

Gilda Tentorio

*Grecia: Odisseo e lo specchio del teatro.
La piccola 'odissea' di Iàkovos Kambanellis:
Odisseo, torna a casa (1952) e L'ultimo Atto (1997)*

Abstract

In the liquid society of globalization, theatre is increasingly interested in a dialogue with the Ancients, a phenomenon prominent in a number of countries, and contemporary Greek theatre is a case particularly interesting and unjustifiably understudied. Greek reception is a delicate issue revolving around images of identity. In fact, on re-writing Classics, Greek authors go back to their archetypes and ancestors, according to an original as well as problematic perspective, and mythic models are reworked in order to attain an up-to-date narrative, which is defiant of fixed and rigid models. Focus of this paper are two suggestive examples of re-thinking Odysseus myth, written by the patriarch of Neogreek Theatre, Iàkovos Kambanellis (1922-2011): both the plays are not known by the Italian public. *Odysseus, come home* (1952) shows the hero forced to face his mythic *eidolon*, a complex and dangerous himself-dissemination, overcoming the traditional double-theme. A largest perspective marks *The last Act* (1997), where a metatheatrical play turns over an open conclusion: Odysseus will play his *nostos* forever, because he experienced that only the theatre can save the myth.

Nella società liquida della globalizzazione, il teatro si rivolge con crescente interesse al dialogo con gli antichi. Si tratta di un fenomeno rilevante in molti paesi e, in questa direzione, il teatro della Grecia contemporanea, purtroppo poco studiato fuori dai confini nazionali, è un caso particolarmente originale. Qui infatti la ricezione del mito è una questione delicata che implica anche la riflessione sull'identità. Gli autori greci che oggi riscrivono l'antico attingono agli archetipi e alle radici, in una prospettiva originale e insieme problematica, in quanto i paradigmi mitici sono rivisitati per una narrazione sull'oggi che si vuole affrancare da schemi fissi e rigidi. Il presente articolo si concentra su due suggestivi esempi di riscrittura teatrale del mito di Odisseo, non ancora noti al pubblico italiano: si tratta di *Odisseo, torna a casa* (1952) e di *L'ultimo Atto* (1997), opere di Iàkovos Kambanellis (1922-2011), padre del teatro neogreco. Nella prima *pièce* l'eroe è costretto ad affrontare il proprio *eidolon* mitico, in una complessa e pericolosa disseminazione del sé, che supera il tradizionale tema del doppio. In una prospettiva più ampia, *L'ultimo Atto* è un'opera metateatrale con finale aperto: Odisseo reciterà il proprio *nostos* per sempre, poiché ha sperimentato che solo il teatro può salvare il mito.

Il presente studio propone un approccio al teatro greco contemporaneo attraverso due importanti occasioni di "riscrittura" del mito¹ che hanno preso corpo grazie alla geniale vena creativa di Iàkovos Kambanellis.

¹ Uso qui "riscrittura" in un senso ampio, che supera la semplice individuazione di echi intertestuali (linguistico-stilistici) e coinvolge l'idea di una intenzionalità autoriale di ri-collocazione e ri-orientamento, attraverso una fitta rete di rifrazioni, secondo la via indicata dallo studio di GENETTE (1997) sulla "ipertestualità" e gli interessanti apporti della semantica dei mondi possibili di DOLEŽEL (1999).

Occorre premettere che il mito sulle scene greche, sebbene in forme diverse, è una presenza costante fin dal XIX secolo, e il fenomeno ha registrato un notevole incremento soprattutto negli ultimi anni, in linea con le tendenze del panorama teatrale contemporaneo, ma con notevoli spunti creativi e di innovazione². Naturalmente in Grecia l'*Arbeit am Mythos* acquista uno spessore particolare, in quanto si trovano coinvolti delicati rapporti che corrono lungo il filo della diacronia: nel passaggio da una semantica culturale (antichità) ad un'altra (modernità), il confronto con l'Altro, cioè il greco di ieri, comporta anche la discussione sul sé e quindi su questioni fondanti, come il riconoscimento degli archetipi della civiltà e delle proprie radici, e al tempo stesso la rivendicazione del proprio spazio di espressività originale. La prospettiva greca sul mito è dunque sempre un'operazione culturale e gli autori, pur senza rinnegare i padri, intendono piegare (e talvolta frantumare) i paradigmi mitici per una narrazione sull'oggi, affrancandosi da modelli consolidati e museali. E la dicibilità dell'antico in forme nuove sembra resistere e affermarsi anche come linguaggio alternativo in risposta alla crisi.

Si tratta pertanto di un dialogo di autoreferenzialità e di riflessione sulle proprie immagini identitarie, che in patria è oggetto di attenzione e studio, ma resta purtroppo pressoché ignoto in Italia. Gravano infatti sulla Grecia stereotipi riduttivi, che si riverberano anche nella percezione della sua produzione artistica, confinata spesso al ruolo di minore e periferica, o al limite "esotica". Al contrario, la vitalità editoriale e la vivacità delle più diverse manifestazioni culturali è un chiaro esempio di *presenza* nel panorama europeo, e ciò vale anzitutto per la produzione teatrale.

Certamente la crisi economica sta ora mettendo a dura prova il teatro (alcune sale chiudono, le compagnie limitano i repertori o cercano linguaggi alternativi...) e un grave senso di perdita ha colpito le coscienze di tutti recentemente (29/03/2011), quando è scomparso Iàkovos Kambanellis, Padre del teatro greco contemporaneo³,

² Per una sintesi di massima, cf. TENTORIO (2008). Per quanto riguarda gli ultimi trent'anni, autori di grande calibro come Pondikas, Mâtesis, Dimitriadis, ma anche i più giovani (Flourakis, Sidiropoulou, etc.) riplasmano il mito in forme nuove e decisamente innovative, all'insegna di intertestualità e metateatro. In Grecia gli studiosi si interrogano sulle motivazioni di questo *revival* sempre più ampio del mito nell'epoca post-moderna: si vedano i due volumi di ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ (2002), come pure i saggi di ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ (2002; 2004; 2006); GRAMMATAS (2012); notevole la panoramica critica di ΠΕΦΑΝΗΣ (2009); cf. anche ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ (1995 e 1997) e ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ (2006). Interessanti anche i contributi in PEFANIS (2010). La complessità del dibattito, che coinvolge tematiche profonde (identità, ricezione e senso stesso del *fare teatro* nel XXI secolo), meriterebbe maggiore attenzione, anche in Italia: per parte mia, ho in preparazione un'antologia di traduzioni di opere significative; il neogrecista Cristiano Luciani ha annunciato una *Storia della drammaturgia neogreca*.

³ Le sue opere sono raccolte in Grecia in 8 volumi (1978-2010); in Italia è stata tradotta soltanto *La Cena* (NIKAS 1995), a seguito di una visita dell'autore presso l'Università di Napoli). Nel 2002 il Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, nell'ambito del Festival Intercity Athina, ha presentato diverse opere della drammaturgia neogreca: fra gli ospiti, anche Kambanellis. In questa occasione, il 13 ottobre Barbara Nativi ha diretto *La corte dei miracoli* e il 14 ottobre è stato proiettato il film pluripremiato *Il cannone e l'usignolo* (1969), per la regia di Kambanellis. Una presentazione generale del drammaturgo si trova in POLENAKIS (2002, 30-33; cenni in PONTANI 1962, 60 e in VITTI 2001, 394). La bibliografia più cospicua è

maestro di tendenze, eclettico sperimentatore fino agli ultimi anni. Questo micro-saggio rende omaggio alla sua statura artistica, con l'auspicio che anche i circuiti teatrali italiani prestino la dovuta attenzione alla sua opera.

1. *Brevi note sul teatro di Iàkovos Kambanellis (1922-2011)*

Nato nell'isola di Naxos e cresciuto ad Atene, il giovane Iàkovos fu travolto dagli orrori della seconda guerra mondiale: combattente nella Resistenza contro i nazisti, fu catturato e conobbe la prigionia nel campo di concentramento di Mauthausen (1943-1945), un'esperienza che lo segna per sempre:

Non penso che sarei quello che sono se non avessi avuto questa tremenda esperienza dell'inferno, e sicuramente il mio modo di scrivere e di pensare sarebbe assai diverso da quello che ho maturato fino ad oggi. [...] Il fatto che le mie opere sono affollate di personaggi, anche questo mi viene da Mauthausen, un luogo dove si vivevano situazioni e comportamenti estremi, dalla parte dei carnefici ma anche di noi vittime. Tutti nel campo eravamo una umanità sottoposta ad una sorte comune, e questo è un elemento che si trova spesso nelle mie opere. Come pure il ruolo della fantasia: il rifugio nella fantasia, il suo uso, in poche parole l'uomo che non riesce più a stare dentro se stesso, anche questo lo potete vedere nelle mie opere, ed è ciò che vivevamo ogni istante nel campo⁴.

Gli appunti presi allora sono confluiti nella intensa prosa *Mauthausen* (*Μαουτχάουζεν*, 1965) e alcune poesie ispirate a quegli anni sono state messe in musica da Mikis Theodorakis⁵.

Dopo la guerra Kambanellis frequenta il grande regista Kàrolos Koun, impegnato con il suo Θέατρο Τέχνης ("Teatro d'Arte") ad aprire il repertorio greco alle novità europee, ma anche attento a scoprire giovani talenti, per proporre una visione innovativa del teatro, nelle scelte di regia e nel rapporto con il pubblico⁶. Sostenuto dal Maestro, Kambanellis comincia a comporre testi (l'esordio è nel 1950 con *Danza sulle spighe*, *Ο χορός πάνω στα στάχυα*) e sceneggiature per il cinema⁷. Il successo e il riconoscimento della critica arriva con *La corte dei miracoli* (*Η αυλή των θαυμάτων* 1957), considerata opera spartiacque della drammaturgia post-bellica in Grecia (ad es. Μαυρομούστακος 2000, 22), e punto di riferimento per le giovani generazioni⁸. Fra le numerose opere, da

in lingua neogreca; in lingua inglese, si vedano ad esempio CONSTANTINIDIS (2001) e TSATSOULIS (2001b).

⁴ Intervista a Σ. Ξηντάρας, *Απογευματινή*, 13/05/2001. Tutte le traduzioni dal neogreco sono mie.

⁵ Si tratta di *Η μπαλάντα του Μαουτχάουζεν* (*La ballata di Mauthausen*, 1965), cantante Maria Farandouri.

⁶ Sul teatro di Koun, cf. ad esempio TENTORIO (2011).

⁷ Per la regia di Kakoghiannis, *Stella* (*Στέλλα* 1955), con Melina Merkouri; per la regia di Nikos Koùndouros, *L'orco* (*Ο δράκος* 1956), menzione speciale della giuria alla XVII Mostra Internazionale del Cinema di Venezia.

⁸ Nella stagione 2011-2012 i diversi teatri hanno celebrato il Maestro appena scomparso portando sulla scena le sue opere più significative: in particolare, Atene, Teatro Nazionale, *La corte dei miracoli* (*Η αυλή*

ricordare è anche ad esempio *Il nostro grande Circo* (*To μεγάλο μας Τσίρκο* 1973), una coraggiosa satira che presenta la storia della grecità, dalla turcocrazia al contemporaneo regime dei Colonnelli⁹.

Se da un lato «tutto esiste già nella tragedia, in Aristofane e in Shakespeare»¹⁰, Kambanellis riconosce come suoi maestri Ibsen¹¹, Čechov e Pirandello¹², ma ha guardato con interesse anche al movimento Surrealista, al Teatro dell'Assurdo e alla scuola Realista americana: egli ha la capacità di assorbire e poi fondere insieme i diversi stimoli che gli vengono dalle letture e dall'attenzione ai fermenti culturali. Questo suo sguardo aperto alle novità si coniuga ad una profonda riflessione sui precedenti greci (antichi e moderni) e dunque il suo teatro si presenta come importante cerniera fra passato e futuro, perché riesce a condensare le esperienze teatrali di ieri, presentando elementi innovativi (temi e forme) che apriranno la strada per le creazioni successive¹³. Kambanellis attraversa da protagonista più di cinquant'anni della storia drammaturgica greca, all'insegna della mobilità e della sperimentazione: il suo teatro è realista, ma anche politico e sociale, sa alternare realtà e simboli, lirismo ed espressionismo, riflessione metaletteraria e generi diversi (dramma psicologico, farsa, satira...).

