

Nicola Pasqualicchio

*Una vicinissima lontananza:
il teatro antico nel progetto Theáomai dell'Università di Verona*

Abstract

In 2012, the University of Verona organized *Theáomai*, a performing arts project consisting of five sections, one of which was devoted to ancient theatre. This section, called “Una vicinissima lontananza”, included theoretical reflections, workshops and performances and addressed the inexhaustible vitality of ancient theatre, particularly of Greek tragedy, under different views, examining some relevant topics concerning its interpretation, translation and staging.

L'Università di Verona ha organizzato nel 2012 un progetto di cultura teatrale intitolato *Theáomai* composto di cinque sezioni, una delle quali dedicata al teatro antico. Attraverso incontri teorici, laboratori e spettacoli, questa sezione, chiamata “Una vicinissima lontananza”, ha affrontato sotto diverse prospettive l'inesauribile vitalità del teatro antico, specialmente della tragedia greca, riflettendo su alcune importanti questioni relative alla sua interpretazione, traduzione e messa in scena.

1. Il progetto

Il progetto *Theáomai/università-teatro-città*, ideato e organizzato dal Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Verona, è stato realizzato grazie al finanziamento dell'Esu Verona, avvalendosi altresì del patrocinio dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Verona e della collaborazione del Teatro Stabile di Verona, della Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo e dell'Associazione Culturale Punto in Movimento. In un arco di tempo compreso tra l'aprile e il dicembre 2012, il progetto ha offerto agli studenti dell'Ateneo veronese, agli appassionati di teatro e a tutta la cittadinanza un articolato programma di spettacoli, laboratori, performance, conferenze, convegni, che hanno avuto luogo in vari spazi della città, messi a disposizione dall'Università e dalle istituzioni partner. Alle attività hanno partecipato a vario titolo circa duecento studenti, a più di cento dei quali, iscritti ai corsi di laurea di Scienze della Comunicazione e di Lettere, la partecipazione è stata ufficialmente riconosciuta mediante l'attribuzione di crediti formativi. Le attività, proposte e coordinate da un comitato scientifico composto dai docenti Simona Brunetti, Nicola Pasqualicchio (ricercatori di Storia del teatro e dello spettacolo), Paolo Scattolin (ricercatore di Filologia greca) e Matteo Spiazzi (regista e attore, diplomato presso l'Accademia d'Arte Drammatica Nico Pepe di Udine), sono state affidate ad attori, registi e studiosi di diverse discipline.

Alla base dell'intero progetto è stato il proposito di connettere e far interagire tra loro momenti di fruizione del teatro che normalmente sono vissuti separatamente: la visione (di spettacoli e performance dal vivo e di documentazioni audiovisive), la riflessione e l'approfondimento teorico (nella forma della conferenza, della tavola rotonda, del convegno), l'esperienza pratica (attraverso l'attivazione di laboratori). Secondo questa prospettiva, i temi di ciascuna delle cinque sezioni in cui il progetto si è articolato hanno potuto essere affrontati "a tutto tondo", non solo *guardando* il teatro, ma anche *pensandolo* e *agendolo* (così come il *theáomai*, il "guardare" degli antichi spettatori greci, non era una visione passiva, ma sempre anche uno strumento di riflessione e un momento attivo della vita della comunità civile). Un rilievo particolare è stato assegnato al rapporto fra tradizione e innovazione, per rendere visibili non solo le discontinuità ma anche gli elementi di connessione fra l'eredità culturale del nostro grande passato teatrale e la ricerca contemporanea. Il progetto è stato diviso in una parte primaverile, comprendente le sezioni "Teatro e poesia. Messe in scena della parola poetica tra Dante e Zanzotto" e "Voci in performance. Mito e realtà della voce umana tra retorica, teatro e canto", e una autunnale, dedicata ad altri tre temi: "Parole per la scena. Archetipi e immaginario nell'officina di Pirandello", "Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione" e "Una vicinissima lontananza. Il teatro greco sulla scena contemporanea". È di quest'ultima sezione che intendo qui dare brevemente conto.

