ISBN 978-88-907696-3-4

DIARIO 2015

36

I QUADERNI DEL TEATRO OLIMPICO

I QUADERNI DEL TEATRO OLIMPICO 36

68° CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI AL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA

DIARIO 2015

aim energy

CONFINDUSTRIA VICENZA

MEDIA PARTNER
IL GIORNALE DI VICENZA

TEATRO OLIMPICO

COMUNE DI VICENZA
ASSESSORATO ALLA CRESCITA

Teatro Comunale Città di Vicenza

I QUADERNI DEL TEATRO OLIMPICO N. 36

Questa pubblicazione è stata realizzata in occasione del
68° CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI AL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA

organizzato da
Comune di Vicenza
Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza

con il sostegno di aim energy Vicenza e di CONFINDUSTRIA VICENZA

e la partecipazione della Regione Veneto

in copertina: elaborazione grafica
dal manifesto del 68° Ciclo di Spettacoli Classici di Vicenza (Studiomama, Vicenza)

DIARIO 2015

a cura di
DINO PIOVAN
RICCARDO BRAZZALE

COMUNE DI VICENZA

FONDAZIONE TEATRO COMUNALE
CITTA' DI VICENZA

68° Ciclo di Spettacoli Classici
diretto da Emma Dante
I FIORI DELL'OLIMPO
VICENZA TEATRO DEL MONDO

TEATRO OLIMPICO DI VICENZA
18 settembre - 30 ottobre 2015

18 E 19 SETTEMBRE
ORE 21
PRIMA LETTERA DI SAN PAOLO AI CORINZI
CANTATA BWV 4,
CHRIST LAG IN TODESBANDEN.
OH, CHARLES!
testo e regia di Angelica Liddell

Incontro con la regista presso l'Odeo del Teatro Olimpico
19 settembre - ore 17.00: incontro con **Angelica Liddell**

26 E 27 SETTEMBRE
ORE 21
ODISSEA MOVIMENTO N. 1
STUDIO LIBERAMENTE TRATTO DAL POEMA DI OMERO
testo e regia di Emma Dante

Incontro con la regista presso l'Odeo del Teatro Olimpico
27 settembre - ore 18.30: incontro con **Emma Dante**

2 E 3 OTTOBRE
ORE 21
PRIMAL MATTER
di Dimitris Papaioannou

9 E 10 OTTOBRE
ORE 21
EUMENIDI
regia di Vincenzo Pirrotta

Incontro con il regista presso l'Odeo del Teatro Olimpico
10 ottobre - ore 18.30: incontro con **Vincenzo Pirrotta**

16 E 17 OTTOBRE
ORE 21
EURIDICE E ORFEO
di Valeria Parrella
regia di Davide Iodice

28, 29 E 30 OTTOBRE
ORE 21
PALAMEDE
L'EROE CANCELLATO
testo e regia di Alessandro Baricco

LA LIBERTÀ DI OSARE LA LIBERTÀ DI SCEGLIERE

Nell'affidare lo scorso anno la direzione biennale dello storico Ciclo di Spettacoli Classici nel Teatro palladiano alla palermitana Emma Dante, oltre a riconoscere la grandezza di un personaggio invero unico nel quadro del teatro italiano, c'era la precisa scelta di voler intraprendere strade nuove, oscure, meravigliose. Inevitabilmente "pericolose".

Eccessivo, surreale, fisico, contemporaneo, arcaico, catartico, sacrale, intenso, sperimentale. Questo nuovo Ciclo – a volerlo racchiudere in un elenco di aggettivi – si spinge ancora oltre, guidato potentemente dal fascino dell'ignoto, dell'altrove, lungo sentieri poco battuti o a volte francamente scomodi, per cogliere i fragili fiori dell'arte, là dove il confine fra luce e ombre si fa in qualche modo più inquieto, preferendo alla conquista di vette eteree la sostanza dei corpi, delle radici e della terra. Il tema di quest'anno è dunque la fioritura, manifestazione plastica della natura nel suo farsi, la rigenerazione del teatro nel teatro: fioriture necessarie a una società che voglia eleggere la creatività a orizzonte poetico (nell'etimo) in cui ripensarsi e ridefinirsi, in cui costruire futuro.

E se la materia è classica, stile e linguaggio puntano a rompere convenzioni inaridite e a scuotere coscienze intorpidite - come sempre accade quando si voglia attualizzare il classico, che significa consentirgli di parlarci, di dirci le proprie verità atroci, in una lingua viva e non per soli studiosi.

Non a caso ad aprire il 68° Ciclo di Spettacoli Classici sarà Angelica Liddell, forse la voce più importante del teatro di ricerca contemporaneo europeo, che mette in scena una riflessione sulla fede, sulla ricerca del divino, sul sacro come – e cito le sue parole – un «modo per restituire all'essere umano la coscienza dello spirito, strapparlo al totalitarismo materialista» .

La scelta di rappresentare all'Olimpico la *Prima lettera di San Paolo ai Corinzi* della Liddell ha scatenato un caso e una tempesta di commenti e critiche sui media e sui social, con accuse di oscenità e blasfemia, irrompendo anche nell'ambito

politico con toni da crociata, in un clima da controriforma culturale. Una sorta di censura preventiva che considero, questa sì, scandalosa per due ordini di ragioni: per l'attacco ai fondamentali principi di libertà degli artisti e del pubblico - con la pretesa anacronistica e pericolosissima di impedire lo spettacolo - e per l'incredibile superficialità con cui si è scritto e detto di questo lavoro, montando una gigantesca mistificazione sul significato della ricerca dell'autrice catalana.

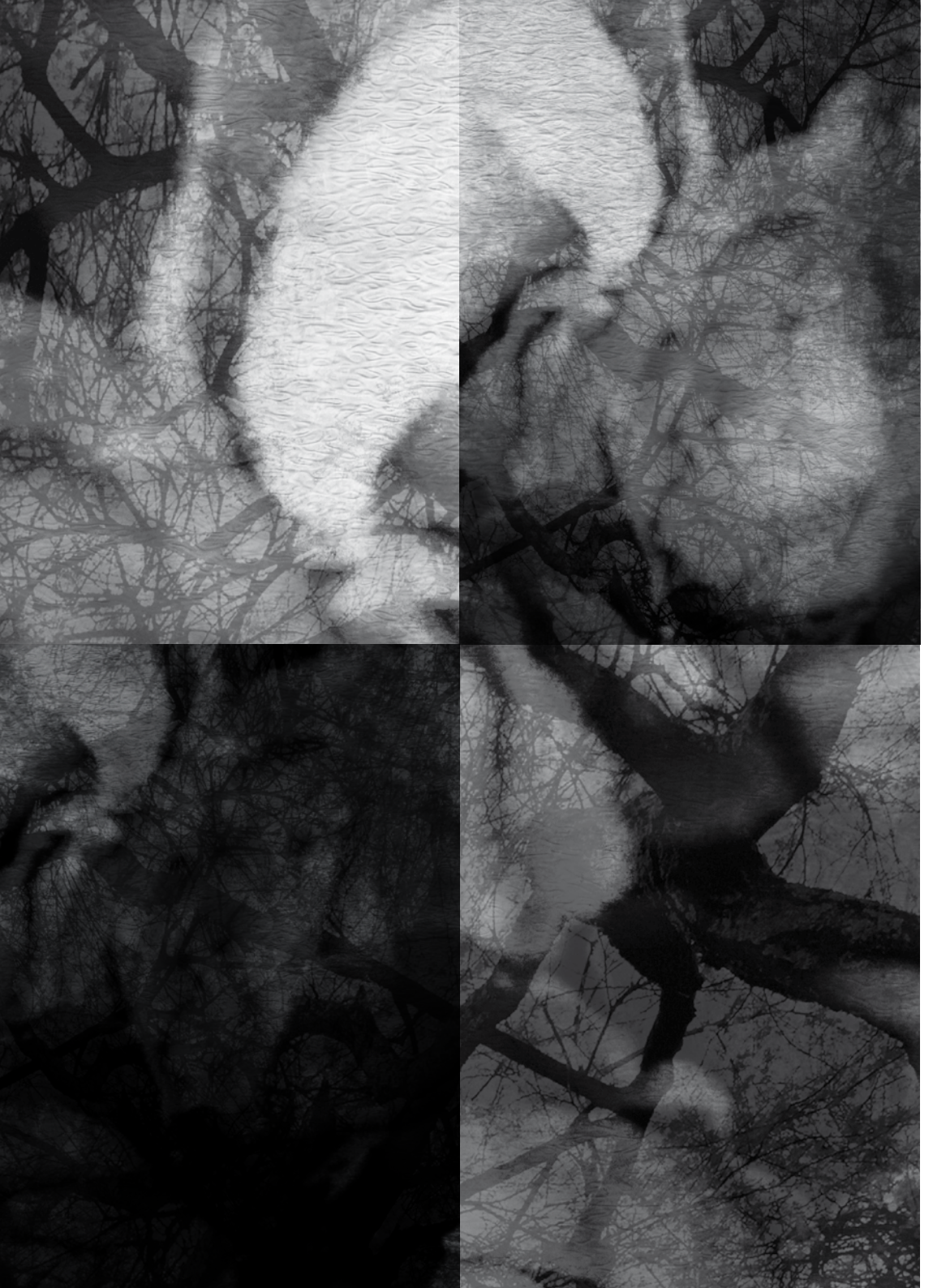
Prima con Nekrosius, allora assessore Francesca Lazzari, e ancora di più con la direzione artistica di Emma Dante, cui dobbiamo libertà e rispetto, a Vicenza abbiamo aperto l'Olimpico alle voci più interessanti e stimolanti del panorama italiano ed europeo e iniziato a promuovere spettacoli pensati esplicitamente per il palcoscenico palladiano: per restituire protagonismo al primo e più bel teatro della modernità della cultura occidentale, per troppo tempo ostaggio di una mediocrità rassicurante ma limitante.

Comunque la si pensi, uno spettacolo va visto per essere giudicato, sempre.

Al fondo di tutto questo, oltre a quella culturale e artistica, c'è infatti una forma più globale di libertà, davvero irrinunciabile, che è messa in pericolo dai feroci censori che chiedono la cancellazione preventiva di un'opera d'arte: la libertà del pubblico, di ciascuno di noi, di decidere con la propria testa cosa andare a vedere a teatro, o al cinema, o che libri leggere. La libertà di scegliere.

JACOPO BULGARINI D'ELCI

Vicesindaco e Assessore alla Crescita - Comune di Vicenza



I FIORI DELL'OLIMPO

Sulla vetta del monte Olimpo, circondata dalle nubi, vivevano gli Dei. Era impossibile raggiungere la vetta del monte senza il permesso degli dei stessi. Secondo i Greci, sopra queste nuvole, c'erano porticati e splendidi giardini... profumi di fiori di tutte le specie, pace, armonia regnavano in equilibrio perfetto. Nessun vento osava penetrare nel sacro recinto e tutto era circondato da un cielo sempre azzurro, luminoso e sereno.

Questa vetta invalicabile indicava un futuro grandioso. Nonostante Olympos significhi 'impedimento', 'ostacolo', 'barriera', l'Olympos era il territorio immenso dove Zeus e le divinità olimpiche governavano il mondo.

Continuo a pensare che il teatro Olimpico, come la vetta del monte Olimpo, sia una meta difficile da raggiungere per noi comuni mortali, ma certamente è il terreno più fertile dove coltivare fiori di tutte le specie e di tutti i colori. Fiori sconosciuti. Alieni. Fiori diversi e strani, che scuotono per la differenza dalle altre forme della natura. Bisogna averne cura per farli crescere, accettando la loro natura amorfa e il fascino dell'ignoto. Cure che ci incoraggiano verso luoghi sempre nuovi da esplorare, descrivere, riprodurre, analizzare.

Immagino una radice che ramifica sotto le fondamenta di un teatro antico come l'Olimpico. Una radice che lentamente genera gemme. Non la faremo arrivare subito alla fioritura, faremo in modo che il processo si interrompa prima, nell'attimo che separa lo spettatore dallo spettacolo. Affinché il 68° Ciclo di Spettacoli Classici sveli a noi mortali il giardino dell'Olimpo, è necessario che ognuno scenda dalla vetta con il seme di un fiore strano da interrare e coltivare a casa. Un fiore che contempli la possibilità di superamento di ogni barriera.

I fiori strani dell'Olimpo saranno il risultato degli spettacoli che ho invitato quest'anno per la nuova edizione. Spettacoli di artisti capaci di sfuggire a sé stessi, di staccarsi dal proprio io e ricercare l'altrove. Artisti scomodi, irrequieti, che partendo dalla radice generano rami attorcigliati in un groviglio odoroso. Rami nuovi. Di una pianta rara che non si è mai vista. Il tema di quest'anno è dunque la fioritura del teatro nel teatro, in un luogo difficile da raggiungere e impedito dalle nuvole, che contiene dentro di sé il seme.

La catalana Angelica Liddell, drammaturga, regista, attrice, una delle figure più trasgressive

del teatro contemporaneo, acclamata e adulata dagli spettatori e dai critici, inaugurerà il 68° Ciclo di Spettacoli Classici con: *Prima lettera di San Paolo ai Corinzi*, *Cantata BWV 4, Christ lag, in Todesbanden. Oh, Charles!* Eccessiva, affascinante, indecente, appassionata, Angelica Lidell usa il teatro per ribellarsi, gridando il suo disgusto della saggezza e raccontando il dolore dell'esistenza. Il suo linguaggio è violento, fisico, il corpo è oggetto del sacrificio. Alla maniera di Artaud, per lei non esiste distanza tra lavoro e vita. come lei stessa dice: «La sfida è sopravvivere a me stessa. L'inconfessabile, la vergogna, ci lega sulla scena».

Il coreografo greco Dimitris Papaioannou debutterà al teatro Olimpico con *Primal Matter* in cui assisteremo al tentativo di separare e unire due corpi per rivelare il senso racchiuso nel mistero dell'esistenza. In scena un uomo nudo e un uomo coperto, uno accanto all'altro in un dialogo primordiale, mitologico. Il corpo umano come campo di battaglia dove due uomini della stessa taglia e dello stesso sesso non hanno vergogna di essere, il nudo del pre-cristiano accanto all'uomo contemporaneo. La libertà dell'arte e del teatro di Dimitris Papaioannou sta nel rappresentare il corpo umano nella sua essenza, più esso è esposto, di più si comprendono i relativi significati nascosti.

Alessandro Baricco, oltre ad essere uno dei maggiori esponenti della narrativa italiana, è anche artista eclettico: impegnato nel teatro, nella musica, nel cinema, nella televisione non ha certo bisogno di presentazioni. Baricco crea per il teatro Olimpico un racconto in 28 frammenti: *Palamede. L'eroe cancellato*. Palamede è figura stranissima, uno degli eroi achei sotto le mura di Troia, considerato un genio, inventore della scrittura, degli scacchi e di un sacco di altre cose, che fu condannato a morte perché denunciato da Odisseo di aver venduto i piani di guerra achei ai troiani.

Con *Odissea - movimento n. 1*, liberamente tratto dal poema di Omero, presenterò uno studio sull'Odissea con gli allievi attori della Scuola dei mestieri dello spettacolo del Teatro Biondo di Palermo. L'Odissea è il viaggio che ogni essere umano fa nel corso della vita. Il motore di tutto è il movimento verso la propria origine passando dall'esperienza dell'incontro con figure umane e sovrumane, ninfe e mostri, pretendenti e mendicanti. Le avventure di Odisseo, il campione della menzogna e della generosità, ci permettono di entrare in contatto con il mito. Attraverso l'esperienza dolorosa del ritorno a Itaca, ci affiancheremo alle figure di Penelope e Telemaco, rilevando, nell'attesa di Odisseo, i loro lati più fragili e teneri. Una madre e un figlio che aspettano con dedizione e pazienza il ritorno del mito.

Eumenidi di Eschilo per la regia di Vincenzo Pirrotta segna un altro appuntamento importante per il 68° Ciclo di Spettacoli Classici. Nella traduzione di Pier Paolo Pasolini, Vincenzo Pirrotta traspone la tragedia in Cunto tradizionale siciliano e utilizzando la sua particolare arte, quella del cunto, l'attore, regista e autore propone una singolare lettura delle *Eumenidi* da Eschilo. Con un cunto incalzante, in continuo movimento, con una fisicità prorompente, Vincenzo Pirrotta, senza tregua, a torso nudo e con la spada in mano, narra della drammatica fuga di Oreste che dopo avere assassinato la madre Clitennestra, è inseguito dalle feroci Erinni. Pirrotta riesce a rendere attuale la tragedia, parlando di giustizia, e dei drammi che spesso ci passano davanti e noi ignoriamo.