La sua vena feconda non poteva trascurare il mito, che viene rielaborato in forma originalissima: le sue opere più studiate, divenute ormai in Grecia un classico della "riscrittura", si ispirano al mito degli Atridi e di Edipo, nella cosiddetta Trilogia (1991-1993), che racchiude *Lettera a Oreste*, *La Cena*, *Un'altra strada per Tebe* (*Γράμμα στον Ορέστη, Ο Δείπνος, Πόροδος Θηβών*). Dice Kambanellis (intervista a Π. Κουνελάκη, «Ταχυδρόμος» 10/2/1993):

La mia intenzione ovviamente non è di riprodurre la tragedia antica. [...] Ma succede che i miti tragici contengano molte delle situazioni contemporanee. Pertanto, cerco di dire cose contemporanee e i miti antichi mi aiutano ad essere più chiaro.

Mi occuperò qui di due opere (*Odisseo, torna a casa* e *L'ultimo Atto*) che costituiscono una sorta di "piccola odissea" e si collocano all'inizio e verso la fine della sua carriera di drammaturgo. Si tratta di una riflessione ininterrotta da parte di un autore eclettico

των θανάτων), Theatro Technis "Kàrolos Koun", *La strada passa da dentro* (*Ο δρόμος περνά από μέσα*); Salonico, Teatro Nazionale della Grecia del Nord (ΚΘΒΕ), *Il nostro grande Circo* (*To μεγάλο μας τσίρκο*), in tournée.

⁹ Cf. VAN STEEN (2007b).

¹⁰ Intervista a Μ. Λοβέρδου, «Το Βήμα», 6/12/1998.

¹¹ Fra le opere più impegnate di Kambanellis è l'omaggio metateatrale *Nel paese Ibsen* (*Στη χώρα Ίψεν* 1996), si veda in proposito ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ (2004, 245-50) e ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ (2011). ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ (2004) studia i riflessi intertestuali che rinviano all'autore norvegese, sparsi in tutta la sua produzione.

¹² Per il rapporto Kambanellis-Pirandello, si veda ΠΕΦΑΝΗΣ (2004). In generale, sulla fortuna del teatro di Pirandello in Grecia: ΠΡΟΙΟΥ-ΑΡΜΑΤΙ (1998).

¹³ Cf. il giudizio di ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ (2004, 11); ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ (2006, 221-26). Cf. anche PUCHNER (2000, 113-42). La più ampia monografia su Kambanellis è PUCHNER (2010).

che sa cogliere le sfide e si ritaglia i propri spazi di originalità proprio intorno a Odisseo, l'eroe più noto e ri-scritto dell'intera letteratura d'Occidente¹⁴. Scenari drammatici, che pure potrebbero profilarsi, restano invece lontani, stemperati dalla freschezza di ispirazione e dal sorriso bonario dell'autore.

2. Odisseo fra nostos e "doppio": osservazioni preliminari

La figura di Odisseo è la più adatta a simboleggiare il percorso dello spirito greco, anzi è l'anima stessa del popolo greco, perché in questo eroe mitico ritroviamo noi stessi, le nostre peculiarità etniche: l'intelletto e l'avventura. Odisseo rappresenta l'universo greco e si può dunque affermare che la nostra nazione è un Odisseo in marcia.

Così nel 1988 si esprimeva il poeta Nikiforos Vrettakos (Discorso all'Accademia di Atene), con riferimento alla travagliata storia della Grecia novecentesca che ha subito guerre, laceranti conflitti civili, dittature, enormi flussi migratori...

Alla base della scelta di Kambanellis ci possono essere suggestioni di questo tipo, come pure le potenti immagini poetiche di Kavafis e Kazantzakis¹⁵. D'altra parte episodi del ritorno mitico per eccellenza erano già comparsi sulle scene greche¹⁶, centrati soprattutto sulla strage dei Proci e sul difficile riconoscimento di Penelope. Come si vedrà, Kambanellis sfrutta le potenzialità del *nostos* nel momento problematico in cui l'eroe torna alla "civiltà", che nel frattempo si è nutrita del suo mito.

A questo punto, prima di procedere, vorrei provare a delineare brevemente i concetti-chiave intorno a cui si svilupperà l'analisi, cioè il tema del ritorno e del "doppio".

Come è noto, Lévinas ha individuato nel paradigma mitico due modalità di visione del mondo: Abramo, figura dell'erranza nomadica, è il modello positivo per una filosofia della fuoriuscita e dell'ec-centricità; al polo opposto lo studioso colloca la figura di Odisseo che, impegnato in un itinerario egocentrico, diventa metafora del pensiero occidentale. Secondo questa lettura, quindi, la smania di vivere dell'eroe greco si risolve in un movimento circolare di riappropriazione e riconferma del sé, da Itaca a

¹⁴ Oltre al classico STANFORD (1954), cf. BOITANI (1992). Interessante anche la prospettiva di MOLL (2006).

¹⁵ Per Konstantinos Kavafis, si pensi alla celeberrima *Itaca* (1911), preceduta nel 1894 da *Seconda Odissea*, per cui si veda il saggio di LAVAGNINI (2003). L'immaginario odissiaco è rilevante nella produzione di Nikos Kazantzakis, che già nel 1922 scrive la tragedia *Odisseo* (edizione definitiva: 1955); nel 1938 pubblica il poema *Odissea*, 33.333 versi in cui l'eroe lascia di nuovo Itaca e percorre il Mediterraneo, seguendo il suo insopprimibile desiderio di avventura, per morire infine fra i ghiacci del Polo Sud. Il rapido commento di MOLL (2006, 55-63) forzatamente si riferiva alla traduzione in inglese di K. Friar (1958); di recente l'editore Nicola Crocetti ha annunciato la traduzione del lungo poema in italiano. Innumerevoli sono i riferimenti odissiaco nella prosa e poesia del Novecento greco; non ultimo, vorrei ricordare l'eroe teatrale Οδυσσεύβας, amatissimo dai bambini, nato dalla fantasia di Xenia Kalogheropoulou (1981), che unisce i tratti di Odisseo e di Sinbad il marinaio.

¹⁶ Cf. PUCHNER (2004, 66).

Itaca¹⁷. Tale orizzonte, pur suggestivo, va però ridimensionato nella sua univocità, in quanto già il poema omerico evidenzia che la restaurazione del passato ideale non è semplice, e anzi l'aspirata acquiescenza nell'identico non sarà di lunga durata per l'eroe: Itaca non è più la stessa (dopo il tentativo di rivolta e la conciliazione, cf. Hom. *Od.* XXIV 415-546, i parenti dei Proci uccisi resteranno fedeli al re Odisseo?) e soprattutto egli dovrà partire di nuovo per terre ignote, come ha profetizzato Tiresia (Hom. *Od.* XI 118-37)¹⁸. D'altra parte moltissime riscritture poggiano proprio sulla discrepanza fra allora/ora, sia nell'oggettivo mutare della situazione politico-sociale in Itaca, sia soprattutto nella soggettiva percezione dell'eroe, che si slancia verso nuovi orizzonti di avventura.

Ovviamente in ogni ritorno è insito un desiderio di duplicazione, per ritrovare non solo luoghi cari, ma se stessi e la propria identità. Questo momento delicato può capovolgersi nello *shock* del non-riconoscimento, come insegnano le esperienze di tanti migranti che una volta rientrati al paese non riescono più a integrarsi: la partenza ha sancito una profonda cesura tra un prima e un dopo, il tempo passato non sarà mai restituito dalla riappropriazione spaziale e il ritorno all'identico rimane allora confinato nel territorio dell'utopia...

La fantasia del drammaturgo Iàkovos Kambanellis costruisce con sapienza una situazione molto più complessa, in una riflessione dilatata nell'arco di cinquant'anni. Il suo Odisseo teatrale è il marinaio che approda in un'isola e vi cerca Itaca, cioè la duplicazione nella realtà di un'immagine memoriale, ma si troverà poi implicato in una ben più profonda situazione di duplicità, in quanto dovrà affrontare il proprio mito, cioè l'immagine che altri hanno creato su di lui. Kambanellis però va al di là di quella che potrebbe sembrare una problematica pirandelliana, in quanto crea una vertigine speculare: i due Odisseo-protagonisti scopriranno e sfrutteranno la loro coscienza del raddoppiamento, spezzando alcuni meccanismi di duplicazione e rinnovandone altri.

Questa rete cangiante di raddoppiamenti che si genera a partire dall'incontro fra Odisseo e il suo *eidolon* mitico sfugge anche alla categoria tradizionale del "doppio". Mi riferisco ad esempio, fra gli studi classici su questo tema, alla tripartizione tipologica di Doležel (1985), che però non è applicabile al nostro caso: non si tratta infatti né di "reincarnazione" (come nell'esemplare romanzo *Orlando* di V. Woolf), né del tema-Anfitrione in cui due individui identici coesistono nello stesso mondo, e infine, non è neppure uno sdoppiamento di identità al modo di "dottor Jekyll e Mr. Hyde". Un'altra definizione di "doppio" è stata proposta da Fusillo:

[...] in un contesto spaziotemporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: un uno diventa due;

¹⁷ «L'avventura [di Ulisse] nel mondo non fu mai che un ritorno all'isola natia – compiacimento nel Medesimo, sconoscimento dell'Altro» (LÉVINAS 1985, 62).

¹⁸ Cf. PUCCI (2003, 563s.).

il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome. (Fusillo 1998, 8).

Ma in Kambanellis non si affrontano due “corpi”, bensì due identità, cioè l’Odisseo attuale / il “nome” di Odisseo-eroe, che è pure la sua immagine attesa, dunque un suo *analogon* imperfetto (perché non reale) ma perfetto (proprio perché idealizzato).

Tale profilo di instabilità di forme e di identità duplicate va inoltre inquadrato nella più ampia “operazione trasformativa” che è la riscrittura. Infatti i nomi sono «designatori rigidi» (Kripke 1982, 50), segnali che subito attivano la memoria culturale-letteraria del pubblico (lettore-spettatore), il quale è portato a confrontare l’attuale vicenda con l’*altra* famosa del mito¹⁹: dunque anche la stabilità di «un unico mondo possibile finzionale» richiamata da Fusillo, nel nostro caso ha statuto ambiguo, perché volutamente il nuovo mondo finzionale è “ombra” di quello epico precedente (ipotesto, secondo la terminologia di Genette 1997 o protomondo, secondo Doležel 1999), con il quale continua un dialogo a distanza. Questo Odisseo teatrale è dunque già di per sé un “doppio”, perché emanazione per la scena di un preciso orizzonte letterario che lo precede, e ogni sua pretesa di “autenticità” si colora pertanto di ironia e intanto, grazie alla fantasia di Kambanellis, Odisseo si è già trasformato in un *altro*.

Infine, soprattutto per la discussione della seconda opera (*L’ultimo Atto* 1997) saranno coinvolte anche riflessioni metateatrali: attraverso il suo Odisseo, Kambanellis ci ricorda infatti che ogni pratica teatrale di tipo rappresentativo è fondata sul meccanismo della duplicazione, in quanto trasposizione in scena di un testo, quindi passaggio dalla parola al corpo, dall’immagine al senso²⁰. E soprattutto l’attore è colui che sulla scena resta se stesso ma finge di essere un altro, perché «caratteristica del suo ruolo è la duplicità: il vivere e il mostrare, l’essere a un tempo se stesso e altro da sé, un essere finto e uno in carne ed ossa» (Pavis 1998, 52). E inoltre, questo scenario di “raddoppiamento” insito nel processo teatrale si può rifrangere in ulteriori riflessi, come dimostrano i recenti studi delle neuroscienze cognitive applicate all’esperienza estetica, che rivelano una “specularità” naturale (meccanismo di attivazione dei neuroni specchio) e un ruolo *attivo* dello spettatore grazie alla “simulazione incarnata”²¹.

