

Alice Bonandini

*Tieste sbarca in Laguna:
la rielaborazione contemporanea del teatro latino.
Cicatrici, una riscrittura di Seneca alla 46ma Biennale Teatro**

Abstract

During the 46th international festival "Biennale Teatro" in Venice, the theatre company Kronoteatro presented for the first time its production *Cicatrici* («Scars»), freely inspired by Seneca's *Thyestes*. This paper addresses the way in which the ancient model is received and re-imaged: the emphasis on the dynamics of power; the use of hunger as a symbolical *Leitmotiv*; the reinterpretation of characters. Seneca's text has been distilled into evocative fragments and integrated into a highly physical performance style, interacting on the stage with the wood sculptures by Christian Zucconi.

In occasione dell'edizione 2018 della Biennale Teatro, la compagnia Kronoteatro ha messo per la prima volta in scena il proprio spettacolo *Cicatrici*, liberamente tratto dal *Tieste*. Vengono esaminate le modalità di ricezione e rielaborazione del modello senecano: l'enfasi sul tema del potere; l'impiego simbolico del *Leitmotiv* della fame; la reinterpretazione dei caratteri. Ne deriva una *pièce* in cui il testo senecano viene distillato in frammenti evocativi, integrati in uno spettacolo fortemente incentrato sulla dimensione corporea e valorizzato dalla presenza sulla scena delle sculture lignee di Christian Zucconi.

La compagnia Kronoteatro, nata nel 2004, ha messo finora in scena sei lavori originali, organizzati in due trilogie. La seconda trilogia (*Trittico della resa. Essere e non essere*) è dedicata al tema del potere e si è aperta, nel 2015, con un primo spettacolo, intitolato *Cannibali*, in esergo alla cui presentazione¹ compariva una citazione di Seneca: «Moriamo ogni giorno, ogni giorno ci viene tolta una parte della vita e anche quando ancora cresciamo, la vita decresce»². Era quasi inevitabile, allora, che l'interesse della compagnia finisse per appuntarsi sul *Tieste*.

Nasce così il capitolo conclusivo della trilogia, *Cicatrici*, che riscrive la tragedia di Seneca rinnovandone profondamente struttura drammaturgica e forme comunicative:

* Per la redazione di questo articolo mi sono basata – oltre che sulla visione dello spettacolo e sulla lettura del copione e degli altri contributi di volta in volta indicati – su materiali e informazioni forniti direttamente da Kronoteatro. Ringrazio pertanto la compagnia, e in modo particolare Tommaso Bianco; ringrazio inoltre Christian Zucconi per le informazioni sulla sua mostra del 2010 *Rivoluzione Kenoclastica* e per avermene messo a disposizione le immagini. I crediti delle fotografie di *Cicatrici* sono di Nicolò Puppo.

¹ Cf. <http://www.kronoteatro.it/lavori/ditticodellaresa/cannibali> (tutti gli URL sono stati verificati il 12 dicembre 2018).

² Sen. *ep.* 24.20. Per la traduzione citata da Kronoteatro cf. BARONE (1989).

uno spettacolo che fornisce importanti indicazioni riguardo a come il teatro senecano può essere recepito oggi in un contesto teatrale che opera senza la mediazione di filologi o antichisti³.

Cicatrici è andato in scena il 31 luglio all'Arsenale di Venezia (Teatro alle Tese) nell'ambito dell'edizione 2018 di Biennale Teatro, diretta da Antonio Latella e dedicata al confine (sempre più frequentemente messo in discussione) tra attore-interprete e *performer*: un tema particolarmente confacente allo stile dello spettacolo, la cui forza comunicativa è affidata in parte considerevole alla dimensione coreografica, fino a includere scene di vero e proprio teatro-danza.

Un elemento forte è rappresentato senza dubbio dalla scenografia: essenziale e quasi "nuda" (cambi di scena e d'abito avvengono a scena aperta, e finiscono per essere integrati nello spettacolo stesso), proietta la vicenda in una dimensione acronica ed è dominata dalla presenza di nove manichini snodabili di legno grezzo a grandezza naturale, che attraverso i loro cambi di *setting* e l'interazione con gli attori scandiscono l'evoluzione drammatica e ne sottolineano i momenti più tesi (**figg. 1 e 2**).