L'ossimoro del titolo non vuole essere puramente "effettistico", ma intende rispecchiare una sensazione diffusa, uno stupore largamente condiviso in relazione a quella «dicotomia 'prossimità'/'distanza' dei capolavori teatrali antichi» di cui ha parlato su questa rivista Elisabetta Matelli¹: il fatto cioè che i testi appartenenti a una forma di teatro non solo così lontana nel tempo ma anche per buona parte sottraentesi – nonostante il meritorio accanimento di filologi e storici sempre più attenti e interessati agli aspetti concreti del teatro antico – a una ricostruzione che non sia fortemente ipotetica di tanti suoi aspetti costitutivi (recitativo, musicale, coreutico, per non dire delle effettive modalità di ricezione del pubblico), siano ancora sentiti come un alimento necessario e vitalizzante per la scena contemporanea. E questo non deriva certamente da un mero omaggio culturale all'antichità, che non potrebbe mai costituire uno stimolo sufficiente per un uomo di teatro, né da un più o meno fondato sentimento di riconoscimento delle proprie radici antropologiche nell'uomo greco, ma dal fatto che evidentemente una parte almeno di quei testi emana tuttora, al di là della loro grandezza letteraria e della presenza di questioni e dilemmi in cui l'uomo contemporaneo può ancora riconoscersi, una forza teatrale, una coerenza scenica che non cessa di richiamarli alla vita concreta del teatro. C'è in questo qualcosa che sfuggirà sempre all'indagine

¹ MATELLI (2011, 593).

filologica e all'analisi razionale, ma che a esse non necessariamente si oppone, e anzi può in una certa misura rendersene complice; perché, se è scontato che ogni operazione registica, indipendentemente dal grado di "fedeltà" che vorrà poi serbare al testo, tanto più sarà convincente quanto maggiore sia stata in partenza la consapevolezza delle problematiche testuali, è anche vero, complementariamente, ciò che invece fino a poco tempo fa, specialmente nell'ambito del teatro antico, non appariva così ovvio: il fatto, cioè, che quanto un regista vede tra le pieghe di un testo in prospettiva della sua messa in scena, può far comprendere allo studioso anche più attenti aspetti dell'opera che la pura angolatura testuale non riusciva a mettere in luce, proprio perché in sé cieca rispetto al balzo "visivo" che l'obiettivo della messa in scena impone al testo: tema, questo, già emerso in precedenti numeri di questa rivista, in particolare in contributi di Angela M. Andrisano e Andrea Capra².

Così la messa in scena del teatro antico, e della tragedia greca in particolare, appare come una sfida tanto ardua quanto necessaria, per certi aspetti impossibile per altri irrinunciabile: dunque, al di là dei giudizi che di volta in volta si possono dare sui risultati, sempre stimolante e affascinante. Ciò che ha mosso gli ideatori di *Theáomai* nell'organizzarne questa sezione è stata dunque la volontà di offrire (alla visione o alla discussione, nonché all'esperienza laboratoriale) alcuni esempi del complesso e sempre nuovo lavoro di "traduzione", inteso come traghettamento – dalla lingua dei tragici all'italiano, dal testo alla scena, dal mito tragico alle sue variazioni –, che la rappresentazione scenica di questo teatro comporta.

2. I contenuti: la teoria e la pratica

Le riflessioni di carattere teorico sono state pensate in rapporto diretto, come presentazione o approfondimento, con l'attività laboratoriale (sui tre laboratori, gestiti da Renata Molinari, Matteo Spiazzi e Riccardo Pippa e incentrati tutti sul mito tragico di Filottete, si rimanda allo specifico articolo in questa stessa sezione della rivista) e con gli spettacoli da noi individuati come esempi interessanti, proprio nella loro eterogeneità stilistica e nelle marcate differenze di approccio al mito tragico, di attuale traduzione scenica dell'antica drammaturgia greca: due effettivamente messi in scena all'interno di *Theáomai* (*MHΔEIA-Medea-Metamorfofi* di Fatebenesorelle Teatro, ed *Eros e Thanatos nel teatro greco* di ATIR Teatro), uno (*Parole e Sassi. La storia di Antigone in un Racconto-Laboratorio per le nuove generazioni*) messo a disposizione dei nostri studenti dal Collettivo Progetto Antigone, e altri due che, per ragioni pratiche, è stato possibile presentare solo attraverso una parziale visione videoregistrata (*Edipo re di*

² ANDRISANO (2010) e CAPRA (2011).

Archivio Zeta) o immagini fotografiche commentate dal regista (*Crash Trōades* di Krypton).