Per finire *Euridice e Orfeo* di Valeria Parrella con la regia di Davide Iodice ci metterà di fronte all'interrogativo più grande: è possibile sconfiggere la morte? Orfeo, che tutte amano, si innamora di Euridice ma Euridice muore, «per una sciocchezza, un inciampo» scrive la Parrella. Orfeo che non ha mai provato dolore e non ha mai avuto paura della perdita, si convince di poter sconfiggere la morte per riavere tra le braccia sua moglie. Ovviamente si sbaglia: Euridice non torna, non può tornare. E l'unico finale possibile è la morte. Orfeo ed Euridice è una storia di arrendevolezza alla vita, di accettazione della morte. Scrive Valeria Parrella: «Riprendere in mano il mito oggi, rileggerlo, provarsi nella sua riscrittura, significa cercare, tra gli universali che esso comprende e trasmette, quello che ci è più vicino. Che istintivamente continua, duemila anni dopo il poema di Ovidio, a muoverci: cuore e passi».

EMMA DANTE

Direttore Artistico 68° Ciclo di Spettacoli Classici

UNA NATURA PERTURBANTE

Il 68° Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico si svolgerà all'insegna dell'archetipo primordiale del fiore, espressione plastica e magnifica della natura che si rigenera.
"I fiori dell'Olimpo" sono descritti da Emma Dante con parole poco romantiche e sentimentali, come un'infiorescenza aliena e pervasiva, per lo più sconosciuta agli occhi umani. Una specie infestante, in grado di riprodursi ovunque a determinate condizioni e quindi, a maggior ragione, nel bioma scenico del Teatro Olimpico, metafora terrena del Monte degli dèi. Saremmo perciò fuori strada se volessimo leggere nel programma di questo nuovo Ciclo un invito alla serena contemplazione del bello nella natura. I fiori dell'Olimpo non manifestano alcuna traccia di una dimensione pacificata, né ci conducono agli idilli ben curati dei giardini domestici o dei parchi all'italiana, in cui la disposizione delle specie e dei colori viene organizzata in funzione dell'estetica scenografica.
Al contrario, si parla di fiori atipici, diversi, strani, rari. Si parla anche di radici, di semi, di propaggini che si spostano e si riproducono, di una natura errabonda e rizomatica che turba e al tempo stesso affascina, una frontiera mobile che supera le barriere locali e colonizza ecosistemi refrattari. La bellezza di questi fiori non sta nella forma o nella disposizione dei petali, ma è funzione della loro efficacia, della capacità di riprodursi e di rigenerarsi nelle condizioni più inospitali. Di che razza di fiori stiamo parlando?
Personalmente, sono propenso a collegare la suggestione di queste strane infiorescenze aliene a quel genere di natura minore, poco spettacolare e pittorescamente insignificante, che risponde al nome di "Terzo Paesaggio". Con questa formula i paesaggisti indicano gli spazi residui e incolti, che rappresentano rifugi per la diversità. Allegoricamente, questi "spazi indecisi" sono quelli dove le amministrazioni o gli uomini non hanno intenzione di intervenire e di abitare, che diventano "terrains vagues" dove non è più evidente un ordine, ma solo evoluzione naturale, endemismo, frammentazione degli insiemi primari, comunicazioni e salti di ecosistemi. Luoghi in cui le piante spontanee crescono libere in giardini di fortuna, strappati centimetro dopo centimetro alla desolazione e alla rovina.
Ovviamente, un paesaggio di questo tipo, così diverso e selvaggio, è semplicemente impresentabile per i bei prati delle villette a schiera o per le armoniose architetture naturali dei parchi romantici. Si tratta infatti di modeste pianticelle, di semi portati dal vento chissà da dove, commoventi nella loro tenace volontà di occupare luoghi in cui nessuno vuole più stare.
La dinamica del terzo paesaggio ci conduce così a riflettere sui rapporti del tempo con la società e la cultura, in modo più sensibile e radicale che mai (dove la parola "radice" trova davvero la sua ragion d'essere).
Accettare questo tipo di giardino, questa natura umile ma essenziale, semplice e caparbia, segna un gesto politico di enorme importanza per l'idea di molteplicità, di rispetto e di diversità, ponendosi fuori dalle regole della convenzione e dentro all'idea di un'esperienza più viva, più profonda, più anomala e più spigolosa del nostro spazio esistenziale.
Un'idea che si riverbera a scala maggiore in quell'enorme giardino planetario che è la biosfera, intesa come quel posto che (dovrebbe) accogliere e rispettare ogni specie, ogni genere, ogni forma di vita, e con esse l'intera umanità.
Mi piace pensare allora che "I fiori dell'Olimpo" non appartengano agli esemplari da vetrina, belli ma vuoti come le rose del piccolo principe, ma semi e gemme di qualche pianta errabonda come la ginestra leopardiana, capace di crescere, fiorire e profumare con ostinazione anche in quei luoghi dove nessun giardino è ancora stato immaginato.

FLAVIO ALBANESE
Presidente Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza

PER UNA CULTURA CONDIVISA

La rinascita di Vicenza prosegue. La città si apre ai vicentini e ai visitatori fertilizzando la propria vita culturale con sempre nuovi stimoli: eventi, rassegne, mostre, festival che animano la città, diffondono la conoscenza della cultura classica e delle tendenze attuali, favoriscono il confronto con le culture diverse e incoraggiano ricerca, contaminazioni, innovazioni.

L'evoluzione della città verso una nuova vitalità è resa palpabile, concreta, dall'azione sinergica delle istituzioni locali, delle associazioni, del mecenatismo dei privati, coordinati dall'amministrazione comunale, che investe da anni sulla valorizzazione del passato e sull'apertura al futuro della comunità vicentina. I benefici nel presente sono evidenti: la vivibilità della città ha avuto una crescita intensa negli ultimi anni, il centro storico pulsa di occasioni di svago e di socializzazione, è cresciuto l'amore dei vicentini per la loro città, stimolato dalla sua immagine attrattiva presentata nei giornali di tutto il mondo e dalla crescente presenza di turisti stranieri.

Ma non deve sfuggire che lo sviluppo economico e sociale di Vicenza può radicarsi e consolidarsi solo se esso viene preceduto, quale effetto di una causa, dallo sviluppo culturale dei vicentini. La cultura si definisce come insieme di valori, bisogni e desideri che caratterizzano una società in un determinato contesto storico. Accettata questa definizione, si comprende il valore delle iniziative culturali come strumento utile al radicamento di una cultura diffusa e condivisa, basata sull'idea della città come bene comune, dei cittadini come portatori di valori e artefici dello sviluppo, delle diversità come stimoli al senso critico e al reciproco rispetto.

La Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza ricopre un ruolo insostituibile ed ormai consolidato nella promozione della vita culturale della città e, con il Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico capaci di rappresentare e approfondire l'attualità attraverso la valorizzazione dei classici, investe sulla diffusione della conoscenza e della sensibilità artistica dell'intera comunità vicentina.

Il Gruppo AIM è orgoglioso di collaborare anche quest'anno con la Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza per il consolidamento della sua strategia. La qualità e la quantità dei servizi pubblici erogati ai vicentini avvicina ogni anno Vicenza all'Europa in termini di standard di servizio, di minimizzazione del loro impatto ambientale, di tutela dei diritti di cittadinanza e di estensione delle opportunità di vita. Gli investimenti di AIM in innovazione dei servizi produrranno tanto più sviluppo economico e sociale quanto più essi risulteranno complementari all'azione delle istituzioni vicentine in favore della crescita culturale della comunità e della apertura della città agli stimoli e alle tendenze del nostro tempo. Anche lo spirito di collaborazione tra gli artefici dello sviluppo sta diventando un patrimonio ormai consolidato dei vicentini.

PAOLO COLLA
Amministratore Unico AIM Vicenza Spa

LA CULTURA PATRIMONIO COMUNE DELLE GENERAZIONI

Si usa dire che ogni generazione sia figlia del proprio tempo. È sicuramente vero e ce ne stiamo rendendo conto in particolar modo in questi ultimi anni di cambiamenti epocali su tutti i fronti. Ciò che accomuna, però, le diverse generazioni, è che tutte sono figlie di una storia. Una storia che si riflette nella cultura, nelle tradizioni e nella lingua di un popolo. Nei suoi modi di dire, nelle sue narrazioni e nelle sue conoscenze. Un patrimonio che si rispecchia in quello che siamo tutti i giorni, nel vivere le nostre esperienze personali, in famiglia e nel lavoro. Perciò è impossibile scindere quello che siamo oggi e quello che saremo domani, da quello che siamo stati.

Da questa convinzione e dall’orgoglio di vivere in un Paese che può vantare una storia e una cultura tra le più ricche e significative del mondo, Confindustria Vicenza ha voluto fortemente fare la propria parte a sostengo del Ciclo di Spettacoli Classici del Teatro Olimpico che da 68 edizioni rappresenta una delle testimonianze più pregiate di quella storia che ha fatto di Vicenza quella che è oggi. Senza contare che, considerata la portata dei testi e degli artisti che hanno calcato il palco del teatro palladiano, dal capoluogo berico sono passate alcune delle pagine più gloriose di quella cultura che ha fatto dell’Europa, con i suoi inevitabili difetti e i suoi innegabili pregi, la culla della civiltà.

Ma riscoprire, rivedere o rivisitare i classici non è un esercizio di memoria fine a se stesso né un escamotage nostalgico per ricordare quanto era bello il passato in confronto ad un difficile presente. Il Ciclo dei Classici rappresenta invece un’occasione di confronto tra la nostra storia e il nostro presente, un’opportunità di mettere in gioco le nostre passioni più profonde, le nostre paure e le nostre gioie. Tutti fattori fondamentali su cui costruire il futuro, più di quanto possano fare le analisi, le previsioni o i numeri.
Essere visionari, essere sognatori, questo è il valore aggiunto della nostra cultura

e della nostra terra, questo ci ha tramandato chi ci ha preceduto, questo ci hanno permesso di capire i grandi della nostra storia. Nel nostro presente abbiamo non solo l'onere, ma anche il grande onore di portare il nostro contributo e permettere alle nuove generazioni di poter fare, domani, un gradino in più.

Confindustria Vicenza ha inscritto nel suo dna, e messo nero su bianco tra i propri scopi statutari, l'obiettivo di promuovere «lo sviluppo del sistema delle imprese nella sua evoluzione culturale, economica e produttiva, favorendo la crescita della coscienza dei valori sociali e civili nell'ambito di una società libera».
Nel settantesimo anniversario della fondazione dell'Associazione, abbiamo quindi voluto ribadire questo impegno nei confronti del territorio, delle persone che lo vivono e delle imprese che lo hanno reso grande, aiutando a porre un nuovo tassello al mosaico composto dalle 68 edizioni del Ciclo dei Classici in quello che è uno dei più grandi capolavori che Vicenza ha donato al mondo: il Teatro Olimpico.

GIUSEPPE ZIGLIOTTO
Presidente Confindustria Vicenza

PRIMA ITALIANA

18 E 19 SETTEMBRE
ORE 21

PRIMA LETTERA DI SAN PAOLO AI CORINZI

CANTATA BWV 4, CHRIST LAG IN TODESBANDEN. OH, CHARLES!

(CICLO DELLE RESURREZIONI)

testo, regia, scenografia e costumi di	**ANGELICA LIDDELL**
con	**ANGELICA LIDDELL** **VICTORIA MARIANI** **SINDO PUCHE** alternato con **UGO GIACOMAZZI**
luci di	**CARLOS MARQUERIE**
suono di	**ANTONIO NAVARRO**

una produzione Théâtre Vidy-Lausanne, Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris, 68° Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico di Vicenza – Comune di Vicenza – Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza, La Bâtie-Festival de Genève, Künstlerhaus Mousonturm, Bonlieu Scène nationale Annecy con il sostegno di Comunidad de Madrid and Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – INAEM

L'AMORE, LA VIOLENZA E IL SACRO

LE TRE LETTERE

I due temi principali della *Prima Lettera ai Corinzi* scritta da Paolo sono l'amore e il dogma della resurrezione.
Entrambi questi temi, nei Vangeli, sono uniti da una figura fondamentale, Maria Maddalena, la prima persona a cui Cristo appare dopo la resurrezione. Egli appare sotto le spoglie di un contadino, lei è ansiosa di abbracciare il suo amato, ma da Cristo riceve dure parole: *Noli me tangere*. Il conflitto e la violenza in amore cominciano.
I sei pezzi di legno usati per fare le croci del Golgota cadono dal cielo, sparpagliate sul palco, disordinatamente.
Dal momento in cui Maddalena compare sul palco, si susseguono tre lettere:
- La lettera di Märta a Tomas nel film *Luci d'inverno* di Bergman
- La lettera della Regina del Calvario al Grande Amante, vale a dire, la mia lettera
- La lettera di San Paolo ai Corinzi, 13

Queste tre lettere sono intrecciate tra di loro attraverso il seguente passaggio di San Paolo:

Vi lodo poi perché in ogni cosa vi ricordate di me e conservate le tradizioni così come ve le ho trasmesse. Voglio però che sappiate che di ogni uomo il capo è Cristo, e capo della donna è l'uomo, e capo di Cristo è Dio. Ogni uomo che prega o profetizza con il capo coperto, manca di riguardo al proprio capo. Ma ogni donna che prega o profetizza senza velo sul capo, manca di riguardo al proprio capo, poiché è lo stesso che se fosse rasata. Se dunque una donna non vuol mettersi il velo, si tagli anche i capelli! Ma se è vergogna per una donna tagliarsi i capelli o radersi, allora si copra.

L'uomo non deve coprirsi il capo, poiché egli è immagine e gloria di Dio; la donna invece è gloria dell'uomo. E infatti non l'uomo deriva dalla donna, ma la donna dall'uomo; né l'uomo fu creato per la donna, ma la donna per l'uomo. Per questo la donna deve portare sul capo un segno della sua dipendenza a motivo degli angeli. Tuttavia, nel Signore, né la donna è senza l'uomo, né l'uomo è senza la donna; come infatti la donna deriva dall'uomo, così l'uomo ha vita dalla donna; tutto poi proviene da Dio. Giudicate voi stessi: è conveniente che una donna faccia preghiera a Dio col capo scoperto? Non è forse la natura stessa a insegnarci che è indecoroso per l'uomo lasciarsi crescere i capelli, mentre è una gloria per la donna lasciarseli crescere? La chioma le è stata data a guisa di velo. Se poi qualcuno ha il gusto della contestazione, noi non abbiamo questa consuetudine e neanche le Chiese di Dio.

Cercare di capire questo passaggio con il senso della morale costituita sarebbe una stupidità, è necessario comprenderlo a partire dalla follia di Dio, o meglio, la follia dell'amore, il disprezzo totale della ragione.
Nella sua lettera a Tomas, Märta parla di alcune eruzioni cutanee, in una chiara allusione a Giobbe, che provocano il disgusto della persona amata (il pastore), ma che l'hanno portata ad un dialogo con il divino e l'accettazione dell'amore come missione.
Poi la Regina del Calvario accosta le eruzioni capillari di Martha e le raccomandazioni di San Paolo riguardo all'uso del velo, ed è in questo momento che viene prodotta l'eresia: la Regina del Calvario decide di radersi la testa ed è proprio l'eresia che la aiuta a comprendere il significato dell'amore (senza abbandonare il senso del sacro, perché lei accetta che il capo della donna è la testa di un uomo e per questo motivo si rade la testa, è un atto eretico di completa identificazione con l'amato). Nella sua riflessione finisce per certificare la necessità del male affinchè il bene esista, e lungi dal distruggere il dogma, lei lo conferma e lo ribadisce, allo stesso modo in cui il versetto 13 della Lettera di San Paolo conferma la vacuità di una vita senza amore.

L'APPARIZIONE DI MARIA MADDALENA

Una volta che le tre lettere si sono intrecciate, e dopo aver raggiunto la conclusione

della necessità per Cristo che esista il male (peccato) affinché egli possa morire e risorgere, la conclusione viene sostenuta da un coro di Maddalene, i cui lunghi capelli, che definiscono l'iconografia classica, sono sostituiti da una testa rasata (che fa riferimento alla identificazione totale con la persona amata, il desiderio di essere più vicino a Dio; più che un atto di disobbedienza è un atto di auto-punizione per dare un senso al dolore e all'angoscia, al silenzio di Dio, alle parole di san Paolo, perché la poesia nella Bibbia nasce dagli aspetti letterali che ci mettono in contatto con i movimenti oscuri dell'anima), e allo stesso tempo si tratta di una drammatica estensione delle tre lettere.

Le donne sostituiscono il cranio umano, che tradizionalmente le accompagna nella penitenza, con il teschio di un cervo, chiara allusione al primo *Noli me tangere* della storia, quello dei collari che pendevano al collo dei cervi di Giulio Cesare. Trasformiamo il cristiano *noli me tangere*, che è Cristo ad imporre, nel romano noli me tangere, dove l'amato afferma che la sua lei ha un solo padrone e nessun altro può toccarla; ciò è anche una garanzia della castità che San Paolo propone, castità che proviene fondamentalmente dall'amore.

Le Maddalene, quindi, rasate, nude, ribelli alla legge di obbedienza all'amore, portando teschi di cervo, ricoperti successivamente da metri di velluto della dea di Corinto, Venere, responsabile dei profondi disastri provocati dalla passione, dalla sacra metamorfosi e dalla tragedia, compongono immagini di adorazione usando movimenti notturni semplici, sessuali.