Sette dei manichini raffigurano donne e bambini di diversa età; due – più grandi e statici – rappresentano due uomini nudi, inflacciditi *kouroi* di mezza età: Atreo e Tieste (**fig. 3**). Si tratta di opere originali dello scultore piacentino Christian Zucconi, la cui collaborazione con Kronoteatro è iniziata proprio nel segno di Tieste; già nel 2010, infatti, Zucconi aveva esposto, in occasione di una personale al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano, una propria opera raffigurante il banchetto cannibalico (quasi un *unicum* nella radicale rimozione che questo motivo iconografico ha subito dall'antichità in avanti), nella quale Tieste ha le fattezze del padre dello scultore, mentre nei brandelli umani sparsi su un tavolo è riconoscibile l'artista stesso da bambino⁴ (**fig. 4**).

In uno spettacolo nel quale la dimensione visiva e il linguaggio corporeo assumono una simile importanza, è inevitabile che la centralità del testo risulti ridimensionata: il che, in relazione ad una produzione drammatica, come quella senecana, percepita essenzialmente come «tragedia rhetorica» o «Rezitationsdrama»⁵, comporta inevitabilmente un radicale cambio di paradigma.

³ Da questo punto di vista, *Cicatrici* si discosta da due delle più significative messe in scena italiane del *Tieste*: quella di Gassman e Squarzina del 1953, su cui si ritornerà in seguito, e quella rappresentata a Segesta dall'INDA nel 1991 per la regia di Walter Pagliaro, basata sulla traduzione di Giusto Picone ora pubblicata nella Biblioteca di «ClassicoContemporaneo» (<http://www.classicocontemporaneo.eu/index.php/biblioteca/144-vol-3-tieste/264-tieste>), per cui cf. almeno AMOROSO – PAGLIARO – PICONE – TOMASINO (1992).

⁴ Cf. CHIAPPINI – ZUCCONI (2010); cf. anche http://www.christianzucconi.it/detail_work/097_Thyestes.

⁵ Riporto qui – a mero titolo esemplificativo, e senza alcuna intenzione di addentrarmi nella controversa questione – due delle definizioni che storicamente hanno più influenzato il dibattito sulle modalità di pubblicazione delle tragedie di Seneca: quelle di LEO (1878) e di ZWIERLEIN (1966). Per una rivalutazione della dimensione performativa del teatro di Seneca, in modo particolare in relazione alle sue messe in scena moderne e contemporanee cf. HARRISON (2000) e SLANEY (2016); in particolare sulle messe in scena del *Tieste* DAVIS (2003, 20-36) e BOYLE (2017, cxxx-xxxv).

Nel copione di *Cicatrici*, opera di Fiammetta Carena, il testo di Seneca viene smontato e rimontato, contaminato, scarnificato in singole battute («frammenti»⁶) per isolare una ben precisa chiave interpretativa, che mette al centro il tema del potere come generatore di violenza: « Il Potere che si cura e si nutre solo di se stesso. Un potere da accrescere e mantenere fino alle estreme conseguenze. Un esercizio feroce e autoreferenziale, incurante delle vicende di chi lo subisce, ubbidiente e rassegnato, massa distante e anonima»⁷.

Il mito vi assume una valenza archetipica, e diviene metafora di dinamiche avvertite come universali. In questo senso va la scelta di ibridare il motivo narrativo dominante con alcune scene incentrate su riferimenti contemporanei, come l'assassinio di Giuseppe Di Matteo, figlio del pentito di mafia Santino, o le stragi di civili imputate a Bashar al-Assad in Siria. Si tratta di una soluzione non del tutto convincente, non tanto per la sovrapposizione dei piani storici, ma perché viene a diluire la scarnificata esemplarità con cui è distillata la tragedia senecana con riferimenti fin troppo didascalici.

Il lavoro sul testo senecano mira ad enfatizzarne la forza espressiva attraverso la rarefazione, ma anche – come frequentemente accade nelle messe in scena moderne – attraverso una ricerca di perspicuità che agisce per eliminazione degli apparati mitologici ed eruditi, a volte sostituiti da elementi affini più immediatamente comprensibili per il pubblico: ad esempio, il riferimento all'agnello d'oro che è alla base della contesa per il potere tra Atreo e Tieste⁸ viene soppresso e sostituito da richiami più generici (l'oro, un anello) e da un alterco riguardante questioni territoriali: Atreo accusa Tieste di aver sconfinato durante una battuta di caccia, in una scena assente in Seneca, ma che in fondo riprende – forse inconsapevolmente – una suggestione di immagini presente nel mito fin dalle sue prime attestazioni⁹.