2.1. *Gli incontri teorici*³

Propedeutica al lavoro laboratoriale su Filottete, la lezione di Guido Avezzù, docente di Letteratura greca all'Università di Verona, intitolata *La parabola della solitudine: il Filottete di Sofocle e la rivisitazione di Heiner Müller*, ha mostrato come Sofocle, nella sua personale interpretazione dello schema mitico di base (ferimento-espulsione-recupero dell'eroe, con conseguente vittoria dei Greci), sviluppi in particolare la contrapposizione tra i due sistemi valoriali del *dolos*, l'astuzia ingannatrice qui rappresentata da Odisseo, e della lealtà, incarnata da un Neottolemo sottrattosi nel corso dell'azione alla complicità con Odisseo per approdare a una completa solidarietà nei confronti di Filottete, fino a dichiararsi disposto a disertare la guerra in compagnia dell'eroe abbandonato. L'altro motivo che la relazione ha particolarmente sottolineato è quello dell'intaccata integrità dell'esercito greco, motivo vero dell'impossibilità per i Greci di pervenire alla vittoria. Al contrario di quanto ritengono Odisseo e il coro, caduti in un equivoco "reificante", ciò di cui le schiere achee necessitano per vincere non è l'arma (l'arco infallibile) che rende potente Filottete, ma il guerriero stesso, senza il quale l'esercito non recupererebbe la propria interezza né, dunque, la possibilità di vittoria. Se alla fine Neottolemo e Filottete si ricongiungono alle proprie truppe, e la tragedia approda dunque a un finale positivo, lo si deve all'intervento quale *deus ex machina* di Eracle, il quale incita i due eroi a combattere come leoni affiancati e vaticina la guarigione di Filottete. Nel cielo di Müller, invece, non abitano dèi, e il mondo dei suoi eroi non ha contravveleni all'inganno e alla falsificazione: nella sua versione del mito Neottolemo conquista la fiducia dell'eroe ferito ed emarginato soltanto per poi ucciderlo a sangue freddo. Il senso ultimo dell'omicidio di Filottete – è stata la conclusione del relatore – è di un pessimismo radicale: la guerra (*questa* guerra, ma anche *la* guerra in generale) non è finita e non finirà mai perché abbiamo ucciso Filottete.

Il tema della guerra è comprensibilmente uno dei motivi più presenti e sottolineati nelle variazioni drammaturgiche e nelle letture registiche che recuperano il teatro greco anche nei termini di paradigma interpretativo di eventi storici della contemporaneità. Se poi le vittime della guerra non sono gli uomini che l'hanno voluta, ma le donne o i bambini che l'hanno subita, come palesemente accade nelle *Troiane* di Euripide, il collegamento o la sovrapposizione con tragedie umanitarie e genocidi che hanno di

³ La registrazione di tutti gli incontri, unitamente a interviste a Serena Sinigaglia e Patricia Zanco, è reperibile in podcast nel sito di FuoriAulaNetwork, la web radio dell'Università di Verona, all'indirizzo <http://www.fuoriaulanetwork.net/programma/theaomai-2/>.

recente impresso nella storia il loro marchio di ferocia diventano anche più immediati. Si tratta di un intento dichiarato, per esempio, dello spettacolo *Crash Trōades* della compagnia Krypton, che il regista Giancarlo Cauteruccio ha presentato agli studenti all'interno di un incontro intitolato *Visioni dal mito tragico*. Elaborato come progetto in tre tappe coinvolgente i partecipanti (attrici, danzatrici, cantanti e operatori tecnici) al corso di alta formazione per lo spettacolo dal vivo "Teatro Urbano", finanziato dalla regione Toscana, al momento della sua presentazione a Verona (novembre 2012) *Crash Trōades* era già approdato alle due realizzazioni progettate per spazi aperti nel centro storico di San Gimignano e nella corte pentagonale del castello di Piombino, ed era prossimo ad andare in scena nello spazio chiuso del Teatro Studio di Scandicci, sede ufficiale della compagnia Krypton: non tre repliche di uno stesso spettacolo, ma tre momenti evolutivi di un progetto diversamente declinato in corrispondenza delle eterogenee situazioni ambientali. Costanti rimanevano comunque, in questo percorso attraverso differenti spazi urbani, quelli che l'analisi di Cauteruccio ha evidenziato come gli elementi fondamentali del progetto: una partitura drammaturgica nata dalla contaminazione tra la tragedia di Euripide e i testi di Anna Politkovskaja e Yolande Mukagasana, a indicare senza possibilità di equivoci la linea ininterrotta di dolore e violenza che unisce la rappresentazione tragica della guerra antica con gli orrori recenti di Cecenia e Rwanda; il reciproco potenziamento, caratteristico d'altronde di tutta la poetica di Cauteruccio, di una presenza degli attori fortemente espressiva sul piano corporeo e dell'impiego dirompente delle tecnologie multimediali⁴; un'idea di azione scenica lontana – per l'interazione tra recitazione, canto e danza – dal "teatro di prosa", certamente priva di intenzioni filologiche, ma allo stesso tempo leggibile come restituzione analogica di un linguaggio potentemente plurilinguistico qual era quello della scena greca. Le immagini mostrate durante la lezione, riferendosi all'allestimento di Piombino, hanno inoltre permesso di visualizzare un'ambientazione che, scartato qualsiasi riferimento, anche solo allusivo, all'antico, colloca l'azione in uno spazio post-catastrofico che è assieme paesaggio di macerie belliche, discarica industriale, cimitero d'automobili: aspetto, quest'ultimo, che giustifica la parola *Crash* presente nel titolo, con dichiarato riferimento all'omonimo romanzo di James Ballard.

