

Filottete e Andromaca*

Due tragedie poco frequentate sono quelle messe in scena per la Fondazione INDA nella stagione 2011 del teatro greco di Siracusa. Una, il *Filottete* di Sofocle, riconosciuta tra i capolavori del teatro attico, l'altra, l'*Andromaca* di Euripide, annoverata tra i drammi minori e, con buona probabilità – non figura negli elenchi delle didascalie –, non rappresentata ad Atene. Una, il *Filottete*, datata con certezza al 409, dopo il colpo di stato oligarchico del 411, quando il declino era già inesorabilmente avviato. L'altra, l'*Andromaca*, riconducibile alla prima fase della guerra del Peloponneso – la datazione oscilla tra il 429 e il 425 –, quando l'Attica era già stata più volte devastata dall'esercito di Archidamo, ma nella città sovraffollata perdurava la fiducia nel potere mediatore del *logos* e non si erano ancora spente le mire imperialistiche di Cleone e del suo partito.

Apparentemente nessun filo conduttore collega la tragedia più antica, dominata dai personaggi femminili, a quella più recente, rigorosamente maschile. Solo lo spaesamento e l'isolamento di Andromaca, deportata dalla ricca Troia nel «deserto senza anima viva» della povera Ftia, e di Filottete, espulso dall'armata achea e confinato sull'isola di Lemno deserta, collegano le due vicende tragiche. Eppure, dalle messe in scena parallele del 2011, un sottile ordito, anche tematico sui motivi dell'abbandono e del tradimento, sembra tenere insieme i due drammi e innervarli: la crisi e la ridiscussione di un sistema di valori che tanta parte aveva avuto nell'età periclea e di cui la catastrofe della guerra aveva svelato i fatali punti di entropia. A valorizzare questa continuità hanno contribuito senz'altro le scene di grande impatto curate per entrambi gli spettacoli da Maurizio Balò: per *Andromaca*, due prue di navi spezzate dai flutti, arenate in una argentea distesa di acque ghiacciate; per il *Filottete* un'isola rocciosa, Lemno, dove l'eroe, sofferente per una piaga purulenta, è stato esiliato, a centinaia di chilometri di distanza da Troia e dalla civiltà. L'acqua, resa sulla scena mediante un rivestimento riflettente, ha rappresentato un elemento di raccordo e si è caricata di precise valenze simboliche. In contrasto con l'acqua, la terra di Ftia e di Lemno, rocciosa e deserta, regno di una sovrumana solitudine. Su questo comune sostrato scenografico ogni dramma si è sviluppato in piena autonomia, senza mai perdere di vista la traccia di una certa consequenzialità, almeno nell'intendere il ruolo dell'eroe.

La tragedia di *Andromaca* è scarna, priva delle istanze filosofiche più frequenti

* *Filottete* di Sofocle; traduzione di Giovanni Cerri; regia di Giampiero Borgia (11 maggio-18 giugno 2011: Teatro Greco di Siracusa). *Andromaca* di Euripide; traduzione di Davide Susanetti; regia di Luca De Fusco (12 maggio-19 giugno 2011: Teatro Greco di Siracusa).

nel resto della produzione di Euripide; è disomogenea, frammentata com'è nei due drammi personali vissuti da Andromaca, che a metà dell'azione esce di scena per non tornarvi più, e da Ermione, alla fine fuggita con Oreste; entrambi sono superati dalla morte violenta di Neottolemo, raccontata dall'*angelos* e pianta dal nonno Peleo. Eppure, grazie ad alcune interessanti soluzioni del regista Luca De Fusco, lo spettacolo non solo ha destato meritatamente l'attenzione del pubblico ma ha suggerito numerosi spunti di riflessione. Fatta una menzione particolare per l'intensa Andromaca di Laura Marinoni, i punti di forza della rappresentazione sembrano discendere in larga parte dalla riaffermazione delle ragioni della musica per un tipo di teatro che era fatto di musica e per la musica, anche se irrimediabilmente perduta. Sappiamo che Euripide aveva contribuito alla rivoluzione musicale degli ultimi decenni del V secolo, quando le partiture si arricchirono di virtuosismi pirotecnici, variazioni e figure ritmiche sempre più complesse, e dunque è stato ancora più interessante trovare valorizzata questa componente essenziale del suo teatro in uno spettacolo contemporaneo.