Le Maddalene entrano in scena proprio nel momento critico in cui invertiamo il mistero della transustanziazione, trasformando il vino in sangue per mezzo di un vero e proprio prelievo di sangue. Il sangue viene prelevato da un uomo d'oro, l'amato o il Cristo (che gioca con un ragno, nel film *Come in uno specchio* di Bergman - titolo che è una citazione dalla lettera ai Corinzi - Dio è un ragno). Questa inversione si conclude con l'apparizione di Charles Manson, come un grande simbolo della necessità della presenza del male affinché il bene possa esistere. «Se non pecco contro di te, non morirai, non resusciterai, non tornerai». La religione ha bisogno dell'esistenza del male per evolversi, «della prima disobbedienza dell'uomo» è il primo verso del *Paradiso Perduto* di Milton.

Il testo della cantata numero 4, un discorso di Lutero scritto proprio per la Domenica di Pasqua, accompagna l'adorazione. L'amato taglia i capelli di una Maddalena, la donna vuole l'uomo d'oro per tagliare i suoi capelli, è un atto di follia spirituale, di gloria spirituale, di gloriosa sottomissione da parte della follia d'amore. Grazie alla follia di Dio comprendiamo la follia d'amore, o viceversa. In ogni caso si tratta di una sfida alla ragione, a quanto stabilito; l'amore non ha niente a che fare con la pace, ma con la guerra. «Non pensate che io sia venuto a portare pace sulla terra, io non sono venuto a portare la pace ma la guerra», «Chi ama il padre o la madre più di me non è degno di me», dice Gesù nel Vangelo secondo San Matteo, il ritorno al seno oscuro, alla formazione di vene e nervi, al mistero, alla «energia primordiale».

Secondo la teoria di Empedocle, grazie all'amore (o all'attrazione) noi torneremo al caos primordiale, nello stesso modo in cui, dopo la morte di Cristo (sacrificato per amore degli uomini) la terra tremò. Dante fa riferimento a questo nel canto XII dell'*Inferno*, in cui Virgilio, amico del poeta, parla in questo modo: «da tutte parti l'alta valle feda tremò sì, ch'i' pensai che l'universo sentisse amor, per lo qual è chi creda più volte il mondo in caòsso converso».

LA SFIDA DELLA RAGIONE AL SACRO

Dal Trecento italiano in poi è avvenuta una secolarizzazione della teologia così che il discorso amoroso ha trovato la sua forma perfetta nel discorso religioso, dove Amore e Divinità si uniscono e si identificano l'un l'altro e, di conseguenza, la persona amata viene divinizzata. Il discorso sacro viene usato per esprimere l'amore profano. La secolarizzazione ha avuto due aspetti, il primo attribuisce origine divina alla persona amata, imitando la doppia natura di Cristo, e il secondo, eretico e torbido, che consiste nell'utilizzo della poesia biblica per descrivere le convulsioni spirituali e nervose evocate dalla persona amata, per esempio, il desiderio di essere punito, sottomesso e tutta una serie di alterazioni di inconsci (o diagnosi clinica delirante) associati allo stato di innamoramento e che trovano la loro massima espressione nella poesia religiosa, che ha a che fare con l'adorazione della persona amata

(erotomania), che è Dio. Di conseguenza, viene prodotta una distorsione di ciò che è reale (ragione) in favore di un'esperienza di delirio (lo spirito). Passione erotica e cristianesimo riescono a fondersi l'uno nell'altro, perché l'amore, come la fede, si basa su valori puramente interiori, non esterni, e soprattutto sul mistero. E per quanto siamo abituati ad una cultura religiosa in cui il desiderio è criminalizzato, non vi è alcuna incompatibilità tra il dogma e la passione carnale, perché per chi ama, e divinizza la persona amata, sofferenza e penitenza non sono repressione ma completa devozione, come in Maria Maddalena. Anche Freud, in *Lutto e Melanconia*, parla di un «desiderio delirante di punizione». L'amore non è una questione sentimentale ma fetale, visionaria e profetica, senza possibilità di apprendimento.

La cuspide (lo spazio liminare) di questa fusione, nella sua versione più pura, è raggiunta da Dante quando trasforma Beatrice in un oggetto di culto religioso, costruendo una perfetta analogia tra la persona amata e Cristo, e anche se è la sostituzione di un mito religioso con un mito erotico, in fondo ciò che sostiene entrambi i miti è la ricerca senza fine di un riscatto (redenzione) da parte dell'Uomo, mentre trascorre i suoi giorni sulla terra, estenuanti e pieni di colpa. Nella Nuova Vita, Beatrice è la guida verso Dio, è lei che tocca la fronte del poeta quand'egli è smarrito nel deserto buio della perdita, ed allora lei diventa l'Unica. L'idea di Dio, e in particolare la necessità di Dio, si trova alla fine dell'umano inganno.

Nelle *Lacrime di Eros*, Bataille parla del carattere sovversivo delle religioni, poiché vanno contro ogni legge. In questo senso, ciò che diventa sovversivo è l'amore, che, come Roland Barthes descrive così bene nel suo libro *Frammenti di un discorso amoroso*, va «contro il tempo, il divieto e la legge». L'amore è antisociale e, come sottolinea Bataille, impossibile da affrontare da un punto di vista morale o etico, perché la morale e l'etica sono una costruzione. L'amore libera l'uomo dal giogo dei suoi obblighi e delle sue responsabilità (in realtà la dea pagana Venere interviene deliberatamente per indebolire gli eroi, per far loro dimenticare gli obblighi, Venere mette fuoco nelle ossa di Didone con lo scopo di farle perdere la ragione e favorire Enea).
L'amore rende l'uomo irresponsabile, non vi è alcuna giustificazione etica per

l'amante il cui nuovo ordine è irrazionale e non risponde alle convenzioni. L'amore costruisce la nostra identità come individui più di ogni altro elemento grazie alla sua natura antisociale. L'amore è un atto di ribellione individuale contro la società, contro l'attività economica e politica.
L'amore non è soggetto ad alcuna costruzione etica, ma di disordine, fino a raggiungere la sua massima sovversione: la morte e il male (Medea uccide i propri figli). La vita spirituale, l'amore, rompe qualsiasi imposizione della legge. In questo contesto, Bataille afferma riguardo a William Blake, «Blake ha saputo come ridurre l'umano alla poesia, e la poesia al male (...) Lui è l'unico che parla con il linguaggio della Bibbia, restituendo vita per un istante all'energia primaria: in questo modo, la verità del Male, che è essenzialmente il rifiuto dell'atteggiamento servile, è la sua verità. Lui è uno di noi, di noi che cantiamo nell'osteria, ridiamo con i bambini, non è mai l'uomo triste, pieno di moralità e ragione, che, senza energia, si astiene, è avaro, e lentamente cede alla tristezza della logica».
È proprio il pre-razionale che ci mette in contatto con l'origine dell'uomo, non dal punto di vista di ciò che è giusto o sbagliato, né di una morale illustrata, neppure dal punto di vista della sensibilità, bensì di qualcosa oltre i sentimenti. Ci mette in contatto con i luoghi irriconoscibili, con "il timore e il tremore" che danno forma allo spirito, e che nemmeno appartengono all'esprimibile, in quanto sono inesprimibili. Al massimo appartengono alla rivelazione (togliere il velo), in quanto sono il nucleo della vita segreta, notturna e sinistra, incomprensibile.

San Paolo lo esprime in questo modo: «L'uomo naturale però non comprende le cose dello Spirito di Dio; esse sono follia per lui, e non è capace di intenderle, perché se ne può giudicare solo per mezzo dello Spirito». In questa zona incomprensibile e non-rappresentabile, l'amore e la fede sono sostenute dalla follia connessa. Nel film *Nostalghia* di Tarkovskij, il protagonista commenta in riferimento ad un vecchio che vive da solo ossessionato dalla salvezza del mondo: «Perché dicono che è pazzo? Non è pazzo. Ha fede». «I matti sono sicuramente più vicini alla verità».
Questa follia trova una delle più intense formalizzazioni nella religione, in cui Dio e l'amore si uniscono, creando una resistenza poetica alla prosa della giustizia e del

patto sociale. I movimenti dell'anima con Dio, con la persona amata sono asociali e appartengono alla confusione e alla violenza. Non c'è nulla di più violento della passione d'amore, niente di così violento della fede. L'amore non si basa su valori positivi, ma su una ascesi laica e torbida che ricostruisce la nostra identità primaria, individuale e profonda, di fronte ai valori positivi della massa, sempre convenzionali, sempre comuni (approssimativi).

Paradossalmente, la società attuale, erede della liberazione sessuale degli anni '70, fondata sui valori positivi della massa in nome della libertà, si è trasformata in una società contro l'amore. Infatti, in seno ad una società sessuale, ciò che diventa una ribellione, una rottura e una disobbedienza è proprio AMORE, DELIRIUM, FOLLIA. I disturbi della passione d'amore sfidano la convenzione stabilita di un sesso emancipato, privo di spirito. Houellebecq spiega perfettamente questa situazione in *Le particelle elementari*, dove descrive Manson come la naturale conseguenza del periodo Hippy, dove il sesso è stato separato completamente dall'amore, e sono state fondate le basi del liberalismo sessuale contemporaneo, ovvero, del valore fisico che regola il determinismo delle relazioni NON affettive.

Roland Barthes nel suo *Frammenti di un discorso amoroso*, scritto nel 1977 (a metà del decennio dell'emancipazione sessuale) presenta il suo libro così: «La necessità di questo libro si trova nella seguente considerazione: il discorso dell'amante è oggi di una solitudine estrema. Questo discorso è parlato, forse, da migliaia di soggetti, ma da nessuno giustificato; è completamente abbandonato dai linguaggi circostanti: ignorato, disprezzato, o deriso da loro, spezzato non solo dalle autorità, ma anche dai meccanismi dell'autorità (scienze, tecniche, arti). Una volta che un discorso è quindi guidato da un suo proprio impulso ad un ristagno dell' irreale, esiliato da ogni aggregazione, non ha alcuna risorsa per diventare il sito, comunque esiguo, di una affermazione». E poi la dedica: «dunque esso è colui che è innamorato di chi parla e dice».

Pertanto, se ciò che è convenzionale nella nostra società è il sesso emancipato, la ribellione verrà dalle vette dell'amore (io sono schiavo del signore) e dalla poesia

delle ombre e dei deliri, non dalla prosa della piatta e scialba convenzione, ma dallo stesso delirio che spinge Didone a suicidarsi quando Enea la abbandona, non senza prima maledirlo in modo che poi troverà la morte. Lo stesso delirio che porta il giovane Werther a porre fine alla sua vita proprio quando egli conferma che Lotte lo ama, lo stesso delirio che spinge Hildegard von Bingen verso le sue visioni mistiche in cui Dio unisce la testa di lei con fiumi infuocati. L'amore legato alla ribellione nella misura in cui esso sfida il funzionamento positivo della società sessuale, l'amore come motore del trascendente, della saggezza, dell'irriducibilità, come una fiamma di una sola anima, incoraggiato da un laico ascetismo che prende il suo linguaggio dalla devozione religiosa, per essere il solo amato. La verità è che non c'è libertà in amore. Ricordo una volta in più *Nostalghia* di Tarkovskij, la donna, furiosa, frustrata sessualmente, mostra il suo seno al poeta Andrei e dice: «Voi tutti parlate di libertà, ma non sapete che farne quando ce l'avete». È così che in amore, nella fede (Andrei porterà una candela da un capo all'altro della piscina per salvare il mondo, proprio come l'uomo pazzo gli aveva detto), ci sono solo schiavi devoti ad altri schiavi.

Pascal Quignard in *La nuit sexuelle* dice di Maria Maddalena: «Maria Maddalena, tormentata dall'ostinata vita sessuale che ha condotto, ha smesso di mangiare, è diventata la cifra della malinconia». «La malinconia apparve sulla soglia del Paradiso. Lei è stata la prima a portare la notte alla luce eterna». Questo è l'amore come ribellione, portare alla luce eterna la notte, bile nera, liquido nero come l'acqua dello Stige, il nutrimento dell'energia originaria che ci proietta verso il sacro.

Nello stesso modo in cui in *Tandy* (un'altra opera che appartiene al ciclo delle resurrezioni) l'amore è trattato come una malattia, nella prima lettera di San Paolo l'amore diventa una passione mistica, un oggetto sacro: il suo ossessivo, fanatico e irrazionale discorso si adatta perfettamente alla poesia del mito cristiano, alle parole di San Paolo. Sia la malattia che il sacro resistono alla legge, al tempo e alla ragione.

ANGELICA LIDDELL

FRAMMENTI DI UN DISCORSO AMOROSO

Una rabbiosa denuncia della patologia del potere. Un anarchico e paradossale sberleffo nei confronti di ogni sua *deformazione*. Fu alla Biennale di Venezia, un paio d'anni fa, che Angélica Liddell fece irruzione rumorosa, se pur tardiva, anche sulle scene italiane. Lo spettacolo si chiamava *El año de Ricardo*, e il Riccardo del titolo era chiaramente quello *mostruoso* di Shakespeare, ricreato in un delirante monologo. Fra un sorso di birra e il soddisfacimento di elementari funzioni fisiologiche, saltando e cantando e ballando davanti a un letto sfatto e un cinghiale impagliato, l'artista catalana (di Figueres, quasi ai confini con la Francia, la città natale di Salvador Dalì) nulla risparmiava ai luoghi comuni anche progressisti. Da allora è proseguita in maniera quasi lineare la conoscenza *carnale* del teatro di Angélica Liddell. E l'aggettivo non deve sembrare improprio giacché, come pochi altri, il suo lavoro appare intriso di umori corporei, di una fisicità che a tratti diventa esplosiva, buttata senza vergogna in faccia allo spettatore. «Ho un motore di ribellione contro l'autorità», ha detto una volta di sé. Ma la sua ribellione serve poi da innesco a un viaggio verso zone molto più intime. Spesso dolorose.

Performer e autrice nel senso più completo dei suoi spettacoli, come l'Alice del reverendo Lewis Carroll, da cui ha tratto il nome d'arte Liddell, precipita ogni volta al di là di uno specchio, in un mondo sotterraneo popolato da figure ai confini del sogno o dell'incubo ma che proprio quella fisicità porta sul piano della vita. Che tutto questo la qualifichi come trasgressiva o magari giustifichi impropri accostamenti con un artista considerato altrettanto *scandaloso* qual è l'acquisito conterraneo Rodrigo Garcia, fa parte di una lettura pigra e superficiale del suo lavoro. Siamo, è chiaro, dalle parti di un'arte che crea un proprio mondo di cui ignora ancora le regole e forse la stessa esistenza, indifferente al problema della rappresentazione – e che richiede dunque un *ascolto* diverso da quello che serve per riconoscere ciò che è familiare.

La mitologia dell'artista racconta che vive in un piccolo appartamento di Madrid, dove lavora di solito per terra. Può stare giorni senza dire una parola e comunica di

preferenza in forma scritta. Cammina anche parecchie ore ogni giorno, ma sempre lungo percorsi prestabiliti. Si dichiara misogina, conseguenza dell'odio nutrito nei confronti della madre che da bambina non la considerava del tutto normale ed era arrivata a farla visitare da uno psichiatra. Infanzia difficile, vissuta fra suore e soldati, il padre era un militare di carriera (ed erano ancora gli anni del franchismo, gli ultimi, vale la pena ricordare). Già allora leggeva moltissimo, anche di nascosto – «mi piace la letteratura che non ha ucciso Dio», dichiara. Del suo carattere malinconico è testimone anche il nome che ha dato alla compagnia che ha fondato insieme a Sindo Puche: *Atra Bilis*, ovvero la bile nera, uno dei quattro umori che la medicina di Ippocrate poneva a fondamento della natura umana.
In realtà fuori dal palcoscenico è una giovane donna minuta e dai gesti misurati, dietro lo sguardo ironico sembra ancora una ragazza. Ma è sulla scena che Angélica Liddell si trasforma, quasi che davvero fosse quello il luogo preposto a tenere sotto controllo (estetico) le manifestazioni della propria psicopatologia. Una sorta di personale manicomio. Dove misurare il potere della follia teatrale, per usare altrimenti una formula di Jan Fabre. Lavorare sul palco è un piccolo suicidio, dice ancora. E infatti all'interno del più vasto orizzonte tematico della morte che circoscrive il suo teatro (ma bisognerebbe forse dire tutto il teatro, fin dalle origini) il tema del suicidio ricorre con non casuale frequenza, anche se coniugato in forma beffarda come ne *La falsa suicida*, dove una Ophelia da peep-show condivide lo spazio con uno Horacio storpio e torturatore di bambole di pezza. Nemmeno i nomi shakespeariani sono casuali. Eros e morte, non se ne sfugge.