Questa rilettura, che ammantava lo scontro tra i due Pelopidi di suggestioni tribali, è esemplare di come il centro di interesse del teatro antico non sia rappresentato dalla sua paradigmaticità classica, ma piuttosto dal substrato mitico, primordiale che gli è sotteso, e che continuamente emerge attraverso una sottolineatura della dimensione antropologica che procede attraverso scelte estetiche anticlassiciste. Si tratta di una strada che, per il *Tieste*, è stata inaugurata dalla prima messa in scena novecentesca, il

⁶ Il termine è utilizzato in un virgolettato attribuibile a Maurizio Sguotti nell'articolo di L. Santini *Latella chiama Kronoteatro alla Biennale di Venezia con una personale*, «Mentelocale - ediz. Genova», 2 marzo 2018: <https://www.mentelocale.it/genova/articoli/75250-latella-chiama-kronoteatro-biennale-veneziana-personale.htm>.

⁷ Dalla scheda artistica dello spettacolo.

⁸ Cf. Sen. *Thy.* 225-35.

⁹ Se, come ha messo in rilievo VIDAL-NAQUET (1972), la caccia rappresenta uno snodo centrale nel passaggio dallo stato selvaggio alla civiltà, e diviene un campo metaforico privilegiato nell'*Oresteia*, è rilevante notare come, nell'*Agamennone* di Eschilo (v. 1220), il banchetto di Tieste sia definito οἰκεία βόρᾱ, con un termine che – come sottolinea Vidal-Naquet a p. 134 – indica primieramente la pastura animale.

celebre *Tieste* romano di Vittorio Gassman e Luigi Squarzina del 1953, nel quale le critiche dei contemporanei si appuntarono proprio sulle atmosfere primitive evocate dalle scenografie e dai costumi di Emanuele Luzzati¹⁰; e che fu in seguito esplorata nel *Thyestes* rappresentato a Glasgow nel 1975, e ambientato dal regista David Hayman in una tribù africana¹¹.

Questa lettura primitivista fa sì che, ad esempio, Tantalò venga assimilato ad uno «sciama», mentre gli dèi che ha ingannato sono definiti «spiriti». Più in generale, la figura di Tantalò subisce una radicale trasformazione: eliminato completamente il prologo, egli scompare dalla scena come personaggio, ma viene evocato in virtù del suo supplizio infero, al quale viene attribuita una valenza simbolica: i rami carichi di frutti che si sottraggono e le acque che sfuggono dalle labbra dell'assetato sono descritti più volte, come due volte è richiamato il supplizio di Tizio¹²: «quale migliore allegoria dell'eterna fame di potere, destinata a non saziarsi mai? Dell'eterna sete di onnipotenza e di immortalità destinata a rinnovarsi perennemente?»¹³.

Il supplizio di Tantalò permette dunque di introdurre il *Leitmotiv* fondamentale della *pièce*: quello della fame, che si manifesta innanzitutto sul piano linguistico. «Fame eterna, eterna sete» è il *refrain* che scandisce lo sviluppo drammatico¹⁴, manifesto di un filo conduttore ossessivamente presente in tutto il copione. Gli corrisponde, sul piano scenico, la frequente presenza sul palco di vivande: datteri e vino, ma anche ostie e carne cruda, in un gioco di iperrealismo che estremizza quanto di macabro e di disturbante vi è nel dramma senecano. Continuamente, gli attori dicono di avere fame o sete, oppure mangiano, o bevono, e spesso sono obbligati a farlo; la prevaricazione di Atreo su Tieste, in particolare, si manifesta come coazione a ingoiare cibo ben prima del banchetto cannibalico (fig. 5).

Anche al di fuori di questo *Leitmotiv*, il testo del *Tieste* viene utilizzato come un serbatoio da cui estrapolare frammenti fortemente evocativi: una funzione alla quale lo stile senecano, nella sua sentenziosità, si presta particolarmente bene.

Lo spettacolo si apre allora su una scena corale nella quale varie voci si intrecciano e si sovrappongono, ripetendo ossessivamente i versi che, nel prologo

¹⁰ Dell'ampia bibliografia su questo spettacolo si vedano almeno, per quanto riguarda l'accoglienza ricevuta, la recensione di MARCHESE (1953) e, più recentemente, BARONE (1980: in particolare sulle critiche alla scenografia di Luzzati pp. 252s.) e COCCIA (2002).

¹¹ Cf. DAVIS (2003, 30s.)

¹² « La mia pena, che da un largo squarcio nutre delle mie viscere gli uccelli neri che me le strappano, di notte riacquistando ciò che perdo di giorno, offre un pasto sempre più lauto ai mostri che sempre, sempre si succedono»: cf. Sen. *Thy.* 9-12.

¹³ Dalla scheda artistica.