La musica antica purtroppo è naufragata, ma, a Siracusa, ne sono stati rievocati la forza e il fascino, grazie alla bravura del coro delle donne di Ftia, che hanno affrontato con la più solida tecnica del canto lirico le grandi arcate vocali composte da Antonio Di Pofi. Due momenti corali sono apparsi particolarmente ispirati: la parodo, quando il coro, solenne, ha guadagnato la scena fronteggiando la cavea, per innalzare un canto che ha alluso direttamente alle eterne melodie dei corali di Bach (si pensi alla *Messa in si minore* o alla *Passione secondo Matteo*, con il loro fantasmagorico contrappunto); e la deprecazione, con il coro, spalle al pubblico, nell'atto di percuotere con monumentale gestualità di braccia il fondale della *skene*. Contrariamente alla prassi consueta che predilige il canto all'unisono, la scelta della polifonia ha coraggiosamente rievocato lo scintillio della musica sacra barocca, quando i compositori nutrivano per la loro opera la più alta ambizione di tradurre in suoni e note la parola divina. La musica e il canto sono stati inoltre i tratti distintivi di un'altra figura emblematica della tragedia, la dea Teti, interpretata dalla bravissima Gaia Aprea. Colta sul principio del dramma intenta a gorgheggiare fuori scena con voce sopranile, questa figura di donna, calva, dalla voce sbiancata di bimba, ha calcato la scena costantemente sotto le mentite spoglie di corifea. Solo nel finale risolutivo ha rivelato la sua natura divina, per condurre nelle profondità del mare il vecchio Peleo, suo sposo per l'eternità.

Più che un *deus ex machina*, una presenza costante nell'intreccio, che ha fatto emergere un dato mai valorizzato della drammaturgia, aperta sul sacello di Teti (dove trova rifugio Andromaca) e chiusa dalla dea comparsa in scena. Con una citazione che, a mio parere, riconduce la singolare maschera della dea al simillimo dell'Astrifiamante di una fortunata produzione de *Il Flauto Magico* rappresentato all'Opéra di Parigi con la regia di Robert Wilson (1991), più direttamente che non al surrogato dell'*Avatar* di James Cameron, la soluzione di De Fusco è giustificabile oltre che interessante. È la mitologia a offrircene le ragioni. Nel tentativo di respingere gli

assalti di Peleo, ci racconta il mito, la dea adoperò a più riprese le arti trasformatrici proprie delle divinità marine: acqua, fuoco, leone, serpente e seppia sono le molteplici forme adottate da una creatura metamorfica per definizione e qui, nello spettacolo, metamorfica in funzione metateatrale. Dissimulata come corifea e poi rivelata come dea, Teti è stata sempre contraddistinta da una voce chiara di bambina, che ha tutto il sapore dell'eterna giovinezza, in netto contrasto con la vellutata voce di basso dell'anziano Peleo, la splendida e benissimo modulata voce di Mariano Rigillo.

Purtroppo, la brillantezza di questa personale interpretazione è stata non poco offuscata dalla gigantesca immagine impressa su un disco di pietra delle inequivocabili fattezze di Teti con tanto di nome greco. Dominava proprio la scena, nel caso l'identità del personaggio non fosse chiara proprio a tutti. Una soluzione didascalica, che ha reso troppo esplicita la metamorfosi del personaggio. Ma non è stata questa la nota più dolente del pur felice allestimento, che purtroppo è scaduto nella scena forzata e volgare dell'incontro di Ermione e Oreste, reso qui come l'abbraccio violento e scontato di un'isterica e di un paranoico. Se è vero che nell'immaginario ateniese le donne di Sparta avevano atteggiamenti più liberi delle altre – come ricorda lo stesso Peleo nel suo aspro confronto con Menelao – nulla nel testo di Euripide giustifica un'Ermione che si rotola sul palco tra le braccia di Oreste. Si voleva forse compiacere il pubblico e le sue aspettative? Se sì, si è andati anche oltre con un Oreste stupratore. La sacra follia del matricida tormentato dalle Erinni, qui ridotto alla grottesca caricatura di se stesso, è ben altra cosa.