La descrizione del progetto sulle *Troiane* è giunto al termine di una lezione-racconto che ha ripercorso le tappe più significative dell'incontro di Cauteruccio con l'antico, a partire dall'*Eneide* del 1983, traduzione del testo virgiliano in pura scrittura ritmico-visiva, tra immaginario elettronico (fu, ci ricorda il regista, il primo spettacolo italiano in cui sia stato impiegato il laser) e sonorità rock (con musiche originali dei Litfiba). In parallelo con il percorso più generale di Krypton, di progressivo recupero della dimensione verbale pur all'interno di una concezione di teatro che rimane

⁴ Il gruppo Krypton è stato, fin dai primi anni Ottanta, un precursore dell'impiego teatrale delle tecnologie multimediali. Cf. CAUTERUCCIO (2010).

primariamente legata alla scrittura scenica⁵ e alla dimensione visiva, Cauteruccio ha poi incrociato due volte il suo percorso artistico con il mito di Medea: prima con una *Me Dea* (1991) riscritta dal poeta e drammaturgo Marco Palladini a partire dai testi di Euripide, Apollonio Rodio e Seneca, dove la maga della Colchide, catturata in una sorta di follia solipsistica, è costretta a rivivere, in un'infernale coazione a ripetere, il gesto figlicida, liberandosene infine attraverso un processo di riconoscimento della propria divinità; poi in *Medea e la luna* (2006), adattamento della *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro interpretato da Patrizia Zappa Mulas. La stessa attrice era stata due anni prima interprete, nel ruolo del protagonista, di un'originale rivisitazione del *Filottete* sofocleo (*Bang Bang/In care. Filottete e l'infinito rotondo*), ambientata da Cauteruccio, sulla base di una drammaturgia di Lina Prosa, in un'isola di sale, spazio desertificato dalla guerra e dalla disumanità, avamposto estremo della solitudine e della malattia. Negli anni più recenti, prima di *Crash Trōades*, il regista di Krypton ha raccontato di prediligere una modalità di accostamento al mito classico più trasversale, non tanto legata a un singolo testo di partenza, sia pur sottoposto a vistosi adattamenti o rielaborazioni, quanto ispirata da riflessioni su un personaggio mitico (ne sono esempi i lavori su Tiresia e su Penelope) o su performance in cui brani di diverse tragedie sono percorsi dal filo rosso tematico della femminilità emarginata, ferita, repressa, come nel caso di *C.A.N.T.O – Visioni dal mito*, nel quale, muovendo da rielaborazioni di testi dei tre grandi tragici, si succedono, in una sorta di effetto corale per accumulo di monologhi (che è in fondo la cifra drammaturgica delle *Troiane* di Euripide, testo al quale non a caso Cauteruccio è approdato subito dopo), le parole di Cassandra, Elena, Elettra, Creusa.

È chiaro che per un regista come Cauteruccio la “traduzione” del testo classico è soprattutto una questione di trasposizione del tessuto verbale in energia e ritmo del corpo attoriale e potenza dei codici visivi, diretta (come nel caso dell'*Eneide*) oppure mediata da un'elaborazione drammaturgica appositamente costruita a partire dal testo drammatico originale, come in tutti gli altri casi. Il problema della traduzione, in senso più stretto, come passaggio dall'antica lingua drammatica greca a un testo italiano specificamente destinato alla scena, è dunque, in un'impostazione di questo tipo, scavalcato in partenza. Cosa che non avviene per quelle compagnie o quei registi che decidono di misurarsi a fondo con il problema della lettera del testo, senza per questo sottovalutare affatto il ruolo pienamente creativo della scrittura scenica né precludersi l'eventuale opportunità di sacrificare a essa parti di testo o di arricchirla con prestiti testuali altrui, una volta che la traduzione per la scena sia approntata. Tra le compagnie