¹⁴ Il *refrain* rielabora, in forma sintetica e retoricamente articolata, lo spunto della *sitis* e della *famis hians semper* presente, ancora una volta, nei versi incipitari (4-6) della tragedia senecana.

senecano, aprivano l'intervento della Furia: «questo furore, spandetelo ovunque, questo furore. Così, così ne siano travolti e, nell'odio, l'uno dell'altro abbia sete di sangue»¹⁵.

Nella loro incisività, forniscono molto materiale al copione anche le meditazioni dell'Atreo senecano in merito al potere, e all'idea tirannica dell'*oderint, dum metuant* che era già stata dell'*Atreus* di Accio¹⁶: «gran vantaggio del trono è che il popolo è costretto a sopportare, anzi lodare gli atti del suo re»; «li costringe a lodarti la paura, ma te li fa nemici»; «ciò che il popolo non vuole, dovrà volerlo per forza»¹⁷.

Proprio i due motivi portanti della fame e del potere, sistematicamente sviluppati a livello sia verbale che registico, fungono da collante di una drammaturgia concepita in modo non lineare, che procede per quadri che, almeno nella prima parte, rimangono svincolati l'uno dall'altro, realizzando continue variazioni sul tema. Viene così rimarcata con forza la chiave interpretativa di base, ma risulta inevitabilmente sacrificata quella *Spannung* che derivava all'originale senecano dalla macchina dell'inganno messa in atto da Atreo, che inesorabilmente spingeva gli eventi verso il precipizio finale.

La concatenazione drammaturgica del *Tieste* viene recuperata nell'ultima parte dello spettacolo, nella quale, nell'arco di una decina di minuti, vengono compendiate i momenti salienti dell'intera tragedia (ad esclusione del prologo): il monologo di Atreo che esprime il proprio desiderio di vendetta e si autoesorta a tentare qualcosa di inaudito; il dialogo con il *satelles* in cui viene rivelato l'infausto piano¹⁸; il monologo in cui Tieste esprime i propri timori in vista del ritorno; l'incontro tra i due fratelli; l'intervento del nunzio che descrive l'uccisione dei figli; il banchetto. Il copione si arresta al momento del disvelamento dell'atto cannibalico: diversamente da quello senecano, il *Tieste* di *Cicatrici* rimane infatti in silenzio davanti alla rivelazione, e la scoperta della verità, essendo stata continuamente evocata nel corso della *pièce*, perde il suo valore di ἀναγνώρισις. Lo spettacolo si chiude infine con una scena in cui i due fratelli, seduti l'uno di fronte all'altro, si fronteggiano, muti e immobili come le due statue gemelle che per tutto il tempo ne hanno osservato l'azione, e che, alla loro uscita di scena, finiscono per sostituirli (**fig. 6**). Quest'ultima parte dello spettacolo si mantiene drammaturgicamente aderente all'ipotesto senecano, di cui seleziona alcune battute mantenendo una sostanziale letteralità, in una sorta di *pastiche* che sfronda le parti descrittive o erudite per evidenziare i punti del testo di maggiore effetto. I frammenti isolati vengono ricollocati in un'estetica della lapidarietà che si serve della sentenziosità

¹⁵ Sen. *Thy.* 100-102: *Hunc, hunc furorem divide in totam domum. | Sic, sic ferantur et suum infensi invicem | sitiant cruorem.* Le medesime parole sono ripetute nell'ultima parte dello spettacolo, prima delle scene che compendiano gli atti II-V del *Tieste* (vd. *infra*), in una sorta di secondo prologo; in quel caso, esse saranno seguite da una traduzione dei vv. 26-29 (anch'essi pronunciati, in Seneca, dalla Furia).

¹⁶ Acc. *fr.* V 203s. Ribbeck² = 168 Warmington.

¹⁷ Sen. *Thy.* 205-208: ATREVS: *Maximum hoc regni bonum est, | quod facta domini cogitur populus sui | tam ferre quam laudare.* SATELLES: *Quos cogit metus | laudare, eosdem reddit inimicos metus;* 212: ATREVS: *quod nolunt velint.*

¹⁸ In *Cicatrici*, tuttavia, Atreo non rivela esplicitamente il proprio piano di vendetta, come avviene invece in Seneca.

dello stile senecano, ma che al tempo stesso ne cancella il gusto per l'*amplificatio*¹⁹. «Codardo Atreo, forza, fa' qualcosa, qualcosa di così atroce che mio fratello rimpianga di non averlo osato lui. Non lo vendichi un delitto se non lo superi e il delitto è qui in mezzo, tra noi due, per chi ci arriva per primo» è, ad esempio, la sintesi operata nel momento in cui Atreo si autoesorta a compiere un delitto inaudito²⁰; analogamente, il tono di meditazione etico-filosofica degli interventi monologici di Tieste viene distillato in poche massime: «se guardi un dono, guarda anche chi lo dona»; «è nelle coppe d'oro che si beve il veleno»; «il regno più grande è poter fare a meno del regno»²¹.

