

L'ATTORE TRAGICO

Giornata di Studi in Onore
di Fernando Balestra

25 febbraio 2017

a cura di
ELISABETTA MATELLI

Milano 2017

© 2017 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
Associato all'AIE – Associazione Italiana Editori
ISBN:

In copertina:

INDICE

ELISABETTA MATELLI	
<i>Premessa</i>	7

I PARTE I fuochi di Prometeo

ANTONIETTA PORRO	
<i>Saluto</i>	21

LAURA PIAZZA	
1. « <i>Il teatro è esercizio di verità</i> ». <i>Parole e azioni per Fernando Balestra</i>	23

DAMIANO BECCARIA	
2. <i>Grazie Fernando</i>	27

MIMMA BRUNO	
3. <i>Teatro antico a Egnazia</i>	29

SARA TROIANI	
4. <i>Un ponte tra filologia e spettacolo teatrale: Fernando Balestra e il Laboratorio Dionysos</i>	33

5. <i>Abstracts di altre comunicazioni</i>	39
--	----

II PARTE L'attore tragico Parole e azioni

GIUSEPPE ZANETTO	
6. <i>Introduzione</i>	45

ANDREA RODIGHIERO	
7. <i>Come parla un attore tragico? Alcune osservazioni preliminari</i>	49

INDICE

GIORGIO IERANÒ	
8. <i>Quando l'attore danza</i>	67
ELISABETTA MATELLI	
9. <i>L'arte mimetica dell'attore Teodoro di Atene</i>	73
MARTINA TREU	
10. <i>'Protagonista' e 'Mattatore'. Attori antichi e moderni a confronto</i>	83
EMILIO ISGRÒ	
11. <i>Un testimone d'eccezione</i>	93
ANTONIO CALEDA	
12. <i>Fare Teatro</i>	99
CHRISTIAN POGGIONI	
13. <i>Pensieri di un attore sull'interpretazione tragica</i>	105

25.02.17

Milano

Università Cattolica
del Sacro Cuore

L'AT

TORE



TRA

Parole e azioni
in onore
di Fernando
Balestra

GICO

© 2017 - Università Cattolica del Sacro Cuore



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del SACRO CUORE



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

PRAMalab



KERKIS
KONVERGENZA
E RICERCA



Premessa

Ho raccolto con piacere e sincera condivisione d'intenti la proposta che ricevetti nel giugno 2016 dall'attrice Laura Piazza di organizzare in Università Cattolica un incontro in cui festeggiare il compleanno di Fernando Balestra, che ricorre il 25 febbraio 2017, in una giornata di confronto, studio e dibattito tra le tante persone che negli anni – su fronti di attività diverse – lo avevano incontrato e frequentato, condividendo progetti aventi al centro il grande valore del teatro e in particolare del teatro classico, con una attenzione rivolta soprattutto ai giovani e a quella che egli amava chiamare “la terza via del teatro”.

Egli ci aveva da poco lasciati, e l'idea di riunire suoi amici e colleghi attorno al festeggiamento del suo compleanno sembrò un'intenzione che ben interpretava un sentimento diffuso.

Fernando Balestra, nato a Paternopoli (Avellino) il 25 febbraio 1952, è stato manager culturale, drammaturgo, regista, pedagogo, critico letterario, giornalista. Dalla primavera del 2005 al 31 dicembre 2012 fu in modo significativo alla guida, come sovrintendente, dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa. Sensibile e attentissimo alla formazione dei giovani, nel 2010 fondò l'Accademia d'Arte del Dramma Antico (in ideale continuità con la Scuola di Teatro dell'INDA fondata nel gennaio 1984 da Giusto Monaco) e, anche dopo la conclusione dell'esperienza siracusana, con instancabile vigore coltivò progetti di scuola e spettacoli di teatro classico per i più giovani in Puglia ad Altamura e nel sito archeologico di Egnazia, a Milano in collaborazione con *Kerkís. Teatro Antico In Scena*, a Bene Vagienna con le Ferie di Augusto. Non mi soffermo oltre, perché Laura Piazza ha ricostruito con grande precisione il profilo professionale di Fernando Balestra, e rimando alle sue pagine (infra, pp.)

Egli ci ha improvvisamente lasciati lo scorso 2 giugno 2016, nell'importante giornata della vigilia di un evento a lungo preparato. Tutto era stato infatti apprestato con la massima cura per il Festival che doveva aver inizio il 3 giugno a Bene Vagienna, una cittadina della provincia di Cuneo, attorno all'importante

sito archeologico di età romana, *Augusta Vagiennorum*: più volte aveva raccontato agli amici come la realizzazione di questo festival teatrale scolastico rappresentasse per lui un tassello strategico degli ultimi tempi, un progetto che andava oltre l'evento del 3 e 4 giugno 2016, e avrebbe potuto portare a quelle novità che inizialmente si intuiscono, ma si riescono a costruire solo con allenata pazienza e molta operosità, a piccoli passi.

Dopo il 2 giugno 2016 è mancata la sua presenza per dare continuità a questo progetto e ad altri che fervidamente si proponeva. Ma a me che scrivo piace pensare alla gravidanza dell'idea della 'vigilia' in cui Fernando ci ha lasciati: la vigilia prepara infatti il giorno in cui il progetto può diventare realtà.

Il 25 febbraio 2017 si sono incontrati in Università Cattolica amici, allievi e colleghi uniti da questa consapevolezza e da un condiviso sentimento di responsabilità.

La giornata è stata organizzata dal Dipartimento di Filologia Classica, Papirologia e Linguistica Storica dall'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano in collaborazione con il Centro di Cultura e Iniziativa Teatrale "Mario Apollonio" (CIT), dal Laboratorio Dionysos dell'Università di Trento, dalle Associazioni DRAMAlab e *Kerkís. Teatro Antico In Scena* e svolta nell'Aula Bontadini dell'Università del Sacro Cuore di Milano. La direzione scientifica è stata condivisa tra la sottoscritta e il prof. Giorgio Ieranò dell'Università di Trento, mentre la direzione artistica è stata di Laura Piazza.

Il titolo *L'attore tragico. Parole e azioni in onore di Fernando Balestra* ha avuto l'intenzione di mettere a tema la riflessione sull'attore tragico di età classica, che era molto caro a Fernando. Ricordo che, proprio a questo proposito, egli aveva creato un workshop il 6-12 settembre 2014 presso il Teatro Mercadante di Altamura, sollecitando interventi e dibattiti tra noi studiosi (si veda la locandina – Foto 8).

Dopo la lettura dei saluti fatti pervenire da Antonietta Porro, Direttrice del Dipartimento di Filologia Classica, Papirologia e Linguistica Storica e le parole introduttive di Claudio Bernardi, Direttore del Centro di Cultura e iniziativa teatrale "Mario Apollonio" (CIT) dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, la giornata è stata organizzata in tre parti:

1. La prima parte, mattutina, ha raccolto le testimonianze sui progetti formativi e teatrali che Fernando aveva imbastito con docenti di alcuni prestigiosi licei italiani (dalla Puglia alla Lombardia al Piemonte), sindaci e sovrintendenti di aree archeologiche (perché nei suoi progetti la valorizzazione del territorio risulta inscindibile da quella del patrimonio umano); associazioni

teatrali (dagli Amici dell'INDA di Siracusa, a DRAMALab e *Kerkís. Teatro Antico In Scena*).

2. La seconda parte, pomeridiana, ha proposto un confronto sul tema specifico dell'attore tragico tra studiosi del teatro classico e protagonisti della scena teatrale contemporanea.
3. A conclusione della giornata di studio, ormai verso sera, è stata proposta una lettura degli allievi del primo corso dell'Accademia d'Arte del Dramma Antico, fondata da Fernando Balestra, con la partecipazione di Lucia Blanco, Giulia Diomede, Davide Geluardi, Elisa Golino, Lisa Lo Presti, Giuseppe Orto, Laura Piazza, Valentina Territo, che hanno letto parti dall'*Antigone* sofoclea (spettacolo prodotto con la regia di Fernando Balestra).

Nella pagina a fianco, sulla locandina (Foto 1), la precisa successione degli interventi, i quali hanno subito solo piccoli cambiamenti rispetto al programma. All'ultimo momento non ha potuto essere presente Maria Raffaella Casano, già professore Ordinario di Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari, che ha fatto avere i suoi saluti.

Questa pubblicazione intende lasciare una memoria scritta dei diversi interventi nelle due parti della giornata, pur privi in questa sede della vivacità della comunicazione orale. In fondo è parso utile aggiungere due indici, per ritrovare nomi, cose notevoli, citazione di passi.

Nella prima sezione, intitolata *I fuochi di Prometeo. I progetti di Fernando Balestra*, dopo i saluti di Antonietta Porro, sono pubblicati gli interventi

Nella seconda sezione, intitolata *I fuochi di Prometeo. I progetti di Fernando Balestra* sono pubblicati gli interventi

1. dell'allieva e attrice **Laura Piazza**, che presenta un sintetico quadro della intensa attività professionale di Balestra alla luce della sua forte idea del teatro «come esercizio di verità». Emerge la figura eclettica del teatro e della cultura italiana, di un giornalista RAI e drammaturgo, sovrintendente dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa dal 2005 al 2012;
2. dell'Assessore del Comune di Bene Vagienna, **Damiano Beccaria**, che offre una commossa memoria dell'ultima iniziativa di Fernando Balestra, rappresentata dall'organizzazione del Festival di teatro classico per le scuole a Bene Vagienna il 3 e 4 giugno 2016, preparato nei minimi particolari sino alla vigilia;

Foto 1 - *Locandina*

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA, PAPIROLOGIA E LINGUISTICA STORICA
DRAMAlab
UNIVERSITÀ DI TRENTO (LABORATORIO DIONYSOS)

L'ATTORE TRAGICO. PAROLE E AZIONI IN ONORE DI FERNANDO BALESTRA

Mattina
Cripta Aula Magna, ore 10.30
Saluti
Elisabetta MATELLI
Claudio BERNARDI, Direttore CIT
Interventi
Francesca e Flora BALESTRA
Presentazione
Giorgio IERANÒ e Laura PIAZZA
ore 11.00 Tavola rotonda
I fuochi di Prometeo. I progetti di Fernando Balestra
Matera
Laura PIAZZA, DRAMAlab

Interventi
Damiano BECCARIA, Assessore del Comune di Bene Vagienna, CN
Onelia BARDELLI, Liceo Decio Celeri, Lovere
Anna Maria BOVETTI, Liceo Cavour, Torino
Mimma BRUNO, Liceo Cagnazzi, Altamura
Raffaella CASSANO, Sovrintendente Parco Archeologico di Egnazia
Rossella PICCARRETA, Liceo De Sanctis, Trani
Giuseppe PICCIONE, Associazione Amici dell'INDA, Siracusa
Auretta STERRANTINO, QA produzioni
Sara TROIANI, Laboratorio Dionysos, Università di Trento
Elisabetta MATELLI, Università Cattolica del Sacro Cuore,
Associazione Kerkis, Teatro antico in scena
ore 13.00 pausa pranzo

L'ATTORE TRAGICO SULLA SCENA ANTICA E CONTEMPORANEA

Pomeriggio
Aula Bontadini, ore 15.00
ore 15.00 Tavola rotonda
Introduce e presiede
Giuseppe ZANETTO, Università degli Studi di Milano
Andrea RODIGHIERO, Università di Verona
Come parla un attore tragico?
Giorgio IERANÒ, Università di Trento
Quando l'attore danza
Elisabetta MATELLI, Università Cattolica del Sacro Cuore
L'attore Teodoro di Atene e l'arte mimetica della recitazione
Martina TREU, Università IULM
"Protagonista" e "mattatore": attori antichi e moderni a confronto

ore 16.30 pausa
ore 17.00 Testimonianze
Antonio CALENDIA
Emilio ISGRÒ
Christian POGGIONI
ore 18.30
«Il teatro è esercizio di verità». Per Fernando Balestra
Reading degli allievi del primo corso dell'Accademia
d'Arte del Dramma Antico, fondata da Fernando Balestra
ore 19.00 Conclusione

Giornata di studio

Sabato 25 febbraio 2017
Università Cattolica del Sacro Cuore
Largo Gemelli, 1 - Milano

Con il patrocinio di



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

3. della docente di Storia dell'Arte del Liceo Cagnazzi di Altamura **Mimma Bruno**, che descrive l'attenta tessitura di relazioni e progetti che Fernando Balestra ha costruito nel territorio pugliese, in stretta collaborazione con i docenti del Liceo Cagnazzi.
4. della responsabile del Laboratorio Dionysos dell'Università di Trento, **Sara Troiani**, la quale – presentando l'Archivio Digitale del Teatro Antico che dal 2008 organizza e coordina eventi ed attività al fine di valorizzare il teatro antico, le sue riscritture e le messinscene di età moderna e contemporanea – ricorda il supporto dato dal Socrintendente dell'INDA Fernando Balestra.
5. A seguire, gli *abstract* che sintetizzano le comunicazioni di
 - a. **Onelia Bardelli**, docente, ideatrice e organizzatrice dal 2007 del Festival del Teatro Classico nella scuola del Liceo Decio Celeri di Lovere;
 - b. **Annamaria Bovetti** del Liceo Cavour di Torino, in merito al nuovo progetto che l'ha coinvolta, dedicato ai giovani, le Ferie d'Augusto di Bene Vagienna;
 - c. **Rossella Piccarreta** del Liceo De Sanctis di Trani;
 - d. **Giuseppe Piccione**, Presidente dell'Associazione Amici dell'INDA di Siracusa.
 - e. **Auretta Sterrantino**, allieva di Ferra di Balestra e fondatrice di QA Produzioni, compagnia nata nel 2012.
 - f. **Elisabetta Matelli** (chi scrive), quale organizzatrice del Festival THAUMA in Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e Presidente dell'Associazione di promozione culturale *Kerkis. Teatro Antico In Scena*, nata proprio in Università Cattolica, entrata in contatto con Fernando Balestra dal 2012 per l'elaborazione di idee e iniziative funzionali alla “terza via del teatro”.

Nella **seconda sezione**, dedicata all'**Attore Tragico**, seguono in una prima parte gli interventi di cinque studiosi (Giorgio Ieranò, Elisabetta Matelli, Andrea Rodighiero, Martina Treu, Giuseppe Zanetto) che hanno affrontato il tema con approcci differenti, ma collaterali, permettendo di delineare alcuni tratti universali della figura dell'attore tragico nel mondo classico e sulle scene contemporanee, dove il “teatro di regia” ha tuttavia introdotto connotazioni nuove.

Il quadro ha fatto emergere come per il grande V sec. a.C. noi non si possiede significative testimonianze sulla tecnica di recitazione degli attori tragici, ma certamente il testo dei poeti offriva agli interpreti antichi (e a noi oggi) un vero e proprio copione per l'attore, con precise indicazioni anche relative alla

parlata, ai ritmi, alle pause, comprese le inflessioni di possibili ironie e doppi sensi emergenti dal sottotesto e dall'intertestualità. Rodighiero presenta come, all'interno del variegato panorama dei ventinove dialetti greci, i grandi poeti ateniesi facciano esprimere i loro protagonisti in dialetto attico anche quando l'azione scenica è situata in città in cui vige un altro dialetto, o si ostenta la parlata in un dialetto locale come il focese di Oreste e Pilade nelle *Coefore* di Eschilo, mentre le parti corali hanno una venatura dorica. Un poeta come Sofocle riesce a far emergere il carattere dei protagonisti (e quindi la loro azione in scena) da precise sonorità dell'eloquio e scelte lessicali (pp.). Siamo abituati ad associare l'idea di danza tragica solo alle coreografie dei cori, ma Giorigio Ieranò fa presente come i versi di alcune tragedie (*Fenicie, Troiane, Eracle e Baccanti* di Euripide) indichino con precisione che alcuni attori, in determinate circostanze, muovevano passi di danza. Tutti gli esempi citati mostrano come gli attori non riproducessero in scena danze rituali religiose, ma piuttosto coreografie originali, con un effetto espressivo nuovo e straniante, drammaturgicamente studiato (pp.).

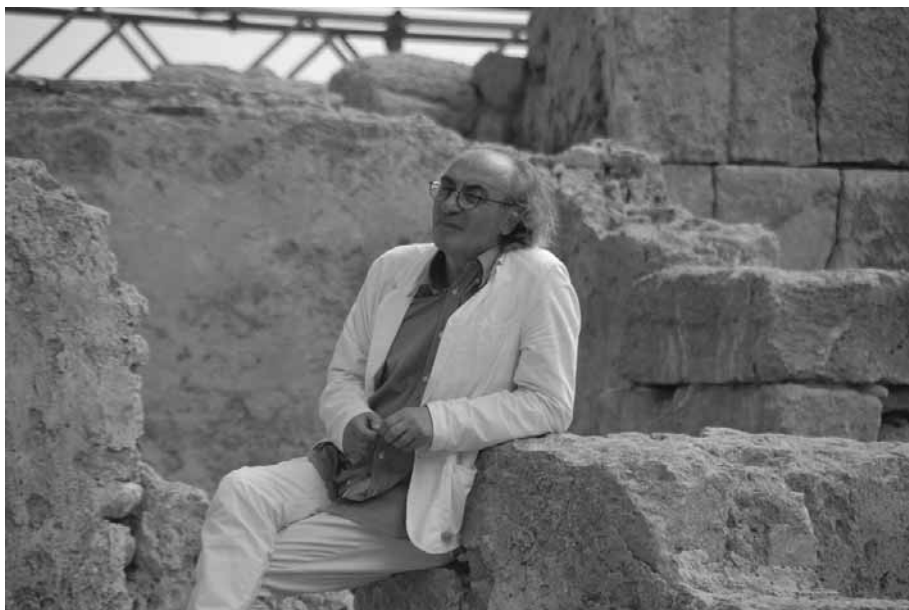
Giuseppe Zanetto ha introdotto l'idea, sviluppata anche dai successivi interventi, che gli attori del IV secolo a.C. avessero creato una sorta di primo *star system* da cui sono poi uscite figure carismatiche, alle quali vennero affidati anche delicati ruoli pubblici e diplomatici (pp.). Attorno a queste idee si concentra anche la mia ricostruzione del profilo biografico dell'attore tragico Teodoro, una vera e propria *star* del IV sec. a.C., vincitore dei concorsi più rilevanti tra attori tragici ad Atene e in Attica, chiamato a portare la sua arte anche fuori Atene, in contesti importanti. Non recitava solo drammi del suo tempo, ma replicava in fortunate *tournée* anche tragedie del secolo precedente e fu uno dei protagonisti della innovativa iniziativa di proporre *rheseis* di tragedie durante i simposi. Era capace di una impressionante arte mimetica, grazie alla quale riproduceva nel modo più naturale possibile non solo voci umane, ma anche rumori di scena. Era ricchissimo. Probabilmente fu tra i primi a comprendere la necessità di chiedere al tempio di Apollo a Delfi protezione per gli attori in *tournée*. Da alcuni aneddoti apprendiamo che egli elaborò una idea originale sui ruoli più convenienti all'attore che voleva, come lui, rimanere impresso nella memoria del pubblico. Potrebbe aver composto un'opera sull'uso della voce (pp.). Affrontando il tema *'Protagonista' e 'Mattatore'. Attori antichi e moderni a confronto*, pp.), Martina Treu prosegue il ragionamento su come già nel sistema canonico dei tre attori antichi emergesse il protagonista come *divo*, osservando come ancora oggi un attore leghi la sua fama a uno o più personaggi facendone talvolta veri e propri "cavalli di battaglia". Assai importante è la di-

namica ideata dal drammaturgo nel ripartire i ruoli tra gli attori: Treu rammenta alcune regie di Antonio Calenda e di Luca Ronconi che consacrarono alcuni attori come grandi mattatori. Nel caso della trilogia siracusana di Ronconi nel 2002, si trattò di un esempio di netto squilibrio in favore dell'attore "protagonista" rispetto agli altri interpreti, sebbene questi avessero ruoli antagonisti non meno importanti nella trama tragica (pp.).

Nella **seconda parte della seconda sezione** seguono le trascrizioni delle testimonianze presentate a voce da tre artisti, Emilio Isgrò, Antonio Calenda e Christian Poggioni. Le loro parole concentrano – in ricordi, narrazioni, riflessioni e alcuni assiomi – altissime esperienze umane e professionali. Con la trascrizione perdiamo le forti emozioni rivelate dai toni di voce, le pause, gli anacoluti e gli iperbati della lingua parlata, ma conserviamo se non altro i temi – densi di aneddoti – da essi toccati, di cui nessuna sintesi in questa introduzione potrebbe rendere giustizia. Mi limito a ricordare che Emilio Isgrò (artista concettuale e pittore, noto per aver elaborato dagli anni '60 la prassi poetica della "cancellatura") ha rammentato come, dopo il terremoto che aveva distrutto Gibellina, gli fu affidato un ruolo "civico" e simbolico allorché il sindaco Ludovico Corrao rifondò la città in una nuova sede commissionando ad artisti, registi e drammaturghi una serie di opere, incluse quelle teatrali. Nacquero lì le prime opere teatrali quali *Gibella del Martirio* (1982), *San Rocco legge la lista dei miracoli e degli orrori* (1982-84) e *L'Oresteia di Gibellina* (1983-85), nelle quali – come in successive drammaturgie - si riconosce il sapiente utilizzo degli archetipi del teatro classico non solo per i riferimenti al mito arcano, ma anche per il numero limitato di attori e la presenza di una importante coralità. Anche dalle sue rappresentazioni teatrali prevale una interprete sulle altre, ed è Francesca Benedetti, attrice marchigiana (pp.). Il regista **Antonio Calenda** si è soffermato sulle ricerche sottese alle sue messinscene dell'*Oresteia*, cominciando da quando, giovanissimo, negli anni Settanta, portò in scena, per il Teatro Stabile d'Abruzzo, l'*Oresteia* di Eschilo nei sotterranei del Castello de L'Aquila. Allora, attraverso la trilogia eschilea, aveva portato in Italia una delle prime testimonianze di teatro d'ambiente, simile alle messinscene di Richard Schechner nelle fabbriche e nei luoghi abbandonati di Manhattan. La sua idea era di portare così il pubblico all'interno di un'*ekklesia*, intesa come una società viva e vitale. Egli ha raccontato i suoi inizi da autodidatta (a partire dal teatro universitario di Roma) e il percorso empirico compiuto in piena autonomia rispetto alle scuole teatrali, grazie al quale ha imparato gradualmente, a conoscere «il grande elemento insostituibile e assoluto del far teatro che è l'attore». Calenda

è stato regista di ben sette tragedie classiche a Siracusa e ha all'attivo un totale di circa centocinquantaquattro regie, dirigendo pressoché tutti i grandi attori italiani, da Sergio Tofano a Glauco Mauri, Albertazzi, Gassman, Tedeschi, Branciaroli, Herlitzka, Popolizio, Michele Placido (pp.). **Christian Poggioni**, con *Pensieri di un attore sull'interpretazione tragica* (pp.), ha narrato il suo debutto come attore con Antonio Calenda a Siracusa nell'*Agamennone* e poi successivamente nelle *Coefore*. Straordinaria fu per lui la scoperta che la voce maschile in un corale canto tragico femminile può avere un effetto fortissimo, dirompente, ed essere un vero colpo di scena. Osservando i grandi attori (come Herlitzka e Piera degli Esposti), Poggioni racconta di essersi accorto di come la loro forza consistesse proprio nella capacità di scolpire la parola attraverso un'attentissima articolazione dei suoni, che impegna fisicamente l'attore. Sottolinea l'importanza della sonorità originaria della parola nel testo classico tragico antico, che va del tutto persa nella traduzione. Conferma l'idea (a cui aveva accennato anche Calenda) che l'attore tragico debba possedere anche un istinto comico, così come la tragedia è sempre impastata di commedia.

Foto 4 e 5 - *Fernando Balestra negli anni in cui è stato Sovrintendente all'INDA di Siracusa*



PREMESSA



Foto 6 - Fernando Balestra con Lorenzo Matino, Simone Mauri, Elisabetta Matelli, Christian Poggioni, alla sua sinistra, e a destra Giulia Quercioli, Chiara Arrigoni e Livia Ceccarrelli dell'Associazione Kerkis. Teatro Antico In Scena, davanti al Teatro San Lorenzo alle Colonne di Milano



ELISABETTA MATELLI

Foto 10 - *Locandina di un intervento di Fernando Balestra, Sovrintendente dell'Inda di Siracusa, in Università Cattolica nel 2012*

FORMAZIONE PERMANENTE Teatro Antico In Scena

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

ISTITUTO DI FILOLOGIA CLASSICA E DI PAPIROLOGIA DELL'UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

La sfida dell'antico nel teatro

dialogo con Fernando Balestra, Sovrintendente della Fondazione Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa



Teatro Antico In Scena

Mercoledì 28 novembre 2012

ore 15.30

Aula Maria Immacolata

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Lgo Gemelli, 1 - Milano



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

PREMESSA

Foto 8 e 9 - *Locandina e Momenti di Lavoro alla Summer School 2014, L'Interprete Tragico, ad ALTAMURA (BARI) 6-12 Settembre 2014 - Teatro Mercadante*



con il patrocinio di

MICHAEL
CACOYANNIS
FOUNDATION

organizzano

Summer School 2014 L'Interprete Tragico

ALTAMURA (BARI)
6-12 Settembre 2014 - Teatro Mercadante



PROGETTO E DIREZIONE ARTISTICA

Fernando Balestra

COMITATO TECNICO-SCIENTIFICO

Biagio Clemente, Raffaella Cassano, Peppino Di Sabato,
Luigi La Rocca, Filippo Tarantino

COORDINAMENTO DIDATTICO

Mimma Bruno e Anna Cornacchia

DOCENTI

ELISA BARUCCHIERI
BRUNO CAGLI
LUCIANO CANFORA
MARIA RAFFAELLA CASSANO
ANTONIO CALEDA
MONICA CONTI
ALFREDO LUIGI CORNACCHIA
DANIELE CIPRIANI

NATALIA DI JORIO
GIORGIO IERANO'
LOUIS GODART
ELISABETTA MATELLI
LAURA PIAZZA
ANGELO PALUMBO
CHRISTIAN POGGIONI
PIERO TOTARO

PATROCINI



Informazioni e iscrizioni

www.teatrocagnazzi.nbit.it

PARTNER



GOLDEN SPONSOR





I PARTE

I fuochi di Prometeo

ANTONIETTA PORRO¹

Saluto

Nell'impossibilità di essere presente ai lavori di questa importante giornata di studi, desidero far giungere agli organizzatori, agli illustri relatori, a tutti i presenti il saluto cordiale del Dipartimento di Filologia classica, Papirologia e Linguistica storica e il mio personale. Ringrazio in modo particolarmente sentito chi ha voluto organizzare questo evento, in particolare i colleghi Elisabetta Matelli e Giorgio Ieranò, e gli allievi di Fernando Balestra, per due ragioni complementari.

La prima: averci consentito di esprimere la gratitudine che dobbiamo a coloro che hanno segnato con la loro attività e il loro impegno la strada sulla quale si collocano gli studi e le ricerche di molti di noi. Il modo migliore per essere grati a Fernando Balestra è quello di rendere presente in maniera viva il mondo del teatro, e del teatro antico in particolare, al quale Balestra ha dato e continua realmente a dare tanto, come altri ricorderanno tra poco.

La seconda: avere offerto l'opportunità di farlo in una forma espressamente interdisciplinare e trasversale all'antichità e alla contemporaneità, e non solo per modo di dire: i temi degli interventi previsti per oggi trascendono palesemente le linee di demarcazione tra passato e presente (come il teatro sa fare per vocazione, sapendo rendere contemporanea anche la dimensione dei miti antichi) e diversi relatori, che conosco come studiosi di teatro antico, si sono impegnati a superare i confini delle loro specifiche competenze per accedere a prospettive aperte alla contemporaneità.

C'è infine una dimensione di questa giornata che ricordo con particolare favore: è la dimensione formativa, direi anzi educativa dell'esperienza teatrale e, di più, del teatro come tramite per avvicinare le giovani generazioni alla conoscenza del mondo antico. So che la giornata di oggi porrà al centro in più modi questa dimensione: in questo modo il ricordo della figura, dell'attività, dei progetti in essere di Fernando Balestra assicurerà il loro permanere nel tempo, ben oltre oltre il solo ricordo.

¹ Direttrice del Dipartimento di Filologia Classica, Papirologia e Linguistica Storica dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.

Certa che le riflessioni e le discussioni di oggi produrranno risultati di grande interesse, a tutti auguro di cuore una buona giornata e un lavoro sereno e fecondo.

