

Angela Maria Andrisano Leonardo Fiorentini Elisabetta Bianca

*La ricerca sulla drammaturgia classica
presso l'Università di Ferrara.*

*Uno studio a proposito dell'Agamennone di Eschilo:
Atridi di fragmateatro*

Abstract

A new study on the *Agamemnon* by Aeschylus, conducted with the group *fragmateatro*, has stemmed from the research line on antique theatre philology which engages the research group of the University of Ferrara. The aim of this work is to describe, from three different perspectives, the experiment which brought on stage the performance of the *Night of the Researchers* in Ferrara (September 2011).

Dal gruppo di ricercatori dell'Università di Ferrara che si occupano di filologia dei testi teatrali antichi è nata l'iniziativa di uno studio sull'*Agamennone* di Eschilo insieme al gruppo *fragmateatro*. Il presente lavoro vuole illustrare da tre diversi punti di vista l'esperimento che ha dato luogo a uno spettacolo presentato alla *Notte dei ricercatori* di Ferrara (settembre 2011).

In occasione della seconda edizione della *Notte dei ricercatori* (23 settembre 2011), manifestazione che si svolge annualmente anche a Ferrara, città universitaria ricca di fermenti culturali e di progettualità scientifica, è stato presentato un breve spettacolo tratto dall'*Agamennone* di Eschilo, frutto di un laboratorio in collaborazione tra la cattedra di Filologia classica e il gruppo teatrale *fragmateatro*, in cui sono confluite le istanze più diverse. Si tratta di uno studio scaturito dalle metodologie del lavoro di ricerca che si svolge presso la Facoltà di Lettere nell'ambito degli studi sul teatro classico e sulla relativa tradizione e ricezione in epoca successiva con uno sguardo privilegiato riservato al Rinascimento. Tale ricerca è innanzitutto ancorata all'analisi filologica e drammaturgica dei testi, sia tragici che comici, di cui vengono indagati per via indiziaria anche gli aspetti comunicativi e performativi. La finalità è quella di ricostruire non solo il contesto storico-culturale di produzione e fruizione di questi testi, ma anche di mettere in luce le caratteristiche tipiche di un'arte che, pur affidata alla parola, è arte visiva¹, arricchita da musica e danza. Capire le strategie complessive sottese alla messinscena di uno spettacolo antico sarebbe operazione necessaria e preliminare per ogni allestimento moderno, cui va legittimamente riconosciuta ogni trasgressione nella riproposizione dei "copioni" classici, trasgressione benvenuta se

¹ Che il testo verbale sia elemento non unico del testo spettacolare (DE MARINIS 1982, 24-28) è premessa necessaria per l'analisi dei testi teatrali e per la definizione del teatro come la più completa delle arti visive (ANDRISANO 2010, 205-14).

consapevole². La presunta fedeltà in questo ambito è pura illusione, anche quando si sposi al rigore filologico sotteso alla lettura del testo. Da queste premesse è nato il saggio su *Agamennone*, di cui daranno conto più dettagliatamente, in funzione delle diverse competenze, Leonardo Fiorentini e Elisabetta Bianca.

A Ferrara la ricerca scientifica sulle *partiture antiche* risale ai primi anni Novanta, da quando con la nascita della Facoltà di Lettere (a.a. 1992-1993) mi venne affidato, per iniziativa dall'allora preside Marco Mondadori e del collega linguista Sergio Scalise, l'insegnamento di Letteratura greca. In attesa della trasformazione della Facoltà ero stata invitata nell'anno precedente (a.a. 1991-1992) a tenere presso il Magistero il corso di Cultura classica. Avevo esordito con la lettura della *Poetica* aristotelica e non solo perché tra gli studenti molti seguivano l'indirizzo filosofico, ma soprattutto in omaggio alla più antica e lontana tradizione dell'Ateneo. Mi sarei occupata in seguito, infatti, della presenza dei classici nella variegata formazione di T. Tasso, di F. Patrizi e del poliedrico G. Giraldi Cinzio che per anni dopo la laurea in medicina aveva letto per gli "scolari dello Studio" *Poetica e Retorica* aristoteliche³.

Una Facoltà di Lettere era inconcepibile senza l'insegnamento del greco: fu tuttavia impresa pionieristica creare le strutture minime per poter insegnare e fare ricerca. E fu solo l'incoraggiamento, la collaborazione, il sostegno di alcuni colleghi che mi permisero di affrontare la sfida. Sono sempre stata conscia che il piccolo settore di Filologia classica non si sarebbe potuto sviluppare e ingrandire numericamente, ma che avrebbe, tuttavia, goduto del produttivo confronto interdisciplinare con altri ambiti di ricerca. E mi riferisco anche alle filologie delle arti del tempo e dello spazio (Musica e Cinema ad esempio). Nacque una collaborazione attiva con i colleghi di Arte, Musica e Teatro (P. Fabbri, A. Roccatagliati, D. Seragnoli, R. Varese e in seguito A. Boschi, S. Bruni, A.P. Fiorillo, M. Galli), con alcuni dei quali demmo vita ad un corso di laurea (AIMUS) che aveva l'ambizione di offrire un primo generale livello di formazione su musica e arti visive, prima della necessaria ed univoca specializzazione. Fu precocemente chiuso nonostante l'affluenza degli studenti e non per ragioni culturali. Contestualmente ci eravamo riuniti, all'interno del Dottorato di Studi Umanistici e Sociali, nell'indirizzo di *Arti performative*, che per più di una decina d'anni ci ha dato la possibilità di formare molti allievi, ma che oggi purtroppo è quasi privo di risorse.

Ho guidato e continuo a guidare laureandi, dottorandi e dottori di ricerca (D. Bertolaso, C. Boccaccini, B. Cinti, L. Fiorentini, E. Pavini)⁴ secondo un programma che, pur avendo come obiettivo la costituzione e l'esegesi dei testi teatrali, non trascura ogni elemento che rinvii alle antiche e originarie *performances*. Aristofane e i comici frammentari sono gli autori

² Cf. a questo proposito le illuminanti osservazioni di CASTRI (1993, 155-62).

³ Si veda il mio contributo ANDRISANO (2004b).