Appare dunque particolarmente significativo che la parte del testo sulla quale viene operata una riduzione minore sia la *rhexis* nella quale il nunzio descrive l'uccisione dei figli di Tieste. In linea con la ricerca di un impatto emotivo forte, il copione non risparmia i molti dettagli macabri che il modello senecano fornisce, soffermandosi singolarmente sull'assassinio di ciascun figlio per poi descriverne minuziosamente la cottura delle carni. Al monologo originario è però sostituito l'intreccio di più voci fuori campo, mentre, in scena, Atreo interagisce con i manichini dei tre bambini fino a decapitarli.

Tanto in questa valorizzazione della scena della *rhexis* del nunzio, quanto nell'enfatizzazione del tema del potere e di quello della fame come simbolo del *furor regni*, lo spettacolo richiama il *Tieste* messo in scena nel 1991 da Walter Pagliaro²²: un'ulteriore prova di come – pur a fronte di scelte drammaturgiche e rappresentative estremamente differenti – questo fascio di motivi risulti di particolare impatto per il pubblico contemporaneo.

Uno degli elementi in cui *Cicatrici* si discosta invece maggiormente dall'interpretazione tradizionale è la rappresentazione della relazione tra i due fratelli. A questo proposito, infatti, Seneca – probabilmente innovando rispetto alla stessa tradizione tragica – aveva accostato ad un Atreo tirannico, smisuratamente malvagio e *dominus* incontrastato dell'azione drammatica, un Tieste vittima passiva, attraversato da timori e presagi e caratterizzato dalla debolezza, capace tutt'al più di esprimere – ma senza essere in grado di portarla a termine – una vaga scelta di "vita nascosta" di tradizione stoica²³.

Se rimane – e, anzi, acquisisce tratti di violenza anche fisica (**fig. 7**) – la prevaricazione di Atreo sul fratello, una certa specularità viene ristabilita sul piano corporeo e delle movenze sceniche, e il confronto tra i due fratelli viene spostato sul

¹⁹ Esempio, a questo proposito, il confronto tra l'invocazione «codardo Atreo» e *Thy.* 176-80: *Ignave, iners, enervis et (quod maximum | probrum tyranno rebus in summis reor) | inulte, ... | iratus Atreus.*

²⁰ Del monologo di Atreo (vv. 176-204), il testo di *Cicatrici* seleziona i versi 193-96 e 203s.

²¹ Rispettivamente, *Sen. Thy.* 416; 453; 470.

²² Vd. *supra* n. 3.

²³ Sulla caratterizzazione del personaggio di Tieste in Seneca si vedano almeno le belle osservazioni di PICONE (1984, 71-80).

piano anagrafico: la vecchiaia di Atreo si contrappone alla giovinezza di Tieste, in un inedito conflitto generazionale che richiama il precedente lavoro *Cannibali*²⁴.

Con la sostanziale eliminazione dell'elemento narrativo (e metateatrale) dell'inganno viene meno, nel rapporto tra i fratelli, anche la sproporzione sul piano comunicativo²⁵, in virtù della quale l'Atreo senecano si prendeva sadicamente gioco del fratello attraverso una spietata manipolazione del linguaggio e il gioco sapiente delle espressioni ambigue²⁶, in una peculiare mescolanza di *furor* e lucidità.

A mutare è però, soprattutto, la psicologia di Atreo, che, più che al meccanismo *iniuria – ira – vendetta*, sembra obbedire ad un attaccamento al potere così viscerale da sfociare costantemente nella paura, in una vera e propria «paranoia»²⁷. «Verrà un giorno in cui un altro insedierà il tuo regno», profetizza Tieste; e quasi per reazione a questo presagio Atreo rifiuta a più riprese il legame familiare con il fratello più giovane (e.g. «tu non sei mio fratello! [...] Siamo di razza diversa»), introducendo nella dinamica tra i due una suggestione nuova, fortemente radicata nel lavoro di Kronoteatro, che alle relazioni familiari aveva dedicato la sua prima trilogia, *Familia*.

