lisistrata*.

Ho atteso volontariamente questo momento. Il caldo di Roma è impietoso e la stanchezza ormai è insostenibile. Ma non importa. Più volte in questi mesi sono stata sul punto di cedere rispetto alle numerose difficoltà incontrate, soprattutto economiche, e di rinunciare a portare avanti questo progetto. Si sa, i tempi sono difficili.

Devo però ringraziare tutti coloro che mi hanno incoraggiato a resistere dal Magnifico Rettore (e con lui l'intero rettorato della Sapienza, dai suoi stretti collaboratori, all'Ufficio Settore Eventi, all'Ufficio Stampa) alla Preside Marta Fattori, al collega e amico Roberto Nicolai, al Direttore del Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Enzo Lippolis (ma già Gianluca Gregori), al Direttore del Dipartimento di Matematica, Enzo Nesi.

Ma, soprattutto, devo ringraziare, oltre Giovanni Greco che lavora a questo progetto con estrema dedizione, i miei studenti: per loro, oggi, posso dire che, nonostante tutto, il miracolo si è di nuovo compiuto.

Il loro impegno non si profonde solo nella partecipazione ai laboratori, ma anche a tutte le attività connesse alla buona riuscita del progetto. Non è solo studio, ma anche attività pratica, dal prendere contatto con i fornitori degli attrezzi di scena, alla custodia del materiale usato, alla sistemazione dei posti a sedere per il pubblico trasportando sedie da una facoltà all'altra all'interno della città universitaria della Sapienza. È evidente che tutto questo sopperisce alla mancanza di un personale addetto, che, per ragioni organizzative ed economiche, *Theatron* non si può permettere.

Anche queste pagine senza il sostegno dei miei studenti non ci sarebbero. I partecipanti dei diversi laboratori, da quello dell'*Antigone* a quello della *Lisistrata*, mi hanno aiutato non poco nella redazione di questo racconto dandomi la possibilità di consegnarlo alle stampe tra i mille impegni degli ultimi mesi.

In cambio tutti mi hanno chiesto di concludere, per sintetizzare la loro esperienza, parafrasando le parole con cui il Beato Giovanni Paolo II, nel 1980 a Norcia, parlava di San Benedetto: "Quando lo straordinario diventa quotidiano, quando il quotidiano diventa straordinario, allora è vera rivoluzione!".

Come sempre, li accontento. Io, però, in qualità di docente, il cui narcisismo didattico viene da questa impresa del tutto appagato (mi rendo conto di essere molto autoreferenziale e me ne scuso), voglio invece chiudere aggiungendo una riflessione.

Appartengo a una generazione che ha creduto nella rivoluzione e in qualche modo l'ha attuata, illudendosi che il mondo sarebbe cambiato. Probabilmente, anzi quasi certamente, sono stati fatti tanti errori e noi per primi (me compresa) siamo caduti nei gangli del conformismo, anche di quello dell'accademia, dove alcuni di noi e io stessa siamo dentro ormai da anni e, distratti dalle frequenti sollecitazioni che ci costringono a

continui e rapidi cambiamenti, viviamo talora concentrati sul particolare ripetendo quei vecchi schemi da noi combattuti.

Ma abbiamo un impegno cui non dovremmo mai venir meno: ricordare alle nuove generazioni che si vive, si lavora, si studia in nome di una comunità, di una collettività dal cui benessere tutti insieme possiamo trarre vantaggio. Solo così si ha la ‘certezza’ di affrontare le ‘incertezze’ del futuro, per loro molto più numerose e concrete di quelle della mia generazione.

Ebbene, con un autocompiacimento che, spero, mi venga perdonato, è questo il risultato dell’esperienza di *Theatron*: un’atmosfera di gruppo improntata all’εὐδαιμονία, non intesa come uno stato psicologico di felicità nel senso moderno, ma come – insegna l’*Antigone* – uno stato di disponibilità, di flessibilità, figlia, conclude il Coro, del φρονεῖν:

πολλῷ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
πρῶτον ὑπάρχει. χρὴ δὲ τὰ γ’ εἰς θεοὺς
μηδὲν ἀσεπτεῖν. μεγάλοι δὲ λόγοι
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεράχων
ἀποτίσαντες
γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν. 1350

Di gran lunga, il ragionare di vita
degnà d’essere vissuta è l’inizio;
non s’ha ai cieli da mancar di rispetto;
mega discorsi che mega ferite
procurano ai superbi
insegnano in vecchiaia a ragionare. 1350

riferimenti bibliografici

BELARDINELLI-GRECO 2010

A.M. Belardinelli-G. Greco (a cura di), *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 13, 25-26 maggio 2009, Sapienza Università di Roma), Firenze.

DE MARTINO 1961

E. De Martino, *La Terra del Rimorso*, Milano.

DODDS 1960²

E.R. Dodds (ed.), *Euripides. Bacchae* (1944), Oxford.

FERRONI 1974

G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma.

FUSILLO 2006

M. Fusillo, *Il dio ibrido*, Bologna.

GALIMBERTI 1993

U. Galimberti, *Il Corpo*, Milano.

GRECO 2010

G. Greco, *Perché (ancora) Antigone? Per una messa in scena*, in A.M. Belardinelli-G. Greco (a cura di), *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, Atti del Convegno internazionale (Roma 13, 25-26 maggio 2009, Sapienza Università di Roma), Firenze, 233-41.

GRECO 2011

G. Greco, *Tradurre i tragici greci del V sec. a.C. Teorie e prassi*, Tesi di Dottorato, Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche, Studi Orientali, Sapienza, Università di Roma.

GRIFFITH 1999

M. Griffith (ed.), *Sophocles. Antigone*, Cambridge.

HARRISON 1992

T. Harrison, *The Common Chorus: a Version of Aristophanes' Lysistrata*, London.

HENDERSON 1990²

J. Henderson *Aristophanes. Lysistrata* (1987), Oxford.

KOTT 1977

J. Kott, *Mangiare Dio*, trad. it. di E. Caprioli, Milano.

SANGUINETI 2006

E. Sanguineti, *Teatro antico: traduzione e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Milano.

STEINER 2003

G. Steiner, *Le Antigoni*, Milano.