⁴ Per dar conto del tipo di ricerca che abbiamo condotto in questi anni abbiamo inserito nella bibliografia finale alcuni lavori dei giovani studiosi ferraresi, a partire dalle più recenti tesi di laurea (ad esempio B. Cinti, S. Frigati etc.) e di dottorato.

privilegiati, ma secondo angolature filologiche e drammaturgiche anche i testi di Sofocle ed Euripide sono stati oggetto di indagine, nonché la tradizione e la ricezione dei loro testi. Ho organizzato conseguentemente alcuni convegni a carattere interdisciplinare per dibattere le questioni di natura performativa non sempre tenute nella giusta considerazione: la pubblicazione degli Atti⁵ dà conto della proficua discussione e delle diverse prospettive di ricerca che hanno come oggetto il teatro antico.

Che cosa ho insegnato in questi anni? E da quali spunti prende il via questo singolare *Agamennone*?

Che il testo letterario nascesse per la scena è premessa metodologica indispensabile ad ogni rigorosa indagine sulle antiche partiture, giunte a noi secondo la sistemazione ormai librerica degli Alessandrini. Questo approccio ai testi prevede inevitabilmente la possibilità di ripensare oggi una messinscena, che, pur auspicabilmente sensibile agli orientamenti del teatro di ricerca del '900, riduca, senza togliere spazio alla creatività, la possibile arbitrarietà di un allestimento privo della piena consapevolezza delle problematiche del teatro antico. Ogni moderno regista dovrebbe sentire l'esigenza di un confronto con una ricerca, come quella ferrarese, che coniughi filologia e teatrologia⁶.

La messinscena parziale dell'*Agamennone*, che qui presentiamo, ad esempio, ha optato per il grado zero della scenografia⁷, non solo perché si trattava della stessa scelta di Eschilo, grande drammaturgo che si servì quasi esclusivamente del corpo degli attori e dei danzatori per fare spettacolo⁸, ma perché questa è stata la scelta privilegiata del teatro di ricerca del secondo Novecento. Lo studio sull'*Agamennone* ha quindi presupposto la riduzione degli oggetti scenici e l'eliminazione dell'apparato scenografico tradizionale. Ha realizzato, ad esempio, la concreta compressione di più funzioni in un solo oggetto.

Per quello che riguarda il lavoro attoriale, le informazioni che giungono dal mondo antico sono relativamente chiare ma poco utili a creare un *continuum* fisico, a fornire la partitura fisica dell'attore. Tuttavia, quello che si conosce degli *schemata*, delle figure riprodotte dagli attori antichi, è traducibile come sequenza di *tableaux* che si fanno *vivants*⁹. A tradire necessariamente l'esperienza attoriale di quel primo teatro, a sancirne l'irriducibile lontananza, è intervenuto il ricorso ai grandi maestri del secolo scorso: il dialogo ineludibile

⁵ Cf. ANDRISANO (2006 e 2011).

⁶ L'intervista che ho fatto a Claudio Longhi (vedi *supra* pp. 281ss.) ha l'obiettivo di mostrare ai lettori della rivista come sia stata condotta l'operazione di messinscena del *Prometeo* (Siracusa 2012).

⁷ Per la *Notte dei ricercatori* lo spettacolo è andato in scena nella sala del Centro Teatrale Universitario (CTU), ma darà conto della scelta dello "spazio privato" per ulteriori occasioni E. Bianca (vedi *infra*, pp. 467ss.).

⁸ Cf. ANDRISANO (2004a, 36-51 e 2006, 15-29). L'eccessiva autoreferenzialità dei riferimenti bibliografici ha lo scopo di illustrare le linee di ricerca perseguite in questi anni sul versante dei testi teatrali greci. Nella bibliografia finale, non esaustiva, si darà conto – per esemplificare – anche di alcuni risultati pubblicati dai giovani dottori di ricerca ferraresi.

⁹ Si veda Fiorentini, *infra* pp. 463ss.

tra contemporaneità e antichità, basato sulla consapevolezza della lontananza e della potenziale contiguità, è d'altronde il solo capace di produrre un messaggio nuovo e insieme tradizionale.

Inserisco a seguire la locandina dello spettacolo e gli interventi di Leonardo Fiorentini ed Elisabetta Bianca che ringrazio per la collaborazione.

Angela Maria Andrisano

AGAMENNONE #1 (la passione di Ifigenia)

di *fragmateatro*.

supervisione e regia: Elisabetta Bianca.

Con Leonardo Fiorentini, Attilio Imbrogno, Alessia Passarelli, Barbara Pizzo.

Consulenza musicale: Elisa Franco.

Luci: Davide Barbierato.

Dall'omonima tragedia di Eschilo con il sostegno di Teatro Instabile Urga, Campsirago Residenza Monte di Brianza.

Si ringrazia il Centro Teatro Universitario per la cortese ospitalità offerta in occasione della *Notte dei ricercatori*.

Si ringrazia la Prof. A.M. Andrisano per la collaborazione scientifica.

Su tutto l'*Agamennone* di Eschilo incombe il fantasma di Ifigenia, ennesima vittima della lunga catena di sangue della stirpe degli Atridi.

Il sacrificio di Ifigenia, anche se motivato dalla volontà divina e unico mezzo per propiziare i venti favorevoli per l'esercito diretto contro Troia, sarà seguito da rancorose vendette che colpiranno prima Agamennone, al ritorno da Troia insieme a Cassandra, e poi Clitemestra, per mano del suo stesso figlio Oreste. Nella tragedia di Eschilo, Ifigenia viene evocata due volte soltanto: dalla madre Clitemestra per spiegare l'assassinio del marito, e dal coro durante il canto con cui il coro stesso entrava in scena. Rappresentare oggi in teatro l'*Agamennone* significa porsi la domanda di come *tradurre*: per *traduzione* intendiamo *tradizione, consegna*. Non si tratta solo della questione di come riproporre in una nuova lingua quella antica, ma di come tradurre anche tutti gli altri linguaggi con cui il teatro comunica.

Il coro danzava e cantava i complessi ritmi del lunghissimo primo canto corale. Ma di questo a noi non è rimasta alcuna traccia: gli unici elementi superstiti dal naufragio sono quello verbale e quello ritmico.

Non sappiamo cosa o come il coro agisse. Di qui la scelta di mettere in scena concretamente il sacrificio di Ifigenia, ovvero tradurre visivamente quello che nella tragedia viene evocato e che molto probabilmente veniva anche accennato dalle arcaiche e forse convenzionali figure di danza dei coreuti.