Prima lettera di San Paolo ai Corinzi. Cantata BWV 4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!, come suona il titolo per intero, è il terzo tratto del *Ciclo delle Resurrezioni*. Forse anche quello che lo conclude (se vale la scansione ternaria sperimentata negli *Actos de resistencia contra la muerte* e nella più recente *Trilogía China*). Il tema dichiarato del ciclo è il ritorno alla vita dei morti. Ma è inutile cercare una chiave unificante, da un punto di vista drammaturgico. Le tre creazioni si presentano molto diverse l'una dall'altra. La prima, *You are my destiny*, trae origine da *Lo stupro di Lucrezia*, il poemetto di Shakespeare che riprende la vicenda dell'ultimo re di Roma,

la violenza commessa sulla più casta delle dame romane che per questo sceglie di uccidersi – all'interno della scrittura scenica compaiono però anche Tito Livio e la *Lucrezia* di Händel. Ma soprattutto c'è lei, l'artefice, che la proietta in una Venezia magica e dagli umori vagamente malsani, ai confini con l'oriente, sarà anche l'iconografia che sembra uscire da un film di Paradzanov o la suggestione degli interventi vocali di tre cantori ucraini che appaiono su una balconata a spezzare il ritmo dell'azione, quando potrebbe andare fuori giri. Per niente impacciata da una gonna che si allarga su un'intelaiatura di cerchi concentrici, corre per la scena e si abbandona al suolo, semina grappoli d'uva e compare con una vanga in mano da offrire al suo Tarquinio perché le scavi una fossa che arrivi dall'altra parte del mondo, giacché «l'amore è una gara di becchini». C'è un'aria di casualità in quel che avviene sulla scena, una sorta di provvisorietà che impedisce di dar troppo credito a quelle figure in monacali abiti neri, a quella tammuriata collettiva protratta fino allo sfinimento, a quegli ossessivi rintocchi di campane, come per deviare l'attenzione da una violenza che non è mera esibizione; che non deve colpire lo stomaco ma entrare dentro più a fondo. Mentre invece è rigorosa la precisione dei tempi e dei gesti con cui Liddell guida i suoi compagni, un cenno della mano e tutti si arrestano. Nel montaggio si alternano i pieni e i vuoti (c'è uno straordinario momento in cui tutto sembra fermarsi, in un prolungato silenzio), la leggerezza e la pesantezza, un coro di bambini e la violenza di gruppo sperimentata dalla donna che a lungo era rimasta immobile di fronte a quegli uomini instabili e insofferenti. Lei invece, Angélica Liddell, ormai si è spogliata dell'ingombrante abito di scena, è rimasta con una leggera veste nera e può scatenare la sua danza selvaggia fra gli spruzzi delle bottiglie di birra aperte l'una dopo l'altra. «You are my destiny», canta finalmente Paul Anka.
Di fronte alla complessità drammaturgica di *You are my destiny*, lo spettacolo successivo del ciclo, *Tandy*, può sembrare quasi un pezzo di teatro da camera. Quanto quello è dilatato nello spazio e nel tempo, tanto questo assai più breve spettacolo sembra concentrato attorno al suo nucleo, ed è ancora una vicenda di patologia come destino, che prende le mosse da un racconto di Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio*. Il racconto è però solo un antefatto o un prologo, risolto in un'immagine che si scioglie in un lento rituale. Un uomo disteso in mezzo alle bottiglie vuote che altri

uomini hanno disposto intorno a lui e colmato poi di fiori. È venuto in campagna per smettere di bere ma non ce l'ha fatta. Vede in una bambina l'amore che non potrà più avere. La chiama Tandy, le impone di avere il coraggio di rischiare di essere amata. Una candela che brucia illumina i residui di qualcosa che è già successo sulla scena, su cui incombe sul fondo in grandi caratteri luminosi la scritta «There will be miracles». Ma forse anche questo è solo un sogno, il sogno di una donna già matura che alla bambina di allora offre un'altra determinazione: farò l'attrice. Un destino appunto, autoinflitto. La patologia ha anche un lontano nome scientifico: *sindrome di Clerambault*; vuol dire l'ossessione di essere amata spinta fino a creare un altro illusorio accanto a sé. Spunta anche una fotografia di donne in un manicomio dell'Ohio, 1945. Ma tutto è velato, in questo rito che aspira a una resurrezione. Qui violenza non ce n'è, neppure come metafora, c'è una sorta di diffusa malinconia, anche la nudità che cerca di liberarsi in un movimento scomposto finisce sotto un velo, come il cane fisso a un lato della ribalta, un po' inutile. E il *Lamento della Ninfa* di Monteverdi cantato da un ensemble vocale aggiunge un tocco di barocco al finale sospeso sull'orlo di un precipizio penitenziale.

Prima lettera di San Paolo ai Corinzi appare allo stesso tempo più lineare nella costruzione drammaturgica e più enigmatica nei suoi esiti. La scrittura scenica è basata su tre "lettere" che vanno di seguito l'una all'altra (l'ultima è quella del titolo), incastonate fra due azioni che non hanno bisogno di parole, se non per l'irrompere nel finale dell'inno pasquale di Lutero su cui si distende la Cantata BWV 4 di Bach, *Christ lag in Todesbanden*. Vedremo entrare e uscire un uomo nudo che poi si sottoporrà a un prelievo di sangue, e questo gocciolerà da una flebo su telo steso a terra fino a comporre un'immagine simile a una sindone. E cinque Maddalene con il capo rasato, recanti in scena ciascuna il cranio di un cervo, che poi vedremo cadere in estasi. E soprattutto lei, l'artefice, che salta e cade e pare svenire, trae fuori un fazzoletto, solleva e abbraccia un'asse di legno della sua altezza. Altre assi cadranno poi rumorosamente dall'alto. Ma si capisce che tutto converge verso quelle tre lettere.

«La fede è come amare qualcuno che è lì fuori, nella nebbia, e non si rivela mai per quanto forte lo si chiami», dice la prima lettera. La scrive Marta a Tomas, il pastore

protestante che ha perso la fede, protagonista di *Luci d'inverno*. Del film di Bergman si ascolta il sonoro originale, in una sorta di sospensione dell'azione. Al "silenzio di Dio" sembra rispondere la più appassionata "lettera della Regina del Calvario al Grande amante" scritta e detta dalla stessa Liddell, sola al centro della scena in un fastoso abito rosso che sembra un prolungamento del manto che copre la scena scendendo dai panneggi che fanno da quinta. E la partecipazione emotiva diventa immediatamente più intensa. La performer cede al pianto, in qualche momento arriva all'urlo, si arresta per fumare una sigaretta. Siamo sulla soglia della lettera di Paolo ai Corinzi, che nella visione di Angélica Liddell contiene una delle più appassionate difese dell'amore che siano mai state concepite. E su cui l'artista costruisce la propria eresia, trapiantare il fervore del sacro nel territorio dell'amore profano, dice. Non a caso si evoca Charles Manson quale immagine del male (è lui quel Charles che completa il lungo titolo), giacché non può esistere amore senza il suo contrario.

Alla fine di questo periplo ciò che allo spettatore pare di poter dire è che *Prima lettera di San Paolo ai Corinzi* illumina anche i primi due tratti del ciclo. Come fossero tutti frammenti di un unico discorso amoroso, che ricomposti fanno brillare (come una mina) il carattere sovversivo del rapporto d'amore. La sua forza e la sua fragilità. Come nei tre sogni della Rosaura del *Calderón* pasoliniano, la protagonista si risveglia dapprima come vittima di uno stupro che ha generato un ambiguo legame con chi le ha fatto violenza; poi come portatrice sana di un destino che l'incontro infantile con un uomo innamorato le ha assegnato; da ultimo come donna in amore, ed è forse la sua reale condizione, costretta a fare i conti col peso di quel sentimento. Sul fondo occhieggia la Venere di Urbino di Tiziano, scontornata dal proprio contesto. Non si consuma facilmente il teatro di Angélica Liddell. Non lascia facili vie di fuga o conclusioni consolatorie. Ma è capace di offrire una forza critica e liberatoria allo spettatore che, privato di regole rassicuranti, accetti di prendere parte alla sua creazione di senso.

GIANNI MANZELLA

26 E 27
SETTEMBRE
ORE 21

ODISSEA MOVIMENTO N.1

STUDIO LIBERAMENTE TRATTO DAL POEMA DI OMERO

testo e regia **EMMA DANTE**

con gli allievi della "Scuola dei mestieri dello spettacolo"
del Teatro Biondo di Palermo:
MANUELA BONCALDO, SARA CALVARIO
TOTY CANNOVA, SILVIA CASAMASSIMA,
DOMENICO CIARAMITARO, MARIAGIULIA COLACE,
FRANCESCO CUSUMANO, FEDERICA D'AMORE,
CLARA DE ROSE, BRUNO DI CHIARA,
SILVIA DI GIOVANNA, GIUSEPPE DI RAFFAELE,
MARTA FRANCESCHELLI, SALVATORE GALATI,
ALESSANDRO IENZI, FRANCESCA LAVIOSA,
NUNZIA LO PRESTI, ALESSANDRA PACE,
VITTORIO PISSACROIA, LORENZO RANDAZZO,
SIMONA SCIARABBA, GIUDITTA VASILE, CLAUDIO ZAPPALÀ

costumi **EMMA DANTE**
assistente ai costumi **ITALIA CARROCCIO**
assistente alle coreografie **SANDRO MARIA CAMPAGNA**
assistente di produzione **DANIELA GUSMANO**
canzoni di **SERENA GANCI** (Zeus)
BRUNO DI CHIARA (Rapimi la porta, TerrAmare)

una produzione **TEATRO BIONDO PALERMO**

teatro biondo stabile di palermo

UN MOVIMENTO VERSO LA PROPRIA ORIGINE

Sono trascorsi tre anni da quando Itaca ha perduto le tracce di Odisseo, partito vent'anni prima alla conquista di Troia. Ostacolato dal dio Poseidone per averne ucciso il figlio Polifemo, gli ultimi echi del suo viaggio di ritorno risalgono all`incontro con la splendida dea Calipso.

Da allora un gruppo di pretendenti, approfittando della prolungata assenza del re, occupa l'immenso salone della reggia di Itaca. Maleducati, vili, rozzi e volgari, i Proci bramano di sposare Penelope e di impossessarsi definitivamente del regno. Trascorrono le giornate banchettando tra musica, bestemmie e schiamazzi, e vivendo di istinti e pulsioni che manifestano in gruppo, senza pudore.

Atena esorta Telemaco, non più ragazzino, a partire in cerca di notizie del padre, gli infonde coraggio, lo invita a prendere il comando della casa e a diventare uomo.

L'Odissea è il viaggio che ogni essere umano fa nel corso della vita. Il motore di tutto è il movimento verso la propria origine, passando dall'esperienza dell'incontro con figure umane e sovrumane, ninfe e mostri, pretendenti e mendicanti. Le avventure di Odisseo, il campione della menzogna e della generosità, ci permettono di entrare in contatto con il mito.

Attraverso l'esperienza dolorosa del ritorno a Itaca, ci affiancheremo alle figure di Penelope e Telemaco, rilevando, nell'attesa di Odisseo, i loro lati più teneri e fragili. Una madre e un figlio aspettano impazienti il ritorno del mito e, durante l'attesa, essi stessi cambiano la propria natura.

EMMA DANTE

NAUFRAGI CON SPETTATORI

Naufragio con spettatore è il titolo di un saggio di Hans Blumenberg (1985) che elegge a paradigma di una metafora dell'esistenza il noto proemio di Lucrezio *Suave mari magno* ... (*De Rerum Natura*, libro II). Qui il seguace di Epicuro osserva il resto del mondo come chi contempla, dalla riva, il mare in tempesta.

Siamo tutti spettatori di naufragi. Dalla nostra sponda del Mediterraneo, e dell'Europa, osserviamo impotenti le "tragedie del mare" che scandiscono le nostre cronache e contribuiscono alla recente fortuna scenica dell'*Odissea* omerica (cfr. *Diario Olimpico* 2014, citato nella nota in calce). Il naufragio è un'immagine-chiave del poema, sin dai primi versi, ma è anche un ponte verso il presente. Un punto fermo, una costante, nella grande varietà di riletture che rispecchia la natura sfuggente e inafferrabile del protagonista.

Ulisse è viaggiatore e marinaio, esploratore e avventuriero. Ma è, al tempo stesso, migrante, esule, naufrago. E spettatore "interno" al poema. Testimone del naufragio e della morte dei suoi compagni. Unico sopravvissuto a un interminabile viaggio. Lui solo approda, ogni volta salvo, sulle rive di Ogigia, di Scheria, di Itaca.

E con lui approdiamo noi: tutti, in qualche modo, viaggiatori, naufraghi, spettatori dei naufragi reali e teatrali, dentro e fuori scena. Viaggiamo tutti a bordo di una nave, come Ulisse e i suoi compagni. E il nostro viaggio è, prima di tutto, dentro di noi. Così fa intendere Emma Dante nelle "Note di regia" del suo nuovo spettacolo *Odissea, movimento n.1. Studio liberamente tratto dal poema omerico*:

> L'Odissea è il viaggio che ogni essere umano fa nel corso della vita. Il motore di tutto è il movimento verso la propria origine passando dall'esperienza dell'incontro con figure umane e sovrumane, ninfe e mostri, pretendenti e mendicanti.

In questa chiave il mio contributo intende analizzare sinteticamente il lavoro di Emma Dante al Teatro Olimpico, alla luce dell'archetipo omerico, per poi confrontarlo con alcuni esempi tratti da vari filoni della ramificata tradizione teatrale dell'*Odissea*. A

quest'ultimo ambito appartengono, già nel 2014, due momenti importanti degli spettacoli classici vicentini: *Io, Nessuno, Polifemo* e il laboratorio *Verso Itaca*. Quest'anno il nuovo spettacolo, sin dal titolo, fa presagire l'inizio di un nuovo ciclo: riprende infatti l'Odissea dai primi canti (la cosiddetta "Telemachia"), dedicati al figlio e alla moglie di Ulisse rimasti a Itaca, orfani di lui. Anche loro sono in qualche modo naufraghi dell'esistenza, in balia della corrente, intrappolati in un'eterna attesa; per sfuggirle si mettono in viaggio, ciascuno a suo modo: Penelope nei sogni (si veda nota in calce), Telemaco per mare.

Da qui prende le mosse la riscrittura di Emma Dante, dopo un breve prologo che introduce lo spettatore *in medias res* e rimanda con ironia ad analoghe scene tra gli dèi, disseminate nei poemi omerici (ma anche a certi prologhi euripidei, spesso virati alla parodia da riscritture e allestimenti). Atena arriva a Itaca, nelle vesti di Mentore (nome proprio di un personaggio che da qui in poi ne segnerà la funzione, per antonomasia) e sblocca la situazione, come poi avverrà in molte tragedie (il famoso *deus ex machina*). Grazie a lei, Telemaco finalmente si sottrae al limbo della sua adolescenza sospesa, all'ombra incombente del padre: parte non solo in cerca di notizie, ma alla conquista dell'indipendenza. Vuole essere degno di succedere a Ulisse. Come Oreste, che vendica il padre uccidendo l'usurpatore Egisto. Ma Ulisse non è Agamennone e soprattutto Penelope non è Clitennestra, né Elena: giorno per giorno, notte dopo notte, tiene a bada i pretendenti, si consuma e sfiorisce su un telaio inutile, si strugge in un letto vuoto, si dispera, sogna. E nel sonno vede figure a lei care, ma anche immagini di strage: prefigurano quella che verrà, di lì a poco, per mano di Ulisse.

Oltre ai Proci, ne faranno le spese le ancelle di casa che con loro se la intendono. E almeno per loro il finale – anche se quello di Emma Dante ancora non lo conosciamo – parrebbe già scritto: le ancelle impiccate, i Proci sgozzati dopo l'ultimo infausto banchetto. Omero li dipinge in modo vivido, indolenti e insolenti, e da ultimo in preda a un riso strano, folle e sfrenato – preludio di morte – suscitato da Atena in una scena memorabile (*Odissea*, XX, 345-357). Poco prima della strage siedono a tavola, impegnati a masticare carne, con le mascelle contratte, quand'ecco che la loro mente viene sconvolta, la bocca si distorce in un ghigno, gli occhi si riempiono di lacrime e sentono voglia di piangere. Lo sguardo dell'indovino di casa, Teoclimeno, è anche il nostro: li vediamo avvolti dall'ombra della notte, le guance piene di lacrime, mentre risuonano lamenti, le pareti grondano sangue, il sole si oscura e il palazzo si riempie di fantasmi che – come faranno i Proci poco dopo – si avviano all'Ade.