Veniamo a Sofocle. Il pubblico del teatro greco di Siracusa ha dovuto attendere quasi trent'anni perché il *Filottete* fosse di nuovo riproposto sulla scena, dopo l'edizione del 1984 per la regia di Walter Pagliaro. Le ragioni di una così prolungata latitanza sono forse da attribuirsi a una certa staticità insita nel dramma e a un soggetto, il recupero alla guerra dell'eroe ferito ed escluso, difficile da mediare per un pubblico di oggi. La critica ha parlato di tragedia a dittico, dove le due parti costitutive – il momento dell'inganno a spese di un eroe reietto e il successivo disvelamento – sono raccordati dalla scena del finto mercante. Costruire un dramma andando al passo di un eroe come Filottete, con la sua ferita fisica e la sua fermezza morale, significa prima di tutto andare alla ricerca di strategie che importino dinamismo, il che spesso ha voluto dire riscrivere la tragedia.

Mantenendosi legato al testo di Sofocle, il giovane regista Giampiero Borgia ha dato una buona risposta alle difficoltà, facendo leva sulle evoluzioni orchestriche di un ottimo coro. La prestanza dei marinai di Salamina in scena a Siracusa è stata un momento forte dello spettacolo, con una fisicità che ha conquistato il pubblico, e con un'ottima capacità allusiva, nel rappresentare il complotto, nell'aggirarsi intorno a Filottete come sciacalli famelici. Così la danza ha assunto un ruolo fondamentale nella drammaturgia dell'inganno, costruita com'era da movimenti marziali e scattanti rotazioni sui talloni. Evocando la pittura vascolare, i passi si sono ispirati ai motivi

dionisiaci della danza antica. I coreuti, un po' soldati e un po' fauni, tra obbedienza alla causa e truffaldina complicità, hanno rievocato le malie che il pubblico moderno può associare al balletto *L'Après-midi d'un faune*, sulle musiche di Debussy: punto di congiunzione, una danza mai sulle punte, come nella Grecia antica, del tutto differente dai passi *en pointe* del barocco *ballet de cour* da cui sarebbe nato il balletto classico.

Alla geometria dello stile antico si sono ispirate anche le scelte musicali di Papaceccio e Cespo Santalucia, che ci hanno regalato una musica essenziale, per intervalli di semitono, realizzata esclusivamente tramite la polifonia del coro, inteso come voce-strumento: l'eco del tetracordo, insomma. Con il solo accompagnamento di un tamburo le voci hanno cantato i corali in greco antico, confidando proprio nella musicalità del verso originale, contribuendo ad avvalorare l'ipotesi che scansione ritmico-musicale, metrica e danza fossero nell'antichità una cosa sola.

Il rigore delle musiche ha così contenuto la tentazione di cavalcare con un certo compiacimento il tema del dolore fisico, specie in Sebastiano Lo Monaco, nei panni di Filottete. Qualche urlo si è levato, ma quasi sempre funzionale a esprimere i picchi di sofferenza dell'eroe e nelle regole di una buona recitazione. Così come discutibile, ma interessante è apparsa la soluzione di celare sotto una maschera da commedia dell'arte il volto del finto mercante, quasi a configurare una commedia degli inganni più che una vera tragedia. Felice, infine, è stato il risalto dato al personaggio di Neottolema, affidato a Massimo Nicolini. Nell'intreccio del *Filottete* Neottolema, che nell'*Andromaca* viene ucciso a Delfi dai sicari di Oreste, è colto nel pieno della giovinezza e dei suoi travagli. Obbligato da Odisseo ad appropriarsi con l'inganno o con la forza dell'arco di Filottete, il figlio di Achille vive lo snodo fondamentale della dialettica *physis-logos*, tema capitale della riflessione sofoclea: cede dapprima agli insegnamenti dell'uomo nuovo della *Realpolitik*, ma riafferma poi, con buona efficacia, la genuina franchezza e i diritti dell'eroe antico più simile a suo padre.

Nicolò Casella