LAURA PIAZZA¹

1. «Il teatro è esercizio di verità». Parole e azioni per Fernando Balestra

Manager culturale, drammaturgo, regista, pedagogo, critico letterario, giornalista, Fernando Balestra è stato alla guida, in qualità di sovrintendente, dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa dalla primavera del 2005 al 31 dicembre 2012. L'Istituto ha vissuto in quegli anni un momento particolarmente felice, uno dei più prosperi della sua storia centenaria, sia dal punto di vista artistico che finanziario, grazie ad un'altissima qualità gestionale e organizzativa. Una direzione coraggiosa e visionaria ma al tempo stesso puntuale e lungimirante, citata sia dall'«Economist», sia dal «Sole 24ore» come modello d'impresa culturale. In tali anni si è passati, infatti, da una situazione a rischio di commissariamento a un incremento degli incassi del 300%. L'impegno a Siracusa è solo l'ultimo di una lunga esperienza manageriale applicata allo spettacolo dal vivo: direttore del Teatro Carcano di Milano, fondatore e direttore della scuola del Teatro di Lucca e del Teatro Verdi di San Severo, direttore artistico del Festival di Mineo e della Festa Barocca di Militello, fondatore e direttore dell'Ibsen Festival ad Amalfi.

Il lavoro di sovrintendente seguì dei criteri precisi e innovativi: produzione diretta, formazione dei giovani, istituzione dell'Accademia d'Arte del Dramma Antico, addestramento di maestranze e tecnici specializzati, valorizzazione dei rapporti con il territorio, destagionalizzazione delle attività, inaugurazione di un teatro-studio. Anni dopo, tali direttrici sarebbero state indicate dalla nuova riforma dello spettacolo dal vivo come linee guida per i teatri nazionali.

I tagli più consistenti delle spese hanno riguardato: l'eliminazione totale di 40 operai generici, i cosiddetti «movimentatori», che assicuravano il cambio delle scene da uno spettacolo all'altro, bacino tradizionalmente «clientelare». Questo intervento fu possibile grazie all'imposizione, dal 2008, della scena unica; la riduzione delle maschere da 240 a 60, numero prescritto dalla commissione di sicurezza, assunte per sorteggio, regolato da un bando pubblico; il

¹ Attrice.

contrasto al mal costume dei biglietti omaggio (per quanto possibile, perché in ultimo non controllati dal sovrintendente). Da esso è dipesa la tendenza positiva degli incassi, sempre in crescita, l'annullamento dei diritti SIAE per traduttori e musicisti che firmano una lettera di concessione temporanea (con un risparmio di almeno 2 milioni di euro); la collaborazione gratuita di grandi architetti a partire dal 2009, a loro era affidato anche il compito di internazionalizzare l'evento Inda (Fuksas, Garcés, Koolhaas, e Isozaki); l'applicazione del Contratto Collettivo Nazionale del lavoro e della legge Veltroni che consente all'Inda di dichiarare Siracusa sede della produzione anche se ha residenza legale a Roma e quindi risparmiare centinaia di migliaia di euro sui costi di trasferta.

Grazie al benessere economico si è potuto risanare quasi del tutto il debito pregresso e si è potuto riportare in vita, nel 2011, la celebre rivista di teatro antico "Dioniso", fondata nel 1931 e soppressa nel 2007. Inoltre, il sovrintendente Balestra ha fondato nel dicembre del 2009, sull'esperienza dei due nuclei internazionali di giovani attori del 2008 e 2009, l'Accademia d'Arte del Dramma Antico, il cui primo corso triennale si è chiuso nel luglio 2012.

Il convegno di studi sull'attore tragico a lui dedicato, nel giorno del suo compleanno, ha avuto il merito di riunire per la prima volta intorno a un tavolo di lavoro alcuni degli Enti, delle Istituzioni, delle Associazioni con cui Balestra ha collaborato (il Comune di Bene Vagienna, il Liceo Decio Celeri di Lorevere, il Liceo Cavour di Torino, il Liceo Cagnazzi di Altamura, l'Associazione *Kerkís. Teatro Antico In Scena*, il Liceo De Sanctis di Trani, l'associazione Amici dell'INDA di Siracusa, la Quasi Anonima Produzioni di Messina, il Laboratorio Dionysos dell'Università di Trento e l'associazione DRAMAlab, da lui fondata). È emerso un forte desiderio di condivisione, di collaborazione ma, al contempo, si è subito avvertita la difficoltà di conciliare storie e percorsi tanto diversi che nella persona di Fernando Balestra trovavano un motivo di convergenza.

Ci piace terminare con un'inattesa epifania offertaci dall'ultimo numero dell'anno 1982 della rivista "Il Dramma":² un'inchiesta sulla nuova drammaturgia che conta, tra i tanti intervistati (Luzi, Fo, Patroni Griffi, Proietti, Salva-

² Alessandro Vadilonga (a cura di), *Inchiesta. La nuova carta d'identità degli scrittori del teatro italiano*, tre domande a Aceto, Andreini, Balestra, Barbareschi, Branchini, Caleffi, Cambria, Cappelli, Cardini, Carsana, Censi, Corsini, Cuomo, D'Ambrosi, De Baggis, De Chiara, Familiari, Fo, Fusco, Franciosa, Galli, Luzi, Maraini, Milioni, Molè, Nicolj, Patroni Griffi, Poggiani, Proietti, Reim, Salvatore, Tani, Tritto, Valdarnini, in «Il Dramma», (LVIII) 9/10, novembre/dicembre 1982, p. 11.

tores, Maraini), un allora trentenne Fernando Balestra, già autore di tre opere teatrali (*La morte di Giobbe*, 1972; *Inferno*, 1973; *La Bêtise bourgeoise*, 1975) e con idee molto chiare sulle criticità della scena italiana contemporanea. È risoluta la posizione del giovane drammaturgo contro gli infingimenti mediatici applicati allo spettacolo dal vivo (numeri di biglietti, d'incassi, recensioni spesso partigiane e dissimulatrici); un teatro che gli pare già in una «crisi spaventosa», di là dalle cronacheedulcorate, e che «deve essere difeso dalla burocrazia e dal meccanismo dei premi». Parole che ci riportano a quell'integrità e dignità del lavoro del teatro (sulla scena e dietro le quinte) che sono state la sua bandiera e che amava riassumere, con noi allievi, con una formula tanto limpida quanto impegnativa: «il teatro è esercizio di verità».

2. Grazie Fernando

Bene Vagienna ha subito una grave perdita: Fernando Balestra, dirigente RAI, eccellente giornalista e stimato professionista, regista e produttore, ideatore e responsabile del progetto “PROMETEO” e promotore del Teatro Classico dei giovani incoraggiando la messa in scena di testi greci e latini.

Una casualità molto fortunata ha favorito l'incontro fra le straordinarie idee di Fernando con le aspirazioni di Bene Vagienna, una piccola cittadina del basso Piemonte.

Ricordo ancora il primo incontro: sceso dal pullman con il cappello in testa, i capelli arruffati, i pantaloni chiari, un maglione bianco di lana pesante per combattere il freddo tagliente del Piemonte. Desideroso di fumare una sigaretta dopo il lungo viaggio chiede gentilmente: «Posso?».

Fernando è entrato in punta di piedi, gentile e sorridente, galante con le signore e amorevole con i bambini. Possedeva una cultura sconfinata, ma mai ostentata, un uomo sagace con un umorismo sottile che ti lasciava a bocca aperta con le sue battute brillanti, le attente analisi storiche/politiche, una visione strategica. Ricordo la prima visita ai monumenti di Bene e al sito Archeologico, alla cappella di San Pietro su cui concentrava le sue ricerche e su cui mi aggiornava sbalordito dalla scoperta che vi aveva contribuito un famosissimo costruttore medievale.

In poco tempo Fernando, con le sue ricerche storiche, una visita all'archivio del Vaticano e dei frati minori di Torino, riesce a donare una nuova interpretazione della vita della Beata Paola. Non più Donna Pia e devota ma sposa di un “infamone”, donna intelligente vittima di interessi superiori obbligata a sposare un villano per migliorare i rapporti fra Francesi e Veneziani.

E poi l'amore per il Teatro e per i giovani, questa bellissima idea di renderli protagonisti. Fernando aveva trovato in Bene Vagienna un luogo ideale, da lui molto apprezzato e valorizzato per iniziare il Festival: il Teatro Romano dell'*Augusta Bagiennorum*. “Vivere la storia” non è solo il nostro motto bensì il “modo”, lo strumento impiegato dalla nostra amministrazione per promuovere

¹ Assessore del Comune di Bene Vagienna (CN).

re Bene Vagienna e, grazie a Fernando, è stato il filo conduttore delle riviste «Ferie Di Augusto».

La manifestazione rientra nel progetto generale di valorizzazione del sito archeologico che l'Amministrazione Comunale porta avanti in collaborazione con la Soprintendenza Archeologica del Piemonte. La Romanità è nel nostro DNA e "Le Ferie di Augusto" sono un evento di spicco ed elemento chiave dell'offerta turistica di Bene Vagienna.

Grazie all'intuizione dell'amico Fernando, direttore del festival, abbiamo rivisto il format focalizzandolo sui giovani. I giovani, i nostri ragazzi, il nostro futuro, diventano i protagonisti come attori e spettatori! I ragazzi hanno assistito alle performance dei coetanei di altri istituti e di altre regioni, scambiandosi esperienze ed emozioni. Bene Vagienna e il sito archeologico hanno fatto da sfondo e catalizzatore promuovendo un confronto culturale.

Quale migliore modo di "vivere la storia" recitando sullo stesso palco che i romani usavano 2000 anni fa? La ricchezza del sito Archeologico di Bene Vagienna è nell'essere un'area incontaminata: la scenografia è la stessa con le porte romane, il Monviso come sfondo, le Langhe con le colline di Novello e La Morra che si elevano dietro gli spettatori. Gli stessi rumori e profumi della campagna primaverile ad accompagnare le parole degli attori.

L'intraprendenza, la voglia di vivere dei ragazzi e la capacità artistica e la passione degli insegnanti che promuovono il teatro come iniziativa formativa all'interno delle scuole hanno costituito la base e il successo dell'edizione rinnovata delle "Ferie di Augusto". Sorprendente altresì è stata, in questo senso, l'immediata risposta di civiltà dei Licei locali che hanno offerto l'ospitalità, presso le famiglie degli studenti, ai 50 ragazzi in trasferta.

Fernando Balestra, ottima persona e grande professionista appassionato del suo lavoro, per Bene Vagienna è stato e sarà sempre un grande amico che ha dedicato gli ultimi giorni della sua vita a questo progetto.

Grazie Fernando. Per ricordo e rispetto porteremo avanti il Festival che amavi tanto dedicandolo a Te. Salire sul palco sarà il modo per salutarTi ed esserTi grati e riconoscenti per il grande lavoro che hai svolto con gli studenti e per l'amore che nutrivì per la nostra città.

3. Teatro antico a Egnazia

Innanzitutto rivolgo agli organizzatori il ringraziamento non rituale e non formale della comunità scolastica e del laboratorio teatrale del Liceo Cagnazzi e saluto tutti con stima e amicizia: mi piace aprire così questo mio intervento, perché è l'amicizia di Fernando e per Fernando ad aver tessuto la trama delle relazioni tra tutti i partecipanti a questo evento. Amicizia alimentata da passioni culturali e da progetti artistici comuni, che oggi ci chiedono di resistere alla nostalgia e alla commozione, traducendo lo struggente sentimento del ricordo nel fervore di proposte e di strategie concrete in grado di assicurarne la continuità e l'attuazione.

Il nostro incontro con Fernando Balestra è avvenuto sul terreno dell'Europa, o meglio del teatro greco per l'Europa: dal 1994 il Liceo Cagnazzi organizza ogni anno, nell'ultima settimana di maggio, la Rassegna Internazionale del Teatro Classico Scolastico, che dal 2004 è stata integrata in un nostro più vasto progetto internazionale intitolato EWHUM (*European Humanism in the World*), un'imponente rete di licei, università, istituzioni culturali di ben otto Paesi, volta alla promozione della formazione umanistica nei curricoli europei, la sola in grado di dare "un'anima all'Europa": una sfida difficile, ma non impossibile, se siamo riusciti a convincere anche i tecnocrati di Bruxelles che il teatro antico può costituire un linguaggio capace di condurre alle stesse radici le storie e le civiltà europee.

Fu così che, promuovendo il teatro classico nelle scuole d'Europa, intercettammo l'attenzione e meritammo l'apprezzamento di Fernando Balestra, il quale puntualmente ci ospitava a Siracusa e a Palazzolo con i partner stranieri e nello stesso tempo partecipava alle nostre Rassegne da consulente esperto e generoso, fino a diventarne negli ultimi anni il direttore artistico. (*vedere il suo testo per il dossier sul ventennale della Rassegna*).

Si è trattato di un sodalizio irripetibile, che ha contribuito a fare del nostro liceo non soltanto un palcoscenico per gruppi teatrali in leale competizione, ma soprattutto un luogo di riflessione: in parallelo con gli spettacoli si svolgo-

¹ Docente del Liceo Classico Cagnazzi di Altamura.

no, infatti, convegni, seminari, giornate di studio in cui docenti, studenti, professionisti del teatro e intellettuali di varia formazione si confrontano su temi che ruotano tutti intorno al “teatro per la messa a fuoco dei valori”. Il palcoscenico, come punto focale di convergenza di tutti gli sguardi, è infatti anche luogo di interpretazione, di ermeneutica infinita: sulle scene di tutti i teatri del mondo si propongono da sempre i temi classici e, pur nella diversità delle impostazioni, emergono alcune costanti, ovvero i paradigmi e gli archetipi che prendono però poi carne e voce, si attualizzano negli interpreti.

Attualizzazione... donde la funzione politica del teatro. Non si tratta soltanto di mettere a fuoco, ma appunto di attualizzare temi e valori: una Rassegna scolastica ha la funzione anche di segnalare, di dare cioè una “ribalta” a temi che altrimenti rimarrebbero relegati entro i confini stretti dei luoghi e dei tempi in cui sono stati trattati. Quando un giovane interpreta Medea, Edipo, Antigone e ne veste i panni è una persona che, mentre gioca un ruolo, si costruisce anche una personalità secondo valori. Con Fernando abbiamo parlato a lungo di come il teatro finisca in politica, di come il teatro sia luogo di continua discussione pubblica, in definitiva *agorà*...

La testimonianza di questo approccio sta nelle *Troadi*, nell'*Antigone* e nell'*Agamennone*, messe in scena negli ultimi anni al laboratorio del Cagnazzi sotto la sua guida esperta, colta e raffinata. Non a caso l'agenzia Nazionale ERASMUS selezionò il nostro adattamento delle *Troadi*, da lui curato, perché fosse rappresentato in Piazza Santa Maria Novella in occasione del Festival d'Europa 2015: “Sussurri e grida alle porte d'Europa” propose, infatti, ad un pubblico soprattutto di giovani una riflessione sulle radici greche del nostro Continente, con la speranza di alimentare un dialogo culturale che abbatta pregiudizi e incomprensioni; se il teatro è il “luogo del possibile”, l'auspicio è tuttavia di trasmettere un messaggio di pace e di accettazione reciproca che sia reale e immediato. La stessa performance fu riproposta, qualche giorno dopo, nel sito dell'antica di Egnazia in occasione di un importante convegno internazionale sui Parchi Archeologici, suscitando commozione e *pathos* tra i tanti illustri partecipanti.

Fu quella una congiuntura favorevole: l'anno precedente avevamo celebrato, infatti, il ventennale della Rassegna in una fase di vivacità culturale e di orgoglio civico dovuto alla “restituzione” alla Città di Altamura del Teatro Mercadante dopo ben 25 anni di chiusura, nei cui spazi abbiamo trasferito l'intera Rassegna, che da sempre si era svolta nell'atrio settecentesco del nostro liceo, dedicando all'evento un memorabile convegno sul “Teatro ritrovato”; si trattò di un'occasione straordinaria, in cui si sprigionarono energie e creatività, alle

quali dobbiamo l'istituzione della prima Summer School *L'interprete tragico*, il lancio della rete pilota "Paideia", con la quale collegare i licei aderenti ai "Fuochi di Prometeo" e la creazione da parte degli studenti – con la formula dell'alternanza scuola-lavoro – di un'agenzia per l'organizzazione e comunicazione degli eventi teatrali, sotto la guida degli esperti dell'ALTAIR – azienda *spin-off* dell'Università di Bari. In questo contesto fu realizzato uno storytelling sulla vita di Saverio Mercadante e sulla storia del Teatro a lui intitolato: il legame tra il teatro e il liceo era un argomento tanto caro a Fernando!

Sono questi gli sviluppi, sia pur ancora embrionali, del progetto che Egli aveva concepito a partire proprio da Altamura e dal nostro liceo: andare oltre la Rassegna scolastica, con attività professionalizzanti coerentemente integrate fra loro, in grado di rafforzarsi reciprocamente, pur senza tradire il senso e il valore formativo dei laboratori scolastici; un modo per eleggere il teatro scolastico a "terza via" tra il professionale e l'amatoriale, dotato cioè di una propria autonomia e capace di far concretamente da ponte fra lo studio e la rappresentazione e contribuire nello stesso tempo alla crescita di un fronte professionale.

A che punto siamo e quale contributo possiamo offrire a questo tavolo di lavoro, che intende stabilire sinergie ed escogitare strategie per il "percorso comune" di cui si parla nelle note di presentazione della giornata odierna?

1. Con grande soddisfazione posso comunicare che la direttrice del Parco Archeologico di Egnazia, dott. ssa Angela Ciancio, e la prof.ssa Raffaella Casano, ordinaria di Archeologia Classica dell'Università di Bari, ci hanno proposto di trasferire proprio a Egnazia un "pezzo" della nostra Rassegna, inserendola all'interno di un programma di manifestazioni culturali organizzati dal Centro di Ricerche CETMA di Brindisi (che per 5 anni potrà gestire un calendario di eventi culturali collegati ad un programma di visite guidate a forte componente tecnologica).
2. Stiamo verificando condizioni e possibilità per lanciare la terza edizione della Summer School *L'interprete tragico* quale punto di raccordo tra la formazione scolastica e quella professionale, da tenersi anche questa presso lo stesso parco archeologico, in parallelo con la campagna di scavo di fine estate, che vede avvicinarsi gruppi di studenti e docenti provenienti da licei di varie città italiane: un'operazione che potrà rafforzare la sintesi inscindibile tra siti archeologici e spirito del teatro greco, cui Fernando ha dedicato molta parte del suo magistero e della sua vita.
3. Desideriamo, infine, mantenere vivo il dialogo tra scuola, università e professionismo teatrale, affinché anche la formazione dei giovani costituisca un

fecondo terreno di legittimazione per la ricerca scientifica e per l'esperienza degli addetti ai lavori.

Non possiamo tuttavia nascondere, insieme all'orgoglio di tale impegno, la preoccupazione di una scuola che, per quanto "militante" come la nostra, soffre come tutte le altre per le difficoltà legate alla mancanza di risorse e di esperienza per così dire "imprenditoriale", necessarie per azioni di questo respiro: ci animano tuttavia entusiasmo e fiducia nella collaborazione reciproca, gli stessi che oggi, insieme alle ragioni del cuore, ci hanno portato fin qui non a commemorare, ma a *ri-cordare*, ossia a rimettere nel cuore ideali ed esperienze condivisi con Fernando.

In fondo "fare rete", come Egli voleva che facessimo, non vuol dire soltanto mettere in comune e/o ottimizzare risorse e strategie, ma prima di tutto essere animati dagli stessi ideali e dagli stessi valori, talvolta anche attraversati e segnati e dalle stesse inquietudini: ci auguriamo che questo comune sentire potrà permettere anche la piena attuazione di programmi e progetti concreti.

SARA TROIANI¹

4. Un ponte tra filologia e spettacolo teatrale: Fernando Balestra e il Laboratorio Dionysos

Accanto ai corsi canonici di Storia del teatro e dello spettacolo, l'offerta formativa del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento propone laboratori di approfondimento sull'attività teatrale in seno al percorso universitario. Tra queste iniziative si colloca il Laboratorio Dionysos – Archivio Digitale del Teatro Antico, la cui équipe di ricerca, sotto la direzione scientifica di Giorgio Ieranò, è impegnata dal 2008 ad organizzare e coordinare eventi ed attività rivolti alla valorizzazione del teatro antico e delle sue riscritture e messinscene in età moderna e contemporanea.

A partire, dunque, dalla volontà di valorizzare i *reception studies* e di fornire uno strumento affidabile per la ricerca di studiosi, docenti e studenti sia liceali che universitari, il Laboratorio Dionysos ha progettato un database online che raccoglie circa 500 schede sulle rappresentazioni del dramma antico in Italia dal 1948 ad oggi.² La progettazione del database³ si basa sul prestigioso modello dell'Archive of Performances of Greek and Roman Drama dell'Università di Oxford,⁴ proponendosi, tuttavia, di privilegiare la ricezione del dramma antico in area mediterranea, colmando così una lacuna dell'archivio oxoniense, che nel 2008 presentava ancora un'impronta prevalentemente anglo-centrica.⁵ Ogni scheda è corredata da una serie di informazioni sulla messinscena di un testo classico (titolo, autore moderno o traduttore, anno e sede di rappresentazione, interpreti, regista, musicista, coreografo, scenografo), da una bibliografia essenziale e da una sezione multimediale per ulteriori approfondimenti sui sin-

¹ Laboratorio Dionysos dell'Università di Trento.

² <http://hosting.unitn.it/dionysos>.

³ La realizzazione del database è stata resa possibile grazie a un cofinanziamento della provincia autonoma di Trento nell'ambito del progetto PAT-CRS 2008-2009 "Il teatro antico nella cultura europea".

⁴ <http://www.apgrd.ox.ac.uk>.

⁵ Ieranò 2015, p. 270.

goli spettacoli. L'archivio, liberamente consultabile online, può essere interrogato secondo diverse stringhe di ricerca in modo da permettere a studenti, docenti, ricercatori e studiosi di avere un quadro d'insieme, ad esempio, sulla messinscena di un determinato testo antico o su una sua riscrittura ovvero sull'attività svolta da un determinato attore o da un regista sui classici dell'antichità.

Oltre al database online, il Laboratorio Dionysos dispone anche di un archivio fisico che comprende materiali video, locandine, rassegne stampa, volumi e riviste specialistici sul teatro antico, insieme a digitalizzazioni di manoscritti ed edizioni a stampa dell'opera di Eschilo. L'archivio video, che raccoglie gli ultimi trent'anni di spettacoli andati in scena al Teatro Greco di Siracusa, è stato concesso al Laboratorio, per scopi didattici e di ricerca, dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico grazie ad un accordo con l'allora sovrintendente Fernando Balestra: un tesoro prezioso per lo studio e l'approfondimento da parte di studenti e docenti, utile anche a studiosi e professionisti dello spettacolo che desiderano confrontarsi a più livelli con i testi del repertorio teatrale antico.

La necessità di mettere in comunicazione lo studio del testo teatrale antico con l'esperienza performativa ha da subito indirizzato l'attività del Laboratorio Dionysos verso lo sviluppo di progetti che, ponendosi *a latere* dell'attività di archiviazione, coinvolgessero enti e personalità teatrali di prestigio anche sull'esempio dei seminari organizzati e degli studi pubblicati dall'APGRD oxoniense sulla stessa linea di interesse.⁶ Nel 2009 nasce, perciò, il Seminario Permanente "Mario Untersteiner" in collaborazione con il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento e la Biblioteca civica G. Tartarotti di Rovereto: il progetto prevede lo sviluppo di iniziative legate alla valorizzazione del Fondo librario e archivistico Untersteiner⁷ grazie sia a incontri di carattere più strettamente scientifico e seminariale⁸ sia a eventi pensati per avvi-

⁶ Ieranò 2015, p. 271.

⁷ Mario Untersteiner (1899-1981) è stato un importante grecista e intellettuale europeo, studioso del mito, della filosofia e del teatro antico. La Biblioteca civica "G. Tartarotti" di Rovereto ha acquisito nel dicembre 2005 quasi novemila volumi della biblioteca privata di Mario Untersteiner, tra cui manoscritti contenenti centinaia di fogli con studi parzialmente inediti sulla letteratura e la filosofia dell'antica Grecia e materiale epistolare di vario genere, che comprende lettere scritte da e indirizzate a Untersteiner da illustri studiosi (Giorgio Pasquali, Carlo Diano, Medea Norsa, Ernesto Bonaiuti tra gli altri).

⁸ La ricerca del Laboratorio Dionysos occupandosi non solo dei testi antichi ma anche delle loro riscritture si avvale nell'ambito delle sue attività seminariali anche dei preziosi contributi

cinare anche il pubblico più vasto, in particolare i giovani e gli studenti, alla tradizione del teatro antico «nella convinzione che le sfide e i problemi posti dalla civiltà greca ci riguardano ancora da vicino; e che il vocabolario e l'immaginario mitologico creati dai greci siano ancora oggi strumenti preziosi ed efficaci per descrivere la condizione umana».⁹ In particolare, le iniziative legate al teatro antico nella cultura contemporanea sono state cofinanziate dall'Università, dal Comune di Rovereto e dal MART e hanno visto la collaborazione del Teatro Stabile di Bolzano e di altri enti teatrali nazionali e internazionali, nonché di artisti di assoluto rilievo del panorama teatrale.¹⁰ Continuative e proficue collaborazioni sono state avviate, tra gli altri, con Elisabetta Pozzi che più volte è intervenuta come voce narrante dei grandi brani del teatro greco e delle sue riletture nel corso di eventi e conferenze "temperando", per così dire, l'aspetto più accademico con le variegiate tinte di una recitazione di eccellenza.

Numerosi eventi sono stati, inoltre, realizzati con la collaborazione di Fernando Balestra,¹¹ il cui acuto e insieme scanzonato sguardo sul panorama teatrale contemporaneo ha permesso di avviare un dialogo sempre stimolante sulla possibilità di portare in scena *oggi* il teatro antico, non solo da un punto di vista artistico e intellettuale ma anche, più ampiamente, manageriale e *progettuale*. In particolare, un motivo di contatto tra il lavoro portato avanti da Fer-

di specialisti di altre discipline. L'analisi sulla ricezione del teatro antico, infatti, non può essere impostata unicamente nei termini della distanza "verticale" tra il modello e il suo rifacimento, in quanto quest'ultimo è il vero e proprio prodotto di un'altra cultura «che a sua volta riplasma il senso dei testi classici» (Ieranò 2015, p. 275): l'apertura ad un approccio interdisciplinare, in questo caso, ha dato frutti soddisfacenti portando il Laboratorio ad organizzare nel novembre del 2014 il primo convegno italo-iberico su "Il racconto a teatro" in collaborazione con l'Università di Coimbra e l'Università Complutense di Madrid e nell'estate 2015 a fornire il patrocinio alla seconda edizione della "Moisa Summer School in Ancient Greek Music".

⁹ http://hosting.unitn.it/dionysos/?page_id=81.

¹⁰ Una cronologia degli eventi è visionabile al link http://hosting.unitn.it/dionysos/?page_id=1365. Gli incontri hanno sempre messo in contatto gli studenti con «personalità indiscusse e indiscutibili per competenze e prestigio» (Giorgio Ieranò, *op. cit.*, p. 273) quali Antonio Calenda, Moni Ovadia, Angela Dematté, Barbara Bouley, Gioele Dix, Giovanna Bozzolo, Tonino Conte, Sergio Maifredi, Claudio Longhi, Corrado D'Elia, Marco Bernardi, i coreografi Michele Abbondanza e Antonella Bertoni, l'artista, autore teatrale e *performer* Emilio Isgro.

¹¹ Fernando Balestra è stato ospite del Laboratorio Dionysos in occasione di due eventi organizzati nel 2010 e nel 2012, riguardanti rispettivamente i cinquant'anni dell'*Orestia* di Pasolini e il valore odierno delle messinscene del dramma antico.

nando Balestra (specialmente nell'arco del suo incarico come sovrintendente della Fondazione INDA) e le attività organizzate dal Laboratorio Dionysos si ritrova nella necessaria cooperazione tra teatranti e filologi al fine di rivalutare il testo teatrale come testo-spettacolo,¹² di impostarne correttamente l'esegesi e di ricostruire tutti quei sottotesti maggiormente efficaci ad una sua possibile azione scenica. Il testo teatrale antico, infatti, nasce in una società, quella greca, prevalentemente *orale e aurale* per cui si rivela più che mai proficuo e costruttivo un confronto da parte dell'uno e dell'altro specialista.

Sulla base di questo interesse e per testarne l'efficacia il Laboratorio Dionysos si è recentemente occupato di offrire nuovi interventi progettati secondo un'ottica maggiormente performativa. Nel 2013 il Laboratorio ha collaborato al progetto di innovazione didattica *Schola Cothurnata* avviato dal Liceo Rosmini di Rovereto e confluito nello spettacolo *Eracle. Tragicommedia in cinque atti*, che ha debuttato al Festival Internazionale del Teatro Classico dei Giovani di Palazzolo Acreide. Al 2015, invece, risale il patrocinio ad uno spettacolo sui *Persiani* di Eschilo, frutto di un lungo lavoro di ricerca condotto da alcuni studenti e collaboratori dell'Università di Trento sulla possibilità di ambientare l'intero dramma eschileo in un contesto storico contemporaneo come la guerra del '15-'18.¹³

Tutt'oggi il Laboratorio Dionysos prosegue a sviluppare progetti nelle ormai consuete linee di ricerca tentando, tuttavia, di innovare l'offerta grazie alla vasta rete di contatti e, soprattutto, nella convinzione che creare un *dialogo* tra specialisti del mestiere sia la strada migliore per garantire proposte culturali di qualità.

Bibliografia

GIORGIO IERANÒ, *Un'esperienza di dialogo tra scena, università e scuola: il Laboratorio "Dionysos" dell'Università di Trento*, in «Dionysus ex machina», 2015, II, p. 270.

ANNAMARIA CASSETTA, *L'educazione estetica dell'adolescente. Linee di approccio alle arti dello spettacolo*, in *Educazione e teatro*, a cura di Benvenuto Cuminetti, Vita e Pensiero, Milano, 1985, p. 87.

¹² Cascetta 1985, p. 87.

¹³ <http://webmagazine.unitn.it/formazione/7212/dalla-battaglia-di-salamina-480-ac-alla-vita-di-trincea-del-1915-1918>.

Siti

<http://hosting.unitn.it/dionysos/>

<http://www.apgrd.ox.ac.uk/>

<http://webmagazine.unitn.it/formazione/7212/dalla-battaglia-di-salamina-480-ac-alla-vita-di-trincea-del-1915-1918>

5. Abstracts di altre comunicazioni

I Fuochi di Prometeo

ONELIA BARDELLI, Docente, ideatrice e organizzatrice dal 2007 del Festival del Teatro Classico nella scuola del Liceo Decio Celeri di Lovere

Il progetto “Fuochi di Prometeo”, ideato da Fernando Balestra, ha coinvolto anche il Liceo di Lovere dal 2012. È proprio nella condivisione della necessità di “fare rete”, di trovare collegamenti, di favorire scambi, che è nato a Lovere nel 2007 il nostro Festival del Teatro Classico nella scuola; da quell’idea sono derivati i molti spettacoli che l’Accademia dell’INDA ha messo in scena a Lovere e i dieci spettacoli con cui abbiamo partecipato al Festival Internazionale di Palazzolo Acreide; da lì, per rendere conto di una realtà poco conosciuta e per provare a costituire un patrimonio comune, è nata la ricerca che ho condotto in questi ultimi anni sui laboratori di teatro classico nelle scuole superiori italiane, progetto che ho condiviso con Fernando Balestra e che mi ha incoraggiato a portare a termine proprio nel corso dei nostri ultimi incontri l’anno scorso.

Prendiamoci cura del talento dei nostri ragazzi

ANNAMARIA BOVETTI, del Liceo Cavour di Torino

I pochi mesi di conoscenza di Fernando Balestra sono stati sufficienti per trovarmi coinvolta in un suo nuovo progetto, le “Ferie d’Augusto” di Bene Vagienna. Un progetto destinato ai giovani, perché il teatro è forma classica e perciò perennemente attuale di dibattito, di comunicazione di cultura. Il teatro parla alla collettività riunita, ma anche al singolo, l’adolescente che scava dentro di sé alla ricerca delle sue passioni e scopre i suoi talenti.

La vitalità del teatro antico

ROSSELLA PICCARRETA, del Liceo De Sanctis di Trani

L'incontro con Fernando Balestra è stata l'occasione per riflettere sull'importanza della messa in scena per la vitalità del testo antico, sperimentata, tra l'altro, nel corso dell'esperienza durante la prima *summer school* sull'attore tragico, da lui diretta in ad Altamura in Puglia. Sono molti i progetti su cui è opportuno adesso confrontarsi: una rete tra scuole, una rassegna teatrale gestita da tale rete in collaborazione con l'Università, una scuola di teatro classico con i migliori allievi dei laboratori scolastici, una partecipazione attiva dei ragazzi anche nell'organizzazione dello spettacolo dal vivo, all'interno di un'attività di alternanza scuola-lavoro (a tal proposito condivido l'esperienza di ASL sul teatro organizzata assieme a Marinella Anaclerio e Flavio Albanese).

Gli Amici dell'INDA di Siracusa

GIUSEPPE PICCIONE, Presidente dell'Associazione Amici dell'INDA di Siracusa

L'Associazione Amici dell'INDA (di cui Fernando Balestra è socio onorario), fondata a Siracusa il 24 marzo 2003, ha lo scopo di collaborare con l'Istituto Nazionale del Dramma Antico – Fondazione Onlus (INDA) e si propone di mantenere e salvaguardare le tradizioni e l'identità culturale dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico nello spirito dei suoi fondatori e nella continuità del suo patrimonio storico-culturale con particolare riferimento alle rappresentazioni teatrali nel Teatro Greco di Siracusa; contribuire a diffondere e promuovere la cultura, teatrale con specifico riferimento alla drammaturgia classica greco-latina nonché ogni altra attività culturale ed artistica ad essa collegata anche attraverso la pubblicazione di testi e riviste e l'organizzazione di convegni, conferenze e dibattiti; diffondere e promuovere le rappresentazioni classiche presso il Teatro Greco di Siracusa e presso gli altri teatri e monumenti antichi della Città e della Sicilia; ricercare e favorire con ogni mezzo il coinvolgimento del pubblico ed in particolare dei giovani negli scopi dell'associazione.

La compagnia QA Produzioni

AURETTA STERRANTINO, QA Produzioni

La compagnia QA Produzioni, fondata nel 2012, è un centro di produzione culturale che si occupa di teatro, musica, scrittura, una compagnia teatrale che, accogliendo lo spirito dei classici, lavora sulla nuova drammaturgia declinandola attraverso tutte le modalità espressive. I due fondatori, Aretta Sterrantino e Vincenzo Quadarella, hanno elaborato questo progetto dopo aver collaborato a stretto contatto con Fernando Balestra e aver con lui condiviso istanze e obiettivi, con la prospettiva di creare un polo di intellettuali attivi e pronti ad allevare i giovani allo spirito classico, usando il teatro e le arti.

La Terza Via del Teatro

ELISABETTA MATELLI

Fernando Balestra mi aveva avvicinato nel 2012, nell'ultimo anno in cui era stato sovrintendente dell'INDA di Siracusa, con il proposito di coltivare dei progetti in relazione ai gruppi di lavoro sul teatro antico che si svolgono nella sede milanese dell'Università Cattolica del S.C. (Laboratorio di Drammaturgia Antica, il Corso di Alta Formazione *Teatro Antico In Scena* e le attività teatrali dell'Associazione *Kerkis. Teatro Antico In Scena*). Ci siamo incontrati attorno all'importanza di coltivare quella che lui chiamava "la terza via del teatro": quella rappresentata dai laboratori teatrali di studenti liceali e universitari, una realtà che secondo lui deve focalizzarsi soprattutto sullo studio serio e rispettoso del testo antico: una condizione *sine qua non*, che può trasmettere un'arte sapiente e densa di forti emozioni, con caratteristiche naturalmente diverse sia dal teatro professionista che dal teatro amatoriale. Lasciata la Sovrintendenza dell'INDA di Siracusa, coltivava il sogno di creare nuove occasioni e spazi per il grande teatro classico sulla scena nazionale, preferibilmente in siti storici e archeologici, con un metodo che chiamava "a calco": desiderava infatti che le interpretazioni fossero il più possibile rispettose dei modelli antichi, per quanto si può riuscire a ricostruire con serietà studiando e traducendo gli antichi testi. Una modalità agevole per chi è studente e proficua per chi è docente. In particolare Fernando ha condiviso per due anni il lavoro nella Giuria nel Festival THAUMA dell'Università Cattolica che si svolge ogni anno nel mese di marzo. Severo e preciso, affabile e ironico, ha aiutato la creazione di un metodo

che – partendo dai giudizi di una giuria – ricade indirettamente anche sui lavori dei laboratori teatrali di scuole e università.

II PARTE

L'attore tragico
Parole e azioni

6. Introduzione

Si sente spesso dire che il *Siglo de oro* del teatro attico è il V secolo, perché è questa l'epoca in cui vivono Eschilo, Sofocle, Euripide (e Aristofane, naturalmente). Ma a ben pensarci la vera età dell'oro dei teatranti attici è il secolo successivo, perché è nel IV secolo che la pratica del teatro si diffonde su larga scala in tutta la Grecia. Si costruiscono ovunque edifici teatrali, si moltiplicano le rappresentazioni, i festival e le competizioni teatrali; si crea un vero e proprio sistema di produzione e fruizione dello spettacolo teatrale. E, di conseguenza, cresce a dismisura il ruolo e l'importanza dell'attore. I drammi che si rappresentano sono anche drammi "nuovi" (commedie, in particolare), ma più spesso sono i lavori dei grandi drammaturghi del V secolo, entrati ormai in un repertorio gradito al pubblico. La gente va a vedere Euripide, e vuole vederlo rappresentato bene, da attori professionisti affermati: se il V è il secolo del poeta, il IV è il secolo dell'attore. Si costituisce una sorta di *star system*, con *vedettes* internazionali che vanno in *tourné*, ovunque ben accolte e ben pagate.

Questa situazione ha per conseguenza l'importanza crescente dell'attore come figura pubblica, fortemente carismatica, e quindi potenzialmente buona anche per un ruolo politico. E così accade: gli attori "entrano in politica". Lo scenario storico del IV secolo è dominato dalla tensione tra la Macedonia e le *poleis* greche e dall'espansione del regno macedone, che prima estende il suo controllo sull'intera Grecia e poi con Alessandro dilaga nel mondo. Sia Filippo II che Alessandro sono grandi cultori di teatro: volentieri ospitano attori (oltre che poeti) e amano organizzare rappresentazioni, ma anche farsi recitare dagli attori brani di drammi (vecchi e nuovi). Diventa così inevitabile che questi interpreti, spesso presenti a Pella, siano incaricati (formalmente o informalmente) di compiti diplomatici. Satiro, Neottolemo, Aristodemo svolgono un'importante opera di mediazione tra Atene e la Macedonia al tempo di Filippo II. Tra gli attori al servizio di Alessandro si segnalano invece Tessalo di Atene e Archia di Turi.

¹ Università degli Studi di Milano.

Questo Archia – se diamo credito alle fonti letterarie – dovette essere un personaggio assai singolare. Portò il suo impegno politico a favore dei Macedoni alle estreme conseguenze, al punto da diventare, dopo la morte di Alessandro, un vero e proprio sgherro al servizio di Antipatro. Da Plutarco, *Vita di Demostene*, cap. 29 veniamo a sapere che fu proprio Archia a dare la caccia a Demostene, fuggiasco, e a costringerlo al suicidio. veniamo a sapere che fu proprio Archia a dare la caccia a Demostene, fuggiasco, e a costringerlo al suicidio. L'episodio narrato dal biografo è bello e terribile, e fa capire quanto possa essere cinico un attore, quando la politica gli prende la mano.

Demostene, dunque, si è rifugiato nel tempio di Poseidone, nell'isoletta di Poros. Archia e i suoi uomini lo stringono d'assedio, per costringerlo a uscire e a consegnarsi. L'attore parla al supplice, blandendolo in vario modo e promettendogli che, se si arrende, avrà salva la vita. Ma Demostene ha fatto un sogno, la notte prima: gli è sembrato di essere impegnato nella recita di una tragedia in competizione con Archia, e di essere sconfitto (nonostante il buon livello della sua *performance*). Così gli dice: «Archia, tu non mi hai mai convinto come attore, e non mi convincerai ora che fai promesse». L'altro, incollerito, lo minaccia; e Demostene risponde: «Ora parli come la Pizia, mentre prima recitavi». Poi l'oratore, fingendo di voler scrivere qualcosa, prende a mordicchiare la cannuccia, dentro la quale è nascosto il veleno. Quando Archia di nuovo gli si avvicina e ripete le sue false promesse, Demostene, che sente ormai agire nel suo corpo il veleno, gli dice: «È arrivato il tuo momento: puoi fare la parte del Creonte della tragedia, e gettare il mio cadavere da qualche parte, insepolto».

Archia è indubbiamente una figura livida: non sarebbe bello citare solo lui, tra gli attori greci. Ricordiamone allora un altro, un attore di gran talento e di multiforme ingegno, menzionato da un'epigrafe di Tegea in Arcadia. L'epigrafe, venuta alla luce negli scavi del teatro e databile tra il 276 e il 219 a.C., elenca i premi accumulati da un attore tragico (di cui non viene fatto il nome: ma il nome certo figurava sul monumento a cui l'epigrafe era apposta) in molti concorsi scenici, tra i quali anche i Soteria di Delfi, dove interpretò da protagonista le parti di Eracle e di Anteo negli omonimi drammi di Euripide e di Arcestrato (un contemporaneo di Euripide). Tra le molte vittorie, viene ricordato anche il successo conseguito nei Ptolemaia d'Egitto nella gara del pugilato. Par di capire, quindi, che l'attore tendesse a interpretare ruoli che si adattavano alla sua complessione fisica di lottatore, come i due vigorosi eroi delle rappresentazioni delfiche Eracle e Anteo. Ecco il testo dell'epigrafe (SIG³ 1080):

Vinse alle Grandi Dionisie di Atene con l'*Oreste* di Euripide, ai Soteria di Delfi con l'*Eracle* di Euripide e l'*Anteo* di Arcestrato, ai Ptolemaia di Alessandria nel pugilato degli uomini, agli Heraia con l'*Eracle* di Euripide e l'*Archelao* di Euripide, ai Naia di Dodona con l'*Archelao* di Euripide e l'*Achille* di Cheremone, per un totale di 88 competizioni teatrali in diverse città e diversi festival.

Un attore atleta, dunque. E viene spontaneo chiedersi se questo singolare personaggio non fosse, in qualche momento della sua vita, anche “sceso in politica”. Se così fosse, avremmo in lui il precursore e il modello dei non pochi istrioni che lo scenario politico dei nostri anni conosce assai bene.

7. Come parla un attore tragico? Alcune osservazioni preliminari

1. *Che lingua si parla a teatro*

In queste pagine mi occuperò di alcuni modi di esprimersi sulla scena tragica² attraverso una casistica che – sia detto fin da subito – risulterà incompleta e carente sotto molti profili, ma che vorrebbe offrire al lettore almeno un pallido esempio della complessità drammaturgica e della grandezza stilistica e letteraria di questi testi (nonché un punto di partenza per ulteriori percorsi, ci si augura).

Come parla un attore tragico? Da questa domanda potranno essere declinate molte risposte, a seconda del “valore” e della “funzione” che attribuiamo al “come” dal quale prende le mosse il nostro interrogativo. Una prima possibilità, la più immediata, prevederebbe anche di riformulare la questione in modo leggermente diverso, ma con conseguenze sensibili sulla risposta che otterremmo. Ci si può infatti chiedere, con uno scarto minimo: «che lingua parla un attore tragico?», vale a dire: in che idioma si esprimono i protagonisti dell'*Agamennone*, o delle *Baccanti* o di qualsiasi altro dramma conservato o frammentario del V secolo a.C.? Il teatro tragico nasce e si sviluppa nella sua fase più matura – e a noi più nota – come un fenomeno eminentemente ateniese, quindi il dialetto in uso sarà l'attico parlato ad Atene e nelle zone limitrofe.

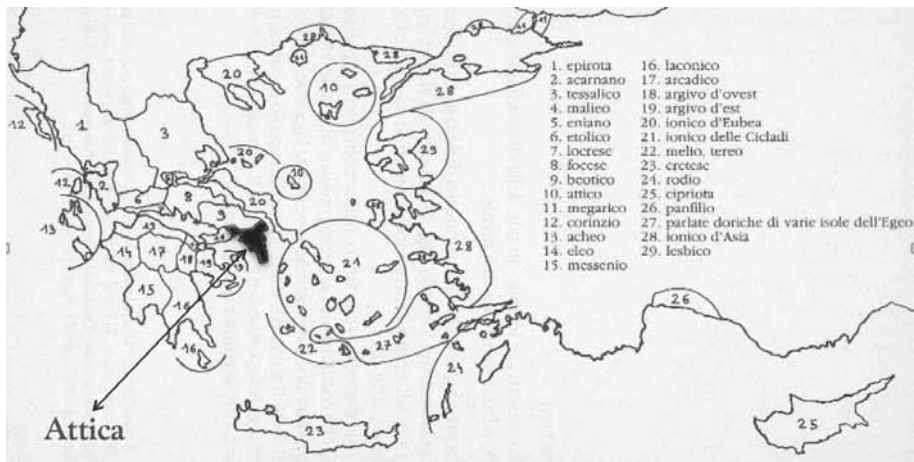
In quanto segue non avremo modo di occuparci delle parti che in tragedia vengono cantate, cioè a dire affidate a un coro danzante o che costituivano le sezioni solistiche degli attori (con accompagnamento musicale di uno stru-

¹ Università degli studi di Verona.

² Un ringraziamento a Elisabetta Matelli che con la complicità di Giorgio Ieranò ha voluto coinvolgermi nella giornata di studio in ricordo di Fernando Balestra, dalla quale queste pagine prendono avvio. Esse non si propongono come un percorso esaustivo sul tema, e mantengono il tono della “conversazione”, come auspicato dai curatori di questo volume. La stessa bibliografia citata non ha pretesa di completezza.

mento a fiato, l'aulo). Sappiamo che in quelle sezioni la lingua in uso è un dialetto leggermente dorizzante, come si usa dire una lingua letteraria dotata di una "patina dorica", ma di fatto non corrispondente a nessun dialetto reale e a nessuna parlata epicorica.³

Tuttavia quando gli attori dialogano, o raccontano, si riconoscono o litigano, le battute che sono chiamati a pronunciare in trimetri giambici (il verso delle parti dialogate) sono in attico, nel dialetto di Atene. Se però si osserva una qualsiasi cartina che disegni i confini regionali delle parlate greche nell'arco del V secolo a.C., si rimane un poco sorpresi.⁴



La frammentazione dei dialetti nel corso del V secolo a.C. emerge evidente dall'immagine che precede: il dialetto di Atene è circondato da parlate greche, certo di fondo simili, ma con caratteristiche dialettali a volte anche marcatamente differenti, specie quando si vada a confrontare la lingua di Sparta (il dorico) con l'attico, oppure i due precedenti con l'eolico parlato sull'isola di Lesbo e lungo le coste dell'Asia minore nell'area dell'alto Egeo.

Cosa ha a che fare tutto questo con la tragedia? Lo si comprenderà meglio andando a scorrere la lista dei personaggi mitici dei testi superstiti, così da notare che il numero di ateniesi coinvolti in un qualsiasi *plot* drammatico è molto esiguo. Per inciso, ci si potrà spiegare facilmente un caso-limite, ossia quello

³ Si potrà partire da Cassio 2016, in particolare il cap. 10, a cura di S. Kaczko.

⁴ Cartina tratta da Duhoux 1986, modificata.

dell'unico dramma di argomento storico che sia pervenuto integro fino a noi. Nei *Persiani* di Eschilo, una tragedia andata in scena nel 472 a.C., gli attori che per un pubblico greco impersonano sulla scena del teatro di Dioniso gli orientali protagonisti (il defunto re Dario, la moglie Atossa, il sovrano Serse che torna dalla campagna in Grecia dopo avere subito una pesantissima sconfitta) parlano – inevitabilmente – in greco. In questo caso l'idioma in uso è indipendente dal fatto che il dramma è ambientato presso la corte della dinastia acheменide, a Susa (oggi in Iran), e che i suoi personaggi non si esprimevano fra loro in nessun dialetto dell'Ellade. Nondimeno, la critica ha notato che il poeta inserisce nel dramma una consistente presenza di tratti di lingua ionica, vale a dire il greco dell'est più vicino alle genti d'Asia, e dunque verosimilmente a loro più familiare (ma si potrebbe trattare – come giustamente ritengono alcuni – anche semplicemente di un lessico mutuato dall'epica omerica).⁵ Del resto quando torniamo per un attimo con la mente all'*epos* dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, *tutti* i suoi personaggi parlano greco, sia gli asiatici – troiani e no – che gli Achei, come anche le straordinarie genti incontrate da Odisseo durante le sue peregrinazioni.

Se affondiamo lo sguardo lungo l'orizzonte del mito, non ci dovrà sfuggire che la localizzazione geografica delle vicende è varia, suggerendo così almeno sul piano teorico una caratterizzazione linguistica dei personaggi di volta in volta differente. Le figure legate a Tebe (Edipo e la sua famiglia *in primis*, ma anche il Penteo delle *Baccanti* e i suoi familiari) vivono e agiscono su un territorio dialettalmente beotico (quindi eolico), mentre un'altra grande stirpe foriera di leggende antiche e di drammatizzazioni ateniesi, vale a dire gli Atridi, con Agamennone e Menelao e il più giovane Oreste, la sorella Elettra e così via, appartengono all'area del Peloponneso (Argo, Micene, Sparta); dunque dovrebbero – di nuovo su un piano meramente teorico – alternare a seconda dell'ambientazione parlate doriche centro-meridionali. I protagonisti dell'*Alceste* euripidea, Alceste e Admeto, sono tessali: a loro toccherebbe quindi di esprimersi in una variante locale di un dialetto appartenente alla famiglia eolica. Questo elenco potrebbe continuare per tutti i drammi superstiti e per tutti quelli di cui, sia pur perduti, possediamo una minima notizia; esso in realtà ci serve solo per considerare un aspetto di *fiction* che la tragedia ateniese tende a rispettare di fatto sempre: indipendentemente dal luogo di provenienza dei suoi personaggi (mitici o storici), la lingua in uso è l'attico.

⁵ Cfr. Garvie 2009, xxxviii, 54, 310 e *passim*.

Ne possiamo trovare conferma da un passo delle *Coefore*, il secondo dramma della trilogia portata in scena da Eschilo nel 458 a.C. La tragedia – come già il primo *volet*, l'*Agamennone* – è ambientata ad Argo, e oramai il pubblico ha assistito al riconoscimento fra Elettra e il fratello. Oreste si appresta a presentarsi a palazzo insieme al fido accompagnatore Pilade, per uccidere la madre Clitemestra e il suo compagno Egisto, che ha usurpato il trono. Così si esprime Oreste (*Coefore*, vv. 560-564, trad. di L. Battezzato):

[Op.] ξένωι γὰρ εἰκῶς, παντελῆ σαγῆν ἔχων, (560)
 ἤξω σὺν ἀνδρὶ τῶιδ' ἐφ' ἐρκείους πύλας
 Πυλάδῃ ξένος δὲ καὶ δορυξένος δόμων.
 ἄμφω δὲ φωνῆν ἤσομεν Παρνησιίδα
 γλώσσης αὐτῆν Φωκίδος μιμουμένω.

ORESTE Sembrando uno straniero, con i bagagli al completo, arriverò con quest'uomo alla porta del megaron, con Pilade: lui è ospite ed alleato del palazzo; **parleremo entrambi l'idioma del Parnasso, imitando il suono del dialetto focese.**

Siamo di fronte a un esempio concreto di questo fenomeno di sistematica “atticizzazione” della lingua tragica: per non farsi riconoscere Oreste annuncia di voler imitare il dialetto focese che si parlava a Delfi (un dialetto cosiddetto di Nord-Ovest che non aveva nemmeno un rango tale da poter essere utilizzato come lingua letteraria); tuttavia l'attore continuerà a parlare in attico nelle battute che seguono, e in ogni caso mai nel dorico della città di Argo dove il dramma è ambientato. Discutendone con alcuni colleghi di altre discipline, mi è stato fatto notare che nulla ci vieterebbe di immaginare un utilizzo momentaneo di un'inflessione dialettale specifica, di una “cadenza”, dunque, più che di un lessico con caratteristiche fonologiche e morfologiche diverse da quelle dell'attico. Appare tuttavia evidente che – non esistendo una lingua nazionale come oggi la intendiamo noi – in greco antico la caratterizzazione fonomorfologica risulta essere il *marker* di identità linguistica per eccellenza.

2. Come si pronuncia un testo

Un'altra possibile declinazione del titolo da me proposto – ma strettamente connessa con la precedente – riguarda un “come” che ha a che fare proprio con la φωνή (così Oreste al v. 563 citato sopra); in questo caso essa sarà da intendersi come insieme di singoli suoni e come modo di pronunciare le parole: l'intonazione, le pause e gli accenti. È il teatro stesso a parlarci di sé e delle rea-

zioni dell'uditorio, e a farci comprendere che non si richiedevano solo buone (cioè belle) voci attoriali, ma anche chiarezza e correttezza nell'enunciazione, insieme a una potenza vocale e a una resistenza che permettesse un grado di udibilità omogeneo durante la recitazione in spazi aperti e anche a grande distanza, indipendentemente dall'ottima acustica dei teatri antichi.⁶

Ma ci troviamo in verità di fronte alla quasi totale assenza di dati sull'intonazione e sulla pronuncia. Riporto qui un episodio notissimo, rintracciabile in qualsiasi volume o articolo che si occupi di attori nel mondo antico. Esso ha a protagonista l'attore Egeloco, ed è ricordato – insieme ad altre fonti comiche e non – da un passo delle *Rane* di Aristofane, una commedia del 405 a.C. Leggiamo ai vv. 302-305 (trad. di D. Del Corno):

Ξα.	θάρρει· πάντ' ἀγαθὰ πεπράγαμεν, ἔξεστι θ' ὥσπερ Ἡγέλοχος ἡμῖν λέγειν· “ἐκ κυμάτων γὰρ αὐθις αὐ γαλῆν ὄρω.” ἤμπουσα φρούδη.	(302, bis) (303)
Δι.	κατόμοσον.	
Ξα.	νῆ τὸν Δία.	(305)
XANTIA	Coraggio, è andata bene. Possiamo dire come Egeloco: «Dai marosi vedo di nuovo la gatta ». Empusa non c'è più.	
DIONISO	Giura.	
XANTIA	Per Zeus.	

Xantia e il dio Dioniso, che stanno viaggiando nell'oltretomba, sono fuori pericolo perché il mostro che hanno appena incontrato non c'è più; Xantia fa coraggio al dio con un'espressione decisamente ambigua. Cosa significa, infatti, «vedo la gatta»? La γαλῆ ('donnola', 'gatta') è considerata un animaletto do-

⁶ Platone parla di «attori dalla bella voce», καλλιφώνους ὑποκριτάς, in *Leggi* 7. 817c, e per Demostene il giudizio sulla loro qualità doveva riguardare proprio la voce: τοὺς ὑποκριτάς... δεῖν κρίνειν ἐκ τῆς φωνῆς ([Plutarco], *Vite dei dieci oratori* 848B; cfr. anche, per la selezione di attori “eufonici”, Diodoro Siculo 15, 7. 2). È noto che la pratica drammaturgica antica prevedeva che l'autore tragico fosse anche attore: ma già Sofocle aveva smesso di recitare – ci informa la *Vita* a lui dedicata – perché aveva poca voce: διὰ τὴν ἰδιαν μικροφωνίαν (*TrGF* IV T 1, 21-22). Il suo opposto, cioè la μεγαλοφωνία, era viceversa caratteristica del buon attore: cfr. ad esempio Diodoro Siculo XVI 92, 3 (su Neottolema, attore del IV secolo a.C.). Le fonti sul pubblico teatrale sono raccolte in Csapo – Slater 1995; cfr. anche Kawalko Roselli 2011; altra bibliografia in Rodighiero 2013, 46. Uno studio fondamentale al quale in quanto segue si fa riferimento in maniera costante è Vetta 1993, insieme ai saggi raccolti in De Martino – Sommerstein 1995 (con ricca bibliografia e casistica di esempi) e all'imprescindibile Pickard-Cambridge 1996, a cui si rimanda per le fonti (sono qui considerate solo alcune di esse).

mestico, e l'espressione di Xantia che la menziona suona in greco così: γαλῆν ὄρῳ̃ (anche se possiamo purtroppo cogliere appieno solo l'aspetto grafico dell'espressione, non quello fonico).

Siamo di fronte alla segnalazione di un errore di pronuncia e di ritmo del respiro.⁷ Era infatti successo che questo tale attore Egeloco, recitando nell'*Oreste* di Euripide il ruolo del protagonista alcuni anni prima (408 a.C.), aveva pronunciato male una battuta che gli competeva (Euripide, *Oreste* 279):

[Op.] ἐκ κυμάτων γὰρ αὔθις αὖ γαλῆν' ὄρῳ̃.

ORESTE Ecco che dai marosi vedo **di nuovo il mare sereno**.

Se non fosse per la maniera nella quale scriviamo il testo, a noi la differenza fra le due espressioni apparirebbe impercettibile; le pronunciamo infatti in maniera identica: γαλῆν ὄρῳ̃ ~ γαλῆν' ὄρῳ̃. In verità le due parole molto simili, ἡ γαλῆ e (τὰ) γαλῆνά (un uso sostantivato dell'aggettivo a due uscite γαλενός, 'calmo', 'tranquillo') erano evidentemente ben distinte agli orecchi del pubblico. Egeloco fece perciò comprendere «vedo la gatta/la donnola», probabilmente scatenando il riso. Una troppo marcata elisione del suono finale produce un effetto di ridicolo, ed è possibile ipotizzare che l'attore comico impegnato nelle *Rane* oltre a riprodurre l'errore di Egeloco ne imitasse la voce, e magari anche i gesti. Al di là del fatto che si trattava di un mestiere che divenne nel corso del V secolo sempre più professionalizzante,⁸ e che gli attori dovevano possedere eccezionali abilità declamatorie, situazioni di questo tipo le dobbiamo immaginare come possibili, se non frequenti; ma singolarmente soltanto gli attori tragici vennero fatti oggetto di critiche.⁹ Non vengono al contrario ricordati episodi nei quali l'attore si dimenticasse la parte, per quanto in un passo dei *Caratteri* di Teofrasto, dedicato a «colui che impara tardi», si descriva la figura tipica, appunto, dell'ὄψιμαθῆς come uno che a sessant'anni memorizza passi da recitare, e mentre li recita durante il simposio si dimentica le parole¹⁰ – ma siamo oramai alla fine del IV secolo a.C., e il riferimento non è tanto a un attore incapace, quanto piuttosto a chi da vecchio si comporta come se fosse ancora giovane. Sappiamo al contrario che alcuni attori già nel corso

⁷ Sulla natura di questo errore cfr. Csapo – Slater 1995, 267-268.

⁸ Sugli attori cfr. almeno Ghiron-Bistagne 1976, Easterling - Hall 2002 e Csapo 2010.

⁹ Le due attività, almeno nel corso del V secolo, erano distinte: chi recitava tragedie non era attore di commedie, e viceversa.

¹⁰ Teofrasto, *Caratteri* XXVII, 2: ὄψιμαθῆς τοιοῦτός τις, οἷος ῥήσεις μανθάνειν ἐξήκοντα ἔτη γεγονώς καὶ ταύτας λέγων παρὰ πότον ἐπιλανθάνεσθαι.

del V secolo continuavano a recitare fino a un'età considerata avanzata, come un tale Minnisco, interprete eschileo rimasto probabilmente sulla scena fino a molti anni dopo la morte del poeta che lo aveva reso famoso: forse – come è stato ipotizzato da Massimo Vetta – nell'ultima fase della sua carriera gli erano stati affidati ruoli senili, dato che oramai la sua voce doveva essere meno reboante rispetto a quella di un attore giovane, e il timbro mutato.¹¹

Non possiamo in ogni caso immaginare che l'attore tragico greco non sbagliasse mai, soprattutto se si trovava di fronte a sezioni di testo particolarmente complicate. Si potrà pensare alla sticomitia, il botto e risposta portato avanti verso dopo verso anche per lunghe sezioni, o alla ancora più complicata *antilabé* (un cambio di personaggio all'interno di un medesimo verso); e per quanto siamo poco informati sulla rapidità dell'eloquio, non sottovalutiamo l'inevitabile difficoltà di pronuncia di certi trimetri costituiti da complesse parole composte e da neoformazioni (specie in commedia, e per la tragedia soprattutto nei drammi di Eschilo).¹² A questo punto ci dobbiamo ovviamente porre anche un'altra domanda, relativa a *che cosa* pronuncia l'attore, oltre che a *come* pronuncia, aggiungendo anche un aspetto performativo non di secondaria importanza, vale a dire che egli parla tenendo una maschera calata sul volto.

Procediamo con un altro esempio noto. Se il testo aveva determinate caratteristiche foniche, come ad esempio un'allitterazione insistita, essa doveva produrre un certo tipo di effetto. Di nuovo ci vengono in soccorso i comici: Platone comico (seconda metà del V secolo a.C.) in una sua commedia trasmessa in modo frammentario inserisce un verso che suona come segue (Ἐορταί, *Le feste*, fr. 29 Pirrotta = fr. 29 PCG VII):

εὐ γέ σοι <γένοιτο>, ἡμᾶς ὄτι
ἔσωσας ἐκ τῶν σίγμα τῶν Εὐριπίδου

Che tu sia benedetto, perché
ci hai salvati dai sigma di Euripide

¹¹ Cfr. Vetta 1993, p. 711; la notizia su una vittoria di Minnisco alle Dionisie del 423/422 è nei cosiddetti *Fasti*: IG II² 2318, col. V 119 (= *TrGF I* DID A 1); su di lui cfr. anche Millis – Olson 2012, 154. Sull'episodio che lo vede coinvolto per aver chiamato con il nome di "scimmia" il suo collega attore Callipide (per la sua gestualità esagerata e poco elegante), cfr. Csapo 2010, 117-121 (la fonte è Aristotele, *Poetica* 1461b 34-35: ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιπιδὴν ἐκάλει).

¹² Per Eschilo cfr. Podlecki 2006.

Ci troviamo in verità di fronte all'imitazione di un verso della *Medea* del più giovane dei tre tragici del V secolo a.C.: nel trimetro la donna si rivolge al marito dicendogli che se è vivo è solo merito suo (Euripide, *Medea* 476):

[Μη.] ἔσωσά σ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὄσοι
 MEDEA ... ti ho salvato, come sanno fra i Greci quanti...

Il verso doveva essere pronunciato dall'attore maschio che impersonava la maga di Colchide con una certa insistenza sulle sette sibilanti, forse con una punta di veleno nell'emissione di tutti quei suoni in 's'. Platone sta accusando Euripide di utilizzare sibilanti in eccesso: l'attore impegnato in *Medea* o in altri testi si trovava a pronunciarle e il pubblico se ne doveva dispiacere, se prestiamo fede all'affondo comico. La psicolinguistica ci ha insegnato a rivolgere attenzione non soltanto alle parole di senso compiuto ma anche alla voce-soffio, e oggi siamo consapevoli dell'effetto che può produrre in chi ascolta un indulgere nel "sibilare" – o anche nell'utilizzo eccessivo delle gutturali κ, γ, o della dentale τ –: si manifesta così un sintomo di durezza e di ostilità. Con attacchi comici di questo tipo si deve procedere con cautela, e nondimeno analisi statistiche hanno rivelato che effettivamente Euripide è il drammaturgo fra tutti più "sigmatico".¹³ A questo punto però sembra che il critico d'oggi si debba arrendere a un'evidenza, perché non risulta in tragedia una sistematica, ricorrente e ricercata relazione fra incidenza delle sibilanti e innalzamento del livello di tensione tra figure dialoganti (come espressione di ira, di paura, o sentimenti simili). Possiamo dunque accettare che il filosigmatismo¹⁴ di Euripide sia semplicemente un'esagerazione comica; però questo attacco ci dice almeno che c'era una vigile attenzione anche per aspetti di microstilistica, e conseguentemente per la loro resa attoriale (il *medium* era sempre lo spettacolo, non un'analisi di tipo formale condotta a tavolino). Avremo modo di tornarci concludendo questo nostro breve percorso.

3. Come parlano i personaggi

È ipotizzabile che a essere più apprezzate fossero le voci più armoniose e meno "ruvide", specie quando venissero impiegate in assoli lirici con accompagnamento dell'aulo; è la ragione per la quale, al contrario, in Aristofane, *Pace*

¹³ Cfr. Clayman 1987 con la bibliografia pregressa; Pirrotta 2009, 105-106. Altri titoli in Rodighiero 2000, 27-28.

¹⁴ Cfr. anche Eustazio 1170, 53 = IV 283, 7 van der Valk: ὁ φιλοσίγματος Εὐριπίδης.

804-810 – del 421 a.C. – si condanna l'autore/attore tragico Melanzio: voce troppo aspra, toni troppo acuti (πικροτάτην ὄπα, v. 804).¹⁵ Nondimeno, la maniera in cui un attore si esprime è indissolubilmente collegata alla figura alla quale presta voce. Le fonti antiche danno conto del fatto che necessariamente un attore deve rendere – anche vocalmente – determinati personaggi in maniera diversa da altri: Eracle o Agamennone non parlano come Ecuba o Polissena.¹⁶ La maschera assegnata, il πρόσωπον, è importante, come è importante il *modus loquendi* (somma di tono e gestualità) che si modifica a seconda dei contenuti da comunicare.¹⁷

È ben noto inoltre che nell'uso del tono e ancora di più del lessico esistono delle varianti sociali, dei "socioletti"¹⁸ che non dovevano essere del tutto estranei alle forme della declamazione attoriale greca; questo aspetto risulta indipendente dal fatto che lo stesso attore poteva interpretare ruoli differenti nello stesso dramma: è ciò che accade a Deianira ed Eracle nelle *Trachinie* di Sofocle, ad Alceste ed Eracle nell'*Alceste* di Euripide, e ancora, ad esempio, nell'*Ippolito* euripideo a Fedra e Teseo, nelle *Baccanti* a Penteo e Agave, con l'effetto che la madre nel finale potrebbe addirittura *imitare* la parlata del figlio di cui tiene la testa in mano e che lei ha contribuito a uccidere. Facilmente il pubblico ateniese doveva essere in grado di riconoscere, per quanto camuffati dalle parti assegnate, timbro e colore della voce di attori noti e che calcavano le scene per molti anni, ed era probabilmente pronto anche a cogliere la dimensione drammatica e a volte ironica di certe sovrapposizioni attoriali (e dunque vocali).¹⁹

¹⁵ Ancora Aristofane si lascia viceversa andare a un apprezzamento per un attore tragico di nome Οἰαγρος, che lo aveva evidentemente affascinato per il suo modo di declamare (*Vespe* 579-580, del 422 a.C.): ma molto altro sulle sue capacità attoriali/vocali non possiamo aggiungere. Non ci si sofferma qui sulla figura di Teodoro, oggetto di un altro intervento in questo libro.

¹⁶ Cfr. ad esempio Luciano, *Nigrino* 11.

¹⁷ Cfr. Aristotele, *Poetica* 1456b 10-13. Per le critiche che si possono muovere a un attore cfr. anche Polluce, *Onomasticon* IV 114 (piagnucolante, reboante, strepitante, ampolloso, strillone, vociante, dalla voce profonda, esile, femminile, acuta: cfr. anche II 111-112).

¹⁸ Il ricorso ad altri dialetti (anche letterari: il dorico delle parti cantate), l'attico degli stranieri e delle classi inferiori (fra cui schiavi e contadini), i neologismi d'autore, le lingue settoriali e dell'*élite* intellettuale o dei nobili, il lessico della preghiera, le varietà linguistiche legate al genere e all'età (bambini e anziani). Su questo si dovrà tenere conto di Redondo 2015. Alla medesima prospettiva di ricerca sono già dedicati molti dei saggi raccolti in De Martino – Sommerstein 1995.

¹⁹ Di possibili sovrapposizioni della stessa voce per personaggi diversi nel corso del medesimo dramma, e di conseguente riconoscibilità della stessa, si occupa Pavlovskis 1977: «it is diffi-

Anche ciò che normalmente consideriamo parte dei fenomeni paralinguistici, come grida, risate, sbuffi, esclamazioni, lamenti, costituiva nello spettacolo antico un corredo sonoro per noi oggi perduto (in quanto non sempre registrato dai testi, ma in ogni caso parte integrante della *performance*); esso contribuiva verosimilmente alla caratterizzazione dei personaggi per il tramite della loro voce; l'attore doveva ora privilegiare – magari sperimentando – ora ridurre o addirittura annullare questa dimensione fonica extratestuale. Lo si constata del resto anche oggi nella messa in scena del dramma greco: una Medea o un'Antigone possono essere declinate, oltre alla letteralità del testo, secondo una gamma di suoni e di esclamazioni che va da una tonalità fredda che rasenta il silenzio a una diffusa quasi-isteria incline alle grida e agli strilli: più voce e rumore, dunque, che linguaggio.²⁰

Possiamo qui menzionare il caso di un attore, Polo di Egina, che fu attivo verso la fine del IV secolo: una fonte ci dice che era un maestro nel recitare in modo diverso le parti dell'*Edipo re* e di Edipo vecchio a Colono, modulando probabilmente il timbro e l'intonazione, ora con il piglio di un sovrano, ora con il tono più dimesso di un povero cieco mendicante.²¹

Personalmente non sono convinto – come pure da alcuni è stato sostenuto – che il personaggio tragico non diversamente da un abile retore *adatti* il proprio linguaggio alla situazione nella quale si trova coinvolto. Sono piuttosto persuaso del contrario, cioè che già i poeti tragici (in fase di composizione del testo) avessero una capacità di mimesi tale da imprimere almeno a certi personaggi tratti caratteriali determinati attraverso il linguaggio. Come è noto, i dialoghi della tragedia (si intenda qui: le parti che non vengono cantate e che non vengono eseguite in “recitativo”) sono composti in trimetri giambici: già a par-

cult to believe that Athenian audiences, and especially their tragedians, artists unsurpassed in any age, and connoisseurs and lovers of irony, can have been totally unconscious of the additional, frequently ironic dimension which the duplication of voices can have contributed to these plays» (p. 123; non in tutti i casi analizzati, in verità, siamo certi della suddivisione delle parti: cfr. su questo Di Benedetto – Medda 1997).

²⁰ È molto probabile che gli attori che recitavano parti femminili mantenessero la loro ‘classe vocale’ e non utilizzassero una voce in falsetto che producesse un suono contraffatto a imitazione di una donna. Il ricorso al falsetto è verosimilmente una ridicolizzazione comica (cfr. Aristofane, *Tesmoforiazuse* 267-268): «escludere una seria contraffazione non vuol dire tuttavia negare l'esistenza, ad un certo momento, di un sistema vocale che diversificasse nel parlare i ruoli femminili» (così M. Vetta in De Martino – Sommerstein 1995, 71).

²¹ Epitteto, *Dissertazioni*, fr. 11, p. 464 Schenkl (= *TrGF* IV T Hi 47): ἡ οὐχ ὀρθῶς ὅτι οὐκ εὐφρονότερον οὐδὲ ἥδιον ὁ Πῶλος τὸν τύραννον Οἰδίποδα ὑπεκρίνετο ἢ τὸν ἐπὶ Κολωνῶ ἀλήτην καὶ πτωχόν;.

tire dalla forma, dunque, il grado di “mimesi” rispetto al reale – e per quanto un tragediografo insista su aspetti di realismo – è inevitabilmente compromesso. Lo deduciamo da un’osservazione di per sé banale, ma che ci distanzia sia dal teatro antico che dal teatro classico europeo: nessuno ad Atene parlava in versi, così come nessuno si esprimeva nella forma dell’*alexandrin* nella Parigi di Racine, o nella forma del *blank verse* nella Londra di Shakespeare. Si tratta di un aspetto al quale oggi a teatro non prestiamo quasi più attenzione perché il nostro teatro è un teatro di prosa (fatti ovviamente salvi i casi di una traduzione in versi, sempre più rara nelle rese teatrali, o di una rappresentazione in lingua originale). Ma nonostante questa “compromissione” dell’effetto di realismo, certe figure – soprattutto caratteri minori – sembrano osservare un modo di esprimersi che tende ad essere più vicino al parlato, alla lingua d’uso, soprattutto quando si trovano nella condizione di rivelare sentimenti “di base” come gioia o paura. È ciò che succede alla guardia dell’*Antigone* di Sofocle, o al personaggio del servo frigio dell’*Oreste* di Euripide: figure senza nome e, potremmo dire, a volte anche senza storia.

Non ha un nome ma ha alle spalle una storia importante e complessa, evocata nel corso del dramma, il personaggio che ascoltiamo parlare in un passaggio dell’*Edipo re* di Sofocle. A un certo punto Edipo si trova di fronte due figure minori; si tratta però di due personaggi-chiave, funzionali al corso della vicenda e affinché al protagonista vengano forniti gli indizi utili a comprendere chi è e di chi è figlio. Edipo ha appena parlato con il servo di Corinto venuto ad annunciargli che il re Polibo è morto, e a svelargli che il sovrano della città creduto suo padre era un padre adottivo. Quindi si appresta a interrogare il vecchio servo di Laio in merito all’affidamento del bambino che Giocasta ebbe dall’allora re di Tebe, e a tutto ciò che ne deriva. E il servo gli risponde spaventato nella maniera che segue (vv. 1121-1130):²²

- | | | |
|-----|--|--------|
| Οι. | οὔτος σύ, πρέσβυ, δεῦρό μοι φώνει βλέπων
ὅσ’ ἄν σ’ ἐρωτῶ. Λαΐου ποτ’ ἤσθα σύ; | |
| Θε. | ἦ, δοῦλος οὐκ ὠνητός, ἀλλ’ οἴκοι τραφεῖς. | |
| Οι. | ἔργον μεριμνῶν ποῖον ἢ βίον τίνα; | |
| Θε. | ποιμναις τὰ πλείστα τοῦ βίου συνειπτόμην. | (1125) |
| Οι. | χώροις μάλιστα πρὸς τίσι ξύναυλος ὦν; | |
| Θε. | ἦν μὲν Κιθαιρῶν, ἦν δὲ πρόσχωρος τόπος. | |
| Οι. | τὸν ἄνδρα τόνδ’ οὐν οἶσθα τῆδ’ ἐπου μαθῶν; | |
| Θε. | τί χρέμα δρώντα; ποῖον ἄνδρα καὶ λέγεις; | |

²² Su questi versi e su casi simili mi permetto di rinviare a Rodighiero 2016.

- Oi. τόνδ' ὄς πάρεστιν· ἢ ξυνήλλαξας τί πω; (1130)
- EDIPO Tu, vecchio, guarda verso me: rispondi alle domande. **Eri** di Laio, un tempo?
- SERVO Lo **ero**: schiavo di casa, non comprato.
- ED. E che **vita** facevi, che lavoro?
- SER Per lo più **vita** insieme con il gregge. (1125)
- ED. E in che **posti** vivevi, soprattutto?
- SER. O il Citerone o i **posti** lì **vicino**.
- ED. Sai se l'hai conosciuto là quest'**uomo**?
- SER. E che faceva? Di che **uomo** parli?
- ED. Questo qui. Ci hai avuto mai a che fare? (1130)

Si tratta certamente di un caso fra tanti, ma se proviamo a sondare il livello di elocuzione, nei limiti dettati dall'uso del metro e dal fatto che si tratta pur sempre di lingua letteraria, noteremo che nel discorso del servo ci sono insistenti riprese di parola. Edipo gli si rivolge peraltro con una certa ruvida urgenza fin dal principio (v. 1121: οὗτος σύ, πρέσβυ..., «tu, vecchio...»: l'uso di οὗτος è consueto in apostrofi brusche, e qui il tono non è cerimonioso). Non è un aspetto secondario il fatto che il sovrano di Tebe abbia di fronte l'unico testimone dell'assassinio di Laio, che pur conoscendo la verità non ha mai detto niente (v. 1121).

Ma il servo si limita ad adoperare le stesse parole o sinonimi per comunicare assenso (ribadisce per paura quello che l'interlocutore ha appena detto), o per enfatizzare la sorpresa e l'incapacità di replicare. Ne consegue che questo vecchio non risponde mai più di quanto la domanda presupponga, con la ripetizione che contribuisce a ridurre lo spazio per l'aggiunta di nuove informazioni. È come se il servo assimilasse il suo lessico a quello del proprio interlocutore, e del resto sappiamo che l'attore *ripete* soprattutto quando c'è di mezzo una domanda (in altre parole una frase interrogativa si configura come “molla” che genera la ripetizione: qui ne abbiamo sette di fila).

In altri casi l'impiego di elementi della lingua d'uso è anche più evidente, ma ci basti questo per suggerire il fatto che un attore adatta il suo *modus loquendi* al personaggio che incarna sulla scena. E di colloquialismo idiomatico si può senz'altro parlare per alcune delle risposte di questo servo: si guardi ad esempio al v. 1129, τί χρῆμα δρῶντα; ποῖον ἄνδρα καὶ λέγεις;, «e che faceva? Di che uomo parli?».

A proposito del *come*, si potrà aggiungere che in casi come le sezioni in sticomitia o in *antilabé* probabilmente la *lexis* prevedeva un progressivo aumento della velocità di dizione e una quasi sovrapposizione delle voci nel cambio di

parola. La resa delle parti recitate doveva essere del resto in generale abbastanza rapida: così ci spieghiamo anche un errore come quello dell'attore Egeloco, fra "gatta" e "quiete".

4. "Densità" dei trimetri

Sulla scorta di quanto appena osservato in merito alla probabile (ma comunque incerta) velocità di dizione, questo breve percorso andrà a concludersi su un aspetto che per quel che mi riguarda rimane ancora tutto da sondare. Anche in questo caso si dovrà affermare, con una formula piuttosto ovvia, che l'attore tragico parla in modi diversi a seconda del testo che è chiamato a recitare. Non ci sfugga che i trimetri sono certamente fatti di suoni (magari anche allitteranti, come si è visto), ma anche di parole di senso compiuto. Quante parole? Si intenda: quante parole per trimetro? E ne consegue soprattutto una domanda: questo aspetto può contribuire a creare un certo effetto quando l'attore le pronuncia? Come parla, ad esempio, un attore che deve articolare un trimetro trimembre? E ancora, nella garanzia del rispetto del numero massimo di sillabe da cui un trimetro giambico può essere costituito, cosa accade alla voce dell'attore se i termini che compongono il verso sono invece otto, o nove? Ne risentono timbro, vivacità e altezza dell'enunciazione?

Per quanto nessuno sia in grado di dimostrare come, rimango convinto che questo aspetto dello stile e della sintassi facesse emergere almeno in certi casi una differenza, e che questa differenza potesse avere a che fare con il carattere. Di recente mi sono trovato ad analizzare una sezione dell'*Edipo a Colono* di Sofocle nella quale a un certo punto si trovano a interloquire tre personaggi dai caratteri (e di conseguenza anche dalle funzioni e soprattutto dai livelli retorici) decisamente differenti: il re di Atene Teseo, Edipo che gli chiede ospitalità prima di morire, e Creonte che è venuto a riprenderlo e che si comporta in modo esecrabile; lasciamo senz'altro da parte gli aspetti della complessa trama del dramma più lungo che ci sia stato conservato.²³ Ci basti dire che questi tre personaggi hanno una maniera decisamente diversa di parlare e di sistemare le parole nel *ductus* del trimetro. Quello che "spezza" di più il verso mettendoci dentro il maggior numero di parole è Edipo, l'Edipo ricordato fin dall'*Edipo re* come uomo dai tratti iracondi, che ha trasmesso la sua aspra crudeltà anche a

²³ Cfr. Rodighiero c.d.s.

sua figlia²⁴ –, l'Edipo che si oppone alla falsa retorica messa in campo da Creonte (il quale usa invece parole lunghe e molti *enjambement* quando deve cercare di essere persuasivo, ma anche lui ha tendenza a spezzettare i suoi trimetri quando la tensione sale).

Dalle righe che precedono si nota probabilmente che il nostro discorso sta mutando direzione: da «come parla un attore» ci si sta dirigendo verso il campo di indagine del «come parla un personaggio». Ed è la ragione per la quale sarà bene fermarsi qui, su un ultimo esempio.

Tornando al primo dei due Edipo (del 413 a.C. circa), nella parte iniziale dell'*Edipo re* il figlio di Laio si adira con l'indovino Tiresia, manifesta pieno disappunto di fronte alla sua reticenza e afferma con tono veemente che se esiste la verità certo questa ἀλήθεια non esiste per lui, che è cieco di una cecità che coinvolge tutti i sensi (*Edipo Re* 370-371):

Oi.	ἀλλ' ἔστι, πλὴν σοί. σοὶ δὲ τοῦτ' οὐκ ἔστ', ἐπεὶ τυφλὸς τὰ τ' ὤτα τὸν τε νοῦν τὰ τ' ὄμματ' εἶ.	(370)
EDIPO	[La verità] c'è, non per te! Per te non c'è, perché tu sei cieco d'orecchi, e senno ed occhi.	(370)

Tra congiunzioni, verbi, pronomi, avverbi, particelle, aggettivi, articoli, sostantivi, contiamo ventun elementi in due trimetri giambici (una sfida per i traduttori, specialmente quelli che si propongono una resa metrica). Noi lettori d'oggi possiamo anche pensare che sulla scena questi versi fossero pronunciati come tutti gli altri, ma credo che dovremmo spingere sia pure di poco più in là la nostra immaginazione (ma meglio potremmo dire: la nostra indagine speculativa). In altre parole: è molto probabile – ancorché indimostrabile – che un attore di fronte a questo attacco d'ira di Edipo non potesse rimanere indifferente, e che il suo *speech act* si adeguasse e si orientasse di conseguenza a partire dalla pura testualità della “partitura” drammatica. Dovremo peraltro ricordare per inciso che nell'*Edipo re* l'attore che dà la voce a Edipo non viene impegnato per altri ruoli, con la conseguente possibilità di caratterizzare maggiormente il suo personaggio anche sul piano vocale. Questa disarticolazione nel modo di parlare è un segno di tensione e irritazione.²⁵

²⁴ Lo dice il coro in *Antigone* 471-472. Che il carattere emergesse dal linguaggio almeno per i personaggi sofocleici sembra essere già evidente *ab antiquo*: leggiamo nella *Vita* di Sofocle (*TrGF* IV T 1, 90-91) che egli οἶδε δὲ καιρὸν συμμετρήσαι καὶ πράγματα ὥστε ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μίας ὅλον ἡθοποιεῖν πρόσωπον, «sa come calcolare il momento giusto e l'azione in modo da creare un intero carattere da un mezzo verso insignificante o da una singola espressione».

²⁵ Sulla natura allitterante di questi versi cfr. Rodighiero 2000, 22-25.

La cosa che trovo decisamente straordinaria è che Sofocle se ne ricordò in una scena certo diversa, ma che di nuovo prevedeva un Edipo incollerito, per quanto reso più docile dalla vecchiaia per sua stessa ammissione.²⁶ Il passo è il seguente (*Edipo a Colono* 783-788):²⁷

[ΟΙ.] φράσω δὲ καὶ τοῖσδ', ὡς σε δηλώσω κακόν.
 ἤκεις ἔμ' ἄξων, οὐχ ἴν' ἐς δόμους ἄγῃς,
 ἀλλ' ὡς πάραυτον οἰκίσης, πόλις δέ σοι
 κακῶν ἄνατος τῆσδ' ἀπαλλαγθῆ χθονός.
οὐκ ἔστι σοι ταῦτ', ἀλλὰ σοι τὰδ' ἔστ', ἐκεῖ
 χώρας ἀλάστωρ οὐμὸς ἐνναίων ἀεῖ. (785)

EDIPO E lo dirò anche a loro, mostrerò quanto sei falso. Tu non sei venuto per ricondurmi a casa, ma per pormi sul confine perché la tua città rimanga indenne e libera dai rischi che verranno da qui. **Non ti è possibile, no, questo; e invece questo ti è possibile:** là, per sempre, dimorerà il mio spirito della vendetta contro quella terra.

Gli elementi implicati a costituire i due trimetri che ci interessano sono in numero minore, ma è impressionante il fatto che Edipo “sbotti” nella stessa maniera, e quasi con le stesse parole, in due drammi distanti probabilmente una decina d’anni uno dall’altro,²⁸ con lo stesso personaggio avente un’età diversa e in situazioni differenti:

OT 370:	<u>ἀλλ' ἔστι</u> , πλὴν	σοί· σοὶ δὲ τοῦτ'	<u>οὐκ ἔστ',</u> ἐπεὶ
OC 787:	<u>οὐκ ἔστι σοι</u>	τοῦτ', <u>ἀλλὰ σοι</u>	<u>τὰδ' ἔστ',</u> ἐκεῖ

Nonostante l’evidente stato di tensione, non possiamo dire che il lettore/ascoltatore assista a un’alterazione dell’ordine logico dell’enunciato: al contrario notiamo un chiasmo, delle ripetizioni, evidenti parallelismi, e una quasi perfetta simmetria fra i due trimetri anche nella divisione delle parole. Do-

²⁶ Cfr. *Edipo a Colono* 437-439.

²⁷ Nel discorso di autodifesa che precede questi versi Creonte pronuncia non a caso molti trimetri costituiti da cinque/sei, e a volte anche quattro elementi, ma mai più di otto; ne possiamo forse inferire che si esprime in maniera calma, e usando con una certa frequenza parole lunghe evita di frantumare il suo discorso in sequenze brevi: farà lo stesso con Teseo poco dopo.

²⁸ Considerando che l’*Edipo a Colono*, composto nell’ultima fase della vita del poeta, venne probabilmente portato in scena postumo, dopo il 406 a.C. (forse nel 401).

vremmo considerarlo un semplice caso? Non credo. Ma una domanda alla quale non saremo in grado di dare una risposta, se non per via congetturale, è necessaria: come si esprimeva in questo punto preciso l'attore tragico? Quanta veemenza metteva nella sua voce, quanta rapidità, o viceversa quante pause? E ancora: la resa mutò con il tempo attraverso l'affinamento di tecniche di recitazione sempre più mature, in un'epoca in cui, nel IV secolo a.C. – come scrive Aristotele – «gli attori hanno più peso dei poeti» per il buon esito di un concorso?²⁹

Allora per concludere ci si potrà chiedere se il “tardo” attore Polo di Egina che abbiamo nominato poco sopra, colui che aveva recitato entrambi gli Edipo, il sovrano relativamente giovane nell'*Edipo re*, e il vecchio nell'*Edipo a Colono*, si era mai accorto di questa singolare coincidenza.

Bibliografia

- A.C. Cassio (a cura di), *Storia delle lingue letterarie greche*, seconda edizione, Firenze 2016.
- D.L. Clayman, *Sigmatism in Greek Poetry*, «TAPhA» 117 (1987) 69-84.
- E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Malden, Mass.-Oxford 2010.
- E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1995.
- F. De Martino, A.H. Sommerstein (a cura di), *Lo spettacolo delle voci*, Bari 1995.
- V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.
- Y. Duhoux, *Introduzione alla dialettologia greca antica*, Bari 1986 [1984].
- P. Easterling, E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002.
- Aeschylus, Persae*, with Introduction and Commentary by A.F. Garvie, Oxford 2009.
- P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976.
- D. Kawalko Roselli, *Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*, Austin 2011.
- B.W. Millis, S.D. Olson (eds.), *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens. IG II² 2318-2325 and Related Texts*, Leiden-Boston 2012.
- Z. Pavlovskis, *The voice of the actor in Greek tragedy*, «CW» 71 (1977) 113-123.

²⁹ *Retorica* 1403b 33.

- A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, trad. it. Firenze 1996 [1968²].
- S. Pirrotta (ed.), *Plato comicus. Die fragmentarischen Komödien*, Berlin 2009.
- A.J. Podlecki, *Αἰσχύλος μεγαλοφρονότατος*, in D. Cairns, V. Liapis (eds.), *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, Swansea 2006, 11-29.
- J. Redondo, *Para una sociología del griego antiguo: estudio de los sociolectos de la lengua griega: literatura ática clásica y literatura helenística e imperial*, Madrid 2015.
- A. Rodighiero, *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti di poetica sofoclea*, Padova 2000.
- A. Rodighiero, *La tragedia greca*, Bologna 2013.
- A. Rodighiero, *Riprese di parola in tre sezioni dialogiche sofoclee tra lingua d'uso ed espedienti retorici*, in G. Borriero, R. Capelli, C. Concina, M. Salgaro, T. Zanon (a cura di), *Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi*, Verona 2016, 31-43.
- A. Rodighiero, «Do you see this, natives of this land?»: *Formalized Speech, Rhetoric, and Character in Sophocles' "Oedipus at Colonus" 728-1043*, in A. Markantonatos, E. Volonaki (eds.), *Attic Drama and Oratory*, Berlin-Boston c.d.s.
- M. Vetta, *La voce degli attori nel teatro attico*, in R. Pretagostini (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma, III, 1993, 703-718.

8. Quando l'attore danza

Vorrei proporre alcune riflessioni sparse e provvisorie su un tema particolare: il fatto che l'attore tragico, oltre che recitare e cantare, usasse anche danzare. È un tema che, se non vado errato, mi pare non sia stato oggetto di particolare considerazione negli studi sulla messinscena del teatro antico. Nelle oltre 500 pagine di un libro recente dedicato agli attori greci e romani (*Greek and Roman Actors*, a cura di Patricia Easterling e Edith Hall, Cambridge 2002), solo quattro righe sono dedicate alla possibilità che l'attore tragico danzasse. E se si va a vedere la parola “*dance*” nell'indice, si trovano per lo più riferimenti alla pantomima o al coro. Associare la danza al coro è naturalmente ovvio e più che legittimo. La stessa parola *choros* significa danza e questo suggerisce come già per gli antichi l'attività principale e più caratteristica del coro tragico fosse appunto quella di danzare. Del resto, anche l'anonimo autore bizantino (forse Michele Psello) di un trattato sulla tragedia (*Peri tragodias*, 11, 91-92, p. 32 Perusino) scriveva categoricamente: «Nessun attore ha mai danzato in una tragedia, poiché tale attività era propria del coro». Eppure, appare ovvio e indiscutibile che, più spesso di quanto comunemente si pensi, anche l'attore danzava. In termini molto generali, Platone (nelle *Leggi* 7, 816a) notava che «nessuno che stia usando la sua voce, sia cantando che parlando, è capace di tenere il suo corpo completamente immobile». E, ancora prima, Erodoto (6, 129) ci attesta il caso singolare dell'aristocratico ateniese Ippocleide che, alla corte del tiranno Clistene di Sicione, decide di esibirsi in un bizzarro a solo di danza. Ippocleide ambiva alla mano della figlia di Clistene. Ma, nel momento in cui doveva dimostrare le sue qualità di buon partito, prende a esibirsi in un a solo di danza. Si fa però trascinare dall'entusiasmo e alla fine del suo accesso di danzomania sale su un tavolo, si mette a testa in giù appoggiandosi sulle mani e, come scrive Erodoto, fa *schemata*, cioè figure di danza, con i piedi. Clistene, giustamente perplesso, decide di dare la figlia in sposa a un altro. È interessante però che Erodoto ci dica che Ippocleide inizi a danzare esibendosi in una *emmeleia*. *Emmeleia*, parola che più o meno significa “armonia”, era il nome che si

¹ Università di Trento.

usava comunemente per la danza tragica. Erodoto ci testimonia dunque la possibilità di una *emmeleia* interpretata da un solista e non da un coro.

Certo, con questo aneddoto siamo fuori dall'ambito teatrale. Sulla scena ci riporta invece una curiosa notizia di Ateneo (*Deipnosophisti* 1, 22a), che ci parla di un Teleste, definito come «il danzatore (*orchestes*) di Eschilo», che era in grado di «rendere visibile la vicenda dei *Sette contro Tebe* attraverso la danza». Non è chiarissimo di cosa ci stia parlando Ateneo, il quale comunque riferisce l'aneddoto al teatro del V secolo. Ma un'ulteriore indicazione su danze solistiche di attori tragici nel V secolo ci viene dalla commedia *Le Vespe* di Aristofane. Anche qui, come l'Ippocleide erodoteo, un personaggio si fa trascinare dal demone della danza e inizia a ballare come un forsennato. Il personaggio, Filocleone, è un vecchio. Un servo preannuncia così il suo ingresso in scena nel finale della commedia (citiamo dalla traduzione di Guido Paduano): «Il vecchio, dopo avere bevuto e ascoltato il flauto, fuor di sé dalla contentezza si è messo a ballare e non la smette: sono quelle danze vecchie che faceva Tespi, ai suoi tempi. Dice che con queste danze mostrerà sul momento che i tragici di oggi sono dei rimbambiti» (*Le Vespe* 1476-1481). Poi il vecchio entra in scena e conferma la sua volontà di sfidare i tragici, dimostrando la sua bravura nella danza. Ecco le sue battute (che nel testo originale sono inframmezzate dai commenti sarcastici del servo): «Spalancate le porte. Incomincia la danza. Nello slancio si torcono i fianchi, muggiscono le narici, scricchiolano le ossa. Ora bandisco una gara e invito i miei rivali. Se qualche tragico sostiene di essere abile alle danze, venga qui, e balli con me» (vv. 1484-1499). Qui abbiamo dunque un attore (comico) che danza effettivamente sulla scena. Ma afferma di volersi esibire in una danza da tragedia, in un modo che farà sfigurare tutti «i tragici» (*tragodoi*, nel testo originale). Tale è la riluttanza a figurarsi un attore tragico danzante che molti commentatori del testo ritengono che qui l'attore desideri, in maniera comica, sfidare da solista un intero coro tragico. Il dizionario di Liddell, Scott e Jones, per esempio, intende la parola *tragodos*, nel passo delle *Vespe*, nel senso di «*member of the tragic chorus*». Ma *tragodos* può significare anche, citiamo sempre dal Liddell-Scott-Jones, «*performer (actor and singer) of tragedy*». E, in verità, l'episodio potrebbe essere tranquillamente inteso nel senso che il vecchio vuole sfidare nella danza non un coro ma appunto i migliori attori tragici.

Comunque si voglia leggere questo passo di Aristofane, che l'attore tragico si esibisse in passi di danza si evince con ragionevole certezza anche dalle tragedie superstiti. Un esempio, su cui richiama l'attenzione Andrea Rodighiero nella sua introduzione alla tragedia (*La tragedia greca*, Bologna, Il Mulino

2013, p. 70) è l'ingresso in scena di Giocasta nelle *Fenicie* di Euripide (vv. 313 ss.). Qui la madre, cantando, esce di casa «con il suo piede di vecchia», dichiarando che intende mostrare la sua felicità nel rivedere il figlio Polinice, «danzando tutt'intorno» (*perichoreousa*), «di qua e di là», «nel piacere di molti volteggi». È assolutamente ragionevole credere che a queste parole si accompagnasse la danza dell'attore che interpretava Giocasta. Né ci deve stupire che a danzare sia il personaggio di una donna anziana. Un caso ancora più evidente si registra nelle *Troiane*, sempre di Euripide, dove Ecuba, l'anziana regina di Troia, esordisce anche lei cantando, e comparando il suo canto triste, dopo la distruzione della città, alle danze liete che guidava nei tempi felici (vv. 146 ss.). Poco dopo entra in scena la figlia di Ecuba, l'infelice profetessa Cassandra. È fuori di sé, in preda alla follia, ed è evidente che sta danzando con delle fiaccole in mano. Lei stessa dice a Ecuba (vv. 332 ss.): «Danza, madre, spingi il tuo piede, volteggia ora qua ora là, accordando con me l'incedere amabile dei piedi». È evidente che queste parole accompagnano la danza che l'attore sta effettivamente compiendo davanti al pubblico. Non possiamo ora parlarne nel dettaglio, ma chi ha presente il testo sa che la danza folle di Cassandra è peraltro al tempo stesso danza bacchica e ballo nuziale: due danze festose che si uniscono in una sinistra sarabanda di morte.

La deformazione grottesca della danza dionisiaca è del resto un espediente a cui Euripide ricorre anche in altri drammi. Essa viene enunciata, per esempio, nell'*Eracle*. Qui Eracle viene fatto impazzire dalla dea Lyssa, la dea del furore e della follia. E la follia dell'eroe viene rappresentata appunto come una danza. «Presto ti farò danzare e con l'*aulos* segnerò il ritmo del terrore», proclama Lyssa sulla scena (v. 871). Il coro stesso dice che Eracle «danza al suono di *auloi* folli e invasati». E aggiunge: «Ora inizia una danza, una danza senza tamburelli (*tympana*), una danza senza la gioia del tirso dionisiaco» (vv. 892-893). La danza di Eracle è dunque una rappresentazione al negativo della danza dionisiaca: Eracle è trascinato dalla musica soprannaturale di *auloi* che sono invisibili, segue un ritmo scandito da strumenti che non esistono («senza tamburelli»), si avvia a un festino in cui scorrerà il sangue anziché il vino (il sangue dei suoi stessi figli, che Eracle ucciderà in preda alla follia). Eracle è un «baccante del regno dei morti», un «baccante dell'Ade» (v. 1119). Il modello della danza dionisiaca è qui evocato solo per essere perverso, il mondo gioioso delle danze orgiastiche è trasferito in una dimensione lugubre e sinistra.

Danzare la follia di Eracle sarà un pezzo forte dei pantomimi, come testimonia l'aneddoto di Macrobio (*Saturnalia* 2, 7, 16-17), relativo alla *performance* del danzatore Pilade di Cilicia. Nel caso specifico dell'*Eracle* euripideo,

certo, la danza dell'eroe non era rappresentata ma solo evocata (anche se non mi sentirei di escludere categoricamente l'effettiva presenza in scena di un attore – o di un *orchestes* – che, mentre il coro descrive l'accesso di follia di Eracle, lo mima con passi di danza). C'è comunque un altro caso di distorsione grottesca, e a mio avviso sinistra, della danza dionisiaca in cui sono coinvolti due attori effettivamente presenti sulla scena. Nel primo episodio delle *Baccanti* di Euripide, Cadmo e Tiresia, il vecchio re e il vecchio profeta, sono due anziani, carichi di anni, che cercano con grande fatica di accennare qualche passo di danza per rendere onore a Dioniso. Proclamano a gran voce di dovere danzare, dicono che danzare è necessario. Euripide mette nelle loro mani il tirso, emblema del dionisismo. Nel prologo (v. 25), il tirso era stato evocato da Dioniso come un *kissinon belos*, un'arma fatta di edera. Ma ora, con un'eco evidente e rovesciata, quel *kissinon belos* diventa, nelle mani del vecchio Tiresia, un *kissinon baktron* (v. 363). *Baktron* è il termine che indica il bastone di passeggio, quello a cui si appoggia per esempio il vecchio Edipo nelle *Fenicie* dello stesso Euripide (vv. 1718-1719). I due anziani dunque non usano il tirso come strumento della danza orgiastica: lo usano come un bastone al quale si appoggiano per uscire faticosamente di scena.

Alcuni studiosi hanno interpretato la danza di Cadmo e Tiresia nelle *Baccanti* come un fenomeno di ringiovanimento miracoloso che testimonia la potenza soprannaturale di Dioniso. Ma il testo ci dice chiaramente che i due vecchi non ringiovaniscono affatto, la loro danza sulla scena resta sempre faticosa e grottesca. Questo è un aspetto che i registi teatrali colgono con maggiore chiarezza di molti studiosi. Nelle versioni della tragedia euripidea offerte da grandi registi, da Ingmar Bergman a Luca Ronconi, fino alle *Baccanti* di Antonio Calenda, rappresentate a Siracusa nel 2012, le figure di Cadmo e Tiresia sono sempre rappresentate come quelle di due anziani che, nel tentativo di danzare, incespicano e si muovono goffamente (Tiresia, peraltro, non dimentichiamolo, è cieco) in una parodia sinistra e grottesca della danza dionisiaca. In un altro episodio delle *Baccanti* si allude un'altra forma di danzatori dionisiaci: il *komos*, cioè la danza processionale, festosa e sguaiata, di ubriachi, che spesso seguiva a un simposio. Quando Agave entra in scena portando la testa del figlio, che ha appena ucciso, il coro la accoglie definendola appunto un *komos* (v. 1167). Anche qui credo sia lecito immaginare che Agave entri mimando i passi di danza di un ballo dionisiaco. Il problema è che Agave è sola sulla scena. E un *komos*, un corteo dionisiaco composto da una sola persona, è uno stralunato paradosso.

La nostra idea della danza tragica è influenzata dall'opera di Friedrich Nietzsche che ha istituito una connessione strettissima tra tragedia e danza bacchica. La danza dionisiaca – orgiastica ed ebra – confluisce, secondo Nietzsche, nella tragedia, ne rappresenta anzi l'essenza più profonda e più vera: secondo quanto scrive il filosofo nella sua *Nascita della tragedia* (1872), dietro l'attore si staglia l'ombra del satiro, così come dietro il coro tragico c'è il coro originario, primitivo e selvaggio, dei fedeli dionisiaci che si esprimeva con il linguaggio del corpo e dei gesti, con il linguaggio della danza. Questa idea nietzschiana ha influenzato tutta la cultura del Novecento. Basti pensare a Isadora Duncan che, nel suo *In my Life* (1927), annoverava tra i suoi maestri di danza proprio Nietzsche. E aggiungeva: «Danzare è l'estasi dionisiaca che travolge tutto». Nell'antichità, però, i due mondi – danza orgiastica e danza teatrale – venivano spesso contrapposti. L'*emmeleia* tragica era considerata una danza molto composta, al contrario dalle danze dionisiache. Platone (*Leggi* 7, 814d ss.), per esempio, è esplicito nel distinguere tra le *emmeleiai*, “le danze di coloro che si trovano nella buona sorte, e che sono moderati nei confronti dei piaceri”, e le danze bacchiche, che si pongono invece sotto il segno dell'eccesso e della disarmonia: danze che “rappresentano uomini ebbri, e vengono eseguite nel corso di alcuni riti di purificazione e di iniziazione”. La danza nella tragedia era, dunque, un linguaggio che diceva qualcosa di diverso da quanto diceva il linguaggio della danza rituale, dionisiaca o non dionisiaca. Non una manifestazione religiosa o culturale, non la replica drammatizzata di un rito, ma una forma espressiva originale e ardita che, congiurando con le parole e con la musica, dava forma visuale a quegli aspetti oscuri ed enigmatici dell'esperienza umana che restano il nucleo rovente e misterioso della tragedia greca.

Quando vediamo personaggi, come Cassandra nelle *Troiane* o i due vecchi nelle *Baccanti*, che mimano una danza dionisiaca, non dobbiamo perciò pensare a una imitazione del rituale. Queste danze tragiche non sono danze rituali, ma danze contro il rituale. Credo che la stessa considerazione possa, in molti casi, valere per i cori. Per Nietzsche, i cori tragici riflettevano i cori religiosi dionisiaci originari e primitivi. Oggi molti studiosi spostano magari il *focus* della loro analisi dalla preistoria del dramma greco al suo contesto contemporaneo, ateniese, ma ripropongono letture ritualistiche del coro tragico e vedono nei cori della tragedia la proiezione dei cori rituali cittadini di Atene. Io confesso che continuo a non capire come i cori delle *Erinni* di Eschilo o delle *Baccanti* di Euripide possano essere considerate una proiezione sulla scena delle danze rituali della *polis* ateniese. E penso che le danze della tragedia greca fossero coreografie originali, e probabilmente molto innovative, dove si poteva an-

che citare qualche gesto o qualche figura (*schema*, come dicevano gli antichi) delle danze religiose, per andare però verso un effetto espressivo nuovo e straniente.

In questo contesto credo insomma ci sia spazio per una nuova riflessione sull'attore tragico danzante. Riflessione che dovrà essere pur sempre problematica, essendo basata su dati molto carenti e non sempre certi, come lo sono i dati di cui serviamo per ricostruire lo spettacolo antico; ma sgombrando magari il campo da un pregiudizio, esplicito o inconfessato, che a volte ci spinge a non considerare la fisicità dell'attore tragico, per una sorta di riflesso condizionato che ci porta a identificare la recitazione antica con una gestualità stilizzata e quasi immobile. Le cronache teatrali della Parigi del '600 ci raccontano che, quando Jean Racine mise in scena la sua Fedra, che crollava, vinta dalla malattia d'amore, su una sedia, ci fu grande scandalo. Tutti gli spettatori si aspettavano che le eroine e gli eroi tragici recitassero fermi in piedi, in un'immobilità solenne. Ma possiamo essere certi che i greci non si sarebbero affatto scandalizzati.

Bibliografia

Uno studio specifico sull'attore tragico danzante non esiste. Alcuni spunti interessanti si trovano nel capitolo *The Actor seen*, nel volume di P. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, Routledge, London and New York 1989. Qualche osservazione sparsa sul tema anche in G. Ley, *The Theatricality of Greek Tragedy*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2007. Un sguardo particolare quello di L. Llewellyn-Jones, *Body language and the female role player in Greek tragedy and Japanese Kabuki theatre*, in D. Cairns (ed.), *Body language in the Greek and Roman worlds*, Classical Press of Wales, Swansea 2005. Converrà sempre far ricorso alle trattazioni generali sull'attore antico, da P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Les Belles-Lettres, Paris 1976 a P. Easterling and E. Hall (edd.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

9. L'arte mimetica dell'attore Teodoro di Atene

Un'analisi di testimonianze letterarie, epigrafiche e archeologiche permette di recuperare il profilo umano e artistico di un attore riconoscibile come uno dei grandi protagonisti delle scene teatrali in Atene e fuori Atene nella prima metà del IV sec. a.C. Si tratta di Teodoro d'Atene, probabilmente nato attorno all'ultima decade del V sec. a.C. (ipotizzo verso il 415 a.C.), che ha calcato a lungo le scene teatrali (non solo ateniesi), in tutta la prima metà del IV sec. a.C.²

Il IV sec. a.C. è un'epoca in cui, come Aristotele nella *Retorica* 3.1 1403b31-35 testimonia, l'attore comincia a diventare più importante del poeta stesso:

Tre sono gli aspetti (della voce) che si considerano: il volume, l'intonazione e il ritmo. Si può dire che è in un certo senso con questi mezzi che gli attori vincono le gare e come a teatro gli attori hanno ora più potere rispetto ai poeti, così avviene anche nei discorsi pubblici, per la corruzione dei governi.³

Nella sua *Periegesi*, Pausania racconta che al suo tempo, in Attica, lungo la via Sacra, s'incontrava ancora «il monumento funebre di Teodoro, il migliore poeta tragico della sua epoca» (I 37.3 = Teodoro, nr. 5 Matelli 2007).

L'arco temporale della vita e delle attività artistiche di Teodoro è ricostruibile grazie ad alcuni riferimenti indiretti (nelle tragedie in cui era primo attore è attestata la presenza di Eschine nel ruolo di terzo attore;⁴ inoltre egli fece rappresentazioni in Tessaglia presso la corte del tiranno Alessandro di Fere, al

¹ Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

² O'Connor 1908, nr. 226 (Θε-) e 230 (Θεόδωρος Αθηναῖος), Stephanis, pp. 210-12 nr. 1157, Matelli 2007 nrr. 1-28.

³ Sul tema della crescente importanza dell'actor director, si veda Csapo-Slater 1995, pp. 39-40.

⁴ Teodoro nrr. 6-7, Matelli 2007, pp. 96-97, 96-100.

potere negli anni 369-58 a.C.)⁵ e ad alcune iscrizioni (il suo nome compare nell'elenco degli attori tragici vincitori alle Lenee verso il 380/375 con la segnalazione di quattro vittorie,⁶ nella lista di coloro che fecero donazioni per il restauro del tempio di Apollo a Delfi attorno al 360 a.C.,⁷ su un monumento coregico di Taso, datato a circa la metà del IV sec. a.C.)⁸ Su queste basi possiamo supporre che egli fosse nato attorno al 415 a.C. e che abbia calcato le scene teatrali dentro e fuori l'Attica almeno fino a tutta la prima metà del IV sec. a.C.

Gli accenni che Aristotele dedica a Teodoro nella *Politica* e nella *Retorica* suggeriscono che il filosofo avesse personalmente sperimentato, da spettatore, il particolare potere mimetico dell'arte di questo attore. Immagino che ciò possa essere avvenuto negli anni della piena maturità artistica di Teodoro, cioè nel periodo in cui il giovane Aristotele era arrivato ad Atene diciassettenne per frequentare l'Accademia platonica, città in cui rimase sicuramente dal 367 al 347 a. C. e dove – nella zona vicina al santuario di Apollo Liceo, sulle pendici meridionali del Licabetto – fondò il Liceo attorno al 335 a.C. Non escludo che il filosofo abbia maturato le proprie riflessioni drammaturgiche sulle tragedie del V sec. a. C. a confronto con le nuove produzioni del IV secolo a. C. non solo e non tanto in relazione al loro testo scritto, quanto in rapporto alle interpretazioni dei grandi attori di questo ultimo secolo.

Un'iscrizione ateniese (I col. 11. 10-12 Mette 1977, p. 27) informa che, a partire dal 387-6 a.C., anno dell'arcontato di Teodoto,⁹ gli attori cominciarono a replicare un dramma antico:

Sotto l'arcontato di Teodoto
per la prima volta gli attori tragici
recitarono un dramma antico.¹⁰

Teodoro sembra dunque essere stato uno dei protagonisti di questa nuova stagione delle *performances* teatrali che – accostando alle nuove produzioni anche repliche dei capolavori del secolo precedente – favorirono la loro comparazione e l'elaborazione delle idee drammaturgiche espresse nella *Poetica*. In questo trattato, Aristotele sembra consapevole dello straordinario ma pericoloso

⁵ Teodoro nrr. 10-12, Matelli 2007, pp. 100-102, 115.

⁶ Teodoro nr. 1, Matelli 2007, pp. 89-90, 111-12.

⁷ Teodoro nr. 3, Matelli 2007, pp. 91-92, 113.

⁸ Teodoro nr. 4, Matelli 2007, pp. 92-95, 113.

⁹ L'arcontato di Teodoto risale al 387-86 a.C. (Diod. 14, 110.1, cfr. Samuel 1972, p. 208).

¹⁰ Vedi Easterling 2002, p. 332.

potere degli effetti spettacolari della messinscena di una tragedia (sicuramente reso possibile solo da grandi interpretazioni).

Aristotele fa riferimento a Teodoro nel contesto della *Rhetorica*, dove intende spiegare come un oratore debba sempre celare l'artificio retorico, richiamando come esempio l'assoluta naturalezza di Teodoro, la cui fama era probabilmente ancora viva presso i giovani studenti del Liceo, sebbene essi non avessero potuto conoscerlo di persona:

Aristotele, *Rhetorica* 3.2 1404b18-26 = Teodoro nr. 16 Matelli 2007

... come accadeva (πέπονθε) alla voce di Teodoro nei confronti di quella degli altri attori. Questa appariva essere (ἔοικεν εἶναι) quella del personaggio, le altre, invece, voci estranee.

A proposito di questo sapientissimo uso della voce da parte di Teodoro, Plutarco offre dettagli ancora più precisi, facendoci capire che l'arte di questo attore – ancor più di quella di altri suoi contemporanei – consisteva in una capacità mimetica di rumori e voci tali da far sì che la realtà si confondesse con l'imitazione:

Plutarco, *Come il fanciullo debba ascoltare i poeti* 18 C = Teodoro, nr. 15 Matelli 2007

...infatti, proprio come siamo molestati e infastiditi ascoltando il grugnito di un maiale, il fracasso di un argano, il sibilo dei venti e il rombo del mare, invece ne proviamo piacere, se qualcuno li imita in modo convincente (come Parmenone il maiale e Teodoro gli argani).

La nostra fonte mette al fianco di un attore tragico come Teodoro un attore comico come Parmenone, un interprete di chiara fama della commedia nuova,¹¹ entrambi abilissimi in un'arte che riproduceva non solo perfette imitazioni di voci, ma anche di suoni e rumori. Queste informazioni offrono chiaramente un quadro artistico nel quale gli attori s'impegnavano in *performances* teatrali che – al pari di forme d'arte del tempo – miravano a una *mimesis* della realtà tale da confondere lo scarto tra le riproduzioni artistiche e gli oggetti riprodotti.¹²

La perfezione della *mimesis* era infatti uno dei principi estetici perseguiti da pressoché tutte le forme artistiche tra V e IV sec.a. C.: Senofonte (*Memorabili*

¹¹ O'Connor 1908, 125 nr. 393 (Παρμένων), Sthephanis 1988, 355-56 nr. 2012. Csapo 2010, p. 128.

¹² Lasserre 1967.

3.10.1-3) racconta di un dialogo tra Socrate e il pittore Parrasio sul tema della pittura come arte mimetica. I pittori Zeusi (V – IV sec. a.C.) e Parrasio (tra 440 e il 385 a.C.) entrarono nella leggenda per il fatto che la loro capacità mimetica aveva ingaggiato, oltre che tra loro due, straordinarie competizioni anche con la realtà.¹³ Ricordiamo l'aneddoto dei grappoli d'uva dipinti da Zeusi e beccati da alcuni uccelli che li avevano scambiati per veri, e quello in cui Parrasio dipinse una tenda che copriva un quadro che il collega Zeusi stesso scambiò per vera, chiedendo di aprirla (Plinio, *Storia Naturale* 35.64-66 e Seneca Padre, *Controversie* 10.5.27).

A proposito della capacità d'inganno (*apatê*) insita nel potere mimetico dell'arte teatrale di Teodoro penso valga la pena recuperare la riflessione contenuta in un frammento di Filodemo, verosimilmente riferita proprio al nostro attore Teodoro, la cui fama perdurava.¹⁴ Rielaborando l'idea gorgiana di *apatê*, per cui chi si lascia ingannare dalla parola poetica è più nel giusto di chi non si lascia ingannare,¹⁵ Filodemo osservava che chi ha il potere di ingannare molte persone con la sua arte, in realtà è lui stesso, per primo, ingannato:

Filodemo, *Retorica* II 114 fr. IV Sudhaus (Teodoro, nr. 28 Matelli 2007)

Se dunque assolutamente
 esistono l'inganno e l'ingannare,
 a chi capita d'ingannare, è egli stesso
 ingannato, cosicché nelle gare anche
 i capaci non ingannano più di quanto non siano
 ingannati. Mi meraviglio dunque se non furono infinite
 le volte in cui Teodoro ingannò così
 molte persone. Costui, infatti,
 che aveva il potere dell'inganno,
 non riconosce di essere egli stesso
 deviato.

Un'epigrafe restituisce con verosimiglianza il suo nome nelle liste degli attori vincitori nei concorsi tragici delle Grandi Dionisie ateniesi tra il 390/85 a.C. (Mette 1977 V A2, col. 2, pp. 164-65 = Teodoro, nr. 2 Matelli 2007) e una seconda vittoria sicuramente al concorso tragico delle Lenee della stessa

¹³ Si veda Moreno 1966 e Siebert 2009.

¹⁴ Matelli 2007, pp. 109-110.

¹⁵ Gorgia *Elena* 9, Gorgia in Plutarco *Sulla gloria degli Ateniesi*. 5 348c (= Gorgia 82 B 23 Diels-Kranz), Gorgia in Plutarco *Sull'ascolto dei poeti* 15 c-d (= Gorgia B 23a Untersteiner).

città tra il 385/75 a.C. (Mette 1977, V D2, col. 2, pp. 184-5 = Teodoro, nr. 1 Matelli 2007).

Se è attendibile l'integrazione del nome nell'iscrizione coregica *SEG 34* nr. 174, alla base di una statua marmorea rinvenuta nei pressi del teatro di Thorikos (Thorikos VIII, nr. 76), potremmo aggiungere l'informazione che Teodoro ottenne una vittoria alle Dionisie Rurali sotto la coregia di Democharès. Gli editori di questa epigrafe ipotizzano una data tra il 375 e il 325 a.C.: il riferimento alla cronologia che abbiamo ricostruito per il nostro attore permetterebbe di definirne la data al più tardi attorno alla metà del secolo.¹⁶

Teodoro era tuttavia anche un attore itinerante come dimostrano queste altre testimonianze:¹⁷

Un sontuoso monumento coregico di marmo della metà del IV sec. a.C. testimonia che Teodoro vinse un concorso a Taso. La struttura architettonica, semicircolare, doveva avere al centro una monumentale statua di Dioniso, a destra della quale erano erette la statua della Tragedia che teneva una maschera tragica in mano, dai tratti molto espressivi; su un'epigrafe la scritta: "*Tragedia*: recitò Teodoro". Al suo fianco altre tre statue con le corrispondenti iscrizioni: "*Commedia*: recitò Filemone. *Ditirambo*: Aristone di Mileto suonò l'aulo, *Notturmo / serenata*: Battalo suonò l'aulo" (*IG XII Suppl.* nr. 400, p. 162 = Teodoro, nr. 4 Matelli 2007).

Fonti letterarie informano che Teodoro recitò un dramma alla corte del tiranno Alessandro di Fere, in Tessaglia (369-58 a.C.), con tanta verosimiglianza da far piangere il sovrano, che scappò da teatro per non farsi vedere piangere dai sudditi. È incerto se il dramma che commosse Alessandro fosse una tragedia di Euripide (*Troiane* o *Ecuba*) o un dramma del IV secolo a.C. di Carcino il Giovane (suppongo un *Tieste*) o di Agatone (*Erope*) ove impersonò il personaggio di Erope (Eliano, *Storia Varia* 14.40.2 = Teodoro, nr. 10 Matelli 2007, Plutarco, *Vita Pelopida* 29 2 = Teodoro, nr. 11 Matelli 2007, Plutarco, *La fortuna*

¹⁶ Avevo ommesso questo riferimento nella mia edizione del 2007. Si veda Csapo 2010, pp. 105-106 e Csapo - Slater 1995, nr. 3. 50 C a p. 127, inoltre <http://www.apgrd.ox.ac.uk/ancientperformance/performance/931>.

¹⁷ Si vedano i riferimenti a Teodoro nella monografia di Vahtikari 2014 dedicata alle rappresentazioni tragiche fuori Atene tra fine del V e inizi del IV secolo a.C. In questo studio non si menziona il monumento coregico di Taso in cui compare il nome dell'attore tragico Teodoro, che avrebbe arricchito la documentazione. L'A. non menziona l'edizione delle testimonianze su Teodoro, Matelli 2007, in particolare le pp. 92-96.

o la virtù di Alessandro Magno 2, 334A = Teodoro, nr. 12 Matelli 2007, e discussione alle pp. 100).

Teodoro fu dunque tra i protagonisti dell'importante processo d'innovazione dell'arte attoriale del IV secolo a.C., a cui è possibile pensare che egli avesse contribuito ricevendo un abbrivio, ma nel contempo donando lui stesso ai nuovi fenomeni artistici un vigore capace di farli entrare nella storia del teatro occidentale.

Abbiamo già considerato che egli fu tra i grandi attori greci che – grazie alla riforma avvenuta sotto l'arcontato di Teodoro, a partire cioè dal 387-86 a.C. – recitavano sia tragedie contemporanee del IV secolo sia i famosissimi drammi del V secolo a.C.¹⁸ permettendo a osservatori sensibili e critici come Platone, Aristotele e Teofrasto di formulare le proprie fondamentali riflessioni drammaturgiche e poetiche in riferimento alle antiche tragedie ancora in vita sulla scena.

A questo proposito, ricostruiamo che sicuramente Teodoro recitò, oltre ai già citati drammi euripidei, le tragedie sofoclee *Antigone*, *Enomao* o *Ippodamia* di Sofocle (Teodoro nr. 6-7 Matelli 2007), e quasi sicuramente anche l'*Elettra* (m'induce a ipotizzarlo l'ironico aneddoto di Teodoro nr. 13 Matelli 2007).

Ma a interessarci in questo contesto è soprattutto l'evidenza della consapevole attenzione che Teodoro dedicò alla scelta dei ruoli come attore nella rappresentazione drammatica. Sappiamo che gli attori erano al massimo tre in relazione a molti personaggi. Nel IV sec. a.C. il termine "protagonista" (πρωταγωνιστής) non si era ancora imposto nel significato che attribuiamo ora di "primo attore", più rilevante del secondo (δευτεραγωνιστής) e del terzo attore (τριταγωνιστής), ma sicuramente Teodoro contribuì a evolvere l'idea di una gerarchia dei ruoli, collegata a una riflessione artistica su quale fosse il tipo di personaggio che dava più prestigio a un attore in scena. Dando credito ad Aristotele, nella *Politica* 7.15 1336b28-35 = (Teodoro nr. 9 Matelli 2007), Teodoro «non permetteva mai a nessuno, neppure a un attore di poco valore, di comparire sulla scena prima di lui, perché gli spettatori si lasciano attirare da quel che ascoltano per primo» (trad. di Laurenti 1973). Questa nota è coerente con la sorprendente informazione di Demostene, il quale ci permette di ricostruire che, nell'*Antigone* di Sofocle, Teodoro preferiva interpretare l'eroina lasciando al terzo attore (l'oratore Eschine) il ruolo di Creonte, rinunciando a interpretare il personaggio considerato socialmente più rilevante nella società

¹⁸ Si veda Nervegna 2014, in particolare le pp. 161-166.

del tempo, quale era il potente sovrano dotato di scettro (Teodoro nr. 6-7 Matelli 2007). La tragedia ha infatti inizio con i trimetri della giovane e, seguendo la regola della divisione delle parti tra tre attori, dobbiamo conseguentemente immaginare che l'attore Teodoro entrasse necessariamente anche nei personaggi di Emone, Tiresia ed Euridice, con cambi di maschere, costumi e l'assunzione di caratteri diversi giocati in tempi molto rapidi. Tale genere di scelta fa emergere quanto fosse sottile la riflessione sul valore di un attore da parte di Teodoro e dei colleghi del tempo (i nomi degli attori a cui è specificamente associato nelle iscrizioni e dalle fonti letterarie sono, oltre ad Eschine, anche Aristodemo, Mirone, Neottolemo).

Teodoro fu anche uno dei protagonisti della nuova iniziativa di estrapolare *rheseis* dalle tragedie per recitarle durante i simposi, un uso che si diffonderà dal IV sec. a. C. in poi (Teodoro nr. 17 Matelli 2007).¹⁹ Si tratta di una scelta artistica coraggiosa e innovativa pensando alla serietà del genere poetico delle tragedie in rapporto all'antichissima consuetudine di arricchire i simposi con letture di testi poetici ameni e sapienziali, in contesti di serenità. Sicuramente quest'uso diffonde la sensibilità e la conoscenza dei grandi testi tragici.

Un'iscrizione su lastra marmorea del tempio di Apollo a Delfi²⁰ ricorda, nella lista dei donatori per il restauro del tempio nel 360 a.C.,²¹ che

l'attore ateniese Teodoro donò 70 dracme (Teodoro, nr. 3 Matelli 2007).

Questa testimonianza, unita alle precedenti, potrebbe permetterci di riconoscere che Teodoro aveva disponibilità di ingenti somme di denaro e forse diede indirettamente un contributo sostanziale anche al graduale fenomeno della professionalizzazione dell'attività dell'attore. Lo stato delle ricerche solitamente indica che ciò cominciò ad avvenire solo alla fine del IV sec. a.C. e al riguardo di queste ricostruzioni il nome di Teodoro è pressoché assente (si vedano *e.g.* Pickard - Cambridge 1996, pp. 383-419 e Csapo - Slater 1995, pp. 231-238).

La somma di 70 dracme donata da Teodoro per la ristrutturazione del tempio sembra essere una cifra considerevolmente alta. La Ghiron-Bistagne fa presente che i singoli individui arrivavano a fare offerte che non superavano le

¹⁹ Sulla lirica arcaica a simposio richiamo alla monografia di Vetta del 1995; l'articolo di Jones 1991 intitolato *Dinner Theatre* non fa riferimenti alla recitazione di *rheseis* tragiche né a Teodoro (pp. 185-98). Sul frammento di Efippo che testimonia la recitazione di *rheseis* da parte di Teodoro, si veda Csapo 2010, pp. 171-72.

²⁰ Dittenberger 1915³, 239B, p. 67 e Tod 1948 nr. 140,68-69 (120).

²¹ Per la datazione si veda Matelli 2007, p. 91 n. 27.

15 dracme, mentre era una città, Phigalie, a offrire 70 dracme, come Teodoro.²² Potremmo interpretare tale offerta come una sorta di “quota” (proporzionale ai guadagni) offerta al tempio per ottenere protezione durante *tournée* in altre città greche? Secondo Webster «Delphi already provided some sort of protection for actors on their travels, such as we know was later guaranteed by a decree of the Amphictyonic Council».²³ La vera e propria categoria professionale degli artisti di Dioniso sarà attestata solo nel III sec. a.C.,²⁴ ma la donazione al tempio di Apollo da parte di Teodoro fa sospettare che i primi passi vadano ricercati nel secolo precedente.

In collegamento con una particolare attenzione all'arte professionale dell'attore, sospetto che possa essere il nostro Teodoro, forse, l'autore di un libro per l'esercizio della voce menzionato da Diogene Laerzio che, nelle *Vite dei Filosofi* 2,104, elencando venti uomini illustri dal nome Teodoro, rammenta anche

... un quarto Teodoro, di cui si tramanda un ottimo libro per l'esercizio della voce

(= Teodoro nr. 25 Matelli 2007).

Salviat identifica con una certa sicurezza il Teodoro autore di quest'opera con il nostro attore Teodoro,²⁵ e può indurci a considerare favorevolmente questa possibilità il passo in cui Aristotele si sofferma sull'importanza per un oratore, non meno che per un attore di successo, di studiare l'impostazione della voce, in riferimento al volume, all'armonia e al ritmo adatti ad ogni situazione (*Retorica* 3.1 1403b27-35 = Teodoro nr. 26 Matelli 2007). Se così fosse, il nostro Teodoro sembrerebbe interessato anche a far scuola delle tecniche di uso della voce che lo resero tanto famoso.

²² Settanta dracme di Egina erano pari a cento dracme attiche, secondo Pickard - Cambridge 1996, p. 169. Sul tema dei grandi guadagni dell'attore del IV secolo a.C., Ghiron - Bistagne 1976, p. 158, Csapo - Slater 1995, p. 237, Easterling 2002, soprattutto p. 331, Lightfoot 2002, soprattutto pp. 213-14.

²³ Webster 1956, p. 30.

²⁴ Si vedano Pickard - Cambridge 1996, pp. 383-419, Ghiron - Bistagne 1976 pp. 163-171, la raccolta di testimonianze di Csapo e Slater, pp. 231-238 e 239-255, le documentazioni della monografia in due tomi che Le Guen 2001 dedica alle associazioni di artisti di Dioniso in età ellenistica dal III al I sec. a.C.

²⁵ Salviat 1979, p. 158.

Solo per completezza d'informazione riporto l'ipotesi di Ragone, secondo il quale l'attore Teodoro in alternativa a Neottolema potrebbe essere l'autore della tragedia *Reso* attribuita ma non risalente a Euripide.²⁶

Bibliografia

- R. Bianchi Bandinelli, "Parrasio", in *Storicità dell'arte classica*, Electa, Firenze 1950, pp. 45-61.
- E., Csapo, *Actors and icons of the ancient theater*, Wiley-Blackwell, Chichester U.K. 2010.
- E. Csapo – W.J. Slater (ed.), *The Context of Ancient Drama*, Michigan UP, Ann Arbor, 1995.
- Csapo – Goette – Green, – Wilson 2014
- E. Csapo– H.R. Goette– J.R. Green– P. Wilson (ed.), *The Fourth Century and Beyond*, in *Greek Theatre in the Fourth Century BC*, De Gruyter, Göttingen 2014.
- W. Dittenberger, *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, I, 1915 = Hildesheim 1982.
- P. Easterling, "Actor as Icon", in Easterling – Hall 2002, pp. 327-341.
- P. Easterling- E. Hall, *Greek and Roman actors: aspects of an ancient profession*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Chr.P. Jones, "Dinner Theatre", in Slater 1991, pp. 185-98.
- F. Lasserre, "Mimésis et mimique", in *Il Dramma Antico come Spettacolo, Atti del II Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico*, "Dioniso" 41 (1967), pp. 245-263. "Discussioni" alle pp. 263-66.
- R. Laurenti, Aristotele, *Opere*, IX, Bari 1973.
- B. Le Guen, *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, Association pour la Diffusion de la Recherche sur l'Antiquité (ADRA), Nancy 2001.
- V. Liapis, "Cooking Up Rhesus: Literary Imitation and Its Customers", in Csapo - Goette - Green – Wilson 2014, pp. 275-294.
- J.L. Lightfoot, "Nothing to do with the technitai of Dionysus?", in Easterling - Hall 2002, pp. 209-224.
- E. Matelli 2007, *Un profilo dell'attore Teodoro di Atene*, "Aevum" 81 (2007), pp. 87-131.

²⁶ Ragone 1969, p. 71-109. Anche secondo Liapis 2014, pp. 292-294, l'autore del *Reso* è sicuramente non un poeta ma un attore professionista, che identifica con l'attore Neottolema. Diogene Laerzio, *Vite dei Filosofi* 2, 104 F = Teodoro, nr. 19 Matelli menziona un Teodoro poeta tragico. Una testimonianza che, nella mia edizione del 2007, venne inclusa tra i "Reiecta".

H.J. Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, W. De Gruyter, Berlin New York 1977.

P. Moreno, s.v. "Zeusi", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. 7, 1966, pp. 1265-1267.

S. Nervegna, "Perfoming Classics: The Tragic Canon", in Csapo - Goette - Green - Wilson 2014, pp. 157-187.

J.B. O' Connor, *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece. Protopographia Histrionum Graecorum*, Chicago 1908.

A. Pickard-Cambridge, *Le Feste Drammatiche di Atene*, seconda edizione riveduta da J. Gould, D.M. Lewis, traduzione di A. Blasina, con aggiunta bibliografica a cura A. Blasina e N. Narsi, Firenze 1996 (titolo originale: *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1969).

M. Ragone, *Contributo alla critica del Reso pseudo-euripideo*, Rend. Nap. N.s. 44, 1969, pp. 71-109.

F. Salviat, *Vedettes de la scène en province: signification et date des monumentos choré- giques de Thasos*, «Bulletin de Correspondance Hellénique», Suppl. V (1979) Thasi- aca, 155-167.

A.E. Samuel, *Greek and roman Chronology. Calendars and years in Classical Antiquity*, München 1972

Supplementum Epigraphicum Graecum, ed. H.W. Pleket - R.S. Stroud, vol. 34, 1984, J.C. Gieben, Amsterdam 1987.

G. Siebert, *L'impossible portrait: de l'Hélène de Zeuxis aux "Εἰκόνας" de Lucien*, "Kte- ma" 34, 2009, pp. 319-330.

W.J. Slater (ed.), *Dining in a Classical Context*, Michigan UP, Ann Arbor 1991.

I. E. Stephanis, *Διονυσιακοὶ τεχνίται* Pubbl. dell'Università di Creta, Iraklion 1988.

M.N. Tod, *A selection of Greek historical Inscriptions*, Clarendon Press, Oxford 1948.

T.B.L. Webster, *Art and Literature in Fourth Century Athens*, University of London, London 1956.

V. Vahtikari, *Tragedy performances outside Athens in the late fifth and the fourth centu- ries BC*, Foundation of the Finnish Institute at Athens, Helsinki, 2014.

Sito

<http://www.apgrd.ox.ac.uk/ancient-performance/performance/931>

MARTINA TREU¹

10. ‘Protagonista’ e ‘Mattatore’. Attori antichi e moderni a confronto²

“Teatro” ed “attore” appaiono termini inequivoci nella cultura occidentale. In realtà la storia, e quindi le successive funzioni del binomio, risultano altamente mutevoli: è il rapporto (in genere ambiguo, non di rado conflittuale) tra le due entità a rideterminarne le reciproche valenze. Che il teatro sia strumento dell’attore, sembra oggi prevaricante: il paradosso si attenua, se per “teatro” si intende l’apparato meno rigido e pregiudiziale, con “attore” si indica un creativo, anche se imprevedibile demiurgo». ³

Così Benedetto Marzullo, nel 1981, iniziava un saggio per certi versi provocatorio, ma ancora attuale, intitolato *Un teatro per l’attore*. Qui ripercorreva per momenti salienti la storia del teatro antico focalizzandosi su un soggetto inedito, dal punto di vista unico, poco familiare ai classicisti, che pure a mio avviso (e la presente occasione lo conferma) meriterebbe maggiore attenzione. Gli attori antichi e moderni sono sempre stati tra i miei principali interessi di studio: nel corso degli anni – seguendo il magistero di Diego Lanza e poi di Anna Beltrametti – ho potuto verificare come le pratiche sceniche e le tecniche drammatiche adottate dall’attore e dal coro, in commedia e in tragedia, abbiano importanti ricadute nelle traduzioni, riscritture e allestimenti dei classici. E se questi ultimi sono tanto radicati nella nostra cultura (basti citare il Teatro Olimpico di Vicenza e il teatro greco di Siracusa) è anche merito degli attori, del modo in cui incarnano i personaggi e se ne fanno tramite per il loro

¹ Università IULM di Milano.

² Ringrazio Elisabetta Matelli e Giorgio Ieranò per il gentile invito, Scilla e Emilio Isgrò per esserci sempre.

³ Questo l’incipit del saggio di Benedetto Marzullo, *Un Teatro per l’attore*, pubblicato originariamente nel 1981 in «Alfabeta» XXII 20-22, ristampato in B. Marzullo, *Scripta Minora*, Hildesheim 2000, pp. 712-23, poi ripreso da «AOFL» (1/2 217-225, col titolo *L’attore senza volto*) ristampato in «DeM», VII (2016) 162-173.

tempo.⁴ Proprio per questo il confronto continuo con gli attori, per oltre vent'anni, è stato uno strumento prezioso per le mie esperienze professionali in teatro, soprattutto come *Dramaturg*. Colgo dunque l'occasione, in questa sede, per tornare su alcuni temi a me cari – nella ricerca e nella pratica teatrale – e proporre alcuni spunti nella direzione indicata da Marzullo: rivedere lo spettacolo antico e la storia della *reception* in una prospettiva inedita, concentrandosi sulla complessa dialettica teatro/attore/personaggio. Il campo d'indagine – in gran parte ancora da esplorare – è naturalmente ricchissimo di spunti non trattabili in questa sede, e in parte già affrontati dagli interventi che mi hanno preceduto: mi limito qui ad alcune osservazioni generali per indicare alcune possibili linee di ricerca, mettendo a confronto le pratiche antiche e moderne, con l'ausilio di esempi e testimonianze dirette (concludendo con quella di Emilio Isgro): il nostro studio, ancora in corso, è teso non solo a rendere giustizia all'attore – come cardine dello spettacolo, antico e moderno – ma anche a dar conto dell'estrema varietà di soluzioni e tendenze diverse, talvolta tese a riequilibrare i ruoli tra gli attori, o viceversa accentuare lo squilibrio già esistente.

Per quanto riguarda le origini, innanzitutto, basti ricordare brevemente che l'interprete, tragico e comico, in un primo tempo coincide con l'autore – che siano figure semileggendarie o storicamente attestate – e si tratta di un ruolo-chiave di assoluta preminenza tra gli “artisti” o “tecnici di Dioniso”, ossia coloro che al dio del teatro dedicavano l'intera vita professionale, non solamente il tempo “sacro” delle feste. Ed è questo un fattore per noi discriminante: nell'antica Atene gli attori erano professionisti, a differenza dei coreuti (che erano invece scelti tra i comuni cittadini e che, a festa finita, tornavano al loro mestiere). Col tempo ad Atene, via via che l'organizzazione dei festival teatrali si fa più complessa, si richiedono qualifiche e doti sempre più specializzate e differenziate: si formano figure professionali di autori, attori, registi, tecnici, che via via si perfezionano e presumibilmente tramandano le loro tecniche ad allievi e familiari. In tal senso, un secondo indizio sull'importanza dell'attore ci viene dalla notizia che la *polis* ateniese istituisca un premio per il miglior attore tragico presumibilmente a partire dal 449 a.C. (tra il 329 e il 312 per quello comico) sull'esempio dei concorsi già riservati ai drammaturghi (rispettivamente a partire dal 534/1 per i tragediografi e dal 486 per i commediografi).⁵ Ancora oggi, del resto, scritturare un attore piuttosto che un altro può deter-

⁴ A titolo di esempio si vedano rispettivamente per la commedia Treu 1999 (specialmente alle pp.1-49), per la tragedia Treu 2009 (pp. 83-110).

⁵ Susanetti 2003, pp.1-36, specialmente p. 32 e Beltrametti 2005, pp. 77-91, 116-120.

minare anche in modo rilevante il successo dello spettacolo, e i premi per i migliori attori, protagonisti e non, sono un evento importante nel teatro italiano e straniero, così come nel cinema.

Un terzo elemento essenziale per valutare il peso di questa figura, sin dall'antichità, viene dall'osservazione delle regole del gioco scenico: nei festival ateniesi era previsto di non superare per ogni dramma un numero massimo di attori. Da una sola voce che inizialmente si stacca dal coro il numero degli attori storicamente cresce fino al "canone" di tre, com'è noto, e qui si stabilisce la norma con qualche parziale eccezione e concessione alla commedia. Già è significativo di per sé che si ponessero limiti, per ragioni economiche ma anche artistiche, che hanno a che fare con la simmetria nella distribuzione dei ruoli, la proporzione tra le parti, la concentrazione e l'attenzione del pubblico.

Queste ragioni, a differenza dell'antica regola, restano valide oggi come nell'antica Atene: conoscere i rapporti di forza tra gli attori è a nostro avviso fondamentale, per studiare il dramma antico nella sua complessa natura di fenomeno teatrale e non come semplice testo, nuda spoglia o residuo dell'originario evento spettacolare (ormai perduto come tale e non più replicabile). Ma anche per rivalutare l'importanza dell'attore alle origini stesse del dramma, e per decifrare alcuni meccanismi, funzioni, effetti teatrali già antichi, ma ancora oggi validi. Per farlo occorre però scavare sotto la superficie del dramma antico, ossia al di là degli intrecci e dei personaggi che contraddistinguono i singoli drammi: a un livello meno evidente, che può sfuggire a certi lettori o spettatori, troviamo la struttura drammaturgica che sostiene la vicenda, ossia fa per così dire da "scheletro" al meccanismo spettacolare. Questa "ossatura" o "impalcatura", che possiamo definire convenzionalmente "azione scenica", si basa sui rapporti di forza profondi che legano gli attori (e il coro), prima ancora dei personaggi. A fronte delle molte variabili che caratterizzano il livello "superficiale" della vicenda (che differenzia un dramma all'altro), il secondo livello per così dire "sotterraneo" è caratterizzato da numerose costanti che spesso risalgono alle condizioni originarie di rappresentazione e in vario modo determinano o influenzano, oggi come allora, molte scelte della drammaturgia e di conseguenza dell'allestimento.

A tal fine è utile tornare al funzionamento dei festival nell'epoca d'oro del dramma attico: dai documenti ufficiali è evidente come tra gli attori vigesse in origine una precisa e ferrea gerarchia. Per ogni dramma, chi concorre in gara per il premio sopra citato è sempre soltanto il primo attore (in greco *protagonistês*): non sempre coincide col nostro "protagonista", ossia il personaggio principale della vicenda, tanto più che quest'ultimo non è sempre individuabile se-

condo criteri universalmente accettati e condivisi.⁶ Il secondo e il terzo attore non assurgono all'onore delle cronache, ma possono interpretare parti rilevanti: ciascuna di esse, inclusa quella principale, poteva essere suddivisa tra più attori. In base alla qualità e quantità delle battute è possibile ipotizzare con un buon margine di probabilità quale attore interpretasse in origine ciascun personaggio, e a questo proposito si possono osservare diverse variabili nei drammi superstiti.

In alcuni di questi il primo attore interpreta sempre e soltanto il protagonista, in altri si divide tra più ruoli (in quelli più antichi, specie di Aristofane, lo vediamo in scena dall'inizio alla fine, anche nelle vesti di uno o più personaggi). In certi casi la ricchezza dei ruoli è tale da presumere che fossero affidati a un vero e proprio "mattatore" nel senso moderno del termine, ossia capace di interpretare con estrema versatilità (nell'arco della sua carriera ma anche di un festival, o di un solo dramma) personaggi maschili e femminili, giovani e anziani e così via. Talvolta i meriti e le responsabilità sono più equamente ripartiti tra due o più attori, i cui personaggi si contendono la scena e il favore del pubblico, insieme o in successione (senza però minimamente intaccare i vantaggi contrattuali del *protagonistès*, a cominciare dal premio citato sopra). Vi sono infine i drammi cosiddetti "corali", dove il peso dell'azione cade maggiormente sul coro che affianca gli attori come protagonista o co-protagonista.

Lo studio attento delle tecniche drammaturgiche, in particolare delle commedie, non solo evidenzia la presenza di queste gerarchie e rapporti di forza, ma conferma come il coro stesso abbia solitamente come interlocutore principale il primo attore, per qualità e quantità delle battute, e come quest'ultimo, di volta in volta da solo o con l'aiuto di altri, riesca a reggere per la maggior parte del tempo le redini del gioco scenico.⁷ Lui si riserva le "tirate", i monologhi, le battute migliori, d'effetto, di maggiore impatto, lunghe o brevi che siano, le più efficaci o commoventi nella tragedia, le più divertenti nella commedia. Ne abbiamo un ottimo esempio nel ruolo-chiave del messaggero tragico (in greco *ánghelos*): un personaggio spesso anonimo, o di condizione servile, solo in apparenza "minore", ma in realtà fondamentale in quanto annuncia o riferisce al pubblico quanto accade fuori scena, dunque fa leva su ogni mezzo espressivo per evocare quel che non si può vedere. Altri personaggi simili – spesso domestici o schiavi – sono frequenti nei prologhi dei drammi con-

⁶ Si veda specialmente per la commedia Treu 1999, pp. 21 ss.

⁷ Per una dettagliata analisi delle commedie di Aristofane con relativa bibliografia si veda Treu, 1999, pp. 1-49.

servati (talvolta spariscono di scena subito dopo la *parodos*). Le loro caratteristiche comuni fanno pensare che fossero interpretati dal primo attore (i prologhi aristofanei ne sono un ottimo esempio).⁸

Gli altri attori rispetto al *protagonistès* si devono accontentare di ruoli secondari o comunque minori, da comprimari (ad esempio nella cosiddetta “coppia comica” gli fanno da “spalla”, per usare un termine del moderno gergo teatrale). Soprattutto nei primi drammi conservati non sono certo paragonabili per forza, varietà e ricchezza a quella (o quelle) assegnata sempre al *protagonistès*. Col tempo certo il divario si attenua, come si può osservare nei drammi più tardi, dove il secondo e il terzo attore reggono sempre più il confronto col primo (un esempio fra tutti, il *Pluto* di Aristofane, dove le parti di Cremilo e Carione sono sostanzialmente equivalenti). Altrettanto rilevante ci appare l'evoluzione che caratterizza l'attore in epoca successiva: progressivamente si svincola dal dramma, ne estrapola i pezzi di bravura, le scene più intense e commoventi. Col declino della *polis* e dei suoi festival, l'attore va sempre più spesso in *tournée* all'estero, il suo palcoscenico da Atene diventa l'intero mondo conosciuto, dove il teatro ha sempre un ruolo importante, simbolico, ufficiale, come testimoniano le centinaia di edifici teatrali greci e romani sparsi attorno al Mediterraneo, e più a Nord, fino al cuore dell'Europa.

Eppure non va dimenticato che nel corso dei secoli l'attore ha subito vicende alterne e fortune oscillanti: ora innalzato al rango di “divo”, lautamente pagato, premiato e osannato dal pubblico (in molte epoche, dall'antica Atene ai giorni nostri), ora degradato al rango di schiavo, emarginato e reietto. Le sorti dell'attore in Grecia e poi a Roma sono per molti aspetti premonitrici di quel che avverrà in seguito: i drammaturghi greci e latini avevano degli “attori di riferimento” e si affidavano a “divi” dell'epoca per favorire il successo di uno spettacolo, con esiti non sempre felici: basti citare l'iniziale insuccesso della commedia *La Suocera* di Terenzio, sebbene interpretata dal celebre Ambivio Turpione.

Il caso già antico di un attore che lega la sua fama a uno o più personaggi è premonitore di fenomeni molto diffusi fino all'era moderna, che possiamo osservare sulle scene ancora oggi e non solo nel caso di spettacoli classici. Com'è noto vi sono attori che si cimentano con una stessa parte più volte, nel corso della carriera, fino a farne talvolta un vero e proprio “cavallo di battaglia”: talvolta sono loro stessi a scegliere di rivestire quei panni, per perfezionare la pro-

⁸ Si veda da ultimo, sul prologo aristofaneo, il contributo di Caciagli – Napolitano – Treu 2016, pp. 115-124.

pria interpretazione; altre volte sono i registi che scelgono di scritturare un attore o attrice per una parte che credono particolarmente congeniale. Ci sono anche drammaturghi che scrivono un dramma appositamente per certi attori. In passato mi sono occupata di un caso esemplare e poco noto in Italia: una versione dell'*Elettra* che il poeta e drammaturgo austriaco Hugo von Hoffmannsthal scrisse in francese "su misura" per Eleonora Duse.⁹ Un altro autore austriaco, Thomas Bernhard, in epoca più recente ha elevato questa scelta a manifesto, dando ai suoi drammi il nome degli attori a cui erano dedicati: *Ritter*, *Dene*, *Voss* oppure *Minetti*.¹⁰ Quando un attore moderno si cimenta in simili ruoli inevitabilmente si confronta con coloro che l'hanno preceduto, a maggior ragione in luoghi-simbolo quali quando il teatro antico di Siracusa, che ha ospitato dal 1914 moltissimi grandi attori italiani e stranieri. In passato alcuni di loro sono stati premiati dall'ex Istituto Nazionale del Dramma Antico (ora Fondazione INDA) con l'Eschilo d'Oro.

Il festival in generale è un'ottima opportunità per riflettere sul ruolo dell'attore e sulle sue diverse modalità di affrontare uno spettacolo classico. Su questo tema ho avuto modo di confrontarmi direttamente con gli attori che erano in scena a Siracusa nel maggio 2016, nell'incontro conclusivo di un ciclo di tavole rotonde con attori, traduttori, registi e drammaturghi organizzato

⁹ Cfr. Treu 2009, p. 93s.

¹⁰ Di recente diversi grandi attori italiani si sono cimentati in drammi di Thomas Bernhard: basti citare *Minetti. Ritratto di un artista da vecchio* (regia di Roberto Andò con Roberto Herlitzka), *Ritter, Dene, Voss* (regia di Piero Maccarinelli, con Massimo Popolizio, Maria Paiato e Manuela Mandracchia) e *Prima della pensione. Una commedia dell'anima tedesca*, ovvero *I cospiratori* (regia di Marco Sgroso, anche interprete, con Elena Bucci e Elisabetta Vergani). Riguardo a *Minetti*, in particolare, vale di riportare una considerazione di Andò, che è anche direttore artistico della stagione 2017 a Siracusa: «*Minetti* si può leggere come un'imprecazione contro il teatro o come una contestazione della finzione che coincide con il più limpido omaggio offerto alla sua verità. Bernhard non amava il tipo di attore che mediamente incarna questo mestiere, ma era uno spettatore capace di entusiasinarsi quando gli capitava di assistere alla performance di un fuoriclasse, e Minetti rientrava a pieno titolo nella linea e nella forma da lui prediletta. L'attore è per Bernhard l'eroe del fallimento e dell'occasione mancata. Si può anzi dire che Bernhard privilegi il teatro perché vi riconosce qualcosa d'indifendibile, e che lo abbia scelto in quanto è un luogo a perenne rischio di frode. Allo stesso titolo, si può dire che egli abbia amato gli attori in quanto esseri capaci di vivere sino in fondo il rischio, la frustrazione e la prossimità alla follia. Del tipo di attore alla Minetti, Bernhard amava soprattutto la speciale forma di autoconsapevolezza, per lui lo stato principe, quello che prelude alla pazzia». Cfr. anche Vicci 2017 <http://www.stratagemmi.it/doppia-scena-per-bernhard>, http://www.ilrossetti.it/scheda_prosa.asp?RecordID=3332#sthash.7M DaYc0F.dpuf e http://www.teatrodiroma.net/doc/4342/minetti_ritratto-di-un-artista-da-vecchio.

dalla rivista *Stratagemmi. Prospettive teatrali* in vista degli spettacoli *Alceste* (regia di Cesare Lievi) e *Elettra* (regia di Gabriele Lavia), in scena a Siracusa dal 13 maggio al 19 giugno 2016. In quell'occasione gli attori, così come gli altri partecipanti, hanno offerto preziose testimonianze e confermato, con le proprie personali esperienze, come le osservazioni sopra riportate valgono anche per molti allestimenti moderni: oggi non vige più la limitazione del numero massimo di attori, ma occorre tenere conto della dinamica immaginata dal drammaturgo nel ripartire i ruoli tra loro. Se è vero che ogni attore si confronta inevitabilmente con il testo, e con lo spazio scenico del teatro, è altrettanto importante "sentire" il peso di coloro che l'hanno preceduto in quella parte, magari su quella stessa scena. In più ogni attore si costruisce nel tempo un bagaglio personale, in cui convergono inevitabilmente le esperienze passate, le precedenti prove di interprete, i panni che non dismette mai ma indossa per così dire "sulla propria pelle".

Soprattutto in sedi che ospitano più spettacoli di seguito, come Siracusa, l'attore ha la possibilità di interpretare più ruoli non solo all'interno di un dramma, ma anche tra spettacoli diversi (rappresentati a sere alterne) con esiti talvolta entusiasmanti e sorprendenti. Ne ha offerto validi esempi il regista Antonio Calenda (che con Siracusa ha un rapporto speciale), giocando sapientemente sulla compresenza e alternanza degli stessi interpreti (soprattutto se sono "mattatori" come Roberto Herlitska, o "primedonne" come Piera degli Esposti), sia in drammi rappresentati consecutivamente (l'*Oresteia* siracusana) sia in anni diversi (*Prometeo* 1994 e *Persiani* 2003). Gli attori, se ben guidati dal regista come in questi casi, possono variare la caratterizzazione di ogni personaggio, conferire loro una diversa impronta, produrre echi e rimandi a distanza, affidandosi alla memoria teatrale del pubblico fedele e costante come quello siracusano, e dando un nuovo significato in qualche modo all'antica trilogia "legata".¹¹ E se quest'ultima è per definizione l'*Oresteia* di Eschilo (allestita più volte a Siracusa, parzialmente o integralmente), eppure altri accostamenti tra drammi originariamente non legati, anche di diverso autore, possono offrire occasioni preziose ai registi (specie se dirigono più drammi consecutivamente), purché sappiano confrontarsi tra loro, e con i rispettivi attori, e insieme sfruttare opportunamente le affinità o assonanze che si vengono a creare.

¹¹ Per una riflessione sugli "accoppiamenti" tra drammi, e il caso esemplare di *Persiani* ed *Eumenidi* diretti da Calenda si veda Treu 2003, pp. 191-207 (ripubblicato con ampliamenti e modifiche in Treu 2005, pp. 101-129).

Se questo gioco di rimandi in teoria si può produrre a tutti livelli, dalla regia complessiva all'interpretazione degli attori, in particolare si osservano effetti mirabili quando uno stesso attore si divide tra più parti, talvolta facendo di un personaggio l'alter-ego dell'altro. Basti citare ad esempio la trilogia creata da Ronconi nel 2002 per Siracusa, che accostava il *Prometeo* (interpretato da Franco Branciaroli) alle *Baccanti* euripidee e alle *Rane* di Aristofane: questi ultimi due drammi avevano per protagonista Massimo Popolizio nei panni dello stesso personaggio, il dio Dioniso, con esiti naturalmente opposti. Se già il *Prometeo* si regge assolutamente sulla fenomenale prova d'attore di Branciaroli, incatenato all'enorme statua che fa da scenografia al dramma, a maggior ragione per Popolizio il doppio ruolo lo consacra come vero e proprio mattatore, sulle orme di Vittorio Gassman: estremamente versatile ed efficace nel comico e nel tragico, come del resto testimonia la sua lunga e variegata carriera in teatro (basti citare tra i vari riconoscimenti l'Eschilo d'oro assegnato dall'INDA nel 2006, i numerosi Premi Ubu tra cui quello per *Lehman Trilogy*, 2015), oltre che nel cinema (memorabile nei panni di Ciarrapico nel film *Il divo* di Sorrentino, 2008) e in televisione, anche come doppiatore.

La trilogia siracusana di Ronconi in quest'ottica è un perfetto esempio di un netto "squilibrio" in favore del protagonista, anche rispetto agli archetipi antichi: sia Branciaroli sia Popolizio giganteggiano (e talvolta gigioneggiano) sulla scena, soverchiando per non dire "schiacciando" i comprimari, anche quelli di tutto rispetto (come Penteo nelle *Baccanti* e Xantia nelle *Rane*: quest'ultimo tra l'altro interpretato da un ottimo attore comico, Antonello Fassari, ben noto al pubblico anche per ruoli televisivi). Un caso per certi versi analoghi si ripete pochi anni dopo sempre a Siracusa nei *Sette contro Tebe* (2005) dove lo stesso Popolizio nel ruolo di Eteocle "sovrasta" il secondo attore, che pure avrebbe di per sé un ruolo da co-protagonista: al messaggero che in un dramma "chiuso" e "claustrofobico" (tutto giocato drammaturgicamente sull'assedio che cinge Tebe) ha il compito importante di uscire e riportare le notizie "dal fronte", l'eco dei fatti esterni alla città. Ancor più interessante per noi è nel caso specifico l'attore scelto nel 2005 per sostenere la difficile parte del messaggero, e contrastare Popolizio (quasi a fargli da contrappeso, verrebbe da dire). Si tratta di un *outsider*: Carlo Valli, attore poco noto al pubblico teatrale che per la prima volta debutta al teatro greco, ma è una voce molto nota al pubblico per una lunga carriera di doppiatore di film, telefilm e pubblicità. Si crea dunque un effetto straniante della voce familiare con una persona sconosciuta, che in qualche modo non le corrisponde.

Sotto questo aspetto anche la stagione siracusana del 2017 (stando al cast annunciato dalla Fondazione INDA il 23 marzo 2017) si preannuncia molto interessante sotto il profilo degli attori, per gli intrecci che si verranno inevitabilmente a creare tra gli spettacoli (per chi li potrà confrontare a teatro) e anche per le interferenze con il mondo del cinema e della tv. Innanzitutto quest'anno potremo vedere attori diversi interpretare gli stessi ruoli a sere alterne: Eteocle e Antigone saranno rispettivamente impersonati da Marco Foschi e Anna della Rosa nei *Sette contro Tebe* di Eschilo (regia di Marco Baliani, 6 maggio-24 giugno), da Guido Caprino e Giordana Faggiano nelle *Fenicie* di Euripide (dirette da Valerio Binasco, 7 maggio-25 giugno). Ma la vera sorpresa in termini di attori sono i protagonisti della terza opera in programma, le *Rane* di Aristofane per la terza volta a Siracusa (dopo il 1976 e il già citato 2002): i comici siciliani Salvatore Ficarra e Valentino Picone sono due *outsider*, una moderna coppia comica di grande successo in tv e al cinema (il loro film più recente, *L'ora legale*, ha sbancato il botteghino nel 2017). Saranno loro a interpretare rispettivamente Dioniso e Xantia (o meglio, a interpretare sé stessi che recitano i ruoli tradizionali del comico e della spalla, declinati in versione aristofanea). E si spera che la loro presenza incoraggi il regista (Giorgio Barberio Corsetti) ad aggiornare la drammaturgia con "equivalenti" moderni e con quelle aperture all'attualità (a mio avviso necessarie per far risultare efficace oggi Aristofane).

Degno di attenzione infine è il periodo in cui andrà in scena la commedia, dal 29 giugno al 9 luglio, con insolito ritardo rispetto alle precedenti stagioni siracusane: nell'antica Atene alla commedia si riservava nel migliore dei casi un giorno a parte, distinto dalle tragedie, ma in tempo di guerra veniva anche rappresentata in coda alle tragedie, per risparmiare giorni. Nel 2002 Ronconi aveva giustamente voluto le *Rane* come terzo spettacolo della sua trilogia, culmine e coronamento dopo il *Prometeo* e le *Baccanti*, e questa scelta negli anni precedenti e successivi era condivisa da altri registi. Quest'anno è previsto un confronto immediato tra le tragedie, mentre la commedia viene tenuta a debita distanza, spostata in coda e assimilata di fatto a uno "spettacolo estivo" con due nomi di richiamo, "di cassetta": una astuta operazione di *marketing* con dubbie implicazioni di tipo simbolico e ideologico. E questo, si noti, avviene in una stagione che si caratterizza fortemente per una ricorrenza "civica" e "politica" nel senso etimologico del termine: il 2750° anniversario della fondazione di Siracusa.¹²

¹² Il legame tra il teatro e la *polis*, antica e moderna, pervade tutte le pagine dedicate alla stagione INDA su carta e sul web. Si vedano la presentazione della stagione (29 settembre 2016) e del cast (23 marzo 2017) sul sito www.indafondazione.org e i relativi articoli apparsi a stampa,

Bibliografia

R. Andò, “Siracusa, l’avvenire del mondo si giocherà con i grandi classici”, *Il fatto quotidiano*, 24 marzo 2017, p. 18.

A. Beltrametti, *La letteratura greca, Tempi e luoghi, occasioni e forme*, Carocci, Roma 2005 (e ristampe successive).

S. Caciagli, M. Napolitano, M. Treu, “Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia”, *Lessico del Comico*, Fascicolo I, anno 1, 2016, Università Statale di Milano, in corso di pubblicazione.

B. Marzullo, *Un Teatro per l’attore*, pubblicato originariamente nel 1981 in «Alfabeta» XXII 20-22, ristampato in B. Marzullo, *Scripta Minora*, Hildesheim 2000, pp. 712-23, poi ripreso da «AOFL» (1/2 217-225, col titolo *L’attore senza volto*) ristampato in «DeM», VII (2016) 162-173.

D. Susanetti, *Il teatro dei Greci. Feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Carrocci, Roma, 2003.

Treu 1999 M. Treu, *Undici cori comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova, Università degli Studi di Genova, 1999.

M. Treu, *La ‘strana coppia’ di Siracusa*, in *Sungraphé. Materiali e Appunti per lo studio della storia e della letteratura antica*, a cura di Delfino Ambaglio, Como, Edizioni New Press, 2003.

M. Treu, “Mattatori e Primedonne. La scena tragica e i suoi protagonisti in tre casi recenti”, in *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, n.10, 2009, pp. 83-110.

M. Treu, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2005, pp. 101-129.

R. Viccei, “Doppia scena per Bernhard”, *Stratagemmi.it*, 8 marzo 2017.

Siti

<http://www.stratagemmi.it/doppia-scena-per-bernhard/>

http://www.ilrossetti.it/scheda_prosa.asp?RecordID=3332#sthash.7MDaYc0F.dpuf
www.indafondazione.org

tra cui Andò, “Siracusa, l’avvenire del mondo si giocherà con i grandi classici”, *Il fatto quotidiano*, 24 marzo 2017, p. 18.

11. Un testimone d'eccezione¹

La presente occasione ci richiama alla memoria da un lato la figura e la carriera di Fernando Balestra, il suo impegno civico e il ruolo pubblico a Siracusa e in altre città (fino all'ultimo incarico a Bene Vagienna), ma anche un altro caso esemplare di cui abbiamo una preziosa testimonianza diretta: un artista visivo, anche lui siciliano, chiamato da una città a divenire drammaturgo e attore, a mettersi in gioco pubblicamente, a svolgere un ruolo simbolico di primo piano, per la rifondazione di una città: Emilio Isgrò. Oggi Siracusa celebra il suo anniversario di fondazione con il teatro, ma c'è un'altra città che quasi cinquant'anni fa volle sancire la sua rinascita commissionando ad artisti, registi e drammaturghi una serie di opere incluse quelle teatrali. Mi riferisco naturalmente a un caso rimasto esemplare, a distanza di decenni, e a mio avviso sempre attuale: la rifondazione di Gibellina in una nuova sede, dopo il terremoto, per volontà e iniziativa del sindaco Ludovico Corrao.²

Nei primi anni Ottanta il destino della città si incrocia con quello di Emilio Isgrò, nato a Barcellona di Sicilia (Messina), all'epoca artista visivo già affermato: e il suo esordio come drammaturgo significativamente coincide con un incarico pubblico, dalla forte carica simbolica di poeta "civile", di autore "impegnato". Tutte commissionate dalla città, composte e rappresentate in sede, sono infatti le sue prime opere teatrali: *Gibella del Martirio* (1982), *San Rocco legge la lista dei miracoli e degli orrori* (1982-84) e *L'Orestea di Gibellina* (1983-85). Sono tutti magnifici esempi di come lo stesso drammaturgo, sul modello antico, possa valorizzare in modo diverso le risorse di cui dispone,

¹ Testo tratto dalla testimonianza di Emilio Isgrò (artista concettuale, pittore, poeta, scrittore), a cura di Martina Treu.

² Le righe che seguono sono in parte ricavate dall'intervento di Isgrò alla giornata in ricordo di Fernando Balestra (25 febbraio 2017), in parte dalle osservazioni emerse nel corso dei miei studi e del nostro lavoro insieme, confluito in Isgrò 2011, in particolare pp. 28, 55, 57, 75, 78, 543; sulla *Medea* Treu 2015, pp.263-276. Cfr. anche *eadem*, *L'arte di Emilio Isgrò tra epos e teatro: dall'Orestea di Gibellina all'Odissea cancellata*, in *Il racconto a teatro*, Atti del convegno italo-iberico, Università degli Studi di Trento, 10-12 novembre 2014, a cura di G. Ieranò e P. Taravacci, Trento, Labirinti, in corso di pubblicazione.

come si accennava in apertura: nel primo testo una sola voce femminile – l’attrice Francesca Benedetti – si alterna a un coro (che rappresenta i cittadini di Gibellina), nei restanti drammi molti attori si alternano in scena, con parti di diversa importanza, ma ad emergere è soprattutto la voce collettiva della comunità). In questo senso tutti i drammi di Isgrò sono autenticamente “corali” e come tali idealmente vicini al modello del teatro ateniese delle origini.

Nel caso dell’*Oresteia*, in particolare, è evidente la vocazione civile, e la volontà di celebrare una rifondazione ricorrendo alla trilogia eschilea. Eppure, come racconta lo stesso Isgrò, inizialmente con Corrao si pensava a una traduzione (magari “d’autore”, come quella di Pasolini), da rappresentare in un teatro antico, per esempio il vicino sito archeologico di Segesta: per fortuna il progetto fu affidato interamente a Isgrò che si affrancò progressivamente da Eschilo per dare vita a una drammaturgia autonoma da rappresentare «sulle macerie di Gibellina», come recita la didascalia,³ e con tutta la città nelle vesti di attore collettivo, con musicisti, cantori, artigiani e venditori ambulanti. Isgrò prova lui stesso i suoi testi mentre li scrive, e spesso diventa per necessità, o per scelta – regista e attore, sebbene in linea di principio rifugge la ribalta e preferisca dedicarsi, per sua stessa ammissione, alla sola drammaturgia.⁴ In particolare nel *San Rocco* (una sorta di “sacra rappresentazione”, o meglio una “processione in versi”, a detta dell’autore, in onore di San Rocco, patrono di Gibellina) per la prima volta l’autore recita nelle vie e nelle piazze della città: non nel ruolo di protagonista (né di “mattatore”!) ma in una parte breve eppure di grande importanza simbolica, il ruolo-chiave del Poeta.⁵

Oltre al *San Rocco* sopra citato basti ricordare qui, in anni recenti, l’intenso monologo *Odissea cancellata* pubblicato nel 2004 e recitato dallo stesso Isgrò al convegno italo-iberico “Il racconto a teatro”.⁶ Altri testi recitati dallo stesso Isgrò, ma non propriamente teatrali (e dunque non pubblicati nell’edizione critica), sono la *Preghiera ecumenica per la salvezza dell’arte e della cultura*, originariamente eseguita da Francesca Benedetti e Anna Nogara (Biennale di Venezia del 1993), poi ripresa con musiche di Francesca Breschi (Festival Strade Bianche di Casale Marittimo, 2006) e da Francesca Benedetti in coppia con lo stesso Isgrò (Galleria nazionale d’arte moderna e contemporanea di Roma,

³ Isgrò 2011, p. 159.

⁴ Si veda la prefazione dello stesso autore in Isgrò 2011, pp. 6-7.

⁵ Isgrò 2011, pp. 59-61, 115-157.

⁶ Si vedano gli atti del convegno in corso di pubblicazione, citati in Bibliografia, e per il testo integrale con relative note Isgrò 2011, 79-82 e 495-523.

2007), il *Mantra siciliano per madonne toscane* inciso dall'artista e diffuso nelle sale del Museo Pecci di Prato per la mostra *Dichiaro di essere Emilio Isgrò* (pubblicato nel catalogo omonimo, Bazzini - Bonito Oliva 2008, pp. 66-67).

Risale al 2010 la performance *Disobbedisco!*, scritta e interpretata dallo stesso artista (nel ruolo di Garibaldi) accompagnato da un coro, eseguita in apertura della mostra omonima a Marsala e proiettata in video per l'intera durata della mostra (Convento del Carmine, 13 maggio-19 settembre 2010).⁷ Nel 2013 Isgrò torna all'antico per adattare liberamente in siciliano il canto X dell'*Odissea* omerica (vv.1-76) per una "scenazione" (neologismo creato dallo stesso artista, con un'inversione contratta di "azione scenica") in occasione della mostra "Epigrafi cancellate da api scatenate" (8 agosto-30 settembre 2013), ospitata dal Museo archeologico regionale eoliano "Bernabò Brea".⁸

A Prato, pochi mesi dopo (maggio 2014), Isgrò prosegue il lavoro sull'*Odissea* con una nuova drammaturgia e "scenazione" (*La pelle scorticata*) che lo riporterà idealmente a Lipari, questa volta in quanto sede d'esilio per Curzio Malaparte durante il fascismo: qui lo scrittore toscano rievoca e rivive le avventure di Ulisse in una *pièce*, breve ma densa, nel consueto impasto di italiano e siciliano, arricchita di "videocancellature" dello stesso artista, con l'ideazione scenica e regia di Massimo Luconi. L'artista, nel ruolo del protagonista (Malaparte/Ulisse), è affiancato da un "coro" di tre attori e da una banda musicale, nel suo pellegrinaggio immaginario in balia dei venti, che culmina in un simbolico naufragio nella terra natale di Isgrò: "tra Tindari e Milazzo". Quasi un ritorno alle origini, visto che Isgrò è nato e cresciuto in quella terra e il suo "debutto teatrale" è avvenuto al teatro greco di Tindari (con l'*Aiace* di Sofocle diretto da Michele Stilo, 1956). La *pièce*, dopo il debutto al Teatro Metastasio di Prato (come parte del progetto *Maledetti toscani, benedetti italiani*, 2014), viene ripresa alla galleria M77 di Milano il 4 e 5 ottobre 2016.⁹

⁷ Isgrò 2011, pp. 82-84 e 526-534.

⁸ Si veda <http://www.artribune.com/2013/08/le-api-scatenate-di-emilio-isgro-a-lipari-una-nuova-peformance-tra-epigrafi-dellantica-grecia-che-introduce-per-la-prima-volta-la-tecnologia-nel-lavoro-dellartista-cancellature-in-movimento-su>.

⁹ Il video è proiettato nella stessa sede milanese fino al 3 dicembre 2016: <http://m77gallery.com/events/emilio-isgro-la-pelle-scorticata/>). Sull'intero progetto si veda anche il contributo di Katia Trifirò dell'Università di Messina, *La pelle scorticata. Il teatro ibrido di Emilio Isgrò*, presentato alla Graduate Conference "Lingua orale e parola scenica. Risorsa e testimonianza", Pavia, Collegio Ghislieri, 10-11 novembre 2016 (atti in corso di pubblicazione).

Per ragioni di tempo e di spazio non possiamo soffermarci sui testi, né citare altri esempi, ma questi pochi cenni bastano a dare un'idea di come il drammaturgo moderno sull'esempio di quelli antichi possa lavorare fruttuosamente anche con pochi attori, e con il coro, e al tempo stesso offrire alla nostra interpretazione prospettive inedite: invitandoci a rileggere i testi classici e le nuove drammaturgie sotto una prospettiva diversa, dal punto di vista degli attori, che li incarnano nei loro corpi, volti e voci.

Per questo ci piace chiudere questa breve rassegna con il caso di Francesca Benedetti, attrice marchigiana che è eccezionale interprete di molti drammi di Isgrò: *Gibella del Martirio* (sottotitolo: *Sette libri e un girotondo per Francesca Benedetti*), *Oresteia di Gibellina* (per lei Isgrò reinventa completamente il personaggio-chiave di Clitennestra/Tinestra), l'ironica "farsa filologica" *Il frutto senza nome* (1983), in cui l'attrice interpreta la regina Isabella la Cattolica, *Didone Adonàis Domine* (1986), riscrittura d'ispirazione virgiliana sulla dolente figura della regina punica, e infine la splendida *Medea* di matrice euripidea, ma completamente riscritta da Isgrò in una lingua d'arte, mista di messinese e spagnolo, anch'essa nata su commissione pubblica della città (Messina, 2002).¹⁰

Il confronto tra i testi e le rispettive interpretazioni dell'attrice conferma le testimonianze raccolte sul campo, nel corso di molti anni, da parte di interpreti, drammaturghi e registi: anche dopo aver cessato di interpretare un personaggio l'attore non si "sveste", non "smette" quei panni, non li depone mai del tutto. Nella sua mente, ma prima ancora in quella del drammaturgo, e nella memoria del pubblico, resta indelebile la traccia di tutti i ruoli che ha interpretato. È come se li "rivestisse" uno sull'altro ogni volta che va in scena: come un tatuaggio. Allo stesso modo Emilio Isgrò, riscrivendo Eschilo o Euripide, non cancella il testo originario ma anzi lo fa emergere, gli dona nuovo senso. E la sua "cancellatura d'artista", impressa su un testo o su un'immagine, non ne annulla o impedisce la lettura. Al contrario ce ne fa riscoprire il vero, recondito significato: così come accade nell'esemplare, magistrale Manifesto per gli Spettacoli classici 2007 (*Eracle e Trachinie*) commissionato a Isgrò dalla Fondazione INDA nella persona di Fernando Balestra.

¹⁰ Si vedano a riguardo i testi con le rispettive note (in particolare per *Medea* cfr. Isgrò 2011, pp.75-79 e 435-494), Treu 2015 e *L'arte di Emilio Isgrò*, in corso di pubblicazione.

Bibliografia

Dichiaro di essere Emilio Isgrò, catalogo a cura di Marco Bazzini e Achille Bonito Oliva, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 2008.

E. Isgrò, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, a cura di M. Treu, Firenze, Le Lettere, Firenze, 2011.

K. Trifir, *La pelle scorticata. Il teatro ibrido di Emilio Isgrò*, contributo presentato alla Graduate Conference "Lingua orale e parola scenica. Risorsa e testimonianza", Pavia, Collegio Ghislieri, 10-11 novembre 2016 (atti in corso di pubblicazione).

M. Treu, *La Medea 'scancellata' di Emilio Isgrò*, in «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di F. Condello e A. Rodighiero, Bologna, Bononia University Press, 2015.

M. Treu, *L'arte di Emilio Isgrò tra epos e teatro: dall'Orestea di Gibellina all'Odissea cancellata*, in *Il racconto a teatro*, Atti del convegno italo-iberico, Università degli Studi di Trento, 10-12 novembre 2014, a cura di G. Ieranò e P. Taravacci, Trento, Labirinti (in corso di pubblicazione).

Siti

<http://www.tribune.com/2013/08/le-api-scatenate-di-emilio-isgro-a-lipari-una-nuova-peformance-tra-epigrafi-dellantica-grecia-che-introduce-per-la-prima-volta-la-tecnologia-nel-lavoro-dellartista-cancellature-in-movimento-su>.

<http://m77gallery.com/events/emilio-isgro-la-pelle-scorticata>.

ANTONIO CALENDÀ¹

12. Fare Teatro²

Anzitutto il mio ricordo va ovviamente a Fernando Balestra, che vorrei ricordare, oltre che come organizzatore culturale, anche come autore teatrale. Lui mi diede l'occasione di leggere due suoi scritti, che ritengo essere due testi di grande forza evocativa e che riguardano anche temi legati alla classicità.

Oggi qui abbiamo fatto una provvida messe di indicazioni, di riflessioni; ci siamo arricchiti nel sentire i relatori che ci hanno preceduti: quindi io non posso far altro che dire qualcosa in relazione a ciò che ho ascoltato.

Mi soffermo innanzitutto su Isgrò, sui ricordi della sua *Oresteia*. La grande passione sull'*Oresteia* mi accomuna a Isgrò: essendomi laureato su questa trilogia e avendola realizzata teatralmente due volte, quando ho sentito le sue esperienze mi sono sentito coinvolto. Ho soprattutto sentito come naturale e necessario il percorso che ci ha indicato. Ritengo che, quando si mettono in scena i classici, essi debbano essere inseriti nella temperie culturale dei nostri tempi. I classici devono essere certamente rivissuti non secondo arbitrio, ma secondo meditate accezioni interpretative: io però credo che un testo antico non possa essere riproposto secondo improbabili archeologismi figurativi, ma debba – e in questo sta la difficoltà dell'operazione – essere riproposto non solo secondo moduli iconografici, ma secondo necessità culturali che riguardino la contemporaneità. Quando Isgrò parlava della traduzione in siciliano, nel momento in cui in Sicilia c'erano forti turbolenze sociali, ne capivo la necessità, così come quando io lo feci per la prima volta. Da giovanissimo ho portato l'*Oresteia* al Teatro Stabile d'Abruzzo, precisamente nei sotterranei del Castello de L'Aquila. Erano le prime testimonianze di teatro d'ambiente, simili a quelle che, in America, Richard Schechner faceva nelle fabbriche e nei luoghi abbandonati di Manhattan; erano gli anni Settanta, in cui si tentavano nuove strade formali nel rapporto fra pubblico e messinscena. Dal canto mio sentivo che, per riproporre un'opera come l'*Oresteia* in una piccola città medievale, bisogna-

¹ Regista.

² Il testo dell'intervento orale, registrato, è stato trascritto da Federica Scazzariello. Il titolo è nostro.

va presentarla come una discesa agli inferi: il pubblico – trenta persone per volta – veniva immesso in questi sotterranei e rimaneva intorno a un grande parallelepipedo, su cui lavoravano gli attori, vedendo nel contempo Piera Degli Esposti nei panni di Cassandra, attaccata al soffitto quasi come una blatta. Introdotto nei misteri attraverso l'uso del coro, che rammemora tutti gli antefatti dell'*Agamennone*, il pubblico si trovava dunque quasi all'interno di un'*ekklesia*, di una società viva, vitale.

Quando l'ho poi riproposta per il teatro di Siracusa, fu anche lì necessaria una riflessione sulla rappresentazione degli eventi. Noi sappiamo bene quante tragedie dell'antica tradizione siano fortemente condizionate dalla guerra di Troia, che per i Greci era uno spartiacque fondamentale. Come raffigurarla oggi? Mettendo naturalmente in gioco il '900, il secolo delle guerre più atroci della storia dell'umanità: la Seconda Guerra Mondiale è commisurabile per i Greci alla Guerra di Troia, per importanza e per le sue conseguenze. Il pubblico doveva sentirsi quasi violentato dallo spettacolo e coinvolto in una dimensione riconoscibile sul piano non meramente figurativo, ma sul piano delle necessità culturali, in modo da avvertirne le somiglianze. Per questo, quando Agamennone ritorna ad Argo, dietro di lui vi era una galleria che rammemorava una di quelle grandi stazioni europee da cui si partiva e si arrivava durante le guerre, che veniva sfondata da un carro merci che silenziosamente seguiva Agamennone. Da esso, una volta giunto a destinazione, scaturivano tremila scarponi militari; intorno ad Agamennone si approssimavano tutti i vecchi del coro, vestiti un po' "beckettianamente", in attesa di qualcosa che non arriverà, portando le fotografie dei loro *desaparecidos*, i caduti in guerra, perché il generale ne riconoscesse le sembianze. Ciò non avveniva, e deflagrava un'attesa tragica nei confronti di quello che accadrà alla fine della storia. Il tutto creava un'immagine che colpiva il pubblico fortemente e che esso poteva ricondurre alla propria idea e ricordo di guerra.

Io credo quindi che le indicazioni di Isgro portino in questa direzione: al giorno d'oggi non si può fare la tragedia antica se in essa non si inseriscono forti elementi di riconoscibilità, che non siano però né banali né arbitrari. A volte sono anche molto sofferti, in quanto l'azione stessa dell'interpretare viene necessariamente da un profondo atto di conoscenza. Gadamer afferma che, nel momento stesso in cui tu t'approssimi alla realtà e quindi a un reperto antico, fai un'opera di conoscenza. Da Isgro ho dunque sentito parole molto consolanti e in linea con quelle che sono le mie idee del fare teatro.

Per quanto riguarda il tema particolare del nostro convegno, il mio itinerario di conoscenza nei confronti di questo artefice del teatro che è l'attore è sta-

ta un'esperienza travagliata, anche feconda. Sono stato regista di ben sette tragedie a Siracusa e in totale ho creato circa centocinquantaquattro regie. Ho avuto la fortuna di dirigere tutti i grandi attori italiani, da Sergio Tofano a Glauco Mauri, ad Albertazzi, a Gassman stesso (che lavorò nel mio Teatro Stabile a Trieste per tre anni), a Tedeschi, a Branciaroli, a Herlitzka, a Popolizio, Michele Placido.

La mia conoscenza del teatro comincia da autodidatta: vengo dal teatro universitario di Roma degli anni della grande avanguardia, una strada che nasceva in piena autonomia rispetto alle scuole vigenti. Il percorso che ho fatto è stato perciò di apprendimento empirico attraverso la messinscena dei testi che affrontavo, e quindi attraverso il grande elemento insostituibile e assoluto del far teatro che è l'attore. Anzitutto l'attore è colui che – mutuando dal linguaggio giuridico – mette in causa: l'attore nella causa è colui che chiama il convenuto e il convenuto, come sappiamo, è il pubblico.

Una simulazione appare vera perché noi tutti *con-veniamo*, cioè veniamo tutti insieme, intorno a un evento che stabiliamo vero per convenzione: questo in parole povere è il teatro. L'attore deve però far attenzione a non essere attante. Per spiegare la differenza tra i due termini, proporrò una definizione del prof. Marzullo riguardo al *Pluto* di Aristofane, che proprio in questi mesi i ragazzi del Corso di Alta Formazione *Teatro Antico In Scena* dell'Università Cattolica di Milano stanno affrontando, sotto la guida della prof.ssa Elisabetta Matelli e di Christian Poggioni.

So che Marzullo è uno studioso che ha spaccato in due il mondo scientifico perché era un utopista sfrenato. Su Aristofane ha detto parole abbastanza definitive sul piano dell'indagine scientifica. In particolare sugli attori del *Pluto*: secondo Marzullo, soprattutto Carione, il servo che osserva il divenire della vicenda, ne partecipa e ne è anche critico, è attante e non attore. Non è un attore tragico a tutto tondo, è un personaggio che si compie nel momento – il participio presente ne testimonia il senso. Per approfondire il concetto, "attante" è colui che muove un processo conoscitivo senza saperne gli esiti; l'attore è invece colui che, mentre sta interpretando il personaggio, sa di essere officiante di una metafora. Peraltro l'attore si attua, si attesta attraverso una parola che, detta, diviene qualcos'altro da sé. La parola detta in teatro è un sortilegio particolare: la parola teatrale non è né quella scritta né quella parlata comunemente, è un *tertium* che evoca il mistero che i Greci chiamano col termine *logos*. Il *logos* si attua nel momento in cui a teatro la parola viene detta. L'attore tragico per eccellenza è proprio colui che usando la parola attua questo sortilegio, e nel contempo sa di essere in procinto di non essere, perché il teatro è qualcosa che

nel momento in cui s'attua, già non c'è: questo è il senso profondo del teatro. Mi sovviene in questo caso anche l'arte figurativa di Isgrò, inventore di un percorso più che simbolico nella sua espressione figurativa, cioè la pittura della cancellazione: dalla pagina scritta evoca e preserva solo alcune parole, quelle significanti in relazione a un significato che viene cancellato. È un po' questo anche l'itinerario dell'attore tragico: il grande attore tragico, nel senso più pieno del termine, è colui che mentre recita sa che non ci sarà, per cui dà a quello che sta attuando, al personaggio e alle parole che dice, il senso della definitività morale, sociale, poetica. È l'attore che consegna a noi la memoria di ciò che sta facendo e il teatro diventa così una memoria di ciò che non c'è più, perché viene consegnato a tutti noi per portarlo nelle nostre vite.

Quando noi ci emozioniamo di fronte a uno spettacolo, che cosa ne deriviamo? Un pezzo di carta, una fotografia, documenti inattuali, a volte solo pretestuosi. Quante volte vediamo fotografie di spettacoli shakespeariani e strolleriani, che abbiamo amato al di sopra della nostra passione, e rivisti in fotografia ci appaiono delle misere cose. Però sono per noi belle perché è la memoria che li conserva e il teatro è memoria di ciò che non c'è. Questo è il senso profondo del teatro. L'attore tragico grande, mentre recita, sa che non ci saranno che memorie consegnate ad altri, a quella bellissima *ekklelesia* che è il pubblico teatrale, lì per celebrare questo sortilegio antico, moderno, contemporaneo, sempre più contemporaneo, tramite il quale insieme possiamo rappresentare non solo il vero della realtà, ma soprattutto quello che non ci appare nella fenomenologia del quotidiano. I piccoli attori sono quelli che invece vogliono rimanere al presente e solleticare il pubblico negli istinti più effimeri, relegarsi alla serata, all'occasione. Il grande attore è quello che sa donarsi alla memoria degli altri.

Io, quando vedo dei giovani – e non giovani – che si offrono al teatro, come nel caso dell'esperienza condotta da Elisabetta, mi sento spronato a fare ancora teatro. Quando c'è gente capace di dedicarsi al teatro e di sognare con esso, sento che c'è ancora qualche speranza perché l'uomo possa sottrarsi alla volgarità che ci circonda, alla banalità dei media, alla stupidità infernale cui siamo costretti. Il teatro è anche un modo clandestino di opporsi al massacro che ha fatto di noi certa politica, quella che ha assecondato certa televisione. Oggi vi pare il caso che in televisione il teatro sia scomparso del tutto? Eppure ai suoi inizi la televisione, tramite il teatro e i romanzi sceneggiati, ha creato un sostrato di consapevolezza – non certo di cultura, però di consapevolezza, di un'identità, di amore per il teatro. Grazie a questo il teatro è esploso in Italia negli anni '60/'70, con le compagnie di giro, le sociali, con la provincia che re-

staurava i propri teatri, proprio perché la televisione creava nel pubblico un desiderio, un'attesa, conosceva i grandi attori. I teatri italiani erano pochi, una quarantina in tutta Italia: eppure nel Dopoguerra con la televisione ogni provincia voleva il suo teatro. Si ripristinavano vecchi manufatti andati in disuso – oggi ahimè molti hanno richiuso e stanno diventando magazzini o supermercati – o costruiva luoghi appositamente. Questa è la volgarità che ci assedia e non permette al teatro di essere elemento fondante della consapevolezza di un paese. Per cui quando io assisto a questi fenomeni di passione, di indagine, di grande rilievo culturale, mi emoziono fortemente. Ieri qui ho assistito a una testimonianza forte e questo gruppo sotto la guida di Elisabetta e di Christian, al quale io indico la vostra gratitudine perché è un attore bravissimo che si dedica a questa esperienza, quando vedo queste cose mi sento sollevato e mi ritorna una grande voglia di fare teatro e la fiducia in questo paese non è ancora del tutto perduta.

Appendice

Al termine della sua comunicazione, Antonio Calenda risponde a una considerazione del Prof. Giuseppe Zanetto.

Zanetto

Antonio Calenda ha citato Benedetto Marzullo come grande studioso di Aristofane. È sicuramente una personalità che per molti versi ha diviso il mondo accademico italiano, però è innegabile che lui e Carlo Ferdinando Russo siano i due studiosi che nella seconda metà del Novecento più hanno contribuito a riscoprire Aristofane in maniera moderna. In particolare penso alla traduzione che Marzullo fece dell'opera omnia aristofanea, forse la prima pensata anche per il teatro. Oggi siamo pienamente consapevoli che la traduzione deve tener conto dell'intima natura teatrale del testo: qualche decennio fa non era così scontato.

Calenda

L'attore tragico per essere tale ha bisogno anche del testo e quando si mette in scena il testo antico il problema di fondo è quale traduzione usare. Un esempio di traduzione errata è quella citata questa mattina di Pier Paolo Pasolini, fatta per Vittorio Gassman e utilizzata per un'Oresteia al teatro greco di Siracusa. Pasolini tradusse non direttamente dal greco, ma sulla scorta di una traduzione francese di Mazon, uno dei più grandi studiosi dell'opera di Eschilo: non conoscendo il francese si tradì, compiendo degli errori grossolani a livello testuale.

Pensando ad altre traduzioni della stessa opera, possiamo considerare Romagnoli, trovando anche in esso dei difetti: è stato sicuramente un grande grecista, ma pensava alla bella letteratura. D'altra parte, per esempio, Valgimigli è uno che si può dire bene in teatro perché rappresenta il mondo dell'idealismo crociano dell'inizio del secolo, nonostante quella lieve ampollosità: dietro quella traduzione vi ravvisiamo il mondo dei professori di liceo, degli avvocati di provincia, che però è anche identità. Mentre nella mia prima versione dell'Oresteia ebbi l'ardire di tradurre io il testo, avendolo fatto per la mia tesi di laurea, a Siracusa invece ho usato la traduzione di Valgimigli. Altro esempio è Giorgio Ieranò, del quale ho utilizzato la traduzione di Baccanti di Euripide. La sua era una versione fatta per l'attore, e infatti lo spettacolo diventava lieve, semplice. È inutile cercare delle omologie stilistiche: il greco antico è in qualche modo intraducibile nei suoi aspetti formali, così come sono intraducibili i suoi aspetti di messinscena. Non bisogna quindi reinventarlo secondo verosimiglianze falsamente archeologiche, guai! Bisogna reinventarlo secondo meditate, dolorose, approfondite omologie con la cultura contemporanea. Il traduttore, come il regista, deve fare lo stesso percorso.

Leggendo quel bellissimo saggio che precede la traduzione di Baccanti pubblicata da Mondadori, in cui Dioniso era rappresentato come una specie di demiurgo regista un po' fanfarone, mi sentii autorizzato a immettermi su quella strada per la quale il tragico poteva diventare, attraverso il comico, grottesco. E qui aggiungo una cosa: sarò iconoclasta, non attendibile, ma alle volte nella tradizione del teatro antico il tragico più prepotente è nel comico, nel grottesco. La danza per esempio è il momento dell'esorcizzazione sublime della morte. Prendete un attore e mettetegli la maschera e lasciatelo fermo: l'immagine che vedete è la morte. Perché si danza quindi? Dobbiamo raffigurarci la danza antica con attori in maschera, un modo per non arrivare subito alla morte. E questo è il comico: eccede nella mimica, nell'enfasi facciale, nella gestualità, perché la comicità a volte è il preludio, l'anticamera della rappresentazione della morte.

Devo dirlo francamente: ho diretto tutti i grandi attori italiani, ma l'emozione del tragico l'ho avuta quando ho diretto i grandi attori dell'avanspettacolo italiano in particolare i Maggio, grande famiglia di comici. Quando siamo andati a Parigi, i parigini capivano che quella era la Commedia dell'arte. Noi non abbiamo avuto la tragedia, la commedia, il dramma borghese: l'Italia si ferma al '600 con il teatro dei comici dell'arte, siamo conosciuti per quello.

13. Pensieri di un attore sull'interpretazione tragica¹

Ho debuttato come attore con Antonio Calenda a Siracusa, in quell'*Agamennone* che lui stesso ha poco fa descritto nel suo intervento: ero uno dei vecchi che raccoglievano, con animo dolente, gli scarponi dei morti in guerra. Debuttare nel teatro di Siracusa davanti a diecimila spettatori fu per me un'emozione straordinaria. Per il provino studiai il prologo della scolta dell'*Agamennone* nella traduzione di Valgimigli, senza sapere che Calenda avrebbe adottato questa traduzione. Lo interpretai saltando a destra e a manca nel punto in cui la sentinella festeggia, con tutta la mia forza di giovane attore in cerca del debutto. Calenda, dietro una scrivania, mi disse: «Sì, bello, mi interessi; poi vediamo». Allora io, sudato, mi alzai e dissi: «Bene, allora mi tengo pronta la Scolta». E lui rispose: «No, la Scolta verrà interpretata da un personaggio che si chiama Roberto Herlitzka». E io giustamente partii con una parte nel coro. Questo fu il nostro primo incontro. Non partecipai solo all'*Agamennone*, ma anche alle *Coefore*, e anche qui facevo parte dello splendido coro, con uomini vestiti da donne velate, eppure, grazie alle voci maschili, il canto tragico era fortissimo, dirompente, un colpo di scena.

Però voglio fare un passo indietro e raccogliere alcune delle cose che ho ascoltato per porre un paio di domande e di provocazioni. Quando sono entrato alla scuola del Piccolo Teatro, con Strehler come maestro, ho seguito un percorso formativo basato su tre anni: il primo anno ci fecero recitare solamente in versi italiani, possibilmente tragici (Alfieri, Manzoni), e qualcosa anche in latino; al secondo anno siamo passati a Shakespeare – quindi tragedia tradotta – e al terzo anno a Cechov, tragedia mascherata – se vogliamo – da commedia. Non sarebbe stato possibile il percorso inverso: nella mia esperienza la formazione come attore tragico è quella che permette poi di affrontare tutto, anche i testi non tragici e contemporanei. Ci sono scuole che propongono l'inverso: in

¹ Il testo dell'intervento orale, registrato, è stato trascritto da Federica Scazzariello. Il titolo è nostro.

America ho parlato con attori scioccati dal fatto che noi fossimo partiti da Manzoni invece che da Shakespeare. La mia esperienza è quella che proseguo poi qui in Università Cattolica, in cui la formazione classica su testi tragici permette poi di aprirsi a tutto – un po' come il liceo classico permette poi di frequentare qualsiasi facoltà.

Per quanto riguarda la traduzione, mi sono accorto, osservando i grandi attori (i primi diretti da Antonio Calenda, come Herlitzka e Piera degli Esposti), come la loro forza fosse proprio nella capacità di scolpire la parola. La statura tragica di questi attori permette loro di provocare sortilegi mentre parlano. In un altro spettacolo di Calenda cui ho avuto la fortuna di partecipare, l'*Otello* – un personaggio di statura tragica immensa – l'attore non aveva le stesse capacità di scolpire la parola e il risultato era sotto gli occhi di tutti. Questo perché c'è una forza, anche a livello dell'articolazione, quando una traduzione di un certo tipo impegna l'attore fisicamente. Per l'attore non è solo una questione, seppur importantissima, letteraria: è una questione fisica. Ad esempio, l'endecasillabo dell'Alfieri costringe a un'articolazione e a un uso della respirazione e del corpo diversissimi e ti costringe a elevarti verso personaggi che stanno – come diceva Strehler – al «sesto piano». Ciò implica per noi attori cercare di salire verso di loro, non tirarli giù verso il «primo piano» dove stiamo noi. E a questo Strehler aggiungeva: «La lingua italiana è più adatta al bel canto che non alla creazione della tragedia». Questa è la provocazione che pongo. Perché noi non abbiamo avuto Shakespeare? Per una questione linguistica. Gli inglesi l'hanno avuto perché la loro lingua ha una certa sonorità, una certa cadenza, è tronca come il tedesco per Goethe. Quindi forse anche il problema della lingua è alla base della possibilità di una creazione tragica classica.

In occasione degli anniversari shakespeariani che sono appena trascorsi, ho potuto recitare più e più volte Shakespeare in lingua originale; sono andato anche a studiarlo in Inghilterra e mi sono documentato. La forza, il piacere e l'esplosività che l'attore prova nel recitare Shakespeare in inglese non è paragonabile a qualsiasi traduzione: immagino dunque questo problema declinato sui tragici greci. È chiaro che è irrecuperabile. Peter Brook, in una conferenza al Piccolo, aveva detto che con la traduzione, qualsiasi essa sia, un livello di poesia e musicalità è perso: sta nella responsabilità degli attori cercare di colmare questo *gap* con la loro espressività e creatività, aiutati dalla traduzione. Diceva che anzi noi italiani siamo fortunati a non avere Shakespeare tradotto, perché non ci adagiamo su certe cantilene che ormai gli inglesi fanno per abitudine.

Questo aspetto della parola tradotta sul personaggio tragico ha messo in crisi più di un attore: Al Pacino racconta con autoironia che, quando preparò

il personaggio di Shylock di *Il Mercante di Venezia*, aveva inizialmente provato ad affrontarlo improvvisando le battute e utilizzando la lingua contemporanea finché, dopo un mese di sofferenza, arrivò alle prove e disse davanti a tutti: «You can't improvise this shit!» («Non si può improvvisare questa roba!») Solo quando cominciò a utilizzare il *blank verse* – metro tipico delle opere shakespeariane – ne venne fuori uno Shylock immenso, in cui Pacino unì la metrica corretta alla parte interiore che aveva coltivare tramite la ricerca di una sua credibilità emotiva. Fu solo però con l'uso della lingua che poté veramente esprimere il suo personaggio.

È stato detto in questa sede che a volte gli autori scrivevano pensando a un attore della compagnia: questo è sicuramente vero. Nelle ricerche che ho fatto su Shakespeare, si dice che un grande attore della sua compagnia si chiamava Richard Burbage ed era tra l'altro un suo socio con il quale aveva costruito il Globe Theatre. Burbage, da *Riccardo III* in avanti, fu il protagonista delle sue opere. Un aneddoto dice che si era creata un po' di competizione fra il grande drammaturgo e il grande attore, perché questi recitava qualsiasi cosa con scioltezza, aveva sempre successo. Un giorno Shakespeare decise di metterlo alla prova e, spinto dalla volontà di far recitare all'attore qualcosa di ancora più grande, scrisse *Otello*. Non so se la leggenda corrisponde al vero, ma è bello pensare che la presenza dell'attore tragico possa avere anche ispirato dei capolavori o comunque aiutato a crearli. Gli stessi grandi drammaturghi sono attori tragici e spesso capocomici – Shakespeare stesso recitava –, calcavano la scena e da essa ricevevano l'ispirazione per il capolavoro successivo.

Aggiungo solo un'ultima cosa: l'attore tragico deve avere anche l'istinto comico. Nei grandi, da Euripide fino a Shakespeare, la tragedia è sempre impastata di commedia. Non per questo l'attore tragico dev'essere un guitto, però deve avere la sensibilità di capire che, come nella vita, l'impasto di tragico e comico è indivisibile. Ricordo una battuta del *King Lear* in cui il re, nella sua scena più tragica, quando ha la figlia Cordelia morta tra le braccia, nella sua follia e nello stato quasi allucinatorio, cerca di svegliarla e di parlare con lei: «Cordelia, cos'hai detto?» esclama, avvicinando l'orecchio al cadavere. Il pubblico è impressionato dalla scena del vecchio che ascolta la figlia. Poi si alza e dice: «La sua voce è sempre stata così sommessa e gentile... che in una donna non è male!» Come può un attore fare una cosa del genere? Secondo me Shakespeare, uno che il teatro lo faceva e aveva l'esigenza di tenere il suo pubblico, l'ha scritta volontariamente e l'attore deve avere una grande sensibilità per capire che c'è anche questo livello, che non fa altro che innalzare la poesia. E vi-

ceversa, arrivando a Cechov, la commedia è travestita da grande tragedia. Quindi la distinzione tra attore tragico e comico ce la diamo un po' per creare due categorie, però in realtà un grande attore tragico – lo diceva Gassman – per recitare la grande tragedia devi avere dietro una grande felicità. Non so se vale anche il contrario, ma secondo la testimonianza di Calenda anche i comici sono dei tragici assoluti.

Foto 7 - Teatro greco di Siracusa





Indice dei passi di autori antichi citati

- Anonimo, *Sulla Tragedia* 11, 91-92, p. 32 Perusino
Antologia Palatina 7.594 = Teodoro, nr. 23 Matelli 2007
Antologia Palatina 7.595 = Teodoro, nr. 24 Matelli 2007
Aristofane, *Le Vespe* 1476-1481, 1484-1499
Aristofane, *Pace* 804-810
Aristofane, *Rane* 302-305
Aristofane, *Tesmoforiazuse* 267-268
Aristofane, *Vespe* 579-580
Aristotele *Retorica* 3.1 1403b31-35
Aristotele, *Poetica* 1456b 10-13
Aristotele, *Poetica* 1461b 34-35
Aristotele, *Politica* 7.15 1336b 28-35 = Teodoro, nr. 9 Matelli 2007
Aristotele, *Retorica* 3.1 1403b 27-35 = Teodoro, nr. 26 Matelli 2007
Aristotele, *Retorica* 3.11 1412a21-b3 = Teodoro, nr. 27 Matelli 2007
Aristotele, *Retorica* 3.2 1404b 18-26 = Teodoro, nr. 16 Matelli 2007
Ateneo, *Deipnosofisti* 1, 22a
Demostene, *Sulla Corona* 180 = Teodoro, nr. 7 (apparato) Matelli 2007
Demostene, *Sulla Falsa Ambasceria* 246-7 = Teodoro, nr. 6 Matelli 2007
Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica* 14, 110.1
Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica* 15 7. 2
Diogene Laerzio, *Vite dei Filosofi* 2, 104
Diogene Laerzio, *Vite dei Filosofi* 2, 104 = Teodoro, nr. 25 Matelli 2007
Diogene Laerzio, *Vite dei Filosofi* 2, 104 = Teodoro, nr. 19 Matelli 2007
Efippo in Ateneo *Deipnosofisti* XI 482d = PCG V, fr. 16 p. 145, Teodoro, nr. 17 Matelli 2007
Eliano, *Storia Varia* 14.40.2 = Teodoro, nr. 10 Matelli 2007
Epitteto, *Dissertazioni*, fr. 11, p. 464 Schenkl (= TrGF IV T Hi 47)
Erodoto, *Storie* 6, 129

- Eschilo, *Coefore*, 560-564
- Euripide *Fenicie* 313 ss., 1718-1719
- Euripide, *Baccanti* 25, 363, 1167
- Euripide, *Eracle* 871, 892-893, 1119
- Euripide, *Medea* 476
- Euripide, *Oreste* 279
- Euripide, *Troiane* 146 ss., 332 ss.
- Eustazio 1170, 53 = IV 283, 7 van der Valk
- Filodemo, *Retorica* II 114 fr. IV 6 S = Teodoro, nr. 28 Matelli 2007
- Gorgia, *Elena* 9,
- Gorgia in Plutarco, *Sull'ascolto dei poeti* 15 c-d (= Gorgia 82 B 23a Untersteiner).
- Gorgia, *Testimonianze e frammenti* 82 B 23 e 23a Diels-Kranz
- Lessico di Esichio, s.v. Θεόδωρος = Teodoro, nr. 21 Matelli 2007
- Lessico di Esichio, s.v. a 48 Αριστόδημος = Teodoro, nr. 22 Matelli 2007
- Lessico di Esichio, s.v. πελεθοβάψ = Teodoro, nr. 20 Matelli 2007
- Libanio, *Invettiva contro Eschine, Declamazione* XVII. 83 = Teodoro, nr. 7 Matelli 2007
- Luciano, *Nigrino* 11
- Macrobio, *Saturnalia* 2, 7, 16-17
- Omero, *Odissea* X 1-76
- Pausania 1.37.3 = Teodoro, nr. 5 Matelli 2007
- Platone (poeta comico), *Εορταί, Le feste*, fr. 29 Pirrotta = fr. 29 PCG VII
- Platone *Leggi* 7, 814 d ss.
- Platone, *Leggi* 7, 816 a
- Platone, *Leggi* 7, 817c
- Plinio, *Storia Naturale* 35.64-66
- [Plutarco], *Vite dei dieci oratori* 848B
- Plutarco *Sulla gloria degli Ateniesi*. 5 348c (= Gorgia 82 B 23 Diels-Kranz),
- Plutarco, *Come il fanciullo debba ascoltare i poeti* 18 C = Teodoro, nr. 15 Matelli 2007
- Plutarco, *La fortuna o la virtù di Alessandro Magno* 2, 334A = Teodoro, nr. 12 Matelli 2007
- Plutarco, *Precetti per la Gestione dello Stato* 21, 816F-817A = Teodoro, nr. 8 Matelli 2007
- Plutarco, *Questioni Conviviali* 737 A-B = Teodoro, nr. 13 Matelli 2007

- Plutarco, *Sulla Gloria degli Ateniesi* 348 E-F = Teodoro, nr. 18 Matelli 2007
 Plutarco, *Sulla lode di sé senza offesa* 545 E = Teodoro, nr. 14 Matelli 2007
 Plutarco, *Vita di Demostene* 29
 Plutarco, *Vita Pelopida* 29 2 = Teodoro, nr. 11 Matelli 2007
 Polluce, *Onomasticon* II 111-112
 Polluce, *Onomasticon* IV 114
 Seneca Padre, *Controversie* 10.5.27
 Senofonte *Memorabili* 3.10.1-3
 Sofocle *TrGF* IV T 1, 21-22
 Sofocle, *Edipo a Colono* 437-439, 787, 783-788
 Sofocle, *Edipo Re* vv. 370, 370-371, 1121-1130, 1121
 Teofrasto, *Caratteri* XXVII, 2

Iscrizioni

- Dittenberger 1915³ 239B,67-69 = Teodoro, nr. 3 Matelli 2007
IG II² 2318, col. V 119 (= *TrGF* I DID A 1)
IG XII *Suppl.* nr. 400, p. 162 = Teodoro, nr. 4 Matelli 2007
 Mette 1977 V A 2, col. 2, pp. 164-65 = Teodoro, nr. 2 Matelli 2007
 Mette 1977, I col. 11. 10-12, p. 27
 Mette 1977, V D2, col.2, pp. 184-5 = Teodoro, nr. 1 Matelli 2007
SEG 34 nr. 174
 SIG³ 1080

finito di stampare
nel mese di luglio 2017
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)