Anche nella riscrittura attuale i Proci si esprimono in modo volgare, sguaiato, si fanno beffe di Telemaco, indirizzano lazzi osceni alla volta di Penelope. Visti così, con lo sguardo di Emma Dante, sembrano anche loro eterni adolescenti, ma anche insetti sotto la lente dell'entomologo, o animali in gabbia, che anziché aiutarsi si azzuffano, per effetto della cattività. Vivono in una *routine* cristallizzata, sempre uguale, come una coazione a ripetere. Per loro il tempo sembra non passare mai, infinito e sospeso. Eppure invecchiano. Chi non invecchia, invece, è Ulisse: la Dante lo ritrae, come in un montaggio cinematografico, anche lui in attesa. Intrappolato in un paradiso – l'isola di Calipso – che per lui è un limbo. Lo sguardo fisso verso il mare, in direzione di Itaca: meta vicina e lontana al tempo stesso, come un miraggio. All'inizio del poema, e della riscrittura, anche Ulisse come i suoi familiari è prigioniero in una dimensione che dovrebbe essere transitoria e invece si prolunga in modo estenuante. Finché l'ordine di Zeus non spezza l'incantesimo di Calipso. Il viaggio di Ulisse riprende, verso l'ignoto. Ancora non sappiamo come proseguirà, sulla scena dell'Olimpico, ma in attesa del debutto possiamo richiamare altre versioni, recenti, dell'*Odissea*. Tra queste spiccano due progetti ancora in corso, che si distinguono non solo per la modalità del viaggio sulle orme di Ulisse (con spettacoli itineranti, lungo le coste o per mare), ma soprattutto in quanto creazione collettiva, come quelle degli antichi rapsodi.

Il primo è il ciclo pluriennale di letture dei canti omerici, partito dalle coste liguri e arrivato a toccare nell'estate 2015 diverse località italiane: *Odissea: un racconto mediterraneo* (ideato e diretto da Sergio Maifredi) dedica ogni tappa a un canto, intitolato a un personaggio-chiave (teatropubblicoligure.it). Il secondo, *Meeting the Odyssey*, è un progetto internazionale che dal Mar Baltico ha percorso i canali d'Europa (2014), ora è in viaggio nel Mediterraneo (2015) e poi si dirigerà verso la Grecia (2016). Coinvolge decine di teatri di vari Paesi europei e migliaia di persone tra partecipanti e spettatori: comprende diverse grandi produzioni ispirate all'Odissea, tutte con un cast internazionale, ma anche mostre ed eventi, *workshop* teatrali e *instant performances* che si allontanano decisamente dall'epica omerica, per affrontare temi fortemente legati alla contemporaneità, e per approdare a esiti ben diversi tra loro (meetingtheodyssey.eu).

Questi due progetti hanno un punto di forza comune: possono abbracciare un gran numero di canti, ma anche connetterli con un ampio spettro di tematiche della contemporaneità. Aspirano così a rappresentare in un certo senso l'intera *Odissea* nella sua inafferrabile complessità. Rispetto a simili esperimenti collettivi, gli altri spettacoli esaminati (perlopiù creazioni individuali) per necessità rinunciano a una visione onnicomprensiva e si focalizzano su alcuni singoli aspetti o personaggi, mettendone in ombra altri. Su queste basi è possibile classificare gli spettacoli che hanno un nucleo tematico comune o fanno riferimento a certi passi del poema, singoli episodi o personaggi, e in questo modo formulare una proposta di catalogazione.

Alcune riscritture, come l'attuale *Odissea - Movimento n.1*, seguono la scansione del poema e sfruttano l'assenza di Ulisse per esaltare le figure di madre e figlio, uniti nell'attesa: è il caso di due bei monologhi intitolati rispettivamente *Penelope* (da *Famiglie di Notte* di Paolo Puppa, che ha avuto vari interpreti tra cui l'ottima Laura Curino: lauracurino.it) e *Odissea* (di e con Mario Perrotta, 2009: marioperrotta.it). Anche il dramma Itaca di Botho Strauss (1996) ha per protagonista una formidabile Regina, raffigurata come *Magna Mater* mediterranea da Luca Ronconi nel dittico *Odissea doppio ritorno* (Ferrara 2007 – Milano 2008). L'assenza del padre, e marito, un tema centrale anche in altre riscritture più liberamente tratte dall'Odissea, come *Waiting for the rain* del sopra citato *Meeting the Odyssey* (2014), o nel dramma corale *Le vecchie e il mare* di Iannis Ritsos (in scena alla Biennale di Venezia 2009 nella riscrittura di Enrico Fiore intitolata *Le donne e il mare*: http://labiennale.org/it/teatro/archivio/festival/programma/donne.html?back=true).

Se queste drammaturgie sembrano rimandare e posticipare il ricongiungimento della famiglia, per prolungare l'attesa, altre si concentrano al contrario sull'approdo di Ulisse a Itaca. I temi epici tradizionali della vendetta e della riunificazione sono declinati in modo eterogeneo in molti spettacoli vicini nel tempo e nello spazio, come i tre recentemente allestiti a breve distanza a Milano: l'happening corale di *sbarchi_un'odissea* del sopra citato *Meeting the Odyssey*; la riscrittura di Corrado d'Elia, *Ulisse il ritorno*, del 2013 (ripresa al Teatro Libero, 5-18 maggio 2015); infine *La casa – Odissea di un crack*, di e con Elisabetta Pogliani e Paola Zecca (La Fionda Teatro), riproposta al Teatro Franco Parenti il 13 luglio 2015 (si veda nota in calce).

Rispetto a questi spettacoli ve ne sono altri che si concentrano ancor più sull'immagine-chiave del naufragio, e hanno per protagonisti i compagni di Ulisse cui è negato il ritorno: e con loro le vittime del mare, antiche e moderne, di cui non si sanno i nomi e non si ritrovano i corpi. Morti in battaglia, caduti e annegati, assassinati o divorati dai mostri, dispersi e scomparsi. I defunti non si trovano solo nel canto XI dell'*Odissea*, ma sono costantemente presenti nel poema, perché popolano il mare che lo circonda, affollano la reggia di Ulisse (si veda il passo di *Odissea*, XX sopra citato) e poi scendono agli Inferi.

Nell'ultimo decennio, le sempre più frequenti "tragedie del mare" continuano purtroppo a far risuonare nelle menti di drammaturghi e registi echi omerici, che ancora oggi si avvertono distintamente in scena: non solo negli spettacoli direttamente ispirati all'*Odissea*, ma in molti altri dove il Mediterraneo tempestoso è crudelmente protagonista. Capostipite di questo filone si può considerare il monologo *Odissea cancellata* dell'artista e drammaturgo siciliano Emilio Isgrò (2004), dove Ulisse rievoca via via tutti gli altri personaggi come un coro di spiriti, visioni o voci che risuonano nella sua testa. Per affinità di origine possiamo citare il puparo palermitano Mimmo Cuticchio, che nel 2011 interpreta a Linosa un 'cunto' sul naufragio ispirato all'Odissea: *L'approdo di Ulisse*. Sempre in Sicilia, la compagnia di Danza Zappalà accosta il naufragio di Ulisse a quelli contemporanei in *Naufragio con spettatore*, prima tappa del progetto *Odisseo/re-mapping-Sicily* (2010: http://www.compagniazappala.it/produzioni/repertorio/42_pre_testo_1_naufragio_con_spettatore.html).

Il modello omerico non è altrettanto esplicito, ma sempre presente sullo sfondo, in altre drammaturgie che narrano naufragi contemporanei con toni epici di grande impatto: basti citare *La Nave Fantasma* di Giovanni Maria Bellu, Renato Sarti e Bebo Storti (2004), *Trilogia del naufragio* di Lina Prosa (2007-2013), *Rumore di acque* di Marco Martinelli (2010), ripreso di recente in varie rassegne internazionali, in lingue diverse, e al Festival Sabir di Lampedusa (ottobre 2014). Per questi spettacoli, oltre all'*Odissea,* si può ascrivere a modello indiretto anche una tragedia eschilea, *Le Supplici*, che ha per protagonista un coro di donne africane in fuga dall'Egitto: si vedano le riscritture dirette rispettivamente da Gabriele Vacis (*Supplici a Portopalo*, con Vincenzo Pirrotta, 2009) e da Moni Ovadia (Teatro greco di Siracusa, 2015).

Rispetto a questo filone, ispirato dalle "tragedie del mare", possiamo collocare

all'estremo opposto gli adattamenti incentrati piuttosto sulle accezioni "positive" del viaggio e dell'avventura: si veda ad esempio l'*Odissea* in greco moderno coprodotta dal Teatro Nazionale di Atene e dal Piccolo Teatro di Milano, diretta da Bob Wilson (repliche al Piccolo dal 6 al 31 ottobre 2015). In questo filone della tradizione rientrano non solo molte altre rivisitazioni dell'*Odissea*, ma anche capolavori letterari e teatrali (da Sinbad a Jules Verne, dai fumetti di avventura ai film di fantascienza) accomunati dal piacere di raccontare, in tutte le sue forme, dal gusto di scoprire nuovi mondi, incontrare creature bizzarre e donne esotiche (talvolta riunite in ibridi seducenti e pericolosi, come ad esempio le Sirene).

Tra questi affascinanti 'mostri' un posto d'onore va riservato a Polifemo, capostipite di un filone ben distinto della tradizione, che dà ancora oggi frutti eccellenti dal sapore perlopiù comico o grottesco (come nel romanzo sperimentale *Polifemo*, 1989, del già citato Emilio Isgrò). Dal canto IX dell'*Odissea* e dal Ciclope di Euripide, unico dramma satiresco rimasto integro, discendono alcuni pregevoli testi accomunati dall'ambientazione siciliana (che fa parte del corredo mitico del personaggio), grande inventiva e sperimentazione linguistica. Tra questi si possono annoverare *'U Ciclopu* (1914) di Luigi Pirandello, riscrittura siciliana da Euripide (rivisitata e interpretata in scena dal già citato Vincenzo Pirrotta al teatro greco di Palazzolo Acreide, 2005), il monologo *Il ciclope. Invenzione macaronica* di Enzo Siciliano, diretto e interpretato dal figlio Francesco (Biennale di Venezia, 2009), e un *cunto* del già citato Maestro palermitano Mimmo Cuticchio, ispirato proprio a Polifemo: *L'urlo del mostro: viaggio nei poemi omerici per puparo-cuntista*, pupi e manianti, scritto con Salvo Licata (v. nota in calce).

Ultima in ordine di tempo, e anche lei palermitana, Emma Dante reinventa radicalmente la figura di Polifemo nella drammaturgia e regia dello spettacolo in scena all'Olimpico nel settembre 2014: *Io nessuno e Polifemo: intervista impossibile*, che come le precedenti riscritture siciliane trova nel linguaggio il suo principale punto di forza e di incontro tra il percorso dell'artista e la sopra citata tradizione. E qui ci fermiamo, in attesa di vedere *Odissea - Movimento n.1*, prossima tappa del viaggio intrapreso dalla regista alla ricerca della sua personale Itaca.

MARTINA TREU

Note bibliografiche

La straordinaria fortuna dell'*Odissea* ha conosciuto di recente un vero è proprio boom, che si estende dai romanzi al cinema, dalla TV ai fumetti alla letteratura per ragazzi. Per quanto riguarda la ricezione teatrale, su cui mi sono concentrata, rimando a miei precedenti lavori, in particolare: M. Treu, *Catalogo delle donne*, in Diario 2014 ("I Quaderni del Teatro Olimpico" n. 35), a cura di D. Piovan e R. Brazzale, Vicenza 2014, pp. 34-41 (specie per le figure femminili e la bibliografia su molti testi e spettacoli qui citati), e *Il sogno della regina*, in *Dissimulazioni della violenza nella Grecia antica*, a cura di G. Raina, Como- Pavia 2006, pp. 65-101 (per i sogni di Penelope). Per altri spettacoli sopra menzionati, compresi tra il 2005 e il 2015, cfr. *Satira futurista e Satiri siciliani*, "Quaderni di Storia," n. 63, gennaio-giugno 2006, pp. 345-370; *Odissee sulla scena. Un eterno ritorno*, "Stratagemmi. Prospettive teatrali", n. 9, 2009, pp.161-183; *Focus Mito - La casa. Odissea di un crack*, http://www.stratagemmi.it/?p=6692#; Ulisse sbarca a Milano, stratagemmi.it/?p=6888; per le Supplici di Ovadia (2015) e di Pirrotta (2009) e relativa bibliografia aggiornata cfr. Supplici a Siracusa: una tragedia siciliana, http://dionysusexmachina.it/?cmd=news&id=166. A spunti qui solo accennati, data la sede, riservo più spazio in articoli di prossima pubblicazione, fra cui L'arte di Emilio Isgrò tra epos e teatro. Dall'Orestea di Gibellina all'Odissea cancellata, in *Atti del convegno di Trento "Il racconto a teatro*" (a cura di G. Ieranò e P. Taravacci), e il mio intervento al convegno internazionale Imagines IV. *Sailing in Troubled Waters: the ancient Mediterranean and its legacy in the performing and visual arts* (University of Algarve, Faro, 2014: cfr. imagines.org), che verrà pubblicato da Bloomsbury (a cura di R. Roviro e A. Freire Nogueira). Sulla ricezione omerica si veda la bibliografia già citata nella nota al mio intervento in Diario Olimpico 2014 e in particolare *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, a cura di E. Cavallini, Bologna 2010, pp. 9-38. Si vedano anche L. Venezia, La figura di Polifemo nel teatro greco. Trasformazioni di un mostro, "Stratagemmi", n. 1, 2007, pp. 95-135, e F. Copani, *La figura di Odisseo da Omero ai drammaturghi di V secolo*, "Stratagemmi", n. 10, 2009, pp. 57-82. Sui cunti di Cuticchio cfr. M. Cuticchio e S. Licata, *L'isola da svelare. L'urlo del mostro. Viaggio nei poemi omerici per puparo-cuntista, pupi e manianti*, "Quaderni di teatro", n. 4, 1993, Palermo 1993, e http://www.figlidartecuticchio.com/cuticchio_Mostro.swf, su L'approdo di Ulisse https://www.youtube.com/watch?v=YP5tX3J7P-Q e l'intervista di Anna Banfi in http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=790; per *Supplici a Portopalo cfr. A. Pedersoli Supplici nel nostro presente: comprendere la contemporaneità. Un colloquio con Gabriele Vacis* su Supplici a Portopalo, "Engramma," n. 78, marzo 2010 (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=442), e S. Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo* di Vincenzo Pirrotta, Corazzano (Pisa) 2015. Riguardo a Emma Dante, infine, cfr. C. Barone, *Dialogo con Emma Dante: Medea e Polifemo al Teatro Olimpico di Vicenza tra classicità e sperimentazione (settembre-ottobre 2014)*, "Dionysus ex Machina", n. 5, 2014, pp. 215-219; M. Napolitano, *Polifemo o le Metamorfosi di un Mostro*, in *Diario Olimpico 2014*, cit., pp. 17-23, e M. Giovannelli, *Emma Dante, Ulisse e Polifemo*, (http://www.doppiozero.com/materiali/scene/emma-dante-ulisse-e-polifemo). Ringrazio Emma Dante, regista e direttrice artistica del Teatro Olimpico, impegnata nelle prove, per avermi generosamente inviato preziosi materiali in anteprima.

PRIMA ITALIANA

2 E 3 OTTOBRE
ORE 21

DIMITRIS PAPAIOANNOU
PRIMAL MATTER

A PIECE FOR TWO PERFORMERS
MICHAEL THEOPHANOUS & DIMITRIS PAPAIOANNOU

ideazione, regia, scenografia, luci e costumi di	**DIMITRIS PAPAIOANNOU**
sound design	**KONSTANTINOS MICHOPOULOS**
produttore creativo & assistenza direzionale	**TINA PAPANIKOLAOU**
assistente set designer	**DIMITRIS THEODOROPOULOS**
direttore di palco & assistenza direzionale	**DINOS NIKOLAOU**
direttore delle prove	**PAVLINA ANDRIOPOULOU**
direttore tecnico	**GEORGIOS BAMBANARAS**
installazione luci	**MILTOS ATHANASIOU**
tour manager	**JULIAN MOMMERT**

prodotto da Athens Festival (2012) e 2WORKS (2013)
con il sostegno di EMPAC (New York)
in tour con la collaborazione di Change Performing Arts

PER UNA NUOVA IDEA DI VITA

Primal Matter è la risposta personale di Dimitris Papaioannou ad una nuova realtà politica, sociale ed etica, in cui vengono reinterpretate le questioni sull'identità nazionale. La sfida che ci attende è come affrontare una identità nazionale ferita: il trauma continua, così come resiste la creatività.

Per farlo Papaioannou impiega il mezzo più semplice a sua disposizione: il corpo umano. Attraverso l'illusione ottica, la fusione dei due corpi è fusione di atteggiamenti, di identità, è una lotta tra materia e mente, ombra e luce, creatore e creazione.

Le sue fondamenta intellettuali sono radicate nella letteratura, nella filosofia e nella nozione di archetipo. Il suo linguaggio artistico è informale, ma anche estremamente capace, in grado di sviluppare idee che si incrociano con la società contemporanea, l'etica, il divino e la nozione di 'tempo all'interno dello spettacolo teatrale', attraverso una profonda gamma di riferimenti a valori universali che grazie al movimento diventano idee incarnate. Nella sua performance, la brutalità coincide con la morbidezza; movimenti ripetitivi suggeriscono una forza a cui anche il più ignaro ed indifferente osservatore deve soccombere.