Ciò che presentiamo è dunque una prima breve sezione dell'*Agamennone* di Eschilo: l'azione di Ifigenia evocata dal canto corale. Il laboratorio ha preso, infatti, avvio solo alcuni mesi fa. Innanzitutto si è trattato di vagliare, con il sostegno di un'indagine sia filologica che antropologica, quali azioni non arbitrarie potessero entrare in questa riproposizione di una scena dello spettacolo antico. E, di nuovo, di come queste azioni potessero essere tradotte sul piano visivo, di come permettere che nuovamente possano risuonare in noi.

fragmateatro

1. *Appunti di lavoro sull'Agamennone: la filologia classica al servizio della messinscena*

Presento in questa sede alcuni appunti relativi alla mia esperienza di collaborazione (durata ad oggi diciannove mesi) con un gruppo di ricerca teatrale impegnato in uno studio sull'*Agamennone* di Eschilo. Non è mia intenzione, né rientra nelle mie competenze, render conto, meno che mai dettagliatamente, di un percorso artistico irregolare e caratterizzato da numerosi, quanto inevitabili, ripensamenti e aggiustamenti. Vorrei proporre piuttosto qualche esempio¹⁰ rappresentativo del mio ruolo di filologo classico in quel contesto e dunque di interlocutore privilegiato quale divulgatore e filtro delle questioni più tecniche relative all'operazione sul testo. Gli apporti scientifici, come ipotesi di partenza, avrebbero dovuto consentire l'apertura di nuove vie e suggerire nuovi spunti in quel percorso artistico che si definisce solitamente "drammaturgia dell'attore". Nel lavoro con gli attori e con la regista non è stato mio compito avanzare osservazioni generali sull'*Agamennone* o sulla 'forma' tragica in generale; mi sono limitato, nella dimensione di ricerca della compagnia, a intraprendere una ricerca parallela che soddisfacesse la richiesta principale che gli attori mi rivolgevano: come trovare azioni non arbitrarie da rappresentare? Chiaramente, non è possibile rintracciare in un testo tutte le azioni (non i gesti o i movimenti o le attività, ben più semplici invece da reperire¹¹), di cui peraltro ora resta nulla più che un mutilo archivio verbale: se mai fosse possibile intravedere nel testo verbale il *continuum* delle azioni dei personaggi, non si potranno recuperare le azioni degli attori, ciò che non è la stessa cosa nonostante si tenda a una scontata – ma non del tutto corretta – identificazione. Non ho fornito una traduzione *tout court* del testo greco a uso interno della compagnia, ma ho indicato piuttosto una serie di traduzioni che orientassero gli attori nella fase iniziale del loro lavoro.

¹⁰ La rassegna sarà dunque quanto mai parziale: per esempio mancherà TAPLIN (1977), che pure è stato ampiamente utilizzato per questo lavoro.

¹¹ Per l'evocazione tramite la parola di elementi visivi cf. almeno MARZULLO (1986).

Per l'inclinazione grotowskiana di questa ricerca teatrale, lo spettacolo e la sua drammaturgia generale non si scindono dalla cosiddetta e già menzionata drammaturgia dell'attore. L'ordito verbale e lessicale di Eschilo, dunque, non può che rivelarsi estremamente fruttuoso per la costruzione della partitura fisica dell'attore. Sulla scorta di un puntuale studio di Tosi (1989, in partic. pp. 3-6) e sulla scia del noto lavoro di Bers (1974) dedicato a *Enallage and Greek Style*, ho segnalato alcuni passaggi in cui il tasso di compressione di più significati in un significativo è particolarmente elevato: nel dettaglio, sono stati affrontati i vv. 50-54 *τρόπον αἰγυπιῶν, / οἷτ' ἐκπατίοις ἄλγεσι παίδων / ὑπατοὶ λεχέων στροφοδινοῦνται / πτερύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι, / δεμνιοτήρη / πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες* («simili ad avvoltoi che alti per soverchio dolore dei figli strappati volteggiano sul nido e battono l'aria col remeggio delle ali, lamentano la fatica inutile del nido dei piccoli»), ottimamente analizzati da Tosi¹². A proposito di *ἐκπατίοις*, scartate soluzioni positivistiche che ricercano inevitabilmente «un significato chiaro e distinto per ogni termine», lo studioso intraprende una propria esegesi volta a rivalutare e «apprezzare la multicolore polisemia del luogo eschileo» (p. 5). Ne consegue che *ἐκπατίοις* «concentra in sé l'idea della spaventosa grandezza del dolore e la sua motivazione, cioè l'assoluta sparizione dei figli: esso quindi risulta particolarmente adatto ad assolvere una funzione “scenica”, a creare la scena degli uccelli che s'aggirano disperati sul nido vuoto, scrutando in qua e in là, ma non riuscendo a trovare nessuna traccia dei loro piccoli» (p. 5). In questo caso l'accennata compressione dei significati è stata tradotta in una serie di impulsi fisici che traspaiono nel corpo dell'attore: più precisamente, la corrente di impulsi ha lasciato emergere alcune immagini che traducono *fisicamente* i significati del testo verbale eschileo (**Figg. 1 e 2**).

Come si ha modo di leggere negli appunti di regia di Elisabetta Bianca (cf. *infra*), il 'disvelamento' è stata una precisa linea estetica e drammaturgica perseguita dal gruppo di ricerca: 'disvelamento' inteso come possibilità concessa al pubblico di accedere a uno spazio altro, a un ambiente concretamente destinato a scopo abitativo, che diviene per il tempo dello spettacolo la dimora di Agamennone (**Figg. 3 e 4**); di vedere la morte del re; di assistere al sacrificio di Ifigenia (**Fig. 5**). A tal proposito, ho ritenuto opportuno rimeditare con gli attori un articolo recente di Maria Grazia Bonanno (2007), per trarre alcune coordinate di quella che condivisibilmente la studiosa definisce «azione» di Ifigenia (p. 34)¹³, cantata dal Coro e, credo, evocata da figure di danza. Distaccandosi dall'interpretazione corrente e ripercorrendo un'ipotesi di Lloyd-Jones

¹² Faccio riferimento, in particolare, a TOSI (1989 e 2010).

¹³ *Ibid.*: «sì, l'azione dell'eroina, poiché, come acutamente osservava Ferrari, dobbiamo constatare una cesura drammatica tra la prima parte della *πάροδος*, preludio puramente narrativo, e la seconda parte, in realtà la successiva azione, sebbene δι' ἀπαγγελίας» (l'articolo cui la studiosa fa riferimento è FERRARI 1938).