⁵ L'espressione “scrittura scenica” è qui impiegata nel senso specifico inaugurato a fine anni Sessanta dal critico Giuseppe Bartolucci, a indicare una pratica teatrale caratteristica del teatro di ricerca, decisamente svincolata dall'idea di regia come atto interpretativo o creativo secondario rispetto alla scrittura drammatica, in quanto considera l'orchestrazione dei codici scenici come la vera e primaria “scrittura” teatrale. Cf. BARTOLUCCI (1968).

e i registi che lavorano in questo orizzonte, sia pur con metodi ed esiti molto differenziati, ci interessavano in particolare Archivio Zeta e Serena Sinigaglia, di cui era nostra intenzione presentare nel programma di *Theáomai* uno spettacolo per ciascuno, introdotto da un incontro teorico che affrontasse appunto la questione, in relazione specifica al loro confronto con il dramma antico, del “doppio traghettamento”: dal greco all’italiano e dal testo alla scena. Il proposito, sul piano degli spettacoli, si è realizzato solo in parte, perché Archivio Zeta, che aveva dato piena disponibilità di partecipazione, ha poi dovuto rinunciare a presentare il proprio *Edipo re*, a causa della malattia di uno dei suoi membri più rappresentativi, l’attore Franco Belli, che è poi purtroppo mancato proprio nel giorno in cui lo spettacolo era stato inizialmente programmato, e alla vigilia dell’incontro che avevamo organizzato con la compagnia e con il traduttore dell’*Edipo*, Federico Condello. L’incontro con quest’ultimo (intitolato *Tradurre per la scena: il caso dell’Edipo re di Archivio Zeta*) è stato dunque anche un’occasione per ricordare l’attore scomparso e per vederlo recitare, nella parte del Corifeo, in un brano videoregistrato dell’*Edipo*.

Quella di Condello (ricercatore in Filologia classica all’Università di Bologna, dove è anche responsabile del Laboratorio di traduzione specialistica dalle lingue antiche) è stata però soprattutto una conversazione interessantissima proprio sui problemi legati alla traduzione del teatro greco, laddove si abbandoni una prospettiva puramente filologica o letteraria e ci si ponga invece l’obiettivo, come Condello ha appunto fatto nel caso del capolavoro sofocleo per Archivio Zeta, di produrre un testo per la scena, rappresentabile e recitabile. Il discorso dello studioso e traduttore è partito dalla constatazione che la traduzione per la scena nel caso del teatro antico (ma l’osservazione è estensibile al teatro in generale) è un’entità quasi inesistente, vista la rarità dei casi in cui un regista o una compagnia richiedono una traduzione *ad hoc*, preferendo ricorrere a traduzioni già pubblicate, spesso rimaneggiandole e non indicandone la paternità. Il guaio è che la gran parte di queste traduzioni, oltre a essere finalizzate alla lettura individuale e non alla rappresentazione scenica, parlano una lingua curiosa, un “traduttese” tipico dei testi classici, che nel caso teatrale diventa più specificamente un “tragichese”, e che denuncia a ogni piè sospinto, senza poterlo risolvere, il problema di fondo della resa contemporanea del linguaggio tragico: esiste un sublime contemporaneo di riferimento nel quale l’antica tragedia possa trovare una plausibile accoglienza linguistica? Di fatto, si oscilla tra un linguaggio artificiosamente letterario, il cui canone di riferimento più o meno esplicito è il libretto d’opera, e tentativi di attualizzazione che corteggiano i giovanilismi da fiction televisiva, ma che in ogni caso sono di scarsa utilità nella soluzione dei problemi di dicibilità e comprensibilità di un testo tragico che si voglia presentare a un pubblico contemporaneo senza scorciatoie semplificatorie o pesantezze erudite. Diventano allora di particolare interesse i problemi concreti che il grecista che, come Condello, lavori

alla ricerca di un'adeguata traduzione scenica, si deve porre: da quello del comprensibile riferimento a fenomeni e usi che non hanno corrispettivo nella cultura di arrivo, a quello della resa di parole che per noi significano concetti astratti ma che nella cultura greca indicavano anche precise entità divine, fino alla traduzione di nomi etimologicamente “parlanti” a un pubblico greco ma non più a noi (è nota in tal senso la provocatoria scelta di Edoardo Sanguineti di trasformare “Edipo” in “Piedone”), per citare solo alcune delle questioni più interessanti analizzate da Condello.