Dimitris Papaioannou ha avuto il riconoscimento internazionale come ideatore della cerimonia di apertura dei Giochi Olimpici di Atene 2004. Regista, coreografo, performer e artista visivo di avanguardia, ha aperto un dialogo al di sopra dell'arte visiva e performativa, mentre il suo lavoro conferisce autorità ad un nuovo racconto creativo sull'identità.

ELINA KOUNTOURI

direttrice - NEON Foundation for Contemporary Art

IL CORPO COME CAMPO DI BATTAGLIA

Questo lavoro cerca di prendere forma utilizzando i minimi mezzi possibili.
Ho adattato la mitologia ad un laboratorio dove il creatore prende le distanze dalla sua creazione. Ma l'umano interesse per la trasformazione della materia non è un'angoscia confinata all'interno di ciò che è artigianale. Qui il corpo umano viene usato come fosse un campo di battaglia. Tenterò di farlo a pezzi e assemblarlo nuovamente per mettere in luce quelle questioni che circondano il mistero dell'esistenza che più mi interessano.
Il dialogo tra colui che è vestito e colui che è nudo stimola l'immaginazione visiva, per questo ho cercato corpi della stessa dimensione e dello stesso sesso, in modo che il loro rapporto rimanga vago e non si capisca se siano due o uno solo.
Ho voluto un nudo libero dalla vergogna per la nudità e dal narcisismo dell'erotica consapevolezza. Un nudo pre-cristiano, anche se la sua presenza sul palco spesso evoca immagini religiose.
I materiali che uso sono i Classici consacrati dal tempo, che proverò a ricombinare in modo non ortodosso, ed è probabile che così facendo riesca a confermare il loro valore, meglio che in qualsiasi altro modo.
Sono alla ricerca di una leggerezza del tocco in un orizzonte narrativo dinamico così da rendere possibile l'immersione nella sostanza del soggetto. Quando le nostre performance colpiscono nel segno e lo sforzo si avverte come fosse una commedia, allora il nostro lavoro viene eseguito al meglio.
I nostri giochi di prestigio e i trucchi del corpo sono azioni piene, senza compromessi di luce. Ciò che qui viene proposto, e su cui si insiste, è un'intensificazione delle capacità di osservazione da parte dello sguardo così che il pubblico abbia il piacere di soccombere volentieri alle illusioni ottiche offerte.

DIMITRIS PAPAIOANNOU

PRIMAL MATTER, ALLA SCOPERTA DELL'UOMO SACRO

Se l'andamento orizzontale di *Primal Matter*, di e con Dimitris Papaioannou (assieme al danzatore Michael Theophanous), si confà senza ombra di dubbio al particolare spazio scenico del Teatro Olimpico, altrettanto evidente è come la scelta di questa "prima nazionale" greca non si debba solo alla precipua caratteristica della pièce. Dialogo tra un uomo vestito e un uomo ignudo, *Primal Matter* calza anzitutto come un guanto nel giardino di quei "Fiori dell'Olimpo", scelti da Emma Dante per il 68° Ciclo di Spettacoli Classici a Vicenza. Crediamo alla regista siciliana quando di questi prescelti fiori promette le stranezze, la rarità, i disequilibri da coltivare con particolare cura perché abbiamo negli occhi e nel ricordo l'«argomento primordiale» (*Primal Matter*, appunto) di Papaioannou. In questa sua icastica *pièce*, quasi antropologica, è ben difficile ravvisare i segni di un'abituale coreografia e anche ciò contribuisce a creare una sorta di aliena estraneità alle arti sceniche classificabili senza indugio. *Primal Matter* è un fiore ibrido.

Duetto, ma non certo *pas de deux* o dialogo teatrale, la *pièce* è una *performance* anche se, presentata per la prima volta al Festival di Atene 2012 e con l'autore in scena (allora dopo dieci anni dalla sua ultima apparizione in palcoscenico), è stata più volte ripetuta e rimaneggiata a Salonicco, New York, Edimburgo, Mosca e ancora ad Atene, nel suo festival del 2013, ove ha replicato per ben ventisei sere. Si potrà obiettare che a causa di questo reiterato allenamento, presumibilmente destinato a durare ancora nel tempo, *Primal Matter* abbia perso i caratteri originali di ciò che intendiamo per *performance* artistica. Tuttavia, anche questo genere scenico, un tempo esclusivo ed irripetibile, è cambiato. Continua, però, a distanziarsi dal teatro *tout court* per l'assenza di un testo e per un certo piglio sottilmente dimostrativo, che naturalmente sfugge anche alla coreografia didascalica o solo narrativa. Certo stupisce che le credenziali note del suo autore siano state spacciate, almeno in Italia, soprattutto o solo come coreutiche.

L'ateniese e cinquantunenne Dimitris Papaioannou, tra tanti coreografi greci ormai

circolanti nel mondo - un nome per tutti, quello di Andonis Foniadakis - si è infatti fatto conoscere da noi e in versione forse soprattutto televisiva, come autore delle sontuose coreografie d'apertura e chiusura delle Olimpiadi del 2004. A questo evento, affidatogli nel 2001, ha dato il titolo di *Birthplace* (per la cerimonia d'apertura, posta sotto l'egida di Apollo) e di Dioniso (cerimonia di chiusura, ma senza altro titolo), affidandolo almeno in parte alla compagnia Edafos ('terra', in greco) Dance Theatre, da lui fondata con la danzatrice Angeliki Stellatou, ma già disciolta nel 2002. In *Birthplace*, complesso esperimento teatrale con movimento, canto e voce, ma anche videoproiezioni e acrobazie aeree, Papaioannou lasciava emergere la storia e i miti della sua Grecia antica in quadri dinamici quanto memorabili, e l'ha rituffata, entro un vasto stadio appositamente costruito all'uopo, nel vortice di danze calibratissime e collettive. Ben stagliati, anche nel ricordo della cerimonia di chiusura, i suoi *tableaux vivants*, con grandi fascine di grano, dal sapore folkloristico e dal segno pittorico evidente, dal quale si sarebbe potuta evincere la formazione poliglotta del suo autore. Che infatti si è poco alla volta svelata anche in virtù delle continue *performance* cui l'artista si è dedicato, dopo il 2004: dall'*assolo* con sedie *Medea* (2), presentato nel 2013 al newyorkese Watermill Center di Robert Wilson e affidato ad Evangelia Randou, a *Still Life* (2014), altro *assolo* in cui l'autore è pure interprete e sarà presto ospite parigino al Théâtre de La Ville.

All'origine dell'ormai lunga quanto dosata carriera di Papaioannou, si scopre, presso l'Accademia di Belle Arti di Atene, lo studio delle discipline visive, della pittura stessa, del disegno e infine della danza, grazie a un viaggio a New York (1986) in cui l'artista è entrato in contatto con la sperimentazione dell'ormai anziano Erick Hawkins (sarebbe scomparso nel 1994), noto per essere stato il primo danzatore di sesso maschile accolto nella compagnia di Martha Graham, la pioniera della *Modern Dance*, e per esserne divenuto, per una manciata di anni, il marito. Successivamente la sua ricerca coreografica non si è interrotta, intrecciandosi alle danze degli Indiani d'America, all'estetica giapponese, al pensiero Zen, e anche ai classici greci. Negli USA, l'apprendimento delle teorie e della prassi di Hawkins si unì, per Dimitris, a quello del Butō, tipica forma coreutica nipponica, nata all'indomani dello scoppio delle bombe di Hiroshima e Nagasaki, ma grazie a seminari tenuti al celebre Café La

Mama di Ellen Stewart, da una giapponese-americana, Maureen Fleming, nota per il contorsionismo dei suoi *assolo* coperti di biacca. Al ritorno da New York, Dimitris ha poco alla volta elaborato, con i suoi collaboratori, una prassi fisica di tipo meccanico, insospettabilmente adottata persino da Akhram Khan, coreografo di origini bengalesi ma residente a Londra, pronto ad attribuire il merito della scena d'apertura di *Dust* (una sua coreografia del 2014 commissionatagli dall'English National Ballet) proprio al cosiddetto *Body Mechanic System* messo a punto dal collega greco in *Nowhere* (2009).

Oggi la policromia artistica della formazione di Papaioannou si evince bene in *Primal Matter* e il suo autore ci appare sotto una diversa luce rispetto a quella emanata dalle sue cerimonie olimpiche: è una luce inattesa, sorprendente. All'inizio della non breve *performance* proprio lui - autore ma anche interprete in nero - entra in scena, munito di un gran secchio in testa dal quale la sua mano svelta getta sassi tra loro distanti. Di lì a poco si munirà anche di un pannello di legno dal quale sbucherà il suo partner ignudo. Compagnia evocata in quest'avventura da Pollicino della storia che avanza all'indietro, la figura nuda sarà tutta da scoprire. Sarà scomoda, impassibile, maschia ma paradossalmente senza genere, e non facile da gestire.

Spesso disperatamente inchiodata al suo pannello chiaro come ad una nicchia religiosa, questa *silhouette* ignuda in carne ed ossa si esibirà in equilibri, acrobazie difficili, resterà sola, di profilo, e da quel suo semplice "quadro" in legno si staccherà a fatica anche quando l'uomo in nero proverà a intrufolarsi nella sua muscolatura, a tastare le sue ossa e le sue membra, a penetrare dentro i pertugi del suo corpo per carpirne i segreti. Con l'uso di un altro pannello nero, e stretto, l'uomo vestito proverà a mettere in croce l'Altro già stato crocefisso, a farne proprio un Cristo del Mantegna cui nettare forsennatamente i piedi, a ostacolare quella sua impassibile lontananza emotiva, ma senza successo anche quando userà una certa forza. Inutili: lo strappo per portarlo giù dalla pedana, per farlo sedere, forse per detronizzarlo, pure con l'aiuto di una doccia che verso la fine della performance bagnerà le nudità senza renderle, però, più vibratili o docili.

Strano duetto questo *Primal Matter*, molto ben descritto dal suo autore quando dice di aver voluto usare «il corpo umano come un campo di battaglia», quando insinua

di «aver provato a farlo a pezzi per poi rimontarlo di nuovo» e per portare alla luce le tematiche che circondano il mistero dell'esistenza. Ma quale esistenza? Crediamo si tratti dell'esistenza di chi, vestito, e contemporaneo nella società odierna, ritrova nella purezza di un corpo equipollente perché altrettanto maschile, un nudo privo di vergogna, libero da ogni narcisismo erotico. Tale nudo ci appare quasi precristinano e se vogliamo asettico: un corpo vivo ma da laboratorio, rimasto nell'Eden, capace pertanto di muoversi con naturalezza nei momenti più violenti, nel gioco di un virtuosismo di cui non si compiace. Nel rapporto, anche molto ravvicinato con l'uomo vestito e "profano", il corpo nudo è privo di ambigue emozioni, e certo di sentimenti ostili.

La sacralità di questo corpo puro è indubbia, ma anche il suo apparente sforzo di ritornare periodicamente indietro, di reintegrare una situazione *mitica* - come direbbe Mircea Eliade - quale essa era *al principio*. Notiamo struggente nostalgia nella continua ripetizione di un numero limitato di gesti e di comportamenti, nell'ostinato tentativo di ritorno al pannello chiaro: per l'uomo ignudo somigliante a una sorta di agognata paralisi entro il mito/nicchia dell'eterno ritorno. Ovvero rinvio al tempo delle origini, alla vicinanza con gli dei (ovviamente, qui, postulati solo idealmente) che si traducono nella certezza di poter ricominciare a vivere - qui a muoversi - con un massimo di "probabilità", felici. Quest'uomo nudo, difficilmente capace di indurre lo spettatore a coltivare dentro di sé malizie pruriginose, aderisce totalmente al suo Essere. Se il sacro (ancora Mircea Eliade) è «il reale per eccellenza», nulla di ciò che appartiene al profano potrà scalfirlo. È questo segreto "primordiale" che l'uomo vestito di nero tenterà di carpire, e ci riuscirà, almeno in parte, dapprima con l'aiuto di semplici oggetti di scena, - un altro pannello nero, un tavolo, una sedia, un microfono, usato anche per auscultare le parti anatomiche del compagno, ma anche per ammirarlo da lontano. Sino a che il desiderio di rompere la sua armoniosa sintonia con il cosmo, qualunque cosa accada, non prevarrà. Ed allora avrà inizio una meticolosa opera di auto-decomposizione (secondo il *Body Mechanic System*) dell'uomo in nero, indi una sua infiltrazione nel corpo privo di vestiti.

Si noteranno, sopra il tavolo di latta, i travagliati e dolorosi piegamenti della gamba ormai anch'essa nuda dell'uomo in nero e la sua sostituzione alla gamba piegata

contro il pannello dell'Ignudo. E non potrà passare inosservata, per gli attriti che genera, la lotta tra i due destinata al totale ricambio dei loro arti inferiori. Il finale contempla - ma la lettura di una simile *performance* non può che rimanere aperta alla sensibilità dello spettatore, alla sua capacità e volontà di lettura - una vittoria a metà. Al termine di *Primal Matter* l'uomo "nuovo" è tutt'altro che un burattino con cosce nere e gambe bianche: è un ibrido sacro e profano, il cui destino è però consegnato (dolente nota a posteriori) a un'umanità pigra, indolente, refrattaria a ricercare l'essenza delle sue stesse origini. Ma questa *performance* sta proprio a dimostrare quanto sarebbe salutare l'esatto contrario. Infine, sono senza dubbio da apprezzare, nella cruda e necessaria *performance*, le luci cangianti: sempre a cura di Papaioannou creano effetti al neon, ma anche ombre inquiete, concentrazioni speculari e non, dei due protagonisti.

Da non sottovalutare neppure l'ambiente sonoro, generato all'impronta, dal microfono "vivo" usato per lo più dall'uomo in nero, ma con fracassi davvero simili a primordiali annunci di cataclismi e a rotture in un cammino dal fascino quasi ipnotico. Vi ci si può abbandonare anche senza chiedersi alcun perché. Il ricamo dei gesti, la presenza scenica, il nitore delle azioni e la perfetta adesione dei due protagonisti a ciò che fanno con glaciale lucidità sono, infatti, encomiabili ed emozionanti. La loro lontananza, di primo acchito fredda, è solo apparente: il pensiero - se incitato a volare - dona all'insieme calorose possibilità di riflessione.

MARINELLA GUATTERINI

MODELLANDO COSA FA MUOVERE GLI UOMINI. DANZA ALL'OLIMPICO

Il teatro ha luogo sempre ovunque ci si trovi [...] Per me il teatro è semplicemente qualcosa che vincola la vista e l'udito [...] Desidero definire il teatro in termini così semplici perché in questo modo è possibile considerare teatro anche la vita di ogni giorno.

John Cage (1961)

A NEW YORK, DAL 1950

«Alla Black Mountain Summer School nel 1952, Cage organizzò un evento teatrale, il primo di questo genere. David Taylor suonava il piano; Mary Caroline Richards, scrittrice e ceramista, e Charles Olson leggevano poesie, i dipinti bianchi di Robert Rauschenberg erano sul soffitto. Rauschenberg stesso suonava dei dischi e Cage parlava. Io danzavo. Il pezzo durava quarantacinque minuti e come ricordo, ognuno di noi aveva due segmenti di tempo entro i quarantacinque minuti per svolgere la sua attività. Il pubblico era seduto nel mezzo dell'area dell'azione, uno di fronte all'altro, le sedie disposte in diagonale, e gli spettatori impossibilitati a vedere direttamente tutto ciò che stava accadendo. C'era un cane che mi incalzava intorno mentre danzavo. Niente era inteso per essere altro da ciò che era, una complessità di eventi che lo spettatore poteva trattare come voleva».

Se c'è una data che può segnare la rottura dello schema antico del rapporto tra danzatore e spazio e il punto di non ritorno del rapporto tra interprete e pubblico, è proprio quella indicata da Merce Cunningham in questa sua testimonianza[1]. Alle intuizioni teoriche, creative, poetiche, di alcuni pionieri della danza moderna del Novecento, da qualcuno definiti addirittura aristotelicamente *Prime Movers*[2], Cunningham con John Cage dette forma e logica: a ben pensarci cosa assai bizzarra per chi come lui, citando Einstein, asseriva che «non esistono punti fissi nello spazio». Tuttavia proprio la disgregazione

[1] Citato da Elisa Guzzo Vaccarino, *La danza d'arte*, Roma 2015, p. 67.