(1952), però «fino in fondo e “sistematicamente”» (p. 40), la studiosa osserva che l'evocazione da parte del Coro dell'azione di Ifigenia «a terra, prona e con tutta l'anima, nella disperata e necessaria ricerca di un contatto fisico con il proprio padre» (**Fig. 5**), è icastica, presenta una «dovizia di particolari tutt'altro che banali. La negativa risposta di Agamennone è tragicamente (ironicamente) espressa dal rovesciamento di segno di quel λαβεῖν ἀέροδην (v. 234) che una supplica volta a buon fine indicherebbe (magari in termini più “morbidi”) l'ordine di rialzare il supplice, non certo δίκαν χιμαίρας ὑπερθε βωμοῦ, come annunciava ad evitare ogni equivoco il v. 232» (p. 41). Particolarmente rilevante ai fini della costruzione della scena sono le osservazioni conclusive di questo studio: «il coro, con un (vero o falso che sia) effetto di realtà, dirà τὰ δ' ἔνθεν οὔτ' εἶδον οὔτ' ἐννέπω (v. 248), rifiutandosi di concludere la storia ferale perché non può dire il non visto»: ne consegue che l'azione evocata nel canto «sembra qui voler mimare fino in fondo una vera scena, rispettando anche il *tabu* dell'uccisione cruenta davanti agli occhi degli spettatori» (p. 42). Come accennato, il sacrificio di Ifigenia è rappresentato sulla scena nell'allestimento moderno di cui ci stiamo occupando: esso è totalmente in azione, agito dai corpi vivi degli attori; la morte della giovane invece avviene fuori dalla vista del pubblico, in ossequio alla tradizione teatrale classica.

Il canto del Coro su Ifigenia esalta, come osservato dalla Bonanno, la potenza visiva della scena, la sua icasticità (cf. vv. 241s.). Si tratta di un aspetto della tecnica drammatica eschilea indagato da vari studiosi e di recente riesaminato con nuove acquisizioni e aggiornata sensibilità da Angela Maria Andrisano (2004a), in un articolo che si concentra sulla consistenza del v. 105 delle *Eumenidi*, la tragedia con cui si concludeva l'*Oresteia*. L'indagine degli aspetti visivi creati dalla parola e dai corpi degli attori muove dalla condivisibile ipotesi secondo cui «lo scopo [*scil.* di Eschilo] sembra quello di attivare un processo riflessivo che non sia innescato – come spesso è dato di congetturare per molto teatro del V sec. – quasi soltanto per mezzo della comunicazione verbale. In questo caso la parola appare inadeguata a trasmettere la complessità della storia, il senso profondo di contraddizione che emerge dalla tragedia. Basti ricordare che per descrivere le Erinni ed anticiparne la visione agli spettatori le parole della Pizia si costituiscono in didascalia implicita con il ricorso ad una similitudine tratta dalla pittura: questa volta la parola non gareggia come al solito con l'arte visiva, ma vi fa direttamente ricorso per integrare l'evocazione di una realtà indicibile» (pp. 37s.). Che il teatro, anche classico, sia innanzitutto un'arte visiva¹⁴, è cosa ovvia per qualunque attore o regista (non sempre per gli studiosi, che ancora qualche volta ne indagano i soli aspetti letterari): tipico del lavoro di Elisabetta Bianca è la costruzione di *tableaux* che si fanno *vivants* (**Fig. 6**). In molti passaggi della messinscena questa tecnica è stata

¹⁴ Cf. da ultima ANDRISANO (2010, 205-14).

impiegata nelle sue varie declinazioni, e il suo inserimento è stato possibile grazie al fatto che non sarebbe risultato arbitrario, ma proprio in linea con un aspetto peculiare della drammaturgia eschilea.

Occasione e oggetto del sesto congresso internazionale di studi sul dramma antico promosso dall'INDA (1977) fu *Eschilo e l'Oresteia*. Negli atti spicca il contributo di Kenneth James Dover (1977), dedicato ai tessuti rossi dell'*Agamennone*, cioè a una delle scene fondamentali della tragedia e, di fatto, della trilogia intera. Al di là dell'intelligente analisi e della lucidità con cui Dover espone i suoi argomenti per una nuova lettura dell'intera scena, colpisce fortemente una serie di osservazioni apparentemente collaterali eppure densissime sul piano eristico e degne pertanto di attenzione non solo da parte dei filologi classici, ma anche di chi si propone oggi di lavorare in azione sull'*Agamennone* di Eschilo, e in particolare sulla *main action* della tragedia. «Si vuol forse suggerire davvero» osservava Dover «che, se Agamennone si fosse categoricamente rifiutato di calpestare i tessuti, un messaggero di Zeus avrebbe arrestato la mano di Clitemestra nel momento in cui stava per impartire il colpo fatale? E che il compimento della maledizione di Tieste sarebbe stato rimandato – rimandato addirittura a una generazione dopo? [...] Possiamo credere che gli dèi fossero ancora indecisi quando egli stava per metter piede nella casa?» (p. 66). Queste osservazioni sono state molto preziose per costituire un fondamento più certo all'intuizione iniziale del gruppo di ricerca: di non proporre un punto di vista eccessivamente netto, né sul piano della drammaturgia complessiva né su quello della drammaturgia dell'attore («Eschilo [...] se avesse voluto che Agamennone ci facesse ribrezzo per la sua decisione di calpestare i tessuti, avrebbe tracciato l'episodio in bianco e nero invece di usare dei colori sfumati», p. 68)¹⁵. Sempre sulla scia di Dover, ho proposto agli attori un problema rilevante, direi, nella concezione di qualunque spettacolo e in particolare nella creazione di uno spettacolo che mira a riprendere da vicino un modello così noto: mi riferisco al ruolo del pubblico. Si sa che la dimensione politica, comunque si voglia intendere una simile categoria, del teatro greco del V-IV sec. a.C. è un dato oramai generalmente acquisito¹⁶. Nell'ovvia ed evidente impossibilità di riproporre oggi un contesto analogo a quello del 458 a.C., ho suggerito ad attori e regista le conclusioni del citato articolo di Dover come stimolo per una ricerca e un ripensamento del ruolo del pubblico nell'*Agamennone* di oggi: «Platone, considerando il ruolo della tragedia nel suo stato ideale, si preoccupava degli effetti che il comportamento dei personaggi tragici poteva avere sul carattere morale degli spettatori. Si vede che Platone appartiene alla tradizione classica della critica letteraria che, in forma primitiva, si manifesta anche

¹⁵ Dobbiamo all'acume di Bruno Snell l'intelligenza del δῶν tragico. Sulle principali, diverse posizioni in merito al carattere di Agamennone, si veda di nuovo BONANNO (2007, 36s., con la bibliografia lì discussa in particolare nelle nn. 7, 8, 9).

