Eva Marinai

Il senso del tragico contemporaneo. L'episteme drammatica di Mario Martone

Abstract
Starting from mid-1980s, Mario Martone begins to follow the path of excavating the roots of our culture (the Greek myth) in order to understand our tragic present. He seems to search for the origin of all evil, by tracing a route backwards from the trials and faults of the sons to reconstruct the history of the fathers, guilty of an unequalled greatness. The sense of tragic also emerges from the grief of this "second generation" that bears notable similarities with the present (Serses, Oedipus' sons, Neoptolemus, as well as the young director Leo – Andrea Renzi – in *Teatro di guerra*) because of their full awareness of the guilt they carry with them and their own immense solitude.

A partire dalla metà degli anni Ottanta del Novecento, Mario Martone inizia un percorso di scavo e dissotterramento delle radici della nostra tradizione culturale (il Mito greco), per tentare di capire il presente tragico. Egli sembra cercare l'origine dei mali, percorrendo a ritroso una strada che prende le mosse dalle sofferenze e dagli errori dei figli per ricostruire la storia dei padri, rei di una grandezza ineguagliabile. Il senso del tragico emerge anche dal dolore di questa "seconda generazione" che ha molte affinità con il presente (Serse, i figli di Edipo, Neottolemo, ma anche il giovane regista Leo – Andrea Renzi – di *Teatro di guerra*) per la piena consapevolezza della colpa che si porta addosso e della propria immensa solitudine.

θεοῦ δὲ δῶρόν ἐστιν εὐτυχεῖν βροτούς
Sette contro Tebe, 625[1]

Con Eschilo «il mondo dei morti irrompe con prepotenza nel mondo dei vivi»[2]. Con Martone il mondo del teatro irrompe con prepotenza nel teatro della vita.

Nei *Persiani* il re Dario esce dal sepolcro, mentre nelle *Coefore* il tumulo di Agamennone emana infausti miasmi; nelle *Eumenidi* l'ombra di Clitemnestra appare alle Erinni dormienti per destarle e indurle alla caccia: anch'esse apparizioni eruttate da antri e abissi infernali; e ancora, gli scudi dei *Sette contro Tebe* mostrano segni di potenze ctonie, notturne e spaventose.

Durante la preparazione dei *Sette*, rappresentato nella Sala Assoli del Teatro Nuovo di Napoli il 19 dicembre del 1996, in seno al film *Teatro di guerra* (1998) che ingloba le prove dello spettacolo in un continuo dialogo metacomunicativo tra interno ed esterno[3], teatro e vita, opera prima e opera seconda (film/spettacolo o viceversa), gli

[1] Il verso non compare nella traduzione di Sanguineti del 1992 utilizzata da Martone.
[2] ALBINI (1991, 209).
[3] Dialogo che si sviluppa sia entro l'orizzonte rappresentativo che in quello extra-rappresentativo. Quest'ultimo anche in virtù della compenetrazione tra pubblico e privato, tipica della città di Napoli, come descrive magnificamente BENJAMIN (2007², 7, 13): «La vita privata del napoletano è lo sbocco

attori e il regista, Leo (interpretato da Andrea Renzi, *alter ego* di Martone), invadono le strade dei Quartieri Spagnoli affiorando dallo scantinato in cui è collocata la sala, e in cui quotidianamente la compagnia vive come in un rifugio antiaereo, aperto però agli umori della città sovrastante.

Dichiara Martone:

> Durante le recite de *I sette contro Tebe*, la porta della sala resterà aperta, perché gli spettatori vedano, sentano la realtà in cui siamo immersi. Non vogliamo chiuderci tra quattro mura. Solo aprendo le porte il teatro potrà ritrovare la sua necessità[4].

Mentre teste di curiosi si affacciano ad osservare la compagnia non solo durante le prove, e i rumori della strada entrano a dialogare con il *logos* tragico e con i suoni della rappresentazione, la *katabasis* degli attori che entrano nello spazio della tragedia greca ha il sapore di una discesa agli inferi. Dall'altro lato, le risalite alla superficie, in momenti e con modi ricchi di *pathos* e di energia fisica ed emotiva, ricordano quell'irrompere incontenibile del mondo dei morti nel mondo dei vivi.

E i morti, quando tornano sulla terra, disturbano.