Può poi accadere (e a lui è accaduto) che il traduttore che lavora con questa attenzione al destino scenico del testo si veda amputare dal regista una parte della propria traduzione a favore di una diversa “economia” dell'evento scenico o si senta richiedere cambiamenti nella resa dell'originale che assecondino maggiormente la visione registica dell'opera. Fa parte del gioco, se il grecista accetta di uscire dalla cittadella accademica e di mettere le proprie competenze al servizio di una costruttiva dialettica con il regista, agendo più da “dramaturg” che da erudito; ed è un gioco – ci pare proprio che Condello ne sia convinto – che vale la candela, non solo per il regista, ma anche per lo stesso studioso, certamente indotto da questo tipo di collaborazione a porsi dei problemi che potranno anche avere positive riverberazioni sull'analisi filologica. In quest'ottica, uno dei punti di maggior interesse su cui si è soffermata la riflessione di Condello è la frequente tendenza delle traduzioni del teatro antico a non valorizzare i nessi tra le battute, a trascurarne o sottovalutarne la reale funzione teatrale come indicatori dello sviluppo dell'azione, della prossemica, degli spostamenti degli attori nello spazio scenico: lo studioso costretto a pensare concretamente il testo in direzione della sua rappresentazione sarà invece portato a scorgervi la presenza e l'importanza di elementi legati al fare scenico, e quindi assolutamente determinanti in un testo teatrale, che altrimenti potrebbero risultargli meno chiari.

Martina Treu, ricercatrice di Lingua e letteratura greca presso lo IULM di Milano, è un'altra giovane studiosa che ha messo più volte le proprie competenze di grecista a disposizione della scena, curando tra l'altro la drammaturgia dei brani dell'*Iliade* inseriti da Serena Sinigaglia all'interno della propria messa in scena delle *Troiane* euripidee. E proprio agli incontri della regista milanese con il teatro greco la Treu ha dedicato la sua lezione per *Theáomai*, intitolata *Euripide e Aristofane in scena. Il teatro corale di Serena Sinigaglia*. Il coro, si sa, costituisce il problema più delicato per gli allestimenti contemporanei del dramma greco; e, alle prese con un personaggio collettivo (dunque... costoso), che parla una lingua spesso oscura, che si sa che danza ma non come, si sa che canta, ma non su quale musica, i tentativi di risolverlo, questo problema, sono molto meno numerosi delle sue elusioni: abbondanti tagli testuali, affidamento del ruolo a un singolo attore, espunzione dell'elemento musicale a confermare la comune riduzione del dramma antico a teatro di prosa. La Treu ha dedicato alla questione uno specifico

articolo⁶, nel quale proprio la Sinigaglia veniva segnalata tra i pochi registi non rinunciatari nei confronti dell'elemento corale; facilitata in questo, come la studiosa ha argomentato nella sua lezione, da un'intrinseca coralità del proprio teatro, un elemento che è nel DNA dell'affiatatissimo gruppo da lei diretto, l'ATIR, caratterizzato fin dall'inizio da un senso di distribuzione collettiva delle responsabilità che si traduce per gli spettatori dei suoi allestimenti nella sensazione che la compagnia stessa sia in qualche modo quel personaggio collettivo che il coro greco intendeva essere. Sicché le messe in scena di testi greci della Sinigaglia (un giovanile allestimento delle *Baccanti* e due più recenti di *Troiane* e *Donne in parlamento*) possiede una coralità che supera l'effettiva funzione del coro e si manifesta, in particolare negli ultimi due titoli, come una sorta di anima collettiva di un gruppo di personaggi femminili fortemente coeso pur nelle sue a volte aspre dialettiche interne. Tragedia o commedia, il teatro greco della Sinigaglia esce dall'analisi della Treu come un lavoro scenico di straordinaria energia e vitalità; teatro di attori con elementi scenografici mobili di assoluta semplicità (valigie o tavoli), scandito da musiche pescate senza remore anche nel repertorio rock e pop, con interpretazioni di grande impegno fisico e fonico, che non temono di essere vocalmente monocordi perché la varietà degli attori di ATIR si percepisce più a livello sinfonico che solistico, è appunto più un risultato corale che individuale. Sono spettacoli che filano, veloci e potenti, come treni in corsa; perché la Sinigaglia, osserva la Treu citando Pasolini, aggredisce i classici «come un cane che si avventa sull'osso».