[2] La definizione "Primi Motori" è di Richard Mazo ed è riferita ai pionieri della Modern Dance americana: Graham, Humphrey, Weidman e Holm; noi però pensiamo più a Rudolf von Laban e alla sua definizione di "spazio illimitato".

da lui leggiadramente avviata delle antiche regole auree della costruzione coreografica e della sua rappresentazione determinava la vera rivoluzione copernicana della coreografia e della messa in scena del secondo Novecento: il fluido passaggio dalla gerarchia aristocratica del "corpo di ballo" alla democrazia individualizzante, incentrata sull'interprete, oltre all'assorbimento dentro alla creazione stessa dello sguardo dello spettatore – divenuto così partecipe e attore dell'azione in divenire – avviene proprio grazie alle operazioni cunninghamiane. E poi lo spazio: contro le regole del teatro classico, in cui il posto occupato sulla scena è sinonimo di gerarchia drammaturgica e il proscenio è lo spazio deputato all'azione principale, Merce continua a praticare il suo sorridente sabotaggio, considerando la scena semplicemente un "campo aperto" in cui la o le azioni confluiscono in continuo divenire, senza un vero inizio né una vera fine. Come in una tela di Jackson Pollock, che Cunningham ammira e sente affine, lo sguardo di chi guarda la sua danza vaga a piacere nella complessità inesauribile delle linee dinamiche intrecciate nello spazio, e ogni volta rinnova l'impressione di vedere qualcosa di nuovo, di diverso, in un flusso naturale e continuo di energia. Natura diventa, non a caso, la parola chiave: il concetto fondante la visione rivoluzionaria di Cunningham, il preludio a quanto seguirà. Ma Deborah Jowitt avverte:

É possibile mettere in relazione la nozione che tutto ciò che si può fare è fatto secondo natura ai danzatori eleganti e virtuosistici di Cunningham solo se si pensa che lui definisce la "natura" dei suoi danzatori appunto come danzatori piuttosto che semplicemente come persone. La loro umanità individuale si rivela attraverso il modo in cui eseguono i passi che egli ha scelto di far loro eseguire, o che il caso ha loro assegnato.[3]

Il danzatore di Cunningham insomma resta in fondo un *danzatore*. E i suoi diretti epigoni, come Paul Taylor, del quale si tornerà a parlare, restano in fondo ben ancorati a questo concetto primario. A dominare filosofia e lessico teatrale non si è ancora imposto, con la valenza assoluta che tutt' oggi sembra non volersi ridimensionare, il *corpo* – inteso nella sua funzione semiotica, fisica, antropologica, sociale, espressiva, meccanica. Succederà ben presto.

[3] Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*, Berkeley 1988, p. 296.

Succede, più o meno, all'inizio degli anni '60, quando il musicista Robert Dunn[4] supera il limite fin lì mantenuto da Merce: invece di tendere a un corpo idealizzato di danzatore, sostiene infatti che bisogna considerare ciascun singolo corpo e il suo potenziale. Seguendo, come Cage, la filosofia Zen e abbracciandone l'idea di a-criticità (con la conseguente enfatizzazione che non esiste una gerarchia estetica, qualitativa, poetica del gesto e del modo per esprimere fisicamente i propri assunti) nei suoi frequentatissimi corsi allo Studio Cunningham, Dunn[5] insomma apre la via tersicorea alla *centralità* concettuale del corpo, alla sua assoluta valenza in quanto tale, senza codici ipersemantici - come una tecnica riconoscibile o un "abbigliamento" codificato- da dover seguire per asserire la propria *auctoritas*. Un'apertura concettuale assoluta che poco dopo Yvonne Reiner fisserà nel celebre manifesto "negazionista" («no allo spettacolo; no al virtuosismo; no all'illusione teatrale; no al glamour e trascendenza della immagine di star; no all'eroismo, no all' antieroismo; no allo stile, no al *camp* ...»), da allora in poi fondamentale punto di partenza per la ricerca teatrale e coreografica.
Che del resto in quel tempo di mutamenti radicali ci sia una continua osmosi tra i diversi linguaggi della scena lo attesta anche la coabitazione, letterale, tra i danzatori di Cunningham e il Living Theater di Julian Beck e Judith Malina, che si esibiva nello stesso stabile dove lavorava la compagnia, tra la Quattordicesima Strada e la Sesta Avenue: le rappresentazioni iperfisiche del gruppo teatrale ispirate dalle teorie di Artaud, e la sua visione della rappresentazione come rito collettivo partecipativo, così radicale da infrangere ogni distanza estetica ed etica con lo spettatore, influenzano profondamente la concezione di rappresentazione anche nel gruppo dei nuovi creatori.
Rituale psicofisico che rimanda all'inconscio collettivo o semplice manifestazione di tecnicismi espressivi – con gli artisti della Judson Church (dalla chiesa sconsacrata del Greenwich Village nella cui palestra si riuniscono per le loro sperimentazioni) anche la danza deve trovare una nuova forma di comunicazione. Modalità diverse per veicolare i concetti, scegliendo cosa e in che modo. Se come sostiene Marshall McLuhan in quegli

[5] Robert Dunn, musicista, arriva allo Studio Cuningham su invito di John Cage e per due anni vi insegna coreografia.
[5] Figura non meno significativa per la grande influenza sui coreografi della prima generazione post moderna è Anna Halprin che sviluppò per prima le modalità dell'improvvisazione nell'idea di creare un «teatro capace di usare tutte le risorse dello spirito umano» e la capacità di "scoperta" del performer.

stessi anni «il mezzo é il messaggio», i Judsonites si trovano, ciascuno a suo modo, a interrogarsi sull'antinomia ora definita: se cioè restare una *Persona dramatis*, veicolando così anche un messaggio emozionale attraverso la propria forma coreografica, oppure elevare la propria danza a un assunto assoluto autosignificante.

Attingendo inconsapevolmente al tardo latino e all'antico *performare* – ovvero al 'portare a compimento una cosa, modellandola (dove l'azione continuativa del modellare suggerisce la coesistenza dell'atto soggettivo dell'autore/creatore e della creazione che pur nella totale oggettività ne riflette le intime intenzioni) - ecco così che i nuovi autori contribuiscono ad assegnare alla performance questa valenza di oggettività soggettiva, liturgica e autocosciente, che si concentra sulla corporeità intesa come modo di pensare e di essere, in una fusione corpo e mente solo apparentemente oggettivizzata, tanto che si può assimilare alla danza performativa del tempo l'osservazione di Barbara Haskell sulla coeva Pop Art: «un nuovo tipo di soggettività, che non poggia sul gesto espressivo dell'autore».

La rottura della quarta parete, il coinvolgimento attivo dello spettatore all'atto creativo, un timing nuovo rispetto all'azione tradizionale, e l'abbattimento di ogni gerarchia legata alla disposizione: tutto ciò (oltre a motivi contingenti- soprattutto, molto prosaicamente, quelli economici) implica anche un utilizzo dello spazio "altro" che da un lato enfatizza l'idea di *democratizzazione* e dall'altro l'assimilazione tra teatro e vita: non a caso questi coreografi radicali, ricorda Deborah Jowitt, sono più interessati ad abitare lo spazio più che dominarlo. Il passaggio dai luoghi chiusi, anche se non convenzionali – come l'originaria palestra della Judson Church- a quelli all'aria aperta – parchi, terrazze, laghi, foreste, strade e facciate e tetti di grattacieli- portano il performer a invadere scientemente i luoghi della quotidianità esistenziale, che però offrono spunti per poter traghettare, attraverso nuove modalità di percezione, gli astanti dalla realtà all' opera d'arte e viceversa.

Ne è esempio perfetto *Street Dance* di Lucinda Childs, 1964. La sua voce, registrata su nastro, invita le persone dello studio ad affacciarsi sulla trafficatisima East Broadway: «noi lo facemmo – ricordò in seguito Robert Dunn- e iniziammo a guardare su e giù nella strada trafficata quando d'un tratto qualcuno sobbalzò indicandoci Lucinda, che stava immobile, sulle scale del portone di un magazzino di fronte a noi sulla sinistra.

Era lì tra la folla e in mezzo alle auto, sconosciuta a tutti tranne che a noi, che indicava aspetti permanenti della scena, come alcuni dettagli architettonici, o temporanei, come il tempo».

Al di là delle singole successive evoluzioni creative dei vari Judsonites e dei dibattiti suscitati anche nella comunità della danza americana (per citare un fatto, nelle sue memorie il coreografo Murray Louis espresse letteralmente disgusto per i metodi "lassisti" di alcuni coreografi postmoderni, definendo la sperimentazione degli anni '60 «come un diluvio universale, durante il quale permissività divenne sinonimo di creatività. L'arte stessa fu fatta a pezzi e servì a nutrire terapisti, sociologi, psicologi e altre varie combriccole spuntate in quei tempi»), è comunque innegabile come la forza deflagrante della loro filosofia abbia influenzato radicalmente il teatro e la danza successivi. E questo spiega come la scelta di tracciare anche in queste pagine una prospettiva esclusivamente legata alla coreografia sia voluta: proprio per ribadire come quello che oggi vediamo, non solo nella coreografia ma anche nella messa in scena registica, viene da quegli anni esuberanti e "spregiudicati". Certi elementi si insinuano nel linguaggio teatrale e nella modalità esecutiva che se da un lato sembrano riconciliarsi anche con i vocabolari e i codici prefissati (al punto da ritrovare, gradualmente, nei lavori della Brown, della Childs, di Twyla Tharp, echi accademici e spunti moderni e vernacolari), dall'altro fanno mantenere ai nuovi artisti quell'atteggiamento volutamente ancorato alla vita reale che li "ridimensiona" rispetto all'idealizzazione precedente, ma li posiziona sotto lo spot soprattutto nella loro essenza anche vulnerabile di esseri umani.

IN GERMANIA, DAL 1970

«La distanza tra la *rappresentazione* imposta dal potere e l'assimilazione individuale del mondo, tra la padronanza di sé e l'abbandono è vasta», scrive Norbert Servos tracciando le qualità specifiche del *Tanztheater*, che nei primi anni '70 erompe in Europa rivoluzionando irreversibilmente la scrittura drammaturgica e coreografica della scena europea:

Tra danza tradizionale e danzateatro si manifesta quella contraddizione tra "io forzato"

e “io vero” che ha dominato a lungo gran parte della cultura occidentale. Mentre la danzateatro mira alla libera espressione in danza, l’altra imprigiona il desiderio di libertà in un rigido corsetto di regole. Mentre una ripete con determinazione la sua rivolta contro gli obblighi esteriori, l’altra si inginocchia davanti all’ideale freddo e sorridente delle condizioni dominanti [6].

Le parole dello studioso tedesco, scritte a tracciare le linee fondanti il *Tanztheater*, soprattutto in relazione al fondamentale apporto di Pina Bausch, sembrano echeggiare molto di quanto fin qui già detto. Che Pina – e gli altri- abbia subito indirette influenze dalle contemporanee sperimentazioni americane? Senza dimenticare che, all’inizio della sua carriera, nei primi anni ‘60, la Bausch si trova a New York per studiare con il padre del balletto psicologico Antony Tudor e per danzare con Paul Taylor, e sicuramente assorbe l’energia rivoluzionaria dei suoi coetanei sperimentatori nella palestra del Greenwich Village. Ha del resto, come e forse più di loro, bisogno di contrapporsi -culturalmente e artisticamente- al “neoclassicismo” rinato – su imposizione- nei teatri d’opera in Germania dopo la seconda guerra mondiale, che per i giovani tedeschi rappresenta anche il senso amaro di una sorta di colonizzazione culturale da parte degli Alleati.
C’è infatti in loro la necessità di riaffermare un’identità anche attraverso il recupero delle istanze della danza libera tedesca fiorita all’inizio del Novecento e allo stesso tempo, anche qui, c’è la spinta ideologica del periodo alla democratizzazione delle arti e dello spettacolo. A differenza dei colleghi americani, che lo sfuggono e lo cristallizzano nella *de-personificazione*, con la Bausch e gli altri del *Tanztheater* l’essere umano è invece inteso come complesso crogiuolo fisico di emozioni e “vissuti” che riaffiorano continuamente in flussi di coscienza prepotenti e irrefrenabili[7], trasformati in azioni e atteggiamenti. Qui dunque si recupera la “centralità” del corpo che unisce in sé anche mente ed emozioni; poi per renderlo significante universalmente (e quindi immediatamente, intimamente riconoscibile dallo spettatore) si attinge anche alla quotidianità, non tanto però per

[6] Cfr. Leonetta Bentivoglio, *TeatroDanza*, in “TE Teatro in Europa”, n. 7, 1990, p. 28.
[7] Paradossalmente, come osserva Claudia Jeschke in *Reconstruction/deconstruction,* in *Dance has many faces*, a cura di W. Sorell, Londra, 1992 (III ed.), sarà proprio un coreografo che agisce nell’ambito del balletto in Germania ad applicare in maniera sistematica le innovazioni dei Judsonites per rivoluzionarne definitivamente lessico, concezione e forma: William Forsythe.

asserire, come fanno gli americani *post modern*, la valenza assoluta del gesto senza gerarchie di sorta, ma perchè quel gesto accomuna e collega performer a spettatore, ne sovrappone, quasi, le esperienze. Le fonti da cui si recupera il materiale espressivo sono molte, spesso fisiologiche o “patologiche” oltre che sociali: idiosincrasie personali, tic, moti elementari e acrobazie, atteggiamenti di vita intima e di vita sociale. Anche l’assemblaggio è apparentemente anti-accademico: si procede per associazione di idee e analogie, piuttosto che attraverso il canonico causa/effetto; una sorta di casualità, o, per meglio dire, accidentalità affianca le sequenze dando la sensazione di stare ad osservare gli effetti degli accadimenti della vita di tutti i giorni, senza nessuna direttiva drammaturgica che ci impone di seguire un percorso invece che un altro. Per ribadire la specularità con la vita reale, anzi la totale osmosi tra scena e vita, anche l’interprete è scelto per la sua peculiarità. Ma ancora una volta all’ideologia espressa dai Judsonites la Bausch e gli altri contrappongono l’idea dell’unicità dell’individuo intesa anche nel suo *unicum* emotivo. Se come abbiamo visto il corpo è *medium* e messaggio, nel *Tanztheater*, figlio dell*’Ausdrucktanz* prebellica, esso viene considerato come un universo autonomo con le sue proprie caratteristiche espressive, non intercambiabili o omologabili. Da qui la straordinaria individualità dei danzatori della Bausch, fisicamente, etnicamente, anagraficamente così diversi tra loro; da qui anche il celebre metodo, che Pina affinerà da *Blaubart* in poi e che attraverso un processo maieutico e introspettivo porta l’interprete a trovare il proprio *motus* rievocato dal suo inconscio. Anche lo spazio in cui si muove il nuovo interprete si trasforma – ma si trasforma a livello metaforico oltre che fisico: le sedie e i tavoli, gli ammassi di terriccio, i campi di garofani, i cumuli di peonie, le bacinelle d’acqua, i muri di mattoni veri diventano ostacoli o cimenti da superare o scansare; ad affrontarli un’umanità danzante che si presenta in abiti quotidiani (ma qui, invece che sneakers e magliette casual, spesso sono abiti da sera – è del resto la vecchia Europa in cui dominano ancora i riti indiscreti della borghesia che la controcultura sta decostruendo) e vaga, vaga, vaga – dalla scena alla platea e ritorno.

ICH BIN EIN TÄNZER

Da ciò detto si capisce dunque la diversa necessità espressiva e concettuale del

Tanztheater rispetto alle esperienze d'oltreoceano. Ci sono altre cose comunque inderogabili. Innanzi tutto Pina Bausch non prescinde mai dal fattore danza. Nonostante l'unicità assoluta degli artisti del Wuppertaler Tanztheater, il fatto di essere danzatori (solo una attrice, la rasposa Meichtild Grossmann, appare in alcune produzioni del Wuppertal Tanztheater) è indiscutibile. Qui non è il vocabolario e la sapienza tecnica a sporcarsi del quotidiano, ma è il quotidiano ad elevarsi, a diventare qualcosa di assoluto proprio perchè filtrato dal corpo (e dalla mente) del danzatore. Certo, è un danzatore che parla, urla, canta, ride o tossisce; che scava nel suo inconscio per fare riaffiorare memorie segrete e intime, senza che i codici che ben conosce inconsapevolmente ne modellino l'attimo e la sintesi. Ma che, per la sensibilità istintuale connaturata alla sua identità, coglie il gesto istintivo nella sua immediatezza, lo delinea formalmente, lo calibra di energia e gli dà un suo tempo. É soprattutto lo sguardo della Bausch, la sua visione d'insieme, la sua "scrittura" ad essere legata alla danza – a fare di lei una coreografa: «da danzatrice aveva l'incredibile sensibilità di vedere e capire il movimento - racconta una delle sue interpreti storiche, Cristiana Morganti - Nulla era casuale. Arrivava addirittura a correggere la posizione di un mignolo. Tutti pensano che il suo sia teatro di regia affidato ad attori. Invece la sua base è la coreografia e i suoi interpreti sono danzatori forti di anni di studio. Senza i nostri corpi capaci di comprendere il suo pensiero danzante, non avrebbe potuto creare il suo mondo di visioni».