Essi hanno il volto coperto di biacca, come nelle maschere arcaiche. Nei *Sette* gli attori strofinano la faccia sulla polvere bianca, mentre nei *Persiani* guance e mento sono sporcate di fango, e il palcoscenico è ricoperto di calce, evocatrice della cenere del disfacimento[5]. Vestono abiti quotidiani, logori e improvvisati (come accade da sempre nel teatro di ricerca e a maggior ragione qui, dove il regista intende rappresentare un campo da guerra, un'infermeria, un avamposto), indossano armi giocattolo e si aggirano in spazi scarnificati, smembrati, cifra stilistica del lavoro dell'autore, sia quando lo scenografo è Sergio Tramonti, come in questo caso, sia quando è Mimmo Paladino, come nel caso degli *Edipo* (mentre per i *Persiani* è lo stesso Martone). «Un avvicendarsi di distruzioni, sventramenti e cimiteri»[6] che produce un'associazione di idee e di immagini evocative e perturbanti: dal ricordo di una Sarajevo bombardata, motivo da cui nasce l'intera narrazione filmica, alla Napoli camorrista dei Quartieri Spagnoli; dalla distruzione della reggia a causa della stirpe maledetta dei Labdacidi, al crollo dell'Occidente.

«Per vie tempestose»[7], dunque, Mario Martone giunge al teatro antico e tra le prime soste sceglie il più tragico dei tragici[8]. Sino ad allora, la regia contemporanea ha

---

bizzarro di una vita pubblica spinta all'eccesso […]. L'esistere, che per l'europeo del nord rappresenta la più privata delle faccende, è qui […] una questione collettiva» e ben commenta DOTTORINI (2013, 124-27).

[4] Martone, in FIORE (1996).

[5] Nei *Persiani* di Eschilo «la polvere sollevata fino al cielo» è presenza ricorrente.

[6] MARTONE (1998, 41).

[7] Come quelle descritte da Eschilo nei *Persiani*.

preferito affrontare, del medesimo autore, piuttosto l'*Orestea*, sia come emblematico *exemplum* della nascita della democrazia e del rapporto civiltà-barbarie (Jean-Louis Barrault, 1955; Pier Paolo Pasolini-Vittorio Gassman, 1960) sia come faticoso cammino dell'individuo entro un orizzonte ambiguo, sfuggente e a tratti grottesco (Luca Ronconi, 1971; Peter Stein, 1981). Martone, invece, privilegia *I Persiani* e *I sette contro Tebe* (quest'ultima tragedia già scelta da Gabriele Vacis nel 1992)[9], due storie di contese e di sconfitte, che danno la parola a quei rappresentanti della *seconda generazione*[10] – Serse, figlio di Dario ed Eteocle, figlio di Edipo – portatori della *hybris* dei padri[11].

L'idea grande di un conflitto epico affascina il regista, che in prima battuta ripropone in entrambi i casi, come in un'*ekphrasis* omerica o ariostesca, l'elenco dei combattenti, che siano quelli delle armate di rientro dalla battaglia o i nemici pronti all'assedio della *polis*. La prima scena dei *Persiani* vede dunque Toni Servillo nelle vesti del Primo Corifeo scandire con voce grave i nomi di duci e re persiani di cui ancora non si hanno notizie: Amistre, Artaferne, Megabate, Astaspe, Artembare, Masistre, Imeo, Farandace e Sostane, «bravi arcieri e cavalieri, / spaventosi a vedersi, tremendi in battaglia»[12]; e ancora i capi egiziani Susiscane, Pegastagone e Arsame; Ariomardo che domina l'antica Tebe e i vigorosi Mitrogate e Arcteo, e così via, in una sequenza di stirpi armate che le spose attendono con ansia. Nei *Sette* è il Messaggero, interpretato da Roberto De Francesco, a elencare e descrivere i presidî delle porte (e gli scudi dei guerrieri) ad Eteocle/Marco Baliani, che regna illecitamente nella città sotto assedio e che ha ordinato al Messo di spiare i nemici argivi che avanzano sotto la guida del fratello Polinice. Ad ogni nemico argivo, Eteocle contrappone un eroe tebano. Il medesimo resoconto viene riproposto nell'*Edipo a Colono* sofocleo del 2004, nel quale è proprio Polinice (Valerio Binasco) a descrivere dettagliatamente ad un Edipo-padre (Toni Bertorelli), chiuso nella sua immensa ira, l'esercito schierato contro Tebe. Nel suo lungo monologo, Polinice/Binasco, venuto a chiedere aiuto all'incestuoso re, il cui solo intervento può garantire la vittoria, enuncia i sette eserciti e i sette capitani che hanno aggirato la pianura tebana:

---

[8] Dopo una prima prova con *Filottete* (Soph.) nel 1986 per il Festival di Santarcangelo, Martone approda a Eschilo, con *I Persiani* (Teatro greco di Siracusa, 1990) e *I sette contro Tebe* (Napoli, Teatro Nuovo, 1996), nato all'interno della lavorazione del film *Teatro di guerra* (1998). Cf. Schede in calce.