La centralità assunta dal conflitto tra i due fratelli, che sfuma i caratteri specifici della vicenda mitica e genealogica per divenire un'allegoria della competizione per il potere, incide profondamente anche sul piano registico: eliminati gli interventi del coro e i personaggi protatici, Atreo e Tieste si stagliano isolati sulla scena, mentre le altre figure – impersonate da altri quattro attori – perdono il carattere di personaggi definiti per divenire anonimi comprimari, κωφὰ πρόσωπα che si confondono con i manichini (**fig. 8**): a volte corpi senza voce, a volte voci senza corpo, quando le battute del deuteragonista vengono pronunciate fuori campo, conferendo ai dialoghi l'effetto di un discorso interiore.

Pur in un radicale rinnovamento delle forme e dei significati, *Cicatrici* non manca di restituire molte delle chiavi interpretative che connotano la poetica del *Tieste*, appropriandosene *in primis* a livello scenico: il tema della paternità incerta – per cui un *dubius sanguis* è corollario inevitabile dello *stuprum* in cui, per la mentalità romana, si risolve l'adulterio tra Tieste e la moglie del fratello – è richiamato da un manichino con

²⁴ «In scena vediamo due differenti abitudini di praticare il potere. Per l'uomo adulto questo è tangibile perché politico, sociale ed economico. Il giovane possiede un potenziale; la sua giovinezza è il suo potere». La presentazione di *Cannibali* (<http://www.kronoteatro.it/lavori/ditticodellaresa/cannibali>) si attaglia anche a *Cicatrici*.

²⁵ Cf. SCHIESARO (2003, 111): «the contrast between Thyestes' literal-mindedness and Atreus' sophisticated dissemblance is another aspect of the epistemological battle between the two brothers».

²⁶ Dell'intensa partitura di espressioni anfibologiche che caratterizza il *Tieste* senecano rimane soltanto – ad introdurre la scena dell'uccisione dei figli – il riferimento ambiguo alle vittime che Atreo si appresta a sacrificare per il fratello: «Tieste, fratello mio, sacrificherò per te agli dèi le vittime che ho loro destinato»: cf. Sen. *Thy.* 545.

²⁷ Questo il termine usato nella scheda artistica, a riprova dell'influenza che sulla rilettura del personaggio di Atreo e del suo rapporto con il potere hanno interpretazioni di stampo psicologico; del resto, la riflessione sul rapporto tra potere tirannico e paura è ben nota all'antichità: basti pensare al celebre aneddoto della spada di Damocle.

le sembianze di donna gravida, a cui Atreo squarcia il ventre («e se tu l'avessi ingravidata? Se nascesse un figlio? Non saprei mai a chi appartiene, vivrei sempre con questo dubbio»²⁸) (**fig. 9**); mentre la formalizzazione marcatamente ritualizzata dell'uccisione dei figli, che fa dell'infanticidio un sacrificio rovesciato e di Atreo un mostruoso *sacerdos*²⁹, dà luogo ad una scena nella quale Atreo, indossata una mitra nera, impartisce a forza la comunione recitando frustuli della liturgia cattolica (**fig. 10**), mentre il fratello giace in posizione crocifissa, in un accumulo di riferimenti religiosi che risultano un po' scontati, soprattutto nell'associazione tra il tema del cannibalismo e quello della transustanziazione.

Il fatto che questo motivo, che in Seneca è centrale, risulti ridotto – al netto di alcune occorrenze testuali – ad un occasionale *escamotage* registico, è probabilmente conseguenza del marcato arretramento del tema che, nella tragedia senecana, rappresentava il vero e proprio «Schlüsselbegriff»³⁰: il *nefas*, che è effetto del *furor* e che sovverte l'ordine cosmico, portando alla profanazione di ogni norma etica e di tutto ciò che è sacro³¹; un concetto tanto potente, quanto difficilmente esportabile in un contesto culturale diverso da quello romano, e quindi di difficile traduzione in una prospettiva *target-oriented*³².

Cicatrici sceglie, allora, di valorizzare la chiave politica, più affine al sentire attuale; e così la *hybris* di Atreo non risiede più nel sostituirsi agli dèi, ma in un'inesauribile mania di accrescere il proprio potere, mettendo a ferro e fuoco il mondo intero: «sono al di sopra di tutti, tra le stelle, tocco il cielo più alto con la mia testa. Mio è l'Oriente, mio l'Occidente, mie le città, i porti, le miniere, le foreste. Mio è l'Impero... Dal mare, dal cielo e dalla terra. Con il ferro e con il fuoco»³³.

In *Cicatrici*, dunque, lo *Schlüsselbegriff* diviene quello – sviluppato in modo potente, seppur con qualche ridondanza – della fame come reificazione della brama di potere e del suo inevitabile corollario di sangue e violenza, di cui il banchetto cannibalico finisce per diventare agghiacciante ipotiposi.