Un altro, e inedito, tipo di coralità è l'esito di un progetto teatrale di notevole originalità, la cui visione, dedicata per principio a un pubblico esclusivamente di bambini della scuola primaria, è stata gentilmente messa a disposizione anche di un limitato numero di studenti universitari frequentanti gli appuntamenti di *Theáomai*: mi riferisco a *Parole e sassi* del Collettivo Progetto Antigone, coordinato dalla regista e drammaturga Letizia Quintavalla, che, assieme all'attrice Rosanna Sfragara, l'ha presentato all'Università di Verona in un incontro intitolato *Parole e sassi. La tragedia di Antigone raccontata ai bambini*. Non mi soffermo sul progetto e sullo spettacolo, che sono oggetto di un altro specifico articolo di questa sezione di *Dionysus ex machina*, se non per segnalare la condivisa ammirazione, da parte dei pochi adulti che hanno avuto il privilegio di assistervi, per questo spettacolo semplice e potente, presentato ai suoi giovanissimi spettatori senza sconti o bamboleggiamenti, mantenendo al tragico la sua altezza, anzi, come Letizia Quintavalla preferisce dire, la sua «maestà»; e lo straordinario effetto di "monologo corale" offerto dal video mostrato durante l'incontro, nel quale si alternavano nella recitazione alcune delle diciotto attrici che, ciascuna in una diversa regione italiana, rappresentano lo spettacolo.

⁶ TREU (2007).

2.2. *Gli spettacoli*

Nonostante la cosa presentasse difficoltà tanto sul piano organizzativo che su quello economico, siamo riusciti comunque a raggiungere uno degli obiettivi a cui tenevamo maggiormente, quello di inserire in “Theáomai” anche alcuni spettacoli; grazie, tra l’altro, alla disponibilità del Teatro Stabile e del Comune di Verona, che ci hanno messo a disposizione rispettivamente gli spazi del Piccolo Teatro di Giulietta e del Teatro Camploy, tre delle cinque sezioni del progetto (“Teatro e poesia”, “Teatri di figura” e, appunto, “Una vicinissima lontananza”) sono così state arricchite anche da momenti performativi.

Lo spettacolo di Fatebenesorelle Teatro, *MHΔEIA-Medea-Metamorfofi*, ci ha attirato fondamentalmente per due motivi: conoscevamo la bravura dell’attrice Patricia Zanco, che avevamo tra l’altro visto come protagonista della *Tomba di Antigone* di Maria Zambrano, e trovavamo stimolante il testo, composto dalla poetessa Franca Grisoni rielaborando i testi di Euripide, Seneca e Apollonio Rodio nel dialetto di Sirmione, le cui sonorità ci sono parse evocative di una lingua barbara e arcaica che ben si prestava a farsi eloquio della maga straniera. Non ci sbagliavamo: la potenza espressiva della Zanco, vocalmente tenuta su toni cavernosi e carichi d’ombra, risultava esaltata dall’impasto linguistico del dialetto, al punto da rendere persino troppo tenui le apparizioni degli altri personaggi che, muti, le si materializzano attorno quasi fossero immagini di un suo incubo. Lo spettacolo è infatti solistico sul versante verbale, ma non su quello dell’immagine, che la regista Daniela Mattiuzzi popola di visioni e di doppi. Visioni dei personaggi maschili, Giasone e Creonte, marionette tirate dai fili di interessi estranei ai sentimenti umani; visione di Creusa, la rivale, che muore atrocemente in una scena di parossistica efficacia. E doppi come immagini dei personaggi riflesse dalle lastre metalliche che spezzano lo spazio scenico, ma anche Creusa e Medea che si specchiano l’una nell’altra, e una cantante che appare in alcuni momenti quale alter ego di Medea, a esprimere col canto ciò che la nuda parola nemmeno nelle sue risonanze più tenebrose riesce a esprimere. Come il titolo segnala, lo spettacolo è anche il racconto di una metamorfosi: la Medea che alla fine parla italiano è come distolta dai suoi incubi privati e dalla rabbia con cui li coltiva, e pronuncia un dolore che è di tutte le madri che hanno dovuto sacrificare i propri figli all’orrore e alla menzogna. Così nel finale la voce di Medea non è più individuale e il monologo viene proiettato in una dimensione corale: a conferma del fatto che gli spettacoli che riflettono con intelligenza sul teatro greco, laddove non conferiscono al coro un ruolo esplicito, ne palesano però spesso la nascosta urgenza anche attraverso la risonanza collettiva che singole voci assumono; il che comporta qualcosa di più sottile e complesso della semplice assegnazione a un attore delle parole del coro.