[9] Probabilmente tra gli elementi che hanno contribuito alla scelta dei *Sette* da parte dei due registi contemporanei si possono annoverare anche il *pathos* grottesco e *l'unité dissonante* della struttura narrativa di tale tragedia eschilea.

[10] *La seconda generazione* è anche il titolo dello spettacolo presentato nel 1988 come «tragedia apocrifa da Sofocle, Euripide, Virgilio, Ritsos e altri autori», con la traduzione di G. Paduano e M. Fusillo, scaturito dal laboratorio condotto presso la Civica scuola d'arte drammatica di Milano "Paolo Grassi".

[11] Aesch. *Sept.* 743-45: il Coro parla dell'«antica colpa» che «permane fino alla terza generazione»: SANGUINETI (2006, 291).

[12] Aesch. *Pers.* 26s., trad. di MONACO (1990, 9). Su gentile concessione della Fondazione dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico.

> […] il prode Anfiarao, il secondo è l'etolo Tideo, figlio di Eneo, il terzo l'argivo Eteoclo, il quarto Ippomedonte, mandato da suo padre Talao; il quinto Capaneo, che si vanta di radere al suolo e bruciare la città; il sesto l'arcade Partenopeo […][13].

La sequenza dei nomi, diversa ma artefice di equivalente *suspence*, giunge al culmine con il numero sette: «E io infine settimo, tuo figlio, così chiamato almeno, o se non tuo, figlio della cattiva sorte»[14], dice Polinice/Binasco ad Edipo/Bertorelli nell'*Edipo a Colono*; «è il tuo stesso fratello»[15], rivela il Messaggero/De Francesco ad Eteocle/Baliani nei *Sette*, cui faranno eco le parole strazianti di Antigone/Bonaiuto: «Non andare alla settima porta!»[16].

Poco prima di questa enumerazione di eroi, si staglia la supplica di Polinice che si definisce «io sciagurato»[17], rivolgendosi al vecchio padre dal «volto senza occhi»[18], come si trattasse di una divinità.

> [Padre mio] Non chiedere ad altri[. Confesserò io stesso] le mie colpe; ~~da me stesso rendo testimonianza che~~ rispetto ai miei doveri verso di te, io sono stato il peggiore degli uomini.
> Ma ~~in tutti gli eventi~~ accanto a Zeus siede la pietà ~~sul suo trono~~, vorrei che stesse [lascia che ora segga] anche al tuo fianco. […] Perché taci? Dì[mmi] qualcosa, padre; [no,] non distogliere il volto, non mandarmi via senza una risposta, senza dire nemmeno [aver detto neppure] le parole dell'ira.
> Voi che siete sue figlie, e mie sorelle, [vi prego] cercate voi di smuovere quel [questo] volto implacabile, inaccessibile. Che non mi mandi via con disprezzo, senza avermi risposto [una risposta].
> [Io] Sono un supplice [e sono] sacro al dio [a Dio][19].

In una irregolare – ed ideale – trilogia tebana, che parte dall'episodio conclusivo dei *Sette* per risalire all'*Edipo a Colono* e all'*Edipo re*, Martone sembra cercare

[13] Soph. *OC* 1313-22, in PADUANO (1982, 805).
[14] *Ivi*, vv. 1323s. Paduano commenta in n. 58: «Pur non consapevole, probabilmente, il richiamo al mito di Edipo "figlio della Tyche" (O.T. 1080 segg.) s'impone con violenza ironica».
[15] Aesch. *Sept.* 632, in SANGUINETI (2006, 288).
[16] *Ivi*, v. 714. Nella drammaturgia eschilea la battuta è pronunciata dal Coro, mentre qui è di Antigone, interpretata da Anna Bonaiuto (che nella versione filmica assume il nome di Sara, "l'estranea" al gruppo sperimentale). Tra l'altro, è da notare come l'esclamazione sia stata variata durante le prove per una resa più incisiva. Si può facilmente constatare dal testo (1992), infatti, che la traduzione di SANGUINETI (2006, 290) recita: «Non avviarti per questa strada, verso la settima porta».
[17] Soph. *OC* 1265, in PADUANO (1982, 803). Mario Martone e Valerio Binasco mutano l'appellativo in «maledetto».
[18] *Ivi*, v. 1260.
[19] *Ivi*, vv. 1265-74. Si riportano in parentesi quadra le variazioni al testo di Paduano effettuate da Martone-Binasco, trascritte da me a seguito della visione del video dello spettacolo, con i relativi tagli. Si noti come le variazioni siano volte ad una resa "più moderna" del testo per una recitazione a ritmo più serrato ed incalzante, di maggior impatto emotivo.