¹⁶ Cf. da ultimo almeno CANFORA (2011, 91-112; 177-86; 334-50).

nella commedia antica e che riapparirà (con maggiore raffinatezza psicologica) in Aristotele. Vorrei incoraggiare i critici a mettersi nell'angolo diametralmente opposto per osservare la reciproca dipendenza dei personaggi e degli spettatori e per studiare la genesi delle rappresentazioni teatrali attraverso le esperienze comuni alle quali partecipava anche il drammaturgo» (p. 69).

In sostanza, l'affiancamento di una competenza filologica, al di là di dati puramente tecnici e talora di dettaglio, ha inciso sul lavoro dell'attore, sulla sua costruzione di una corrente di impulsi fisici e psichici, che si è così arricchito di una nuova consapevolezza. In occasione di una *tournee* in Birmania – racconta Martha Graham – le fu chiesto «di deporre dei fiori sulla tomba del Milite Ignoto [...]. Quando terminai» ricorda la danzatrice e coreografa «vi fu un'esplosione di commenti concitati. I Birmani volevano sapere chi mi avesse insegnato a deporre i fiori esattamente con i gesti, i passi e i modi che avrebbe utilizzato una donna birmana della mia età e del mio stato sociale»¹⁷. Nulla di sciamanico, ovviamente, è richiesto alla filologia, ma senz'altro il lavoro filologico in precisi ambiti di ricerca teatrale, la cui poetica, per usare un termine caro a Grotowski, sia volta a rintracciare qualcosa di originario – ma non necessariamente di originale – permette di ancorare il lavoro alla storia e dunque di uscire da attualizzazioni talora forzate o da riproposizioni insicure e vuotamente archeologiche. Lo scopo non è quello totalmente illusorio di ricreare lo spettacolo antico, ma di reperire una serie di equivalenze che giustifichino una scelta, una “traduzione” anziché un'altra.

Leonardo Fiorentini

2. Appunti di lavoro sul testo di Eschilo: la regia

Quando mi è stato chiesto di redigere alcune note a proposito del progetto *Atridi*, ho percepito subito la difficoltà che incontra chi deve dar conto di un processo niente affatto lineare. Comincerò dunque col dire molto semplicemente che *Atridi* è il nome dato allo spettacolo su cui *fragmateatro*, un gruppo di ricerca teatrale indipendente di Ferrara, sta lavorando da più di un anno e di cui sto curando la regia.

Il testo di partenza della ricerca è l'*Agamennone* di Eschilo: per la sensibilità moderna è parso subito evidente che, se avessimo mantenuto il titolo consegnatoci dalla tradizione, avremmo spostato eccessivamente l'attenzione verso le vicende di un solo personaggio. Ecco dunque il senso del titolo *Atridi*: esso per noi ha un valore inclusivo. Conosciamo tutti le lotte intestine che avvelenano i rapporti tra Tieste e Atreo e che porteranno all'orrendo banchetto. In *Agamennone* siamo testimoni della potenza con cui

¹⁷ GRAHAM (1992, 13).

si è abbattuta la vendetta, ma questa vendetta riguarda tutta la casata degli Atridi, di cui il re non è che un membro. La tragedia dunque consiste proprio nel fatto di portare quel nome e di trascinare con sé anche chi non ha, per la nostra sensibilità, colpa alcuna. Con questa sensibilità dobbiamo fare continuamente i conti per riportare alla luce il punto di vista antico. L'operazione di reviviscenza è possibile grazie alla precisa coscienza della necessità di trovare delle equivalenze, del fatto che non dobbiamo ignorare o trascurare mai il modo dei moderni di concepire i concetti di colpa e di responsabilità (anche divina). Solo così, su un piano tecnico, sarà possibile capire quali immagini e quali azioni fisiche possono funzionare sulla scena e quali no.

Quando abbiamo cominciato a lavorare a questo spettacolo, gli attori ed io ci siamo domandati che cosa mettere in scena dell'*Agamennone*. Nell'*Agamennone* di Eschilo, almeno per come ci giunge oggi e senz'altro per la sua collocazione storica, i personaggi sembrano parlare attraverso una fredda lastra di cristallo, senza lasciar intravedere facilmente qualcosa dei loro pensieri più profondi, dei loro moti umani più nascosti. Nonostante ciò, ogni frase che Eschilo fa pronunciare ai suoi personaggi sembra invasa da un mondo sotterraneo di istinti potenti messi a freno. Quindi, la domanda che ci siamo posti si è focalizzata su come tradurre nei corpi, nelle voci e nelle azioni degli attori anche tutto quello che nelle parole non emerge esplicitamente, ma che può essere intuito, percepito. Il lavoro sul testo è stato dunque quello di tradurre ancora una volta Eschilo non nelle parole, ma nelle azioni, a partire dalle parole di quella lingua così potentemente evocatrice di immagini (**Fig. 7**). E particolarmente utile in tutto questo è stato Aristotele. Fra le molte e affascinanti speculazioni moderne sul tragico e in particolare sulla tragedia, la definizione antica, così semplice e insieme così precisa, fornita da Aristotele, ha mostrato da subito la sua attinenza col lavoro che stavamo intraprendendo: tragedia è imitazione di un'azione seria e compiuta, che ha una propria dimensione, una parola ornata, dotata quindi di ritmo; è imitazione di persone che agiscono e non una narrazione, è imitazione che attraverso pietà e paura raggiunge la depurazione di queste emozioni.