Perché sottolineare questo concetto? Perchè proprio in questo contesto? Perché l'influenza della visionarietà della Bausch, del suo modo di far muovere negli interstizi della scena i suoi interpreti, la codificazione di certi suoi riconoscibili *clichés e leit motives* hanno inciso irreversibilmente sulla regia drammatica di oggi. Basti pensare alla direttrice artistica di questo ciclo di spettacoli, Emma Dante: l'uso della fisicità esplosiva e impulsiva dei suoi interpreti, certe soluzioni dinamiche che caratterizzano le sue messe in scena, provengono indiscutibilmente da una logica espressiva propria della danza. Del resto la Bausch ha insegnato a considerare la danza come lo strumento che attraverso il comportamento rende leggibili le connessioni e i danzatori, anzi danzatori molto bravi, sono gli artisti della scena «che hanno un rapporto molto particolare con il proprio corpo. Sanno cosa significa essere fisicamente stanchi, esausti. E quando si è stanchi si capisce cosa vuol dire essere semplici, naturali ... necessito di ballerini molto bravi, che hanno dedicato tutta la vita allo studio del dettagli, perché anche nella non-danza questo si vede».

Un caso che il *training* quotidiano e le audizioni del Wuppertal Tanztheater si aprano con una lezione di danza classica? Come osserva Francesca Beatrice Vista[8] osservando un iconico interprete della Bausch, «il passaggio dalla danza classica può essere considerato una "prova del fuoco", la purificazione degli atteggiamenti culturali attuali e quotidiani attraverso il loro opposto. In quanto tale può essere un'esperienza irreversibile ... la danza classica è il training crudele che [Dominique] Mercy utilizza per entrare in posseso dei propri strumenti di lavoro, la verifica che fornisce è inesorabile. Metabolizzando il codice e sfruttando la tecnica come mezzo per la comunicazione efficace il corpo ha infinite possibilità di azione».

Seppure, come già si diceva, il Tanztheater si sviluppa con assunti apparentemente antitetici rispetto al postmodernimso statunitense, anche in virtù del legame culturale e filosofico con il già citato Rudolf Von Laban, la sua *modalità performativa* rimanda a quella idea di soggettività/oggettiva elaborata in maniera diversa ma altrettanto efficace da Merce Cunningham e che, oltre, sembra rifarsi alla *Über-Marionette* di Edward Gordon Craig, giacché fonda il proprio talento su forze meccaniche impersonali, che lo escludono dall' essere «in balia dei venti delle proprie emozioni» perché «l'artista è colui che si attiene a una regola dura, al fine di dispensarci una gioia deliziosa».

QUI E ORA, AL TEATRO OLIMPICO

Ci si trova, ora, in questo spazio meraviglioso e singolare, anacronistico - eppure così calato nel suo tempo, che dettò leggi e regole e misure per secoli: il Teatro Olimpico. Uno spazio teatrale che è anche uno spazio tout court - uno spazio nato dal ripensamento della classicità da un rivoluzionario moderno, Palladio, a sua volta diventato assoluto e senza tempo. Come se ne deve impossessare la danza? Come vi deve "modellare" corpi, tempi, emozioni? Sembra averne soggezione anche uno dei più istrionici creatori di danza teatrale del nostro tempo, Maurice Béjart, che dice di questo luogo: «è il tempio perfetto

[8] Francesca Beatrice Vista, *Dominique Mercy: il divenire del danzattore* nel Wuppertal Tanztheater, in *Il danzatore attore*, a cura di Concetta Lo Iacono, Roma 2007, pp. 168-170.

della ragione, è un'idea classica diventata per miracolo forma sensibile, un monumento eretto alla perfezione[9]», e per questo lo lascia intatto e non lo popola della sua prestigiosa compagnia di danza del tempo (siamo nel 1975 e la compagnia è ancora il Ballet du XXéme Siècle), mettendo in scena solo un duetto-duello per Jorge Donn e Philippe Lizon e un assolo per Jorge/Salomé ideati appositamente per la registrazione del docufilm *Je suis né à Venise*.

Tuttavia è la danza di ascendenza classica – anche se contemporanea nella dinamica, nell'uso dell'energia, nel taglio delle "legazioni" - quella che per prima si confronta felicemente con il vincolo fascinoso dello spazio palladiano. La sfida offerta a Mauro Bigonzetti e al Balletto di Toscana, nel 1996, da Loredana Bernardi per il Festival d'Autunno è impegnativa: creare uno spettacolo dedicato alla figura di Don Giovanni, in indiretto ma non meno intrigante raffronto con il film di Joseph Losey dedicato all'opera mozartiana, girato proprio a Vicenza, e nel quale il Teatro Olimpico e le sue vertiginose prospettive diventano metafora del labirintico viaggio verso la perdizione del Burlador. In *Don Giovanni, emozioni di un mito*[10] Bigonzetti coniuga perfettamente al luogo la sua danza sensuale e virtuosistica anche nell'invenzione delle forme, che non temono di sfiorare il barocchismo. A corredo costumi semplici, nessun elemento scenico, solo le luci scultoree di Carlo Cerri; è il corpo disciplinato degli interpreti a relazionarsi con lo spazio e con il pubblico. Costretto dalla morfologia del luogo a non usare le tipiche traiettorie tradizionali del balletto, che qui non si può sviluppare in profondità, ma solo in larghezza, Bigonzetti mantiene classicamente la centraltà del focus ponendo sempre il personaggio del Don al centro del proscenio; ma in maniera creativa riesce a evocare e replicare fisicamente i segni dello spazio palladiano: così le arcate e le edicole riecheggiano nei trii che diventano anche il fulcro della drammaturgia coreografica, le fughe prospettive si replicano nei duetti in cui le braccia e le gambe dei danzatori si allungano tese verso l'infinito. Il risultato è un formalismo (neo)classico dai risvolti linguistici originali, a firma di un autore che ben presto si imporrà a livello mondiale come uno dei più innovativi proprio nel linguaggio di formazione.

[9] Remo Schiavo, *Notre Béjart*, in *Vicenza e la Danza*, Vicenza 2007, pp. 122-23.
[10] *Don Giovanni, emozioni di un mito*, coreografia di Mauro Bigonzetti, musica di Richard Strauss e Bruno Moretti, costumi di Silvia Califano, luci di Carlo Cerri, interpreti del Balletto di Toscana, settembre 1996.

Visto il successo di *Don Giovanni*, per riallestire *Edipo Tiranno* di Sofocle[11] per il Ciclo di Spettacoli Classici dell'anno successivo Gianfranco De Bosio chiede proprio a Bigonzetti di curare le danze della tragedia, nel caso affidandole al Corpo di Ballo dell'Ente Arena di Verona. Qui, però, anche per la costrizione di essere comunque inserite in un contesto registico che punta alla ricostruzione *filologico-archeologica* dell'allestimento del 1585, le invenzioni plastiche e nervose dell'autore romano sortiscono l'effetto contrario: "disturbano" l'occhio tradizionalista e non soddisfano quello radicale, soprattutto non portano niente di innovativo nel rapporto tra corpo in danza e spazio Olimpico.

Sarà un coreografo americano, diretto ascendente di Merce Cunningham, il maestro Paul Taylor, a mostrare, solo nel 2002, come un corpo danzante può abitare l'Olimpico: come il flusso inesauribile di movimento, energia, grazia e vitalismo atletico plasmati in una dinamica di esilarante naturalezza può trovare nell'architettura definita non una coercizione, ma una nuova modalità di respiro[12]. A differenza di Cunningham, che ha fatto della casualità e dell'immmanenza una regola fondamentale per i suoi "accadimenti", Taylor crea lavori "chiusi"[13], nei quali comunque la dinamica nello spazio è centrale. Arrivato a Vicenza con tre lavori del suo repertorio: *Cloven Kingdom, The Word, Piazzolla Caldera*, Taylor non esita ad adattarli immediatamente al palcoscenico dell'Olimpico: ridisegna letteralmente le traiettorie della sua coreografia calibrata e schematica per le dimensioni del proscenio e vi inanella le sue caròle e i suoi voli ariosi e guizzanti, offrendone al pubblico sulle gradinate, una prospettiva diversa, ma allo stesso tempo rispettosa della concezione originale della composizione. Il pubblico esce dallo spettacolo al Teatro Olimpico estasiato. Ma anche Taylor, seppur diversamente da Bigonzetti, ha puntato e mantenuto il suo confronto con il teatro, su un piano, diciamo così, strutturale. La bellezza della forma infatti anche qui non riesce a far scaturire più di tanto quella del contenuto, della verità vera degli interpreti.

A fare da *trait d'union* con una danza/danza che abita lo spazio dell'Olimpico con la

[11] Nel cast dell'allestimento Giulio Bosetti (nel ruolo di Tiresia), Marina Bonfigli (Giocasta), Massimo Popolizio (Edipo); costumi di Pasquale Grossi da originali del Maganza, musiche di Andrea Gabrieli (1585) eseguite dal Coro Schola San Rocco.
[12] Tra gli altri spettacoli di danza creati appositamente per l'Olimpico ricordiamo la produzione originale La Belle et la Bete, da J. Cocteau, coreografia di Philippe Tressera, con Michael Denard e Yannick Stephant, EuropaBallet 1989; e Van Gogh, coreografia di Vincente Nebrad.
[13] «I make dances not to arrange decorative pictures for current dancers to perform but to build a firm structure that can withstand future changes of cast.»: così Paul Taylor, Why I make dances, in www.ptadm.org

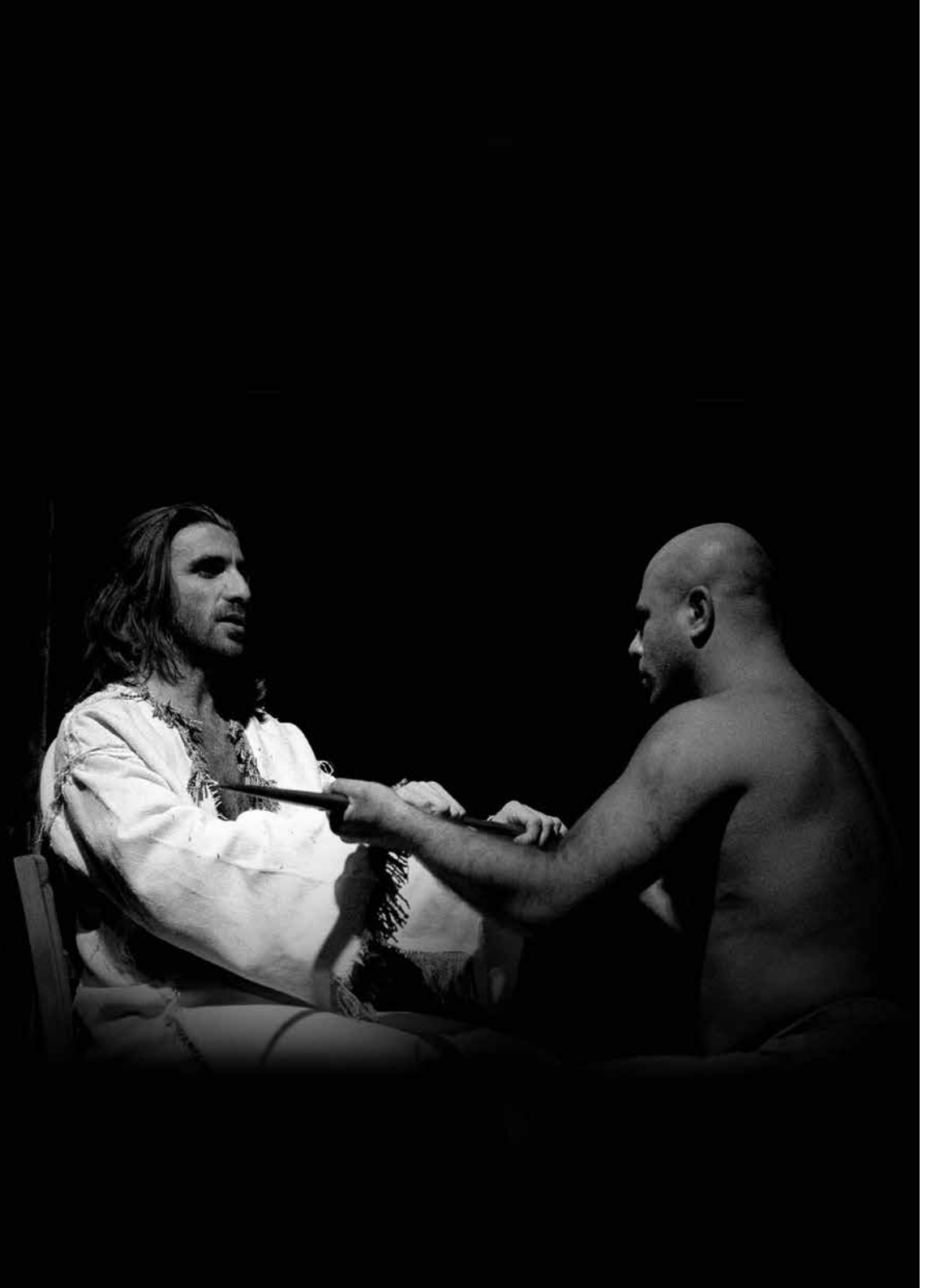
forza insopportabile dell'emozione può essere allora la Beatrice di Eimunthas Nekrosius, che arriva sulla scena dell'Olimpico nel 2012 con la prima assoluta del *Paradiso*. Nell'invenzione del regista lituano, nella sintesi espressiva del suo teatro, che sposa e miscela i diversi linguaggi della scena con nuovi intenti metaforici, la precisione della danza – anzi del balletto accademico – già utilizzata nel forgiare la fragilità pura e palpitante della sua Desdemona (non a caso a suo tempo interpretata dalla prima ballerina del Balletto dell'Opera Nazionale Lituana Egle Spokaite), diventa essenziale anche per la divina creatura dantesca. Metafora di elevazione all'assoluto, insita nella radice stessa del suo termine che nella tensione allude non solo alla cura fisica della posa ma anche alla proiezione di una materia che cerca di sfiorare l'assoluto, la danza (classica) si trasforma, modellandosi, nelle mani del regista lituano e diventa significante. Anche perché l'insita sapienza "fisica" dell'interprete, inevitabilmente diversa per training dagli altri magnifici artisti in scena, aiuta il regista a veicolare il suo *messaggio*. Così avviene, ancor più, nel 2013 con *Il Libro di Giobbe*, creato da Nekrosius nello spazio palladiano, nel quale si insiste sulla gestualità precisa e sempre più significante, ma si evidenzia anche quasi una costruzione "coreografica" della pièce, fatta di reiterazioni drammaturgicamente necessarie, come dice Renato Palazzi, per una sorta «di ritualizzazione» nella quale attraverso i suoi interpreti emerge la chiara confessione dell'autore di un complesso cammino di ricerca interiore «verso una verità che resta comunque soggettiva»[14].

Qui insomma, il rito si ricongiunge alla rappresentazione, l'interiorità alla enunciazione, l'immedesimazione alla finzione attoriale, la verosimiglianza alla verità poetica. Nel teatro di Nekrosius la performatività attinge alla precisione della danza per raggiungere un senso comune al di là del proscenio palladiano. E qui si compie, anche se metaforicamente, forse davvero per la prima volta la trasformazione dello spazio olimpico in quella sala preconizzata da Appia già nel 1918: «cattedrale dell'avvenire, che accoglierà le manifestazioni più diverse della nostra vita sociale e artistica in uno spazio libero, vasto, trasformabile e sarà il luogo per eccellenza in cui l'arte drammatica fiorirà – *con o senza spettatori*» [15].

[14] Renato Palazzi, *Nekrosius spirituale*, in "il Sole 24 Ore", 22 settembre 2013.
[15] Adolphe Appia, prefazione a La Musique et la *Mise en scene -Attore musica scena*, Milano 1975.

Toccherà ora a Dimitri Papaioannou e alla sua immensa visionarietà mostrarci quali altre pareti questa sala può infrangere e come la danza, non scevra dall'afflato rapsodico e dalla *grandeur* epica della sua cultura di greco, può trovare perfezione formale e verità performativa, seduzione sensuale e coinvolgimento emozionale con chi osserva. Capiremo ancora una volta, allora, come e perchè, come dice Nekrosious, «il teatro è una esperienza di vita».

SILVIA POLETTI



9 E 10 OTTOBRE
ORE 21

EUMENIDI

da **ESCHILO**
regia di **VINCENZO PIRROTTA**

di e con **VINCENZO PIRROTTA**
con **GIOVANNI CALCAGNO**,
MARCELLO MONTALTO,
SALVATORE RAGUSA
e con **ENRICO VICINANZA**

tastiere e strumenti elettronici **LUCA MAUCERI**
chitarra elettrica **MICHELE MARSELLA**
tammorra e percussioni **GIOVANNI PARRINELLO**
musiche di **RAMBERTO CIAMMARUGHI**
scene **PASQUALE DE CRISTOFARO**
costumi **VINCENZO PIRROTTA**

produzione CTB Centro Teatrale Bresciano

ctb CENTRO TEATRALE BRESCIANO
presidente Carla Boroni / direttore Gian Mario Bandera