¹⁹ Certo, nella trasposizione, il nome del protagonista è mutato: non più l’antico Ὀδυσσεύς ma Ὀδυσσεύς, comune nell’onomastica moderna. L’identificazione con l’eroe avverrà attraverso linee di somiglianza e di dialogo intertestuale (cf. DOLEŽEL 1999, 227s.).

²⁰ SAWECKA (2001, 211). Riguardo al rapporto fra testo drammatico e testo spettacolare, cf. DE MARINIS (1982, 24-28) e in generale i saggi in FERRONI (1981).

²¹ Gli studi delle neuroscienze cognitive dimostrano che la distanza fra realtà e mondo mentale/immaginato è sottile: compiere un’azione o esperire un’emozione, attiva infatti circuiti cerebrali in parte identici (neuroni specchio) a quelli coinvolti nel processo di *vedere* un’azione o immaginarla. Le relazioni interpersonali si reggono su questo “sistema specchio”, che permette la comprensione immediata dell’altro (azioni-emozioni). E questa naturale “condivisione mimetica” si manifesta in sommo grado durante la produzione e fruizione di un’esperienza estetica: «l’oggetto artistico [...] e-moziona in quanto evoca risonanze di natura sensori-motoria e affettiva in colui che si mette in relazione.

Dunque la duplicità a teatro è fenomeno complesso e presente nelle diverse funzioni implicate nell'atto spettacolare: attore e spettatore. Pertanto, quando parleremo di "doppio" per le due opere in esame, sarà da intendere una categoria allargata e duttile di duplicazione che coinvolge questi diversi aspetti.

3. Odisseo, torna a casa (1952)

L'opera, come ricorda l'autore, ha avuto una lunga gestazione (quattro stesure fino alla definitiva nel 1952) e fu rappresentata solo nel 1966 per la regia di Kàrolos Koun. Kambanellis l'aveva data in lettura ad attori e registi, che la apprezzarono ma la ritennero troppo audace per i tempi²² (gli anni del dopoguerra registrano una tendenza verso il teatro realista²³). Il mito viene rielaborato in una «parodia allegorica»²⁴ che è anche una satira amara della contemporaneità.

La didascalia iniziale traccia i contorni di uno spazio immaginario: il sipario si aprirà su una spiaggia, presso un Lido vecchio stile e in abbandono (l'insegna ancora leggibile porta il nome "Odisseo") dove alcuni marinai, le vesti lacere e male in arnese, cercano di far passare il tempo fra un tiro ai dadi, la pesca, qualche accordo sul *buzuki*. Sono chiaramente contrariati, perché lontani da casa, con un Capitano che non ha nessuna fretta di tornare: «ora che ha imparato le cose della grande vita, la piccola Itaca e la signora Penelope a lui non bastano più» (p. 217). Gli animi si riscaldano e, al grido di «Abbasso il tiranno!», tutti partono alla sua ricerca. Ed ecco, dalla parte opposta, compare Odisseo, armato di macchina fotografica e cannocchiale. Proprio in quel momento arriva Nefeli, una sua vecchia fiamma che, sorpresa, lo riconosce, lo bacia e gli fornisce alcune importanti indicazioni. Questa è l'isola di Circe, «qui tutti ti adorano: hanno dato il tuo nome a viali, hotel, scuole, un incrociatore della flotta, e su di te hanno scritto romanzi!» (p. 224). L'eroe pensa di poter approfittare di questo successo: si potrebbe dare alle fiamme la nave ormai inservibile e ottenere dagli isolani un'intera flotta per tornare in patria in modo glorioso. Il fedele Lisandro viene subito inviato a compiere la missione incendiaria, mentre con la solita abilità retorica, e anche con effetti comici, Odisseo riesce a manipolare gli ingenui compagni sventando il

Nell'espressione artistica teatrale-performativa, il corpo attoriale diviene l'epifania pubblica della capacità di rappresentazione mimetica dell'agente» (GALLESE 2008, 13). Cf. anche GALLESE (2010).

²² Cf. la nota in KAMIANEΛΛΗΣ (1981, 181). Il testo si trova in KAMIANEΛΛΗΣ (1979, 213-95). Il Centro Nazionale del Libro di Atene (EKEBI) segnala traduzioni di *Odisseo, torna a casa* in tedesco (1991) e in turco (2001).

²³ Con "realismo" si indica per convenzione una tendenza della drammaturgia greca degli anni 1950-1960 che ritrae la realtà politico-sociale dell'epoca, dopo le recenti ferite storiche: spesso protagonista è l'uomo semplice che lotta per sopravvivere in un ambiente urbano ostile, tra mille difficoltà. Fra gli autori, ricordo ad esempio D. Kechaidis, K. Mourselàs, L. Anagnostaki, M. Liberaki e il primo Kambanellis, i quali però ben presto si cimenteranno a sperimentare nuove strade espressive. Cf. il quadro generale in ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ (2011, 339-45); ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ (2000).

²⁴ PUCHNER (2000, 125). ΣΑΜΑΡΑ (2002, 59) sottolinea che «avendo come ipotesto non tanto Omero ma Kavafis e la realtà contemporanea, Kambanellis costruisce un'opera di forza incredibile».

diciassettesimo (!) tentativo di ammutinamento. Nefeli intanto ha avvertito il primo ministro, che è accorso subito con la sua auto blu, accompagnato dalla segretaria Clio.

Comincia qui a dispiegarsi il tema portante dell'opera, la questione dell'identità. Il ministro Evandro stenta a credere ai propri occhi: questa ciurma di marinai cenciosi sarebbero i compagni di Odisseo? E questo ometto insignificante, invecchiato e con il diabete è il «Laerziade eroe che vaga per i mari agognando l'amata patria Itaca»?

Evandro: Insomma, sarebbe molto più semplice se lei fosse diverso!

Odisseo: Se fossi diverso, non sarei io!

Evandro: Certo, certo, ma qui parliamo di sostanza, cioè di quello che vuole la gente. Lei doveva essere più alto, almeno di 30-40 centimetri, più robusto, di bell'aspetto.

Clio: E anche più giovane, di 10-15 anni almeno, con tratti del viso più virili, regolari, bello e minaccioso ad un tempo, quello che si chiama il mistero maschile...

Evandro: Guardi, la signorina Clio qui, sta parlando da esperta, ha grandissima esperienza di queste faccende.

Nefeli: Eppure ha il suo fascino! È l'uomo più affascinante che io abbia mai conosciuto!

Evandro: Esiste il fascino da camera, come la musica da camera, e il fascino da piazza, come il concerto della banda di paese. Due cose totalmente diverse.

[...] Odisseo: Insomma, io sono il Laerziade Odisseo, questa è la sostanza e vi dovrebbe bastare!

Evandro: "Sostanza", dice lui, "dovrebbe bastare"... La smetta! Lei non ha tutte le rotelle a posto. Va alla guerra, fa imprese, viaggi, e lascia che altri se la sbrighino con questa prostituta che lei chiama sostanza. Sono in politica da trentacinque anni, sa, mi sono venuti i capelli bianchi in politica, ma mai sono riuscito a distinguere dove finisce la sostanza e dove iniziano i suoi sottoprodotti. (pp. 238-40).

Sdegnato, Odisseo vorrebbe andarsene da questo «luogo corrotto», ma il fedele Lisandro ha appena dato fuoco alla nave: Odisseo sviene, e su questa nota comica si chiude il Primo Quadro.

Sono state poste tutte le premesse: l'eroe è in trappola in un luogo dove tutti adorano la sua immagine mitica e rifiutano di accettare la realtà perché si discosta troppo dal modello ideale. Evandro è preoccupato per le conseguenze politiche. Come spiega in una seduta al Parlamento, in tutti questi anni il governo dell'isola ha fatto leva sulla fantasia popolare «che è fundamentalmente idolatra» (p. 242), e per ammansirla le ha dato in pasto un idolo, "Odisseo". La sua storia infatti ha tutti gli ingredienti adatti al

consumo (avventura, eros, amor di patria) e perciò ha attecchito facilmente, innescando presto fenomeni di emulazione. Anche grazie ai mezzi di informazione si è fissata una vulgata nutrita di racconti iperbolici: l'eroe è fortissimo, alto 2 metri e 40 centimetri, così bello che nessuna donna riesce a resistere al suo sguardo più di quarantacinque secondi... «Con fatica e sacrificio ho garantito la sicurezza al nostro paese, e ora arriva questo disgraziato a demolire tutto!» (p. 243). La tessitura politica di Evandro per il bene della nazione si è spinta oltre, fino alla principessa Circe, una ragazza vuota, priva di interessi e di ambizioni, che egli è riuscito a cambiare e ingentilire grazie alla lettura continua e martellante dell'*Odissea*. Adesso che lei è perdutamente innamorata dell'eroe cartaceo, vederlo nel suo miserevole aspetto, in carne ed ossa, sarebbe uno *shock* gravissimo! Profondo conoscitore dei meccanismi psicologici delle masse, dell'estetica della percezione e della forza persuasiva dell'immagine, Evandro pensa di arginare il pericolo affrontandolo di petto: «visto che Odisseo si trova bloccato qui, accettiamo il fatto che è arrivato! Ma che è arrivato come lo vogliamo noi, come lo vuole il suo mito!» (p. 244). Si prepara allora una cerimonia di accoglienza in grande stile per conferire il titolo di cittadino onorario all'eroe, che sarà però impersonato dal marinaio Elpenore, scelto per la sua bellezza e prestanta fisica. Poco importa che sia uno stupido²⁵...

Occorre a questo punto fermarsi per chiarire alcuni aspetti, anzitutto riguardo al cronotopo. Nefeli ha detto a Odisseo che egli si trova nell'"isola di Circe", e dunque in base al racconto omerico il pubblico sa che questo è l'approdo (forse pericoloso) in un "non-ancora-Itaca". Eppure non si tratta certo della Eea mitica, costellata com'è di elementi anacronistici (stazione balneare, bar, automobili...) che creano un effetto straniante²⁶; una proiezione analogica viene attivata dall'indicazione temporale: sono passati vent'anni dalla "seconda guerra troiana", e la mente dello spettatore è guidata all'epoca contemporanea (allusa anche dagli anacronismi), e pertanto il *nostos* ventennale di Odisseo si sovrappone agli anni 1960 (la prima rappresentazione è del 1966), venti anni dopo il secondo conflitto mondiale²⁷. Perché la vicenda si muove in questo cronotopo indefinito, che mescola le coordinate tradizionali del mito e al tempo stesso le innova?

Dal poema omerico è scaturita una serie infinita di riprese, echi, raccordi, e innumerevoli "cloni" dell'eroe si aggirano nella letteratura occidentale. Scrivere oggi di

²⁵ Sulla figura di Elpenore, anti-eroe frequente nella letteratura neogreca, si veda ΣΑΒΒΙΑΔΗΣ (1980) e ΒΑΓΕΝΑΣ (2001). Interessante la panoramica di SANGIGLIO (2005).

²⁶ Secondo lo schema definito da GENETTE (1997, 355ss.), si tratta di una trasposizione diegetica (mutamento di cornice storico-geografica), all'interno di una trasformazione omodiegetica (Odisseo sembra non aver mutato carattere: resta l'eroe che cerca il suo *nostos*). Cf. però le riflessioni di DOLEŽEL (1999, 227) riguardo alla libertà della riscrittura (soprattutto postmoderna) di «attingere al ricco repertorio di persone fittizie note e meno note e creare controparti che differiscono in modo sostanziale dagli "originali", entrando a far parte di costellazioni completamente nuove».

²⁷ Cf. ΚΟΤΣΗΣ (2006, 336) e ΠΕΤΡΑΚΟΥ (2006, 229).