Sui motivi che ci hanno indotto a chiedere la partecipazione di Serena Sinigaglia credo bastino le osservazioni sul suo teatro di Martina Treu che ho riportato poco sopra⁷; conoscendo la bravura e l'entusiasmo coinvolgente con cui sa raccontare il proprio teatro e sapendo che girava da un po' di tempo con una bella conferenza-spettacolo su Shakespeare, le abbiamo chiesto se aveva voglia di produrre un'analogha performance sul teatro greco. Serena ci ha accontentato creando per *Theáomai* uno spettacolo-racconto intitolato *Eros e Thanatos nel teatro greco* (ora ufficialmente inserito nel repertorio di ATIR semplicemente come *Eros e Thanatos*). L'idea di partenza della regista, qui in scena come narratrice assieme agli attori Salvatore Nicosia e Sandra Zoccolan, è stata di raccontare il proprio incondizionato amore per il teatro greco rievocando le circostanze piuttosto avventurose, e non prive di aspetti esilaranti, della creazione della sua prima messa in scena di un testo antico, le *Baccanti*, con la collaborazione dell'Accademia d'arte drammatica di Tirana. Era il 1991; in agosto la nave Vlora era approdata nel porto di Bari, carica di 20.000 albanesi che l'avevano presa d'assalto nel porto di Durazzo e l'avevano costretta a salpare per l'Italia. La notizia e le immagini di questo sbarco si erano trasformate, nella mente della Sinigaglia, in una certezza: che le sue *Baccanti*, le menadi che giungono da oriente al seguito del loro dio straniero, sarebbero state albanesi, un coro di donne albanesi, con l'idea di una sorta di riscatto di quella massa indistinta di migranti attraverso la loro trasformazione in un coro, in una collettività, cioè, che non cancella le individualità; e questo l'aveva messa sulla strada di Tirana, alla ricerca del suo coro. Dalla diffidenza alla fiducia degli albanesi, dalle difficoltà apparentemente insormontabili alla realizzazione e al successo dello spettacolo, la storia della Sinigaglia sfocia in un lieto fine, cui la regista concede la nota toccante della registrazione delle voci originali del coro albanese. Ma intanto ha percorso, inserendoli nella narrazione a dosi via via più cospicue, momenti della tragedia euripidea che i due bravissimi attori recitano in modo che fa ben riconoscere la cifra registica della Sinigaglia: un'energia giovanile scevra da retoriche giovanilistiche, uno spirito "pop", secondo la definizione della stessa regista, che funziona da costante antidoto agli intellettualismi o all'approccio erudito fine a sé stesso, una dimostrazione esemplare dell'inesausta vitalità teatrale di questi testi così lontani e così vicini.

⁷ Ma a proposito della qualità del lavoro della Sinigaglia sul teatro greco, almeno sul versante comico, cf. anche CAPRA (2011).

referimenti bibliografici

ANDRISANO 2010

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

BARTOLUCCI 1968

G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma.

CAPRA 2011

A. Capra, *Con l'occhio oltre l'ostacolo: la filologia è un' "arte fantastica?"*. *Le Donne al parlamento alla luce di un allestimento moderno*, «DeM» II 428-39.

CAUTERUCCIO 2010

G. Cauteruccio, *Krypton. Teatri di luce. Spazio, corpo, tecnologia*, Corazzano (Pisa).

CONDELLO 2012

F. Condello, *Su qualche caratteristica e qualche effetto del "traduttese" classico*, in L. Canfora – U. Cardinale (a cura di), *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, Bologna, 421-39.

GRISONI 2012

F. Grisoni, *Medea*, Brescia.

MATELLI 2011

E. Matelli, *Laboratorio di Drammaturgia antica in Università Cattolica*, «DeM» II 592-631.

PUCCI – AVEZZÙ 2003

P. Pucci – G. Avezù (a cura di), *Sofocle. Filottete*, Milano.

TREU 2007

M. Treu, *Coro per voce sola. La coralità antica sulla scena contemporanea*, «Dioniso» n.s. VI 286-311.

TREU 2009

M. Treu, *Il teatro antico nel Novecento*, Roma.