E proprio il concetto di azione è ciò che sta alla base di tutto il lavoro, così come è alla base di qualunque mio lavoro. La metodologia applicata al processo di creazione di questo spettacolo è infatti quella che applico da sempre, o, per lo meno, è il consueto punto di partenza per il viaggio che ogni volta si rivelerà diverso da tutti quelli compiuti prima: perché ogni creazione è come un nuovo essere vivente, unico e irripetibile, col quale si scoprono sempre nuove possibilità di indagine. Credo in un teatro vibrante, vivo ed emozionante. Un teatro in cui l'attore è canale di quello che nella vita di tutti i giorni la maggior parte della gente si permette appena di dire, o persino di pensare. Un teatro che sia una discesa agli inferi per risalirne sentendosi un po' meno soli. Sostanzialmente un atto d'amore, che richiede una buona dose di coraggio. Michael Chekhov (1953) ha dichiarato: «la compassione può essere considerata, tra tutte le arti

buone, quella fondamentale poiché lei sola può dirti cosa prova e sente un altro essere umano. Solo la compassione tronca i legami con le limitazioni personali e ti dà l'accesso profondo alla vita interiore del personaggio che stai studiando». Sia quando lavoro da sola che con altri attori, cerco di non indicare mete, ma di fornire gli strumenti per il viaggio. L'arte non è un fine, ma un mezzo e anche il personaggio di uno spettacolo non è che un mezzo, uno strumento. Come diceva Grotowski, «uno strumento che serve per studiare ciò che è nascosto dietro la maschera di ogni giorno – l'essenza più intima della nostra personalità – per offrirla in sacrificio, palesandola».

Durante le prove seguiamo delle intuizioni per realizzare degli studi o schizzi, compiendo un viaggio verso e attraverso la memoria personale: ricordi, paure, ossessioni, desideri. Lasciamo che il corpo reagisca agli stimoli offerti dal 'tema-trampolino', per comporre poi una serie di partiture precise e ripetibili di impulsi che nei passaggi fisici rispondano ai propri paesaggi interiori. Una volta che le partiture fisiche sono fissate, su di esse vengono appoggiati i testi. Il corpo e la voce cominciano così a dialogare, plasmandosi a vicenda. Alla fine, le partiture vengono montate e lo spettacolo, nella sua corrente di impulsi, pian piano comincia ad apparire, svelando quasi da sé la sua forma e la sua vita.

Per questo, quando parlo di "traduzione", intendo "tradizione" nel suo senso di "consegna". E forse per questa ragione abbiamo scelto di non presentare il testo italiano di Eschilo: esistono infatti molte ed eleganti traduzioni italiane dell'*Agamennone*, ve ne sono altrettante bellissime in altre lingue moderne. Tuttavia, nel caso di *Atridi*, eliminare il greco avrebbe significato rinunciare a quella dimensione verticale che la lingua antica evoca in chi non la conosca, una dimensione che emerge dalla corrente di impulsi della parola metrica come corpo-voce. Nello spettacolo, i pochi pezzi in italiano, che costituiscono una parte delle poche parole dette (altre sono cantate), sono i ricordi, i pensieri, i sogni e pertanto non sono tratti da Eschilo. Il disvelamento del mondo interiore del personaggio: il modo in cui pensa e quello che pensa ne definiscono la sua rappresentazione. Come diceva Tarkovskij, «esistono degli aspetti della vita umana che possono essere rappresentati in maniera veritiera soltanto con i procedimenti della poesia». È come seguire la logica del sogno, la poetica del ricordo. Così, per certi aspetti, rifletteva anche Pasolini ne *Il cinema di poesia*.

La traduzione si è dunque dispiegata su altri livelli. Ripercorrendo Aristotele, potrei dire che la traduzione principale, come ho già accennato, si è ovviamente basata su una riflessione del *mythos* e della *systasis ton pragmaton* cioè l'intreccio, il meccanismo. Attraverso il testo di Eschilo abbiamo indagato le azioni fisiche lì sottese. Sui mezzi della rappresentazione ho concentrato un'attenzione particolare alla dimensione del canto, talora un po' trascurata ingiustamente nelle messinscene moderne. Ma ho ben presto misurato l'impossibilità di ricostruire il canto greco antico, di cui restano poche tracce relative alla tragedia e per di più limitate essenzialmente a

Euripide. Ciò che premeva, in assenza di una traccia precisa, era di non compiere una scelta che cadesse poi nell'arbitrio più assoluto. Ci siamo dunque domandati quale tradizione musicale potesse tradurre lo spirito di quel canto sul piano acustico e sul piano della sua risonanza emotiva. I canti ortodossi bizantini e georgiani ci sono sembrati rispondere a questa esigenza anche in virtù della loro provata antichità. Un esempio è il solenne inno che il Coro degli Argivi intona per Zeus (vv. 150ss.). Il canto, nel testo eschileo, si colloca a ridosso dell'evocazione del sacrificio di Ifigenia, cioè della ragione della vendetta di Clitemestra. Si tratta di un momento cruciale. La scelta è dunque ricaduta su un inno polifonico ortodosso che fa parte dei riti della *Koimesis Theotokou*, un inno vespertino cantato per la morte apparente della Vergine. Anche Ifigenia è una vergine e già questo per noi sarebbe stato sufficiente a giustificare tale scelta e non un'altra. Ma poiché abbiamo deciso di mostrare il sacrificio di Ifigenia, in linea con la vocazione al disvelamento che ha questo nostro lavoro rispetto all'antecedente tragico (ricordo che in Eschilo il sacrificio è presente nel canto e forse richiamato dalla danza del coro), sul canto religioso ortodosso abbiamo posto le parole del testo greco antico. Il canto ha rivelato così la sua natura e ci ha condotti, inevitabilmente, verso un'iconografia del Cristo a me molto cara: la pietà. Sempre per stare al sacrificio di Ifigenia, un esempio più semplice di traduzione, in questo caso puramente visiva, è stata la scelta di presentare la figlia di Agamennone con un abito e un velo bianchi, che per noi sono sinonimo di purezza e che evocano anche la dimensione nuziale alla quale Ifigenia si avviava: se avessimo deciso di seguire la nota cromatica eschilea avremmo dovuto scegliere il croco, generando un'immagine inspiegabile per il pubblico moderno occidentale (**Figg. 8 e 9**). Da regista ho poi voluto dedicare un'attenta analisi allo spazio. In linea col tentativo di mostrare ciò che nell'*Agamennone* di Eschilo non si vede, ben presto c'è stata la consapevolezza di coinvolgere anche il pubblico a un livello più intimo. Lo spettacolo non si svolge dunque in uno spazio teatrale per così dire tradizionale (intendo tradizionale qui in relazione al teatro moderno occidentale), bensì in antiche dimore signorili (**Figg. 3 e 10**): esso si dispiega per le stanze di queste abitazioni, adatta, di volta in volta, le azioni degli attori alla reale disposizione delle stanze, ma soprattutto conduce il pubblico nel cuore della casa, nel privato della vicenda. La dimensione pubblica dell'*Oresteia*, la sua collocazione civile sono chiare ormai a tutti e ben illuminate da molti studiosi di filologia classica: a me, in questo caso, è interessata la dimensione privata, grazie alla quale è stato forse possibile ricreare, al contrario, la partecipazione ateniese all'evento spettacolare antico.

Tutto ciò potrebbe indurre al sospetto di un eccesso di libertà. Ma, se si trova con coerenza l'equivalenza esatta tra il testo antico e l'azione moderna, questa libertà si rivela apparente per divenire invece il risultato di una scelta inevitabile o, almeno,

coerente. Senza confini è impossibile l'approfondimento, il limite è necessario per non mentire.

Elisabetta Bianca



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

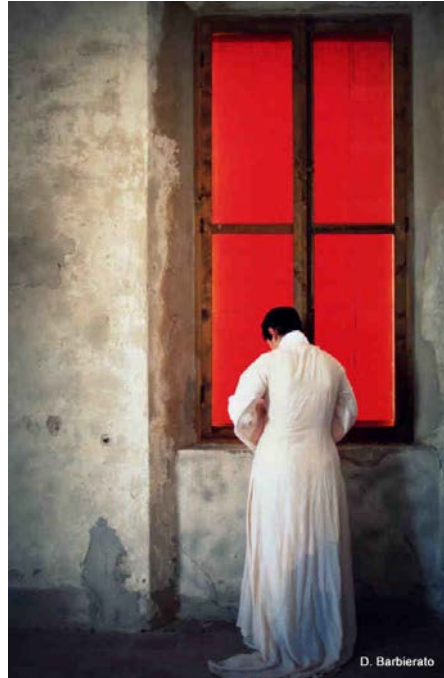


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

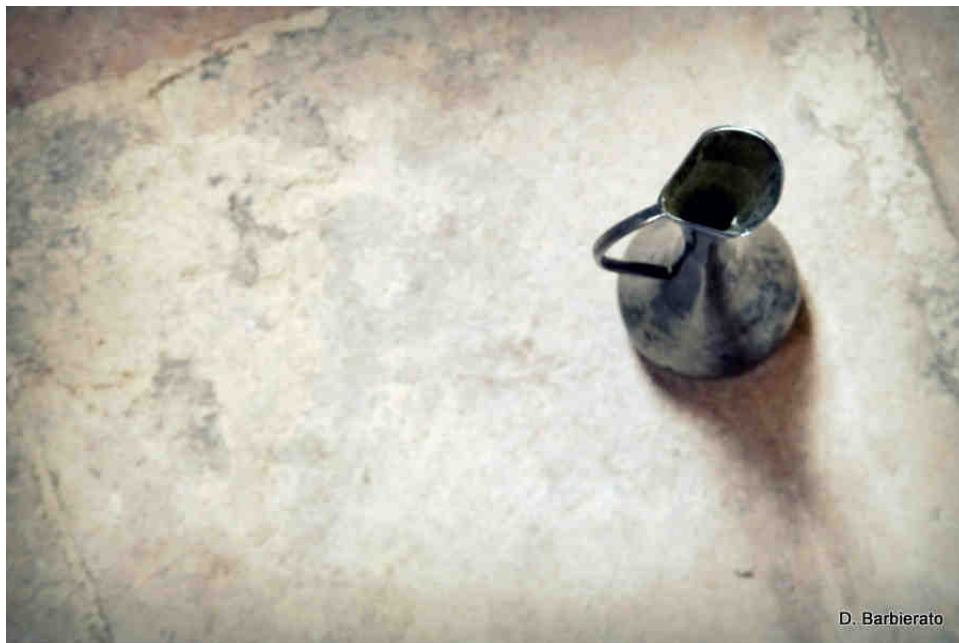


Fig.10

riferimenti bibliografici

ANDRISANO 2004a

A.M. Andrisano, *Il prologo delle Eumenidi eschilee. Clitemestra immagine di sogno* (vv. 104s.), «Dioniso» n.s. III 36-52.

ANDRISANO 2004b

A.M. Andrisano, *Lo studio dei classici nel rinascimento presso l'Università di Ferrara: la riflessione teorica di G. Gibaldi Cinzio nella Lettera sopra il comporre le satire atte alle scene*, «Annali di storia delle Università italiane» VIII 35-49.

ANDRISANO 2006

A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale tra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea* (Atti della Giornata di studio, Ferrara, 5 maggio 2004), Roma.

ANDRISANO 2010

A.M. Andrisano, *Il teatro è un'arte visiva*, «DeM» I 205-14.

ANDRISANO 2011

A.M. Andrisano (a cura di), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), «La biblioteca di DeM» I.

ANDRISANO-BERTOLASO 2002

A.M. Andrisano-D. Bertolaso, *Osservazioni al Prologo delle Trachinie di Sofocle: Deianira donna d'Etolia* (vv. 1-14), «Annali dell'Università di Ferrara - sezione Lettere» III 29-49.

ANDRISANO-PAVINI 2006

A.M. Andrisano-E. Pavini, *Il pubblico del teatro greco: donne in "maschera" alla "prima"?*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale tra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 125-42.

BERS 1974

V. Bers, *Enallage and Greek Style*, Lugduni Batavorum.

BERTOLASO 2000

D. Bertolaso, *Emone parricida mancato? (Soph. Ant. 1231-41/Aristot. Poet. 1453b 36-1454a 1)*, «Annali dell'Università di Ferrara - sezione Lettere» I 43-63.

BERTOLASO 2001

D. Bertolaso, *A proposito di vita politica e attività teatrale nella Grecia classica*, «Annali dell'Università di Ferrara - sezione Lettere» II 47-55.

BERTOLASO 2004

D. Bertolaso, *La "costruzione verbale" dello spazio nel teatro di Sofocle: Trachinie, Antigone, Aiace*, Tesi di Dottorato, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Ferrara.

BERTOLASO 2005

D. Bertolaso, *La "costruzione verbale" dello spazio nelle Trachinie di Sofocle: supremazia e molteplicità dello "spazio diegetico"*, «Dioniso» n.s. IV 24-41.