Odisseo significa anzitutto porsi una domanda circa il rapporto originale/copia: il profilo attuale dell'eroe non può combaciare con il suo modello omerico, non sarà un suo doppio perfetto, e proprio nelle sbavature, negli spigoli di non-coincidenza, nelle linee di eccedenza, risiede la forza comunicativa e originale della creazione. In un appunto per la rappresentazione del 1966 Kambanellis dichiara di non voler «toccare il mito»²⁸ e infatti il suo approccio è del tutto personale: attraverso il cronotopo finzionale, egli innesca il gioco sorridente di uno strabismo prospettico, per così dire, ossia una deviazione che rivendica all'opera la sua indipendenza di vita propria. Si tratta di una stonatura rispetto alla linea generale di aspettativa del pubblico, che crea un distanziamento, seppur lieve, dall'ipotesto e questa non-congruenza consapevole genera un margine interstiziale di spazio "ou-topico" e di tempo ambiguo dove il protagonista si può muovere liberamente.

Grazie all'immediatezza fornita dal linguaggio teatrale vediamo ora sulla scena un Odisseo *vivo* che si trova a dover fronteggiare il proprio sé mitico, di cui risulta doppio imperfetto, e rimane invischiato nelle sabbie mobili di un processo che rischia di minare le sue certezze identitarie.

La situazione si complica in ulteriori rifrazioni. Questo Odisseo drammatico fa appello ad un principio di *realtà* contro il suo "doppio" mitico e cartaceo, o meglio contro l'immagine manipolata di una lettura indiscriminata dell'*Odissea*. Significativo a questo proposito è il contrasto citato fra l'eroe ed Evandro: per l'uno *sostanza* è l'essere se stesso, per il politico invece *sostanza* è l'immagine che si dà in pasto alla piazza²⁹. E poco oltre Evandro si esprime per immagini: un bambino getta una pietra nel mare, l'atto iniziale certo è suo, ma ben più importanti sono i cerchi prodotti nell'acqua, che continuano ad espandersi; essi però non sono del bambino, «non appartengono a nessuno o, al limite, sono del mare» (p. 261). Allo stesso modo, il *nome* di Odisseo non appartiene più all'individuo reale, è diventato proprietà universale.

La questione però tocca gangli di riflessione più profondi, e proverò ad illustrarli attraverso la scomposizione e il confronto tra livelli di senso. Per un primo approccio, possono essere utili immagini prese a prestito dalla geometria: il protagonista, che si suppone creatura reale nell'*hic et nunc* dell'evento teatrale, è paragonabile ad un triangolo scaleno; i più noti racconti sulle sue imprese (cioè i testi di *Iliade* e *Odissea*) ne hanno smussato angoli e difetti, raddrizzandolo in un triangolo isoscele; l'amplificazione successiva dei lettori idolatri o interessati lo ha trasformato in triangolo equilatero. Egli ora è scomodo perché *non è simmetrico*, cioè non è in linea con il racconto che è stato divulgato su di lui. Considerata però ad un livello più profondo,

²⁸ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ (1979, 208).

²⁹ Che un personaggio faccia appello a questioni ontologiche di esistenza o di verità, potrebbe sembrare un paradosso, ma lo spettatore accetta per convenzione che il mondo rappresentato in scena sia una *presenza* che partecipa del proprio *qui-ora* (cf. ELAM 1981, 91: «lo spettatore permette alle *dramatis personae*, attraverso gli attori, di designare deitticamente come il *qui-ora* un costruito controfattuale»).

questa discrasia si traduce in uno scontro insanabile fra la percezione soggettiva dell'eroe (Odisseo sa di essere) e lo sguardo carico di aspettative degli altri personaggi (egli non somiglia al modello, quindi non-è) – e l'equivoco si può estendere anche al pubblico degli spettatori, i quali fanno riferimento ad un comune orizzonte che fa capo alla vulgata omerica.

Schematizzando, si può affermare che l'eroe attuale, cioè l'Odisseo drammatico (O_d), deve confrontarsi con l'immagine dell'Odisseo testuale (O_t) – che fra l'altro è un ritratto del suo passato. Egli però soprattutto reclama la propria realtà di senso rispetto a quell'Odisseo che è il prodotto della ricezione (e perciò lo chiameremo per comodità O_r): le diverse letture del testo e anche la manipolazione della politica hanno creato infatti una ulteriore immagine, che non coincide con quella cantata dall'epos (cioè O_t), ma è andata oltre-il-testo e si è imposta come “realtà” da tutti condivisa. Lo scontro sarà pertanto fra un personaggio drammatico e uno diegetico, cioè fra la realtà drammatica dell'*hic et nunc* e l'immagine distorta dei racconti su di lui. Tuttavia la genialità di Kambanellis inserisce il suo discorso teatrale in uno sfondo in cui serpeggiano anche inquietudini più profonde, frutto di un'acuta riflessione sui cambiamenti della società (tematiche come: ideologia, sfruttamento economico dell'icona-mito, identità, univoco/molteplice, io/*altro*, etc.)³⁰. Senza voler tracciare recinti ermeneutici cogenti e attingendo con cautela a certo vocabolario del postmoderno, potrei riassumere questo livello della vicenda come un dissidio fra un “Reale debole” (= Odisseo attuale, vecchio e diabetico) *versus* un “Irreale forte” (= immagine di Odisseo nella ricezione), ove per debolezza e forza intendo l'efficacia di impatto, cioè la credibilità di esistenza ottenuta nello sguardo degli altri.

Torniamo però al testo.

Come reagisce la politica? Il governo appoggia il falso. Evandro infatti teme che l'intrusione del “Reale debole” possa intaccare la costruzione del mito-personaggio, cioè in altre parole teme che l'esperienza collettiva del doppio porti a reazioni incontrollate: nel caso specifico insomma l'incontro con il doppio-non-identico (O_d di fronte a O_r) darebbe luogo a turbamenti non tanto di origine psicotica (il “perturbante” come inteso da Freud), ma a risvegli di coscienza e di senso critico nelle masse, non più manipolabili.

Poiché l'incarnazione corporea di Odisseo rischia di minare l'architettura del suo “nome”, la politica gli oppone una forma *oggettiva* di duplicazione dell'identità, ossia un “corpo” che si fingerà Odisseo, cioè Elpenore, il rappresentante fisico e reale che più si avvicina ai parametri eroici plasmati dalla finzione. Si tratta di un ulteriore attentato all'identità di Odisseo. Prima infatti egli si è trovato a lottare contro un modello diegetico, l'Odisseo *fictus* più credibile della sua presenza in carne ed ossa ($O_r > O_d$). Ora si ristabilisce un comune livello ontologico: Elpenore (E), sopravvalutato nelle sue

³⁰ Cf. ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ (2006, 322) e anche l'approccio strutturalista di ΜΠΕΝΑΤΣΗΣ (2006, 135-44).

capacità e quindi con prevedibili esiti comici, è chiamato a *recitare* una parte. Egli sarà un finto sosia dell'ideale (E = O_r), con il compito di usurpare l'identità e la "realtà" di Odisseo (E *versus* O_d).

La commedia si costruisce pertanto sui rapporti di reciproca influenza e confusione fra realtà-apparenza, realtà-finzione, verità-menzogna³¹.

Impegnato nella missione di disvelamento della verità, dapprima Odisseo (O_d) ricorre ad una astuzia giocata sul sentimento d'amore. Durante le fastose celebrazioni (che fra l'altro prevedono la recita pubblica di versi dell'*Odissea*!), la coppia Circe/Elpenore-Odisseo passeggia appartata: la conversazione si riduce a un monologo di Circe interrotto da qualche borbottio dell'impacciato Elpenore, che non è all'altezza dei discorsi e ha occhi solo per il cibo. Quando Circe (innamorata dell'eroe cartaceo, O_t), confessa incantata che aspettava l'eroe da anni, interviene il vero Odisseo (Elpenore impaurito fugge subito via), che la invita a chiudere gli occhi, per gioco.

Odisseo: Dimmi chi sono! Sai chi ti sta per baciare?

Circe: Il mio Odisseo!

[...] Odisseo: E ora giurami che continuerai a chiamarmi così anche con gli occhi aperti.

Circe: Sempre, sempre, ma lascia che ti riveda.

Odisseo: Non avere fretta. Avrai tempo di saziarti di me. Attenta: succede qualcosa di strano con me. Ad occhi chiusi mi si trova facilmente, ad occhi aperti c'è il rischio di perdermi. [...] La verità con gli occhi aperti è falsa, con gli occhi chiusi è inebriante! (pp. 254s.).

La giovane non capisce quelle parole ambigue, apre gli occhi, e Odisseo si presenta: «sono io quello che ti parlava e ti ha baciato». Circe ribatte allo sconosciuto: «mi ha baciato Odisseo», e già si appresta a chiamare le guardie per cacciarlo via, ma è confusa. L'eroe approfitta intanto per dirle che l'altro «è uno finto, un imbrogliatore», e gli dà man forte anche il fedele Lisandro, che conferma: «è questo qui il Laerziade Odisseo, il campione della seconda guerra troiana e inventore del cavallo di legno» (p. 255). L'eroe allora incalza la fanciulla, dicendo che i baci stessi dovrebbero essere una prova di realtà, ma se ciò non bastasse, egli può fornire altri argomenti, testimoni e prove, e già si sbottona i pantaloni per mostrarle il neo sotto l'ombelico³²... Ma con maestria Evandro interviene e riesce a ricondurre tutto nell'alveo del *politically correct*: costui è un povero pazzo megalomane, ora pensa di essere Napoleone, ora Cesare, o Hitler, o Stalin, e oggi ha scelto Odisseo. Non c'è motivo di allarmarsi. E rivolto ad

³¹ Cf. ΜΠΕΝΑΤΣΗΣ (2006). Per gli echi pirandelliani, si veda ΠΕΦΑΝΗΣ (2004, soprattutto 494-98).

³² Il pubblico sorride per la parodia dell'episodio omerico (Hom. *Od.* XIX 467-75), quando Euriclea riconosce Odisseo dalla cicatrice sulla gamba.

Elpenore: «Maestà, ci sono già dei pazzi che si spacciano per voi: ciò è segno inequivocabile che state andando verso l'immortalità! Viva Odisseo!» (p. 256).

Il tentativo di *anagnorismos*, con tanto di prove, si ritorce contro Odisseo, stigmatizzato da tutti come pazzo. Il "reale" stenta a scardinare la finzione del ruolo, al punto che anche l'eroe vacilla: «quindi non sono più Odisseo? E allora chi sono, per favore? Mi dite chi sono?» (p. 257). L'esito è quello tipico dell'incontro con il proprio sosia, ma ciò che turba l'eroe non è naturalmente la somiglianza dell'identico, bensì la reazione di chi è intorno. Questa dissonanza io/mondo, segnata anche dalla solitudine dell'eroe, potrebbe portare alla scissione dell'io, con esiti di disperazione o di follia. Ma Kambanellis riesce a dosare le tonalità con leggerezza, mantenendo in sottofondo una nota parodica giocata sui rimandi intertestuali: questo Odisseo che dubita addirittura di sé risulta la pallida controfigura del titanico eroe che gridava superbo al Ciclope "io sono Nessuno". Le certezze epiche sono dissolte nell'età contemporanea che ha conosciuto il relativismo pirandelliano e l'assurdo di Beckett.

Eppure l'incertezza dura un attimo, Odisseo si riprende ed escogita una nuova astuzia (pp. 258s.):

È facile per loro far credere che sono pazzo, ma è impossibile che mi sostituiscano. [...] Ho un'idea. Visto che il primo Odisseo non gli è piaciuto e ne hanno fatto un secondo come lo volevano loro, io farò un terzo come lo voglio io, e così saremo due contro uno. Evviva! Mi sento più Odisseo che mai! Abbiamo toccato il fondo, peggio non può andare, ma sento già la vittoria vicina.

Il progetto prende corpo grazie a un nuovo incontro. Si tratta di Nicia, ora a servizio nel Palazzo e un tempo soldato a Troia: proprio lui aveva avuto la geniale idea del Cavallo di legno e l'aveva esposta a Odisseo, ma poi era stato "misteriosamente" trasferito in missione lontano, all'isola di Lemno. Alle rimostranze di Nicia, Odisseo tenta di giustificarsi: ha "rubato" e attribuito a sé la paternità del progetto per valorizzarlo (nessuno avrebbe dato il suo appoggio a un oscuro soldato semplice). Con amarezza Odisseo ammette di essere stato vittima della fama (p. 266):

Tutto è cominciato in quel maledetto assedio a Troia! Dopo il primo successo, dovevo compiere un'altra impresa, e un'altra, e un'altra ancora. La mia gloria era un mostro che dovevo continuare a nutrire. Poi, senza chiedermi il permesso, hanno cominciato a nutrirla tutti. Sei andato allo zoo di domenica? [...] Hai presente come i visitatori rimpinzano gli animali, al punto che scoppiano per il cibo? Ecco, così hanno fatto con la mia gloria. L'hanno nutrita finché la sua bocca è diventata grande come una dispensa, e ora sono perso dentro le fauci del mostro che ho nutrito io stesso, e lui è pronto a divorarmi, digerirmi e poi espellermi.

Proprio a questo punto scatta la genialità: «perché non far crepare questo mostro? Perché non farlo puzzare al punto che tutti si tureranno il naso e fuggiranno?» (p. 266). Veniamo a conoscenza del progetto per via indiretta. Il Secondo Atto si apre con una

seduta notturna straordinaria al Parlamento, in cui si fa il punto della situazione. Odisseo è riuscito a rovesciare ogni aspettativa: mentre il governo cercava di farlo passare per pazzo, egli con una sincerità impressionante ha confessato tutto, ad alta voce, nelle strade e nelle piazze. Il Cavallo? Fu idea di un altro. Il Ciclope? Non era un mostro, ma un onesto imprenditore che lui ha raggirato e portato al fallimento. Insomma egli non fu né eroe né grande uomo, ma semplicemente un uomo, e proprio questo “terzo Odisseo” figlio della normalità, che in un attimo distrugge le finzioni ideali del mito, è la prova tangibile di realtà che egli stesso andava cercando. A differenza del Mattia Pascal pirandelliano, che cercava di rifarsi una vita inventando la maschera di Adriano Meis, qui Odisseo squarcia la maschera imposta dagli altri e trova la propria affermazione nella realtà: egli esiste perché non-eroe, ma uomo.

Sorprendente è la reazione collettiva: la folla, nutrita fino a quel momento dell’immagine di un Odisseo alto, bello come una *star* di Hollywood, inatingibile come ogni ideale, dapprima è disorientata, poi esplose in una entusiastica “epidemia di sincerità”: tutti confessano le proprie malefatte, bugie, peccati, e l’altro Odisseo (cioè Elpenore), quello alto e belloccio, rischia di essere linciato perché paradigma della menzogna. È il caos, un terremoto di coscienze, la fine di un’epoca. Certo leggiamo qui il sorriso di Kambanellis che intende mostrare una folla facilmente influenzabile e manovrata, ma la vittoria di Odisseo continua ad inserirsi nel gioco-trappola delle duplicazioni: l’uccisione del fantoccio ideale porta infatti alla creazione di una nuova icona, Odisseo uomo e santo, esempio da emulare: «lo hanno divinizzato», commenta il Cameriere (p. 274). La verità quindi pare sempre accompagnata dall’ombra del suo doppio-idolo.

La libertà di Odisseo dura poco. Sull’isola sono arrivati in incognito Penelope e Telemaco, che vogliono vederlo senza essere riconosciuti, e un rappresentante del governo itaceo. Nell’incontro con quest’ultimo, Odisseo parla con franchezza (p. 280):

Stavano cercando di sfrattarmi dal mio nome, [...] vivevano la mia vita e dicevano che ero pazzo. Allora io gli ho sfornato un altro Odisseo ed ecco che ho riavuto indietro tutto quello che mi avevano rubato, fino all’ultimo centesimo. [...] Non ho smesso di essere eroe, per il semplice motivo che non sono mai stato un eroe!

Finalmente ora si sente Odisseo, tanto diverso da quello che la gente onorava, ed è giunto il momento di tornare ad Itaca e di rivelare tutto anche laggiù, per tornare ad essere *vero* e autentico. Infatti dice: «tornerò non migliore, ma almeno non finto, non voglio ingannare anche Itaca» (p. 287), che deve essere informata anche sulle verità di Troia, perché altre guerre simili sono alle porte... Il Diplomatico invece ragiona nei termini della *Realpolitik*: Odisseo non ha diritto di distruggere il proprio mito, non può essere quello che vuole, e anzi Itaca costruirà un’alta muraglia, fossati e filo spinato, per impedire il suo arrivo.

Mentre egli tenta invano la fuga verso la sua isola, Evandro discute con il Diplomatico: il governo di Itaca propone il carcere a vita per il “pericoloso soggetto”, fra l’altro con il pieno consenso di Penelope e Telemaco; si dirà che “Odisseo non è mai arrivato”, si è trattato di un attacco nemico, con agenti segreti mascherati da Odisseo.

Diplomatico: E così Odisseo se ne starà rinchiuso a vita in un carcere di massima sicurezza, in un luogo segreto; finalmente sarà reso innocuo per sempre, mentre la sua leggenda, quella di cui abbiamo bisogno, potrà circolare liberamente. [...] È un avventuriero pericoloso che non ha nulla di buono, non vale un soldo per Itaca.

Evandro: Ma lui crede in una Itaca sacra, incontaminata. Una Itaca di cui si sente indegno. Questo sentimento di colpa è qualcosa di molto puro...

Diplomatico: Senti senti! Itaca era davvero pura e incontaminata quando l’ha lasciata. Ma, come lui in tutti questi anni ha pensato ai fatti suoi, così ha fatto lei. Grazie al suo figlio leggendario ha realizzato un tale movimento commerciale e turistico che per anni i bilanci saranno in attivo. Non si può sacrificare una simile stabilità economica. Un Odisseo che rivela le sue malefatte a danno della nostra economia nazionale è preferibile annientarlo, con una spesa minima, attingendo ai fondi speciali del Ministero. E poi tutta questa storia è francamente assurda: prima si rifiutava di tornare in una Itaca reale, ricca e prospera, ora insiste per tornare in una Itaca incontaminata ma inesistente... (pp. 293s.).

Le parole del Diplomatico, che si muovono sul filo della logica economica, disegnano però anche i contorni della impossibilità utopica del *nostos* all’identico: la Itaca cui aspira Odisseo è un non-luogo, ideale e inesistente.

L’ultima scena, dal forte impatto visivo e ideologico, ci viene descritta dalla didascalia finale (pp. 294s.). Odisseo è stato catturato e viene ora trascinato da due agenti del servizio segreto: nessuna reazione da parte del prigioniero, che anzi sembra un burattino in balia delle manipolazioni altrui. È quasi un rito, seppure con movenze a tratti buffonesche: Odisseo è posto sopra un piedistallo e intorno si danno da fare per trovargli la posizione giusta (inclinazione della testa, curvatura delle spalle, geometria delle braccia). Comprendiamo che davanti ai nostri occhi si sta creando una statua, che gradatamente assume una posa eroica (il braccio destro indicherà lontano, il piede destro in avanti verso il futuro). Evandro completa la cerimonia deponendo una corona dorata di alloro ai piedi dell’eroe, mentre tutti i presenti si tolgono il cappello come richiede l’ufficialità del momento: è il funerale di Odisseo-vivo e la sua glorificazione-imbalsamazione in statua.

Durante la sua avventura nell’isola di Circe, Odisseo ha sconvolto parametri e certezze: ha posto in primo piano la sua realtà cercando di delegittimare le letture ufficiali del mito, ha mostrato la falsità univoca del ruolo inteso come costruzione sociale, opponendo il fluire contraddittorio e minimo del reale. Se dapprima egli lotta per ritrovare la certezza del proprio esistere, la sua ribellione eccede presto i confini del

personale e l'ansia di svelare la verità diventa un pericolo di sovversione generale alle strutture dello stato.

Attraverso il filtro del mito, Kambanellis denuncia anche la situazione politica della Grecia appena uscita dal conflitto mondiale e le manovre del governo di destra filoamericano che in un clima di grande instabilità e incertezza cerca di ritagliarsi un ruolo nello scontro fra i due Blocchi. La politica cioè è impegnata a costruire un mito, un *brand* da esportare per garantire alleanze e aiuti internazionali, e ovviamente, perché funzioni, occorre che sia un'immagine univoca e senza ambiguità, cosa che si traduce in rigidi controlli sulla popolazione e sulle attività culturali³³. Puchner (2010, 204s.) ha sottolineato che oltre a questo aspetto politico, si può ipotizzare un commento sarcastico sul mito del successo, che dopo il trionfo dell'opera *La corte dei miracoli* (*Η αυλή των θαυμάτων* 1957) ha imprigionato Kambanellis nell'etichetta di "scrittore realista".

La reazione di Odisseo è mirata: non pensa di uccidere Elpenore (innocuo perché stupido), cioè di eliminare il (finto) sosia "compossibile" né può destrutturare la forma iperbolica dell'Odisseo *fictus* plasmato dagli altri. Decide allora di andare alle radici, per capovolgere il modello del protomondo finzionale, l'*Odissea*. Dimostrando che l'eroe di quei racconti era un omiciattolo, crolla tutta la struttura e sembra ristabilito l'equilibrio dell'univoco: ora esiste un solo Odisseo, reale e anti-eroico (anche se ancora incombe il rischio della mitizzazione da parte del popolo). La sua ribellione non è da intendere come un empio sfregio al poema omerico, ma come tentativo di eliminare in un colpo solo tutte le incrostazioni di irrealtà. Proprio in questo atto, l'Odisseo drammatico di Kambanellis afferma la forza del mito originario, che cerca nuovi spazi di affermazione e rifiuta le pareti asfittiche di interpretazioni univoche. Ma è una visione ovviamente non gradita alla politica, e in quanto soggetto nocivo, l'Odisseo reale viene fermato per sempre, pietrificato mentre è ancora vivo: anche la statua è un "doppio", incarnazione alternativa e innocua perché immobile, silenziosa e univoca, tangibile corrispondenza dei parametri eroici stabiliti dalle autorità, un «surrogato del reale, che equivale cioè al non-essere, al non-reale»³⁴.

4. L'ultimo Atto (1997): *Odisseo e la riflessione sul teatro*

Nel 1990 ai piedi dell'Acropoli, nel teatro Herodion Attico, è di scena *Odisseo, torna a casa*. L'autore è presente alla rappresentazione e l'idea mai sopita di ritornare sulla vicenda si fa urgenza espressiva: «sentivo di avere un conto in sospeso con il mio personaggio, che avevo lasciato nell'isola di Circe. Era il momento di scrivere del suo

³³ Cf. VAN STEEN (2007a, in particolare 155-58).

³⁴ ΚΟΤΣΗΣ (2006, 341). Interessante anche il commento di PUCHNER (2010, 226): «la pietrificazione rituale, l'uscita dal tempo fluido per la fissazione in una acronia immobile è una immagine grandiosa che simboleggia un meccanismo storico: Apparire ed Essere si mescolano e si confondono, e la Storia muta in immagini e simboli, idoli e miti, al servizio di altre necessità, collettive e personali, psicologiche e interessate, ma non certo della verità. La Storia è schiava della politica».

ritorno definitivo a Itaca»³⁵. In un'intervista dello stesso anno l'autore dichiarava che *Odisseo, torna a casa* era l'opera a cui si sentiva più vicino (Καμπανέλλης 1990, 57).

Anche se forse non è l'opera che ha avuto più forte eco presso il pubblico, e anche se è opera della mia giovinezza, continua a parlarmi dal profondo. In quella situazione trovo un dramma che non solo non sono riuscito a superare come scrittore, ma più passa il tempo più lo sento vicino. Questo Odisseo che, dopo le grandi imprese nella seconda guerra troiana, sa di dover affrontare Troia ancora e ancora, come dice lui stesso, è una figura tragica capace di sarcasmo verso se stesso, e non smette di affascinarci. Forse anche perché simboleggia la nostra epoca attuale, così lucida nel dirigersi verso la distruzione di sé. Forse perché c'è un fondo di amarezza in cui mi sento rappresentato.