l'origine dei mali, percorrendo a ritroso una strada che prende le mosse dalle sofferenze e dagli errori dei figli per ricostruire la storia dei padri[20].

Anche qui, l'intreccio metateatrale si fa predominante: la narrazione della Storia tragica antica e del Mito è allegoria di eventi più recenti e vicini al mondo del regista, finanche autobiografici. Il silenzio di Edipo – ma anche l'ombra di Dario nei *Persiani* – è silenzio del Dio che non è più. È il silenzio dei padri, ormai scomparsi (divenuti ombre, spettri) o indifferenti a quel che accade dopo di loro: padri colpevoli di una grandezza ineguagliabile; silenzio ed assenza che sono materia di dolore per la "seconda generazione", incarnata da Serse, da Eteocle, ma anche da Neottolemo, figlio di Achille, e da Filottete, erede di Eracle e protagonista di un'altra tragedia sofoclea, omonima, affrontata da Martone (1987).

Ad eccezione del caso dei *Persiani* (con Toni Servillo e Andrea Renzi), dove prevale una dizione cadenzata, con una dilatazione del verso che crea una espansione delle coordinate spazio-temporali, tutti gli attori principali delle tragedie greche – Valerio Binasco (*Filottete*), Claudio Morganti (*Edipo re*), Toni Bertorelli (*Edipo a Colono*), Remo Girone (*Filottete*), Anna Bonaiuto e Elena Bucci (entrambe in *Antigone*) – interpretano il testo con una forte carica patetica, ma senza mai dimenticare che «l'azione deve essere concreta», secondo la lezione di Leo-Martone.

Le urla, i pianti, i volti stralunati e sovraccaricati di tensione, soprattutto di quei figli indegni e inadeguati, vittime immolate alla guerra coi loro corpi che si toccano e si premono l'un l'altro in una esternazione "partenopea" dei sentimenti – totalmente agli antipodi rispetto ad esperienze coeve, quali ad esempio *Die Antigone des Sophokles* di Straub-Huillet (1991) – esprimono la disperazione di chi si trova, da solo, a vivere una condizione di non ascolto, di regge vuote, di poteri in declino, di tragici destini che incombono, di perdite irreparabili. Questa interpretazione "umanizzata" di tragedie civili calate nel privato, in cui si inscena non la sconfitta di un popolo bensì il lamento di voci isolate, è stata spesso oggetto di critiche da parte di studiosi e cultori del teatro classico. Un'accusa alla quale Martone risponde sostenendo che «le ragioni dell'uomo di teatro e del filologo non sempre possono coincidere»[21]. Decisivo è invece che l'esperienza di dolore del singolo essere umano si codifichi, per Martone, quale paradigma *für ewig* della condizione universale.

A ben guardare, è qui individuabile persino un filo rosso che lega l'interpretazione martoniana di Eschilo a quelle di Shakespeare e di Leopardi[22]. In Eschilo non esiste *tyche*, evento, che non sia riconducibile all'azione del dio. Allo stesso tempo il dio è

[20] DE GAETANO (2013, IX) definisce il lavoro di Martone: «uno dei percorsi espressivi più forti per la loro capacità di rileggere *genealogicamente il presente alla luce del passato della tradizione*».
[21] Cf. ORSINI (2005, 86, n. 68).
[22] Una direttrice che si va ad aggiungere a quella, già individuata altrove, Leopardi-Gramsci-Pasolini, tesa quest'ultima a «capire le contraddizioni della modernità italiana»: DE GAETANO (2013, XI).

invisibile e *a-bulico* di fronte alle nostre sofferenze e alle nostre suppliche. Con le tragedie shakespeariane[23], poi, questa opposizione fra parola dell'uomo e silenzio/assenza del dio-padre acquisisce carattere lirico. E ancora, quella che in Eschilo era la "colpa" diviene in Leopardi "orgoglio", errore nel quale cade chi volge le mani contro sé stesso[24]. Un orgoglio di cui è espressione «quel *maligno* amaro e ironico sorriso»[25] rivelato dal poeta di Recanati: «simile a quello della vendetta eseguita da un uomo crudele dopo forte lungo e irritato desiderio, il qual sorriso è l'ultima espressione dell'estrema disperazione e della somma infelicità»[26].