BERTOLASO 2006a

D. Bertolaso, *Antigone: il corpo soffocato di una vergine*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 49-64.

BERTOLASO 2006b

D. Bertolaso, *A proposito dell'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna*, «AOFL» II 202-16.

BERTOLASO 2008

D. Bertolaso, *Tra terra e mare, tra Asia e Europa: Eracle in Soph. Trach. 100s.*, in G. Avezzù (a cura di), *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, Verona, 133-52.

BOCCACCINI 2000

C. Boccaccini, *Osservazioni drammaturgiche alle Ecclesiazuse di Aristofane*, «Annali dell'Università di Ferrara - sezione Lettere» I 27-41.

BOCCACCINI 2002

C. Boccaccini, *Aristoph. Eccl. 586s.: un intervento del corifeo?*, «Annali dell'Università di Ferrara - sezione Lettere» III 51-61.

BOCCACCINI 2009

C. Boccaccini, *Il training attoriale del parente. A proposito di Ar. Thesm. 624s.*, «AOFL» IV/2 155-62.

BOCCACCINI 2010b

C. Boccaccini, *A proposito dell'attore Callipide (Ar. fr. 490 K.-A.)*, «AOFL» V/2 241-49.

BOCCACCINI 2011

C. Boccaccini, *Un uso paradossale della lekythos nelle Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι di Aristofane (fr. 487 K.-A.)*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), «La biblioteca di DeM» I 189-200.

BOCCACCINI 2012

C. Boccaccini, Danaidi, Fenicie, Σηηνὸς καταλαμβάνουσαι, *commedie frammentarie di Aristofane. Testo e commento*, Tesi di Dottorato, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Ferrara.

BONANNO 2007

M.G. Bonanno, *Ifigenia nell'Agamennone di Eschilo*, «Dioniso» n.s. VI 34-43.

CANFORA 2011

L. Canfora, *Il mondo di Atene*, Roma-Bari.

CASTRI 1993

M. Castri, *Responsabilità del regista*, «Dioniso» LXIII/2 155-62.

CHEKHOV 1953

M. Chekhov, *To the Actor, on the Technique of Acting*, New York.

CINTI 2011

B. Cinti, *A proposito della tradizione dei testi euripidei*, Tesi di Laurea Magistrale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Ferrara.

DE MARINIS 1982

M. De Marinis, *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano.

DOVER 1977

K.J. Dover, *I tessuti rossi dell'Agamennone*, «Dioniso» XLVIII 55-71 (discussione alle pp. 70-72).

ERCOLES-FIORENTINI 2011

M. Ercoles-L. Fiorentini, *Giocasta tra Stesicoro (PMGF 222(b)) ed Euripide (Fenicie)*, «ZPE» CLXXIX 21-34.

FERRARI 1938

W. Ferrari, *La parodos dell'Agamennone*, «ASNP» XVI 355-99.

FIORENTINI 2005

L. Fiorentini, *A proposito dell'esegesi ironica per l'ultimo Aristofane*, «Eikasmós» XVI 111-23.

FIORENTINI 2006

L. Fiorentini, *Il corpo di Pluto sulla scena aristofanea*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 143-65.

FIorentini 2009a

L. Fiorentini, *Orfeo in un frammento del commediografo Alessi* (Alex. fr. 140, 5 K.-A.), in A.M. Andrisano-P. Fabbri (a cura di), *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine performance*, Ferrara, 23-29.

FIorentini 2009b

L. Fiorentini, *Modalità esecutive del nuovo ditirambo: Cinesia choroktonos in Stratt. fr. 16 K.-A.*, «AOFL» IV/2 163-80.

FIorentini 2010a

L. Fiorentini, *Elementi paratragici nelle Fenicie di Strattide*, «DeM» I 52-68.

FIorentini 2010b

L. Fiorentini, *La voce delle rondini* (Ar. Av. 1681; Petron. 37, 10), «AOFL» V/1 203-208.

FIorentini 2011

L. Fiorentini, *Dialetti e scocioletti nella commedia antica: il fr. 49 K.-A. delle Fenicie di Strattide*, «DeM» II 134-47.

FRIGATI 2010

S. Frigati, *Osservazioni su Agatone: vita e produzione frammentaria*, Tesi di Laurea Triennale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Ferrara.

GRAHAM 1992

M. Graham, *Memoria di sangue. Un'autobiografia* (1991), Milano.

GROTOWSKI 1970

J. Grotowski, *Per un teatro povero*, trad. di M.O. Marotti, Roma.

LLOYD-JONES 1952

H. Lloyd-Jones, *The Robes of Iphigeneia*, «CR» n.s. II 132-35.

MARZULLO 1986

B. Marzullo, *La parola scenica*, «QUCC» LVII 97-104.

MASTELLARI 2011

V. Mastellari, *Osservazioni sulla produzione frammentaria di Antifane. Per un commento delle Lemnie*, Tesi di Laurea Triennale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Ferrara.

PASOLINI 2012

M. Pasolini, *Il mare: spazio extrascenico dell'Ifigenia in Tauride*, Tesi di Laurea Triennale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Ferrara.

PASOLINI 1999

P.P. Pasolini, *Il cinema di poesia*, in W. Siti-S. De Laude (a cura di), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, vol. I, Milano, 1461-88 (il saggio rientra in *Empirismo eretico* [1964-1971] e risale al 1965).

PAVINI 2005

E. Pavini, *La ricezione del teatro aristofaneo: il caso di Lisistrata e Tesmoforiazuse*, Tesi di Dottorato, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Ferrara.

PAVINI 2007

E. Pavini, *Una ripresa semonidea nella Lisistrata di Aristofane: il modello della "donna cavalla"*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Biblioteche del mondo antico. Dalla tradizione orale alla cultura dell'Impero*, Roma, 72-82.

PAVINI 2008

E. Pavini, *A proposito di paratragedia al femminile. Osservazioni al volume di M.M. Bianco sulla commedia plautina*, «AOFL» III/1 262-68.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.

TARKOVSKIJ 1995²

A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo* (1988), Milano.

TOSI 1989

R. Tosi, *Alcuni esempi di polisemia nell'Agamennone di Eschilo: esegesi antica e filologia moderna*, «Lexis» III 3-24.

TOSI 2010

R. Tosi, *I 'meteci' nell'Oresteia*, «Eikasmós» XXI 29-40.