Di lì a poco infatti egli scriverà la seconda tappa di questa odissea teatrale, dal titolo *L'ultimo Atto* (*Η τελευταία Πράξη* 1997), opera che per certi aspetti è una continuazione del discorso iniziato decenni prima, ma si conquista un suo statuto autonomo, fra le prove migliori del Maestro. Infatti il fondale di critica politica e ideologica che caratterizzava il precedente Odisseo cede il posto alla sperimentazione e ad una riflessione matura sul valore stesso del teatro, senza però perdere una leggerezza di sguardi e di tonalità³⁶.

Il mito viene ora trasferito in un ambiente alto-borghese. Tutto si svolgerà nel giardino di un palazzo signorile (che resta sullo sfondo), proprietà della famiglia Laertiadis e dimora del glorioso Odisseo³⁷. Il perimetro dell'azione è coperto da un elegante *berceau* con al centro un ampio tavolo e circondato da alberi carichi di arance. È uno spazio-tempo verisimile, eppure indefinito, che sfuma nei contorni di un non-luogo sospeso in un non-tempo, e tale atmosfera particolare va ad unirsi ad una *suspence* diffusa e continua: lo spettatore scopre i dettagli gradualmente, per successivi indizi e rivelazioni.

La scena si apre sulla colazione del mattino. Tra una marmellata e un caffè, il Capocomico e Penelope conversano e offrono un quadro della situazione: nella speranza del ritorno di Odisseo, a Palazzo si cerca di preservare intatta ogni cosa (mobili, suppellettili, abiti etc.); sono morti il vecchio padre, la nutrice, il fedele porcaro; Telemaco è un giovane irrequieto, ha studiato economia e commercio e ora amministra il patrimonio di famiglia, ma il suo cruccio è non aver mai conosciuto Odisseo; Penelope è stanca, si sente una quasi-vedova, bloccata in una situazione senza via di

³⁵ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ (1998, 167).

³⁶ L'opera fu rappresentata a Salonico nel 1997 per la regia di Petros Zivanòs (Scena Sperimentale "Techni") e pubblicata in ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ (1998, 167-241).

³⁷ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ (1999, 91) descrive la scenografia dello spettacolo del 1997 (a cura di I. Manoledaki): l'impressione di un tempo immobile era data dal gioco di luci e da una tela enorme e incompiuta sospesa come una ragnatela sopra la scena; gli alberi invece erano inseriti all'interno del *berceau*: «non più circondato dalla natura, lo spazio dell'azione invece la contiene: *fuori e dentro* diventano una cosa sola, il microcosmo teatrale si apre all'Universo».

uscita (non può avviare le pratiche del divorzio perché il marito è ufficialmente solo “disperso”, e teme anche il giudizio della gente...): «siamo diventati ostaggi dell’attesa, che è come un dovere. Viviamo sospesi nell’incertezza: è vivo o morto, tornerà o non tornerà?» (p. 174). Eppure la presenza del Capocomico con la sua compagnia di attori è indizio di una rottura a questo immobilismo dell’attesa, e infatti sono stati chiamati perché è successo qualcosa di straordinario: alcuni testimoni (una infermiera e un albergatore) giurano di aver incontrato l’eroe, approdato chissà come all’isola, che ora si nasconde sicuramente da qualche parte.

Tuttavia Odisseo, fulcro dell’intera vicenda, non sarà mai visibile in scena: è il personaggio diegetico per eccellenza, tutti ne parlano e ciò che sappiamo di lui è frutto dei racconti degli altri. Si delinea pertanto un profilo fluttuante, filtrato dalla soggettiva visione altrui. Per tutta la durata dello spettacolo il pubblico sperimenta l’attesa di un suo ritorno effettivo sulla scena, che non ci sarà. E l’ombra di Odisseo porta a riflettere anche sul mito, inconsistente perché creato dalla voce degli altri, e dunque cangiante per definizione e aperto a nuovi percorsi. Come si vedrà, uno dei tratti salienti dell’opera è la mobilità come salvezza, un tema segnalato a mio avviso già in questa assenza scenica.

Dunque Odisseo è tornato, sembra, e subito cominciano a fiorire le congetture: probabilmente il ritorno gli ha causato un forte *shock*, ed è per questo che non ha ancora preso contatti con la famiglia, impaurito da una «sindrome di Agamennone» (p. 176); anzi, forse il suo strano comportamento è uno dei primi sintomi di schizofrenia: soffre di mania di persecuzione, teme cioè che i suoi antichi nemici vogliano toglierlo di mezzo e che si siano infiltrati persino a Palazzo. Ecco perché se ne sta lontano. Ma non sa che Itaca ormai da tempo non lo aspetta più. È vero, i politici hanno eretto una statua in suo onore, ma solo per assolvere a un doveroso omaggio. Infatti poi non se ne sono più curati, il monumento è irriconoscibile, coperto com’è dagli escrementi dei piccioni³⁸. La situazione è ancora più grave, come hanno rivelato recenti questionari somministrati agli studenti dell’isola, che confondono le imprese dell’eroe con quelle di Eracle (p. 176). Se realisticamente Odisseo non ha più avversari politici, perché nessuno più si ricorda di lui, il suo nemico vero è ora semmai l’oblio. Questo potenziale scenario tragico si stempera però nell’ironia, perché gli stessi racconti dei testimoni celano un secondo livello di realtà altrettanto possibile, rintracciabile in alcuni dettagli: Odisseo è allegro e astuto, seduttore di ragazze, affabulatore, agile come un gatto e rapidissimo nel fuggire appena gli altri intuiscono la sua vera identità. Nello spettatore allora si insinua il sospetto che egli si stia godendo la riscoperta di Itaca, come un turista in incognito, e che temporeggi perché non ha nessuna voglia di tornare davvero a casa... Dato che il

³⁸ Il dettaglio della statua potrebbe sembrare un riferimento-chiave all’opera precedente, ma la prospettiva è mutata: là Odisseo era immobilizzato per sempre nella gloria del marmo, qui i simboli monumentali sembrano appartenere ad un tempo remoto, polveroso e ingombrante, senza più comunicazione con il presente.

protagonista è assente dalla scena, non ci è dato conoscere le *sue* vere motivazioni. La rete delle relazioni è gestita dagli altri personaggi, che pensano di avere il controllo della realtà, e spiegano ciò che eccede la normalità o le aspettative come una alterazione psichica del soggetto-Odisseo.

Impaziente di conoscere il padre, Telemaco, consigliato da un luminare (si scoprirà poi che si tratta di Atena!), ha escogitato un piano infallibile per uscire dalla strana *impasse* ed evitare un ulteriore trauma all'eroe: il teatro come "psico-terapia". Ecco perché ha invitato la compagnia di attori. Odisseo verrà attirato a Palazzo, dove tutti reciteranno, facendogli credere che nulla è cambiato ed egli è ancora l'amato re di Itaca. Ci sarà una finta Euriclea, un finto Eumeo, e anche il padre Laerte, tutti servizievoli e affettuosi. Altri attori impersoneranno i suoi nemici, egli potrà ucciderli (per finta) e, finalmente liberato da quelli che egli crede i suoi persecutori, tornerà in sé e accetterà la realtà. Un personaggio commenta: è lo stesso stratagemma usato in *Amleto* e in *Enrico IV* (p. 203). Sì, ma la situazione è più complessa, come si vedrà. Anzitutto non c'è un'opera scritta da imparare a memoria, bisognerà improvvisare la storia con senso di responsabilità ed eccezionale qualità artistica, e di questa missione è pienamente consapevole l'intelligente Capocomico³⁹, che così si rivolge ai compagni (p. 180):

Dobbiamo recitare personaggi di una storia che, speriamo, deve accadere nella realtà: cominciamo cioè alla rovescia! Metteremo in scena qualcosa di reale, che potrebbe poi essere scritto come opera ed essere anche interessante.

Cominciano le prove (un finto Odisseo provvisorio incontra Eumeo, Euriclea e Laerte), ma tutto si interrompe all'improvviso per la notizia inattesa: Odisseo è entrato di nascosto, scavalcando il muro di cinta.

Il Quadro Quarto si apre dopo una breve cesura (p. 226): sono passati due giorni e tutto sembra procedere per il meglio. Infatti Odisseo non ha dato segni di squilibrio, è molto affettuoso con tutti, ma stranamente evita moglie e figlio. Finalmente ecco la scena madre: l'eroe si è chiuso nella biblioteca con i rivali. Come previsto si odono cinque spari. Ora bisognerà distrarre l'eroe per permettere ai "cadaveri" di alzarsi e andare via. In modo inatteso giungono gli attori e spiegano che Odisseo ha capito tutto fin dall'inizio: non era burattino della trama imposta dagli altri, ma ha recitato il ruolo che gli si chiedeva, piegandosi al gioco. La recita si è chiusa con i finti spari: dopo averli "uccisi", Odisseo ha invitato cortesemente i "cadaveri" ad alzarsi, facendo loro i complimenti per l'ottima recitazione. È guarito? In realtà non è mai stato malato, ed è «il più sano di tutti» (p. 232). La recita però gli ha dischiuso un mondo nuovo.

³⁹ ΠΕΦΑΝΗΣ (2000, 91s.) ipotizza che dietro al Capocomico (fra l'altro l'unico personaggio senza nome insieme alla Giornalista), si celerebbe lo stesso Odisseo.

Kleon-Eumeo: Proprio adesso ricordo che ieri mi ha chiesto: “Vai spesso a teatro?”. E io gli ho risposto: “Appena posso, quando ho tempo, lo sai”. Ho aggiunto quel “lo sai” perché ci avevano detto che quando era piccolo, Eumeo lo portava a teatro ogni domenica. E allora mi dice: “Gli attori sono gli uomini più fortunati del mondo: possono rivivere ad ogni spettacolo quello che hanno vissuto in precedenza. Invece nella vita ciò che fai, appena accade, è già perduto”.

Smagda-Euriclea: E stamattina è venuto da me in cucina. Gli dico: “Trovati qualcosa da fare, così passi il tempo. Perché non scrivi le tue avventure? Chi le sa meglio di te?”. E lui mi fa: “Non voglio scriverle, ma vorrei riviverle, soprattutto quelle che richiedevano fantasia per cavarsi dai guai. La fantasia è una grande invenzione. Ad esempio, prendi questa mia avventura del ritorno. Cosa sarebbe senza la mia fantasia, e senza la vostra?”. Adesso capisco... (pp. 231s.).

Ora Odisseo ha chiesto di parlare con il Capocomico, che torna entusiasta dal colloquio: l'eroe ha deciso di fuggire da Itaca insieme alla compagnia dei teatranti, perché «vuole recitare se stesso in tutte le opere che hanno per soggetto Odisseo!» (p. 234). La mattina seguente Telemaco e Penelope trovano una lettera di addio. Il giovane è furibondo; Penelope si rassegna presto e prega la Giornalista: «anche se lo ritrovate, per favore, non ne vogliamo sapere più nulla» (p. 239). Il suo dispiacere più grande è che siano partiti quei simpatici attori, che hanno regalato un po' di felicità... A Telemaco che chiede com'era l'eroe quando è partito, la Giornalista

[...] *all'inizio mostra imbarazzo ma poi con l'espressione del viso e la gestualità delle mani comincia a descrivere un uomo in stato di estasi, con lo sguardo fisso in un punto lontano, cammina come se non toccasse il suolo, e va e corre come l'aria e come l'acqua...* (didascalia conclusiva, p. 241).

L'opera ha per tema dunque il teatro. Ne osserviamo il meccanismo dall'interno, perché assistiamo ai dialoghi fra gli attori, la spartizione dei ruoli, le prove, i suggerimenti del Capocomico⁴⁰. La recita però è eccezionale perché sul crinale tra finzione e realtà, per ricondurre il mitico Odisseo alla ragione delle convenzioni.

Può essere utile articolare la riflessione per nuclei tematici.

1) Inganno-recita.

Un personaggio ha evocato gli esempi di Shakespeare e Pirandello (p. 203), ma la situazione è diversa. In un famoso monologo, Amleto riflette sul fatto che l'attore, «in una mera finzione, / in un suo sogno di passione» riesce a forzare la propria anima, piegandola al ruolo che sta rappresentando, con effetti somatici sorprendenti (lacrime, pallore, voce rotta), «e tutto per niente. Per Ecuba! Cos'è / Ecuba per lui, o lui per Ecuba, / che debba piangere per lei?»⁴¹. Nelle lacrime *vere* dell'attore-Ecuba si realizza quel mistero inquietante che fa dell'attore la presenza attiva di un'assenza (il

⁴⁰ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ (2001a, 878); ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ (1999, 87ss.).

⁴¹ Shakespeare, *Amleto*, Atto Secondo, Scena II (nell'edizione LOMBARDO 1995, 115-17).

personaggio), un'identità in ostaggio, in quanto «ospitato dal personaggio che ospita nel suo corpo», una “incarnazione” ma non totale realizzazione⁴².

Amleto comprende la forza comunicativa del teatro e attraverso il dramma sulla morte di Gonzago cerca di dare spessore reale ai suoi sospetti: l'assassino Claudio diventa spettatore di un *come se* (il dramma), che duplica l'evento reale (il delitto), e ciò scatena in lui la reazione emotiva sperata da Amleto, prova della sua colpevolezza. Il teatro quindi diventa terapia d'urto per la coscienza, in quanto crea un *altrove* finzionale capace però di valicare i confini della cornice scenica e specchiare la realtà. Amleto sfrutta consapevolmente lo strumento teatrale, da “regista”; nel nostro caso invece, almeno in apparenza, Odisseo sembra “manipolato” dal teatro, coinvolto senza saperlo in una finzione, spinto a recitare il ruolo del re di Itaca in un micro-duplicato di nemesi contro i Proci. Il colpo di scena finale rivelerà però un Odisseo-attore perfettamente lucido e divertito.

2) Follia-guarigione, realtà-finzione.

La struttura della recita come tentativo di terapia ricorda per certi aspetti *Enrico IV* di Pirandello, in cui il mondo logico dei “sani” pretende di far “guarire” il protagonista, chiuso in un mondo di folle ossessione recitativa. Il Dottore ritiene che la “guarigione” potrà avvenire solo attraverso uno *shock* e pianifica un *escamotage* per far crollare la costruzione fittizia che ora imprigiona la mente del poveretto: gli verrà presentata «una doppia immagine della sua stessa finzione»⁴³, cioè un altro Enrico IV e un'altra Matilde, egli quindi capirà la illogicità della sua stessa costruzione mentale e questa frattura lo riporterà al mondo dei sani. Ovviamente nulla è lineare in Pirandello e le cose andranno diversamente: Enrico IV svelerà la finta follia, che egli recita «per poter paradossalmente vivere libero dalle mortifere convenzioni sociali» (Piredda 2010, 326), uccide il rivale (nella realtà), forse anche per poter tornare a chiudersi nella sua follia⁴⁴.

Nel caso in esame invece la recita è molto più giocosa, anche se venata a tratti di malinconia (Penelope ad esempio sperimenta che è molto più piacevole recitare che vivere) e non si tratta di una vera terapia, messa in opera quindi da un medico, bensì di un tentativo guidato dall'intraprendenza e dall'improvvisazione dei teatranti. E inoltre non è una totale mascherata, dato che in mezzo a una girandola di doppi, cioè attori che recitano ruoli minori, Odisseo dovrà affrontare moglie e figlio vivi e in carne ed ossa.

⁴² Così VACCARO (2005, 17), commentando le riflessioni di L. Jovet, *Elogio del disordine. Riflessioni sul comportamento dell'attore* (trad. it. 1989). Per la tensione fra autonomia ed eteronomia nello statuto dell'attore, cf. anche ad esempio PINOTTI (2010) e i diversi approcci proposti in ANGIOLETTI (2010).

⁴³ Pirandello, *Enrico IV*, parole del marchese Di Nolli, metà del Secondo Atto (nell'edizione ALONGE 1997, 203).

⁴⁴ Si veda ad esempio SCHWARZ LAUSTEN (1997, 122): «[...] l'omicidio è l'artificio dell'autore per far tagliare tutti i ponti a Enrico con il resto del mondo, per confermare il suo rapporto di distacco con la realtà. [...] Enrico difende la finzione della pazzia, come un luogo esistenziale più “sincero”. [...] L'omicidio rende “reale” e credibile la finzione, ora gli altri possono credere che sia pazzo per davvero».

La recita non ha lo scopo di procurargli uno *shock*: a giudizio degli altri infatti egli è già compromesso, perché pensa di essere temuto dai nemici, mentre la sua fama è in declino. Enrico IV deve essere “liberato” da una ossessione folle e ricondotto nell’alveo della normale vita borghese che scorre fuori del palazzo, Odisseo invece fa irruzione da fuori, è accompagnato dentro il palazzo in una dimensione illusoria e gli si consentirà perfino di “uccidere” i propri rivali, nell’intenzione di assecondare il suo volere “folle”. Dopo questa immersione guidata nella finzione, finalmente liberato dai demoni di follia, egli potrà tornare a governare ragionevolmente sull’isola: la “sana” realtà insomma subentrerà in via naturale, dopo il momento di finzione condivisa. Questo è il *ritorno* atteso dalla storia e dalle convenzioni. Odisseo, divertito, “si sottopone” alla recita, asseconda la volontà degli attori, *finge* di essere quel ruolo che gli altri vorrebbero da lui ma, dopo essere stato docile burattino, non sceglie la realtà, bensì il teatro⁴⁵, e su questo punto la prospettiva si amplia e supera la situazione pirandelliana.

3) Mito e teatro.

Il *polytropos* coglie nel teatro un’occasione di avventura, perché riconosce in esso il dinamismo dell’azione: fare teatro è agire, muoversi nel mondo, condividere esperienze. «Odisseo sceglie un meta-ruolo, l’azione drammatica che tematizza la sua vita, un viaggio continuo attraverso il suo sé mitico» (Πεφάνης 2000, 94). L’esperienza teatrale e itinerante scelta da Odisseo si presenta pertanto come compimento dei precedenti omerici: dal *fictum* letterario si passa al *factum* scenico, in una dimensione ampia di trasformazione, che coinvolge la transcodificazione (dall’*epos* al teatro) e anche un passaggio di statuto ontologico (dal personaggio narrato all’attore-personaggio). Odisseo offrirà infatti la propria fisicità al servizio del corpo finzionale del suo personaggio. Così osserva Puchner (2010, 755):

Ora sarà Odisseo a prendersi cura di sé. Il viaggio continua: Itaca è diventata arte e Odisseo continua a tornare, un ritorno senza fine, nel non-luogo del teatro. In questa seconda versione di Kambanellis, Odisseo non si è marmorizzato nella acronia della pietra, ma è passato nella acronia dello spettacolo. Non nega il suo mito, ma lo abbraccia e lo fa realmente suo.

La sua costante presenza *in absentia*, attraverso un distanziamento forzato dagli occhi del pubblico, crea un Odisseo sfuggente e prepara in qualche modo alla sua “fuga” verso nuovi orizzonti. D’altra parte Kambanellis non è interessato a mostrarci nemmeno gli sviluppi della carriera drammatica di Odisseo, che certo si attuerà in condizioni straordinarie. L’attore infatti è generalmente un “migrante” per professione, perché viaggia attraverso i suoi personaggi, e invece Odisseo sceglie un ruolo unico, perché cerca l’iterazione. Sembrerebbe la condizione ideale, perché incarnazione e realizzazione del personaggio raggiungono il grado massimo di somiglianza, ma non si

⁴⁵ Nella sua decisione appare evidente che il teatro è «luogo dell’avventura, del non scendere a compromessi, dell’altra faccia del reale» (ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ 2001a, 879).

tratterà di una esatta *performance* autobiografica: sulla scena, grazie al meccanismo del *come se*, egli potrà restare se stesso in carne ed ossa e contemporaneamente essere altro da sé, l'*altro* testuale cantato dall'*Odissea*, con le sue verità e le sue menzogne, ricavandosi margini di libertà in quella zona della doppia negatività che Schechner ha sintetizzato nella formula «not me» e «not not me»⁴⁶.

La sua vita futura non si dispiegherà dunque nei contorni dell'identico ma, per dirla con Sartre⁴⁷, dell'*analogon*: egli non può essere il sosia del proprio sé mitico, però potrà "irrealizzarsi" nel proprio personaggio, illudendosi forse di colmare quello scarto temporale che nella realtà sembra non riuscire a gestire. Esperire e praticare il proprio sé mitico a teatro è garanzia di immortalità, come ha ben evidenziato Πεφάνης (1999, 108)

[...] Il tempo teatrale annulla la transitorietà del tempo misurabile: ferma la sua rovina, rinvia la sua perdita, cristallizza le azioni e, grazie alla sua ripetibilità, dà all'uomo la libertà di tenere lontano dalla rovina temporale quello che egli vuole essere (un ruolo, un personaggio) e che nella sua vita reale non può essere, per natura o condizione. Il tempo teatrale è quella condizione ontologica durante la quale l'uomo può essere quello che non è, una bella menzogna per il tempo misurabile, una bella menzogna che spesso copre molte verità.

5. Conclusioni

Come si è visto, i due personaggi-Odisseo di Kambanellis rappresentano momenti di riflessione originale sul rapporto fra realtà moderna e mito. In *Odisseo, torna a casa* la dimensione prosaica regolata da logiche politico-economiche soffoca la realtà pericolosa del mito; ne *L'ultimo Atto* il mito si salva e continua grazie al teatro⁴⁸. Entrambe le opere si pongono in continuità con i tratti dell'eroe omerico: il grande affabulatore nel primo caso si trova intrappolato nella ragnatela di immagini che si sono condensate intorno alla sua vicenda e mettono alla prova la sua astuzia, nel secondo invece la sua proverbiale arte nel tessere menzogne trova naturale sbocco nel teatro. A differenza di Enrico IV chiuso per sempre nel suo castello, Odisseo si vota al mestiere di teatrante, senza rinunciare pertanto alla sua mercuriale dinamicità: è la scelta dell'erranza, dell'avventura che si perpetua. Non si accontenta del mito testuale stabile, e infatti ad esempio non si impegna nella stesura di una autobiografia, una (forse più) attendibile *Odissea*. Scrivere significa fermarsi e imprigionare le avventure in parole eterne ma fisse, e ciò non fa parte del suo orizzonte.

Dunque, visto che la politica non è capace di tutelare la memoria se non attraverso strumenti museali che innalza per poi abbandonare, la realtà familiare è mediocre e vincolante e la scrittura è imbalsamatrice, la sola salvezza sta nel teatro, che si rivela pertanto più *forte* della realtà, perché capace di preservare il mito. E d'altra parte

⁴⁶ SCHECHNER (1985, 110).

⁴⁷ SARTRE (1940, 294).

⁴⁸ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ (1999, 95); ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ (2001a, 878).

Odisseo non ha bisogno, come i *Sei personaggi*, di un autore o di un regista. L'eroe, mito vivo, reciterà la propria storia senza mediazioni di sorta, e continuerà a tornare *per sempre*, non a Itaca, ma nel non-luogo della scena, che "realizza" tutti i luoghi⁴⁹.

Questo Odisseo che si fa carico del proprio mito, diventandone attore *ad infinitum*, ha la freschezza disincantata e fiduciosa di Kambanellis, che crede fermamente nella forza del teatro.

Il mito non muore, ma trova da sé nuove forme per continuare il suo cammino. Come commenta la Giornalista: «[...] l'*Odissea* continua! Inizia ora una rapsodia post-moderna» (p. 238).

⁴⁹ Cf. ΠΕΦΑΝΗΣ (2009: 227s.): «Kambanellis scrive dell'odissea del mito in sé, un viaggio cioè che non finisce mai, può conoscere cambiamenti e mutilazioni, ma non si esaurisce. Il mito per Kambanellis torna continuamente. [...] Odisseo decide di scegliere il suo mito, di continuare ad attivarlo attraverso il teatro, invece di viverlo staticamente presso il focolare».

riferimenti bibliografici

ALONGE 1997

R. Alonge (a cura di), *Luigi Pirandello. Sei personaggi in cerca d'autore; Enrico IV*, Milano.

ANGIOLETTI 2010

K. Angioletti (a cura di), *Filosofie sull'attore*, Milano.

ΒΑΓΕΝΑΣ 2001

N. Βαγενάς, *Ο Ελπίνωρ μεταμοντέρνος*, in *Θέματα νεοελληνικής φιλολογίας. Μνήμη Σαββίδη*, Αθήνα, 187-90.

BOITANI 1992

P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna.

CONSTANTINIDIS 2001

S.E. Constantinidis, *Modern Greek Theatre. A quest for Hellenism*, Jefferson.

DE MARINIS 1982

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

DOLEŽEL 1985

L. Doležel, *Le triangle du double. Un champ thématique*, «Poétique» LXIV (novembre) 463-71.

DOLEŽEL 1999

L. Doležel, *Heterocosmica: fiction e mondi possibili* (1998), Milano.

ELAM 1981

K. Elam, *I mondi possibili del dramma*, in G. Ferroni (a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, 82-94.

FERRONI 1981

G. Ferroni (a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli.

FUSILLO 1998

M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci-Firenze.

GALLESE 2008

V. Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, «Culture Teatrali» XVI 13-38.

GALLESE 2010

V. Gallese, *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, postfazione a U. Morelli, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Torino, 245-62.

GENETTE 1997

G. Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado* (1982), Torino.

ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ 2002

Θ. Γραμματάς, *Το Ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Αθήνα.

ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ 2004

Θ. Γραμματάς, *Διαδρομές στη θεατρική ιστορία*, Αθήνα.

ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ 2006

Θ. Γραμματάς, *Για το δράμα και το θέατρο*, Αθήνα.

ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ 2011

Θ. Γραμματάς, *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου*, Αθήνα.

GRAMMATÀS 2012

Th. Grammatàs, *Il lungo viaggio di Dioniso. Ricezione del dramma antico ai tempi della globalizzazione*, in A. Melero-M. Labiano-M. Pellegrino (a cura di), *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo: problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce, 33-42.

ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ 2006

Ε. Ιωαννίδου, *Οι μεταμορφώσεις της τραγωδίας στη νεοελληνική δραματουργία (1990-2005)*, «Διαβάζω» CDLXI/3 113-15.

ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ 1979

Ι. Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος Β', Αθήνα (contiene l'opera *Οδυσσέα*, γύρισε στίτι alle pp. 213-95).

ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ 1981

Ι. Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος Γ', Αθήνα.

ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ 1990

Ι. Καμπανέλλης, *Από τη σκηνή στην πλατεία*, Αθήνα.

ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ 1998

Ι. Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος Ζ', Αθήνα. (contiene l'opera *Η τελευταία Πράξη* alle pp. 167-241).

ΚΟΤΣΗΣ 2006

Θ. Κότσης, *Κείμενα και δια-κείμενα στη δραματουργία του Ι. Καμπανέλλη*, in *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ι. Καμπανέλλη*, Πάτρα, 335-44.

ΚΡΙΠΚΕ 1982

S. Kripke, *Nome e necessità* (1980), Torino.

LAVAGNINI 2003

R. Lavagnini, *La "seconda Odissea" di Kavafis*, in S. Nicosia (a cura di), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Venezia, 417-33.

LÉVINAS 1985

E. Lévinas, *Umanesimo dell'altro uomo* (1972), Genova.

LOMBARDO 1995

A. Lombardo (a cura di), *William Shakespeare. Amleto*, Milano.

ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ 2000

Π. Μαυρομούστακος, *Προβλήματα υφολογικής κατάταξης της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας «Περίτεχνο»* V 21-27.

ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ 2006

Π. Μαυρομούστακος, *Σχεδιάσματα Ανάγνωσης*, Αθήνα.

ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ 2011

P. Mavromoustakos, *Ghosts and Gods: Ibsen, Tragic Actors and Modern Tragedies in 20th-Century Greek Theater Practice*, in E. Fischer-Lichte-B. Gronau-C. Weiter (eds.), *Global Ibsen. Performing Multiple Modernities*, New York, 191-201.

MOLL 2006

N. Moll, *Ulisse tra due mari. Riscritture novecentesche dell'Odissea nel Mediterraneo e Caraibi*, Isernia.

ΜΠΕΝΑΤΣΗΣ 2006

A. Μπενάτσης, *Ο μύθος του Οδυσσέα στο έργο του Ι. Καμπανέλλη*, in *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ι. Καμπανέλλη*, Πάτρα, 135-47.

ΝΙΚΑΣ 1995

K. Nikas (a cura di), *La Cena*, trad. di B. Artiaco, Napoli.

ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ 1995

Σ. Πατσαλίδης, *Μεταθεατρικά 1985-95*, Θεσσαλονίκη.

ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ 1997

Σ. Πατσαλίδης, *(Εν)τάσεις και (δια)στάσεις. Η Ελληνική Τραγωδία και η θεωρία του Εικοστού Αιώνα*, Αθήνα.

PAVIS 1998

P. Pavis, *Dizionario del teatro* (1987), Bologna.

ΠΕΤΡΑΚΟΥ 2006

K. Πετράκου, *Ο μύθος, η ιστορία και η ανατροπή σε δύο πρώιμα έργα του Καμπανέλλη: Οδυσσέα, γύρισε σπίτι και Ο Μπαμπάς ο Πόλεμος*, Πάτρα, 225-43.

ΠΕΦΑΝΗΣ 1999

Γ. Πεφάνης, *Χρόνοι του δράματος και χρόνοι της ζωής. Πρόσφατοι θεατρικοί καρποί του Ι. Καμπανέλλη*, in *Πρακτικά του Συμποσίου της Πανελληνίας Πολιτιστικής Κίνησης*, Αθήνα, 97-119.

ΠΕΦΑΝΗΣ 2000

Γ. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Αθήνα.

ΠΕΦΑΝΗΣ 2004

Γ. Πεφάνης, *Η δραματουργία του Ι. Καμπανέλλη και ο Luigi Pirandello. Εξιχνίαση μιας εκλεκτικής συγγένειας*, in *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, Αθήνα, 481-98.

ΠΕΦΑΝΗΣ 2009

Γ. Πεφάνης, *Αναζητώντας τον μίτο προς τον αρχαίο ελληνικό μύθο. (Ερωτήματα και υποθέσεις σχετικά με την αρχαιόμυθη ελληνική δραματουργία από τη μεταπολίτευση μέχρι σήμερα)*, in Θ. Πυλαρινός (ed.), *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία. Πρακτικά*, Κέρκυρα, 217-34.

PEFANIS 2010

G. Pefanis (éd.), *Perspectives du théâtre grec contemporain*, numero monografico in «L'annuaire théâtrale. Revue québécoise d'études théâtrales» XLVIII 5-95.

PINOTTI 2010

A. Pinotti, 'Personanza'. *Georg Simmel e il teatro*, in A. Costazza (a cura di), *La filosofia a teatro*, Milano, 515-34.

PIREDDA 2010

P. Piredda, *Enrico IV di Pirandello: l'attore, il personaggio e la metafora*, «La Cultura» XLVIII/2 (agosto) 323-38.

POLENAKIS 2002

A. Polenakis, *La grande drammaturgia neogreca*, «Foro Ellenico» XLVI (settembre-ottobre) 30-34.

PONTANI 1962

F.M. Pontani, *Teatro neo-ellenico*, Milano.

PROIOU-ARMATI 1998

A. Proiou-A. Armati, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)*, Roma.

PUCCI 2003

P. Pucci, *La scrittura di Ulisse*, in S. Nicosia (a cura di), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Venezia, 563-77.

PUCHNER 2000

W. Puchner, *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα.

PUCHNER 2004

W. Puchner, *Η Οδύσσεια του Ι. Καμπανέλλη. Σκόρπιες σημειώσεις για ένα ταξίδι επιστροφής από το Οδυσσέα γύρισε σπίτι (1952) στην Τελευταία Πράξη (1997)*, «Νέα Εστία», LXXVIII τχ. 1763 (Ιανουάριος) 60-80.

PUCHNER 2010

W. Puchner, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ι.Καμπανέλλη*, Αθήνα.

ΣΑΒΒΙΔΗΣ 1980

Γ.Π. Σαββίδης, *Μεταμορφώσεις του Ελπήνωρα*, Αθήνα.

ΣΑΜΑΡΑ 2002

Z. Σαμαρά, *Τα άδυστα του σημείου. Προοπτικές του θεατρικού κειμένου*, Αθήνα.

SANGIGLIO 2005

C. Sangiglio, *Elpenore. Un personaggio da Omero ai tempi moderni*, «Hebenon» X/5 (novembre) 142-72.

SARTRE 1940

J.P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris (trad. it. Torino 1976).

SAWECKA 2001

H. Sawecka, *Structures dramaturgiques du double*, in G. Conio (éd.), *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne, 211-17.

SCHECHNER 1985

R. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia.

SCHWARZ LAUSTEN 1997

P. Schwarz Lausten, *Le finzioni di Enrico IV. Un'analisi del dramma Enrico IV di Luigi Pirandello*, «Revue Romane» XXXII 113-29.

ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ 1999

A. Σιβετίδου, *Μεταμυθογραφία, μεταθέατρο και Ιάκωβος Καμπανέλλης*, in *Πρακτικά του Συμποσίου της Πανελληνίας Πολιτιστικής Κίνησης*, Αθήνα, 84-96.

STANFORD 1954

W.B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford.

VAN STEEN 2007a

G. van Steen, *From Scandal to Success Story: Aristophanes' Birds as Staged by Kàrolos Koun*, in E. Hall-A. Wringley (eds.), *Aristophanes in Performance 421 BC-AD 2007 (Peace, Birds and Frogs)*, Oxford, 155-78.

VAN STEEN 2007b

G. van Steen, *Joining our Grand Circus*, «Journal of Modern Greek Studies» XXV/2 301-32.

TENTORIO 2008

G. Tentorio, *Il tragico nel teatro greco del XIX e XX secolo*, in P. Fornaro-M. Giovini-F. Bertini-M.Treu (a cura di), *La letteratura drammatica. La tragedia e il dialogo*, tomo I, *Il Lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, Roma, 265-70.

TENTORIO 2011

G. Tentorio, *Atene 1959: gli Uccelli di Aristofane e di Kàrolos Koun*, in G. Poggi-M.G. Profeti (a cura di), *Norme per lo spettacolo/Norme per lo spettatore. Teoria y praxis del teatro alrededor del "Arte Nuevo"*, Atti del Seminario Internazionale, Firenze 19-24 ottobre 2009, Firenze, 515-33.

ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ 2001a

Δ. Τσατσούλης, *Η σαγήνη της θεατρικής αυτοαναφορικότητας: Ν. Καζαντζάκης Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει και Ι. Καμπανέλλης Η Τελευταία Πράξη*, «Νέα Εστία» τχ. 1734 (Μάρτιος) 875-81.

TSATSOU LIS 2001b

D. Tsatsoulis, *Iàkovos Kambanellis. The Patriarch of Post-War Greek Theatre*, «Ithaca» IX (maggio-giugno) 19-21.

ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ 2004

Δ. Τσατσούλης, *Ιμηνικά διακείμενα στη δραματουργία του Ι. Καμπανέλλη*, Αθήνα.

VACCARO 2005

L. Vaccaro, *Disseminazione e ospitalità nello spazio scenico*, «ITINERA – Rivista web di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura» 1-21 (http://www.filosofia.unimi.it/itineram/mat/saggi/vaccarol_spazioscenico.pdf).

VITTI 2001

M. Vitti, *Storia della letteratura neogreca*, Roma.

ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ 2002

Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του κρητικού θεάτρου έως στο τέλος του 20^{ου} αιώνα*, Θεσσαλονίκη.