A ciò si aggiunga il tramutarsi della divinità, detentrice di giustizia (*Dike*), in Natura (matrigna), come già sul finire dell'età eschilea con Anassagora e dunque con la scoperta della scienza e, per essa, l'eliminazione del divino sostituito dalla Natura, e perciò dall'incontrollabile mutabilità della *tyche*. Martone, quindi, chiude un cerchio proprio lavorando sulla figura di Leopardi (*Il giovane favoloso*, 2013) di cui ha già allestito le *Operette morali* (2011, Premio Ubu per il Teatro).

D'altra parte, alla fine di una scena importante di *Teatro di guerra*, che vede una discussione dai toni accesi tra il regista, Leo, e un'attrice della compagnia interpretata da Iaia Forte (Luisella), sulle motivazioni che spingono ad andare a Sarajevo per tentare la messa in scena dei *Sette*, sono inquadrati due volumi della libreria della casa del regista. Il primo è l'*Iliade* di Omero, poema non estraneo alla scelta martoniana dei versi eschilei, come si è visto. L'altro è un testo che ha segnato, oltre a tutta una generazione di studiosi sin dalla sua prima apparizione in Francia nel 1972, anche la formazione di Martone: *La violenza e il sacro* di René Girard. Violenza e sacralità sono due temi forti attorno a cui ruota la poetica di Martone, declinati sia nella forma privata sia in quella civile e collettiva. In *Teatro di guerra* c'è una scena solo apparentemente accessoria che invece può dirsi rivelatrice dell'operazione di vivisezione della società contemporanea messa in atto da Martone. Dopo l'omicidio camorristico in pieno giorno nelle strade dei Quartieri, si vede un'aula universitaria e un'attrice della compagnia impegnata in un esame di teologia. Il professore si erge con fare sarcastico e dall'alto della sua erudizione snocciola dogmi religiosi, ponendo alla studentessa, sempre più taciturna e pensierosa, domande incalzanti su chi sia Cristo e se sia un figlio di Dio come tutti noi o qualcosa di più. La scena si conclude con lo sguardo perplesso della giovane, mentre nella stanza riecheggia l'estrema questione posta dal docente: «che ci è venuto a fare Cristo tra gli uomini?».

Il male non è stato sconfitto, sembra suggerire Martone (e ne sono testimonianza Napoli e Sarajevo). Volutamente nel film non si vedono scene di guerra reali, non si

[23] Martone affronta *Otello* dal 1982 al 1985, *Riccardo II* nel 1993 e *Falstaff* nel 2008.
[24] Cf. DIANO (1988, XIX).
[25] Leopardi, *Zibaldone*, Pensiero 87.
[26] *Ibid*.

vede la città di Sarajevo devastata, ma si vedono solo immagini di guerra "teatrali". Del morto, del capro espiatorio, vittima sacrificale emblema di tutte le morti in guerra, si ode solo l'eco lontana, nelle parole di Leo che, in una delle ultime scene, annuncia che l'attore bosniaco – "gancio" per la *tournée* nella ex Jugoslavia – è stato ucciso (una morte *fuori scena*) e che lo spettacolo non si farà più. Che senso ha andare avanti?

Mentre gli attori della compagnia hanno cercato invano di recuperare il senso del sacro attraverso la loro costante ricerca gestuale, fisica, vocale e canora (quest'ultima in particolare con la creazione del *peana* e l'intervento *live* del musicista Adriano Casale), la vittoria è *dalla parte opposta*: rappresentata dal Teatro Stabile e dal suo direttore, Franco, un Toni Servillo vanaglorioso, «sfottente e un po' cialtrone»[27], che nell'ultima (s)cena, a tavola con impresari, produttori e pseudo-artisti, rinnega il progetto nel quale aveva sino ad allora mostrato – o finto – di credere, constatando come inevitabile la fine dell'impresa scaturita dai fervori giovanili e utopici dell'amico[28]. Nello spettacolo teatrale, invece, i morti sono *in scena* nei corpi di Eteocle/Baliani e Polinice (prima un manichino, poi un corpo vero[29]): corpi che reistaurano «una sacralità»[30] laddove si è persa. La lezione di Girard illumina più di ogni altra lettura:

> La tendenza a cancellare il sacro, a eliminarlo interamente, prepara il ritorno surrettizio del sacro, in forma non più trascendente bensì immanente, nella forma della violenza e del sapere della violenza[31].

Anche la funzione del coro, che in Eschilo ha grande rilevanza, negli esperimenti di Martone si trasforma radicalmente. Nel caso dei *Sette*, a differenza di quanto avviene nel testo, dove la coralità è rappresentata dalle vergini in perenne lamento, esso è «fatto di individualità maschili e femminili, un coro-popolo che non parla quasi mai ma agisce concretamente sulla scena»[32], secondo un modulo già presente nei *Persiani*. Tra queste individualità compare anche Antigone, che recita alcune battute quale parte integrante del Coro. Questa collettività, che però è un insieme di singole voci – come avviene anche nell'*Edipo re* con la dimensione multietnica del Coro che, dalla metropoli là fuori, invade la platea del teatro –, rappresenta a sua volta le conseguenze della violenza, di una violenza che ha perso la propria trascendenza per mostrarsi nel suo volto più umano e per ciò stesso *disumano*. La virulenza e l'asprezza del conflitto si

[27] BARSOTTI (2012, 205s., cf. anche 217s.).
[28] Una storia di «minoranze coraggiose e di maggioranze indifferenti», come la chiama FOFI (2015) in un art. che commenta l'uscita del film in Dvd per Lucky Red.
[29] MARTONE (1998, 80); è Carlo Cecchi, che assiste alla prova, ad avere qualche riserva sull'uso del manichino: cf. RICCIARDI (2014, vol. II, 306).
[30] MARTONE (1998, 80).
[31] GIRARD (1980, 418).
[32] MARTONE (1998, 58).

esprimono anche sul piano acustico («il fragore è sulla città»[33]), nel frastuono assordante del generatore, cui si accompagnano boati, rumori di spari (non solo fittizi[34]), di detonazioni, ma anche primitivi colpi di tamburo eseguiti con piedi e mani che battono sul pavimento usato come immediato strumento a percussione[35]: un «elemento di crudeltà assolutamente necessario»[36], secondo le parole di Martone: e che forse, non a caso, sembra restituirci una rievocazione radicalizzata del prologo dell'*Antigone* livinghiana del '67[37]. Tali aspetti provocatori a carico dello spettatore/partecipante, volti al disorientamento e all'immersione nella dimensione concreta della guerra, anche per mezzo di un attraversamento obbligato in uno spazio ingombro (tra lettini da campo, sacchi di sabbia ed altri oggetti bellici), ricordano senza dubbio gli anni Settanta, le performance di Falso Movimento e l'esperienza martoniana del teatro-immagine[38]. E qui come allora il pubblico non è condotto alla catarsi.

La differenza sostanziale tra il primo e il secondo Martone consiste, dunque, nella rilevante circostanza che, a partire dal 1986, la parola ritrova il senso perduto (e il teatro viene liberato dalla contaminazione con il video – anche se non viceversa[39]). Però, piuttosto che essere strumento di dialogo, la parola diviene espressione di stati d'animo drammatici, burrascosi, e di una comunicazione essenzialmente emozionale. Il vero dialogo, anche qui, pertiene al linguaggio del corpo e alla *phonè*. Attraverso una partitura mimico-gestuale molto studiata, volta a conferire profondità e concretezza alle azioni, e attraverso un'interpretazione vocale raffinata che gioca con le profondità dei toni caldi, dei sussurri o con la robusta asciuttezza dei proclami (anche con l'aiuto dei contestatissimi microfoni), attori e personaggi comunicano la loro storia ad ogni singolo spettatore, come se gli parlassero all'orecchio, cercando di oltrepassare i fragori dello spazio *non solo* scenico e i rumori dei pensieri che affollano la mente di ciascuno. Giunto al termine del viaggio, lo spettatore non ha la sensazione di aver davvero appreso un insegnamento, una morale. Non c'è nessuna morale, nessun magistero: malgrado l'esperienza all'Inda, siamo lontani da un teatro didattico.