²⁸ La battuta rappresenta la sintesi di un tema ben più sviluppato in Seneca, e strettamente connesso alla natura stessa della vendetta scelta da Atreo: cf. GUASTELLA (2001, 46-72).

²⁹ Cf. e.g. Sen. *Thy.* 691-95.

³⁰ Riprendo qui la definizione di OPELT (1972), che ha avuto il merito di evidenziare per prima la centralità del *nefas*, divenuta in seguito un dato totalmente acquisito da parte della critica.

³¹ Cf. e.g. PICONE (1984, 19s.).

³² Il concetto di *nefas* viene annullato in primo luogo a livello linguistico, anche dove il copione recupera battute di Seneca che originariamente lo contenevano: ad esempio, *longum nefas | eat in nepotes* (vv. 28s.) diventa «giunga sino ai nipoti la lunga catena dell'infamia»; *aliquod audendum est nefas | atrox* (vv. 193s.) viene ridotto ad un generico «fa' qualcosa, qualcosa di così atroce».

³³ La prima parte della battuta traduce Sen. *Thy.* 885s.; se ne discosta però, significativamente, laddove Atreo (v. 888) proclama *dimitto superos*, sostituendo i sacrileghi vagheggiamenti del tiranno con nuove fantasticherie intrise di retorica imperialista.

Scheda

Cicatrici

testo (ispirato al *Tieste* di Seneca) di Fiammetta Carena

regia di Maurizio Sguotti

con Bubacarr Bah, Simone Benelli, Tommaso Bianco, Matteo Di Somma, Maurizio Sguotti, Alhagie Barra Sowe