---

[33] Coro: Aesch. *Sept.* 345: SANGUINETI (2006, 281).
[34] QUADRI (1996): «La finzione, che l'arte ha già trasfigurato, si trova quindi a diretto contatto con la giornata che fuori si vive, dove il pomeriggio della mia replica un carabiniere è stato pronto a puntare una pistola alla tempia di Andrea Renzi che correva fuori dalla scena sulla via con le sue armi da teatro: e a ogni uscita il pubblico sentiva il crepitio registrato del fuoco e degli spari mischiarsi ai rumori autentici del traffico e alle voci della gente».
[35] Qui si inscena il clangore della guerra, narrato dal Coro nella *parodos* ai vv. 151ss.: «fragore dei rumorosi carri da guerra»; «cingolio dei mozzi delle ruote che girano»: Aesch. *Sept.*: SANGUINETI (2006, 278).
[36] MARTONE (1998, 68).
[37] Su cui mi permetto di rimandare a MARINAI (2014, 108-17, 184-96).
[38] Già in *Avventure al di là di Tule* (1977), lo spettatore è costretto a calpestare frammenti di vetro per raggiungere il proprio posto. Cf. RICCIARDI (2014, vol. I e vol. II, 299).
[39] Cf. MARTONE (2013, XIII-XXIX).

Il *pathei mathos* eschileo non trova un "corrispettivo" nel teatro di Martone. Il che non significa che non si realizzi ugualmente un percorso di conoscenza, ma il dolore resta un passaggio inutile. Il dolore di quegli sventurati combattenti, degli attori e del regista che non possono più mettere in scena il loro spettacolo, il dolore della gente di Napoli, il dolore di Sarajevo e quello di ogni singola vittima sacrificale sono strutturalmente lontani, perché estranei *a me*. L'*altrui* non è dentro di me, è irreparabilmente fuori. Attraverso l'esempio della Storia non s'impara nulla. Possiamo ascoltare l'altro, attraversare l'altrove, persino capire e provare paura e pietà, ma si tratta soltanto di un passaggio in una periferia infinita; il centro è l'«io sciagurato» (*kakistos*)[40] e il tragico scaturisce dalla prima irrimediabile colpa.

Che è già nel dire «io».

[40] Polinice in Soph. *OC* 1265 (*supra* n. 17).

Schede

I Persiani
Su testo di Eschilo, per la traduzione della Scuola di Teatro Antico dell'Inda sotto la direzione di Giusto Monaco; regia e scene: Mario Martone; musiche di Franco Battiato e Giusto Pio; costumi: Zaira De Vincentis; interpreti: Toni Servillo (Primo Corifeo), Antonio Neiwiller (Secondo Corifeo), Mariella Lo Sardo (Regina), Remo Girone (Voce del Messaggero), Ombra di Dario (Piero Di Iorio), Andrea Renzi (Serse), Maurizio Bizzi, Antonio Caldarella, Giulio Ceraldi, Claudio Collovà, Antonello Cossia, Iaia Forte, Loredana Putignani, Rita Ricucci (Coreuti), Giovanni Argante, Giuseppe Argirò, Ireneo Petruzzi, Luigi Tontoranelli (Sentinelle), Roberto Juri Camisasca, Roberto Lombardo, Leonardo Marino, Domenico Mezzatesta, Luca Madonia, Dario Sulis, Mario Venuti (Voci), Francesco Palmieri (Voce e tastiera), Federico Sanesi (Tabla), Vincenzo Zitello (Voce e arpa), Denis Gilé (Dario bambino), Paolo Adorno (Scudiero di Serse).
Siracusa, Teatro greco, 23 maggio 1990.

Sette contro Tebe
Su testo di Eschilo, per la traduzione di Edoardo Sanguineti; adattamento e regia: Mario Martone (con la collaborazione di Andrea Renzi, Andrea De Rosa e Alessandro Dionisio); scene: Sergio Tramonti; luci: Pasquale Mari; costumi: Ortensia De Francesco; suono: Daghi Rondanini, musiche dal vivo: Adriano Casale; interpreti: Marco Baliani (Eteocle), Anna Bonaiuto (Antigone), Roberto De Francesco (Messaggero), Vincenzo Saggese (Melanippo), Andrea Renzi (Polifonte), Maurizio Bizzi (Megareo), Antonello Cossia (Iperbio), Salvatore Cantalupo (Tiresia), Lucia Vitrone (donna che assiste i feriti), Giovanna Giuliani (donna devota agli dei), Francesca Cutolo (promessa sposa di Iperbio).
Napoli, Teatro Nuovo, 19 dicembre 1996.

Teatro di guerra 1998
Italia 112'; regia, soggetto e sceneggiatura: Mario Martone; produzione: Lucky Red/Teatri Uniti, in collaborazione con Rai Cinemafiction; fotografia: Pasquale Mari; montaggio: Jacopo Quadri; scenografia: Giancarlo Muselli; costumi: Ortensia De Francesco; suono: Mario Iaquone, Daghi Rondanini; cast: Andrea Renzi, Anna Bonaiuto, Iaia Forte, Roberto De Francesco, Toni Servillo, Maurizio Bizzi, Salvatore Cantalupo, Antonello Cossia, Francesca Cutolo, Giovanna Giuliani, Vincenzo Saggese, Lucia Vitrone, Sergio Tramonti, Adriano Casale, Lidia Koslovich, Lello Serao; con la partecipazione di: Peppe Lanzetta, Renato Carpentieri, Lucio Allocca, Alba Clemente, Gino Curcione, Lucia Ragni.

Edipo a Colono
Su testo di Sofocle, per la traduzione di Guido Paduano; regia: Mario Martone (con la collaborazione di Andrea De Rosa e Raffaele Di Florio); scene: Mimmo Paladino; luci: Pasquale Mari; costumi: Loredana Putignani; interpreti: Toni Bertorelli (Edipo), Elena Bucci (Antigone), Monica Piseddu (Ismene), Andrea Renzi (Teseo), Gianfranco Varetto (Creonte), Valerio Binasco (Polinice), Giovanni Calcagno, Davide Compagnone,

Francesca Cutolo, Daria Deflorian, Raffaele Di Florio, Roberto Latini, Giovanni Ludeno, Maria Grazia Mandruzzato, Maria Teresa Martuscelli, Gianfranco Quero, Mario Raffaele, Salvatore Ragusa (Coro).
Roma, Teatro India, 4 maggio 2004.

riferimenti bibliografici

ALBINI 1991
U. Albini, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano.

BARSOTTI 2012
A. Barsotti, *Estroversione e introversione in Toni Servillo fra teatro e cinema*, in A. Barsotti – C. Titomanlio, *Teatro e Media*, Ghezzano (Pi), 205-206, 217-18.

BENJAMIN 2007[2]
W. Benjamin, *Immagini di città* (1955), trad. it. Torino.

DE GAETANO 2013
R. De Gaetano, *Prefazione, Una genealogia italiana*, in R. De Gaetano – B. Roberti (a cura di), *Mario Martone. La scena e lo schermo*, Roma, IX-XII.

DIANO 1988
C. Diano, *L'evento nella tragedia attica*, in G. Paduano (a cura di), *Il Teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, IX-XXIII.

DOTTORINI 2013
D. Dottorini, *Diffusione. Su* Teatro di guerra, in R. De Gaetano – B. Roberti (a cura di), *Mario Martone. La scena e lo schermo*, Roma, 124-27.

FIORE 1996
T. Fiore, *Da Sarajevo ai Quartieri*, «Il Mattino», 23 dicembre.

FOFI 2015
G. Fofi, *Teatro di guerra, da Tebe a Napoli a Sarajevo*, «Internazionale», 17 giugno.

GIRARD 1980
R. Girard, *La violenza e il sacro* (1972), trad it. a cura di O. Fatica – E. Czerkl, Milano.

MARINAI 2014
E. Marinai, Antigone *di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa.

MARTONE 1998
M. Martone, *Teatro di Guerra, un diario*, Milano.

MARTONE 2013
M. Martone, *Autoscatti*, in R. De Gaetano – B. Roberti (a cura di), *Mario Martone. La scena e lo schermo*, Roma, XIII-XXIX.

MONACO 1990
G. Monaco (trad.), *Eschilo. I Persiani*, Scuola di Teatro Antico dell'Inda, Siracusa.

ORSINI 2005
A. Orsini, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, premessa di M. Fusillo, Roma.

PADUANO 1982
G. Paduano (a cura di), *Tragedie e frammenti di Sofocle*, vol. II, Torino.

QUADRI 1996
F. Quadri, *Un mitra per Eschilo*, «La Repubblica», 26 dicembre.

RICCIARDI 2014
L. Ricciardi, *Mario Martone regista teatrale*, vol. I, *Dalla scena alla parola (1977-1992)* e vol. II, *Dalla parola allo spazio (1993-2012)*, Napoli.

SANGUINETI 2006
E. Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Milano.