produzione Kronoteatro

sculture lignee: Christian Zucconi

spazio scenico: Kronoteatro

costumi: Francesca Marsella

disegno luci: Andrea Fasciolo

musiche: MaNu Dj

responsabile tecnico: Alex Nesti

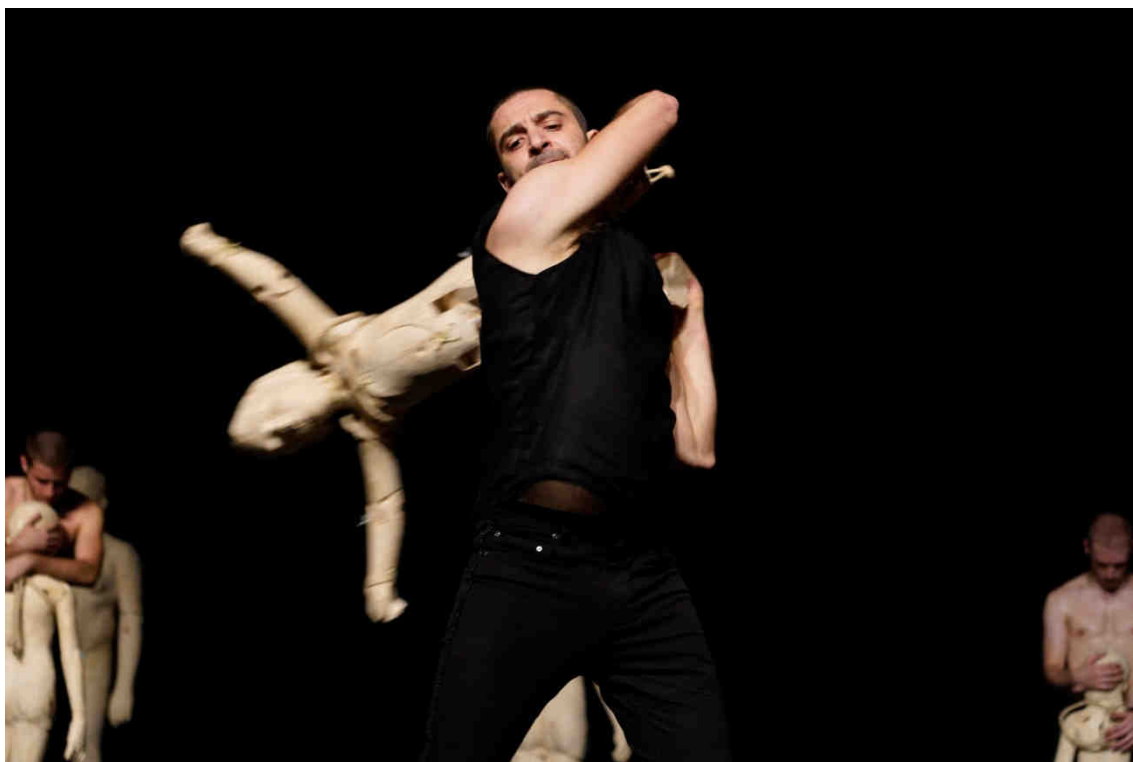


Fig. 1



Fig. 2

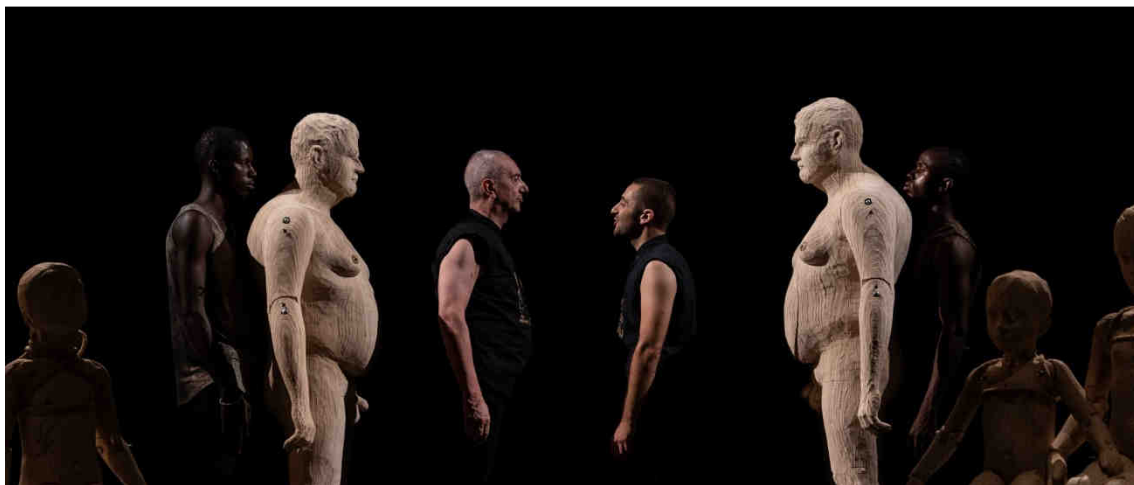


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

riferimenti bibliografici

AMOROSO – PAGLIARO – PICONE – TOMASINO 1992

F. Amoroso – W. Pagliaro – G. Picone – R. Tomasino, *Seneca sulla scena*, tavola rotonda con il coordinamento di G. Monaco, «QCTC» X 307-28.

BARONE 1980

C. Barone, *Gassman, Squarzina e il Tieste di Seneca*, «Dioniso» LI 247-56.

BARONE 1989

C. Barone (a cura di), *Seneca. Lettere a Lucilio*, con un saggio di L. Canfora, Milano.

BOYLE 2017

A.J. Boyle (ed.), *Seneca. Thyestes*, Oxford.

CHIAPPINI – ZUCCONI 2010

R. Chiappini – C. Zucconi, *Rivoluzione Kenoclastica*, Verona.

COCCIA 2002

M. Coccia, *L'anteprima del Tieste di Seneca (Roma, Teatro Valle, 6 febbraio 1953)*, «Maia» LIV 277-94.

DAVIS 2003

P.J. Davis, *Seneca: Thyestes*, London (Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy).

GUASTELLA 2001

G. Guastella, *L'ira e l'onore. Forme di vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo («Letteratura classica» XXII).

HARRISON 2000

G. Harrison (ed.), *Seneca in performance*, London.

LEO 1878

F. Leo, *L. Annaei Senecae Tragoediae - observationes criticae*, Berlin.

MARCHESI 1953

C. Marchesi, *La prima rappresentazione del Tieste di Seneca*, «Rinascita» X 45-47 (= Id., *Scritti minori di filologia e letteratura*, a cura di L. Cristante, G. Ravenna, L. Santo, Firenze 1978, 1301-1309).

OPELT 1972

I. Opelt, *Seneca Konzeption des Tragischen*, in E. Lefèvre (Hrsg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt (Wege der Forschung 310), 92-128.

PICONE 1984

G. Picone, *La fabula e il regno. Studi sul Thyestes di Seneca*, Palermo («Letteratura classica» XII).

SCHIESARO 2003

A. Schiesaro, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge-New York (2007²).

SLANEY 2016

H. Slaney, *The Senecan Aesthetic. A Performance History*, Oxford (Classical presences).

VIDAL-NAQUET 1972

P. Vidal-Naquet, *Chasse et sacrifice dans l'Orestie d'Eschyle*, in J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris (trad. it. Torino 1976), 121-44.

ZWIERLEIN 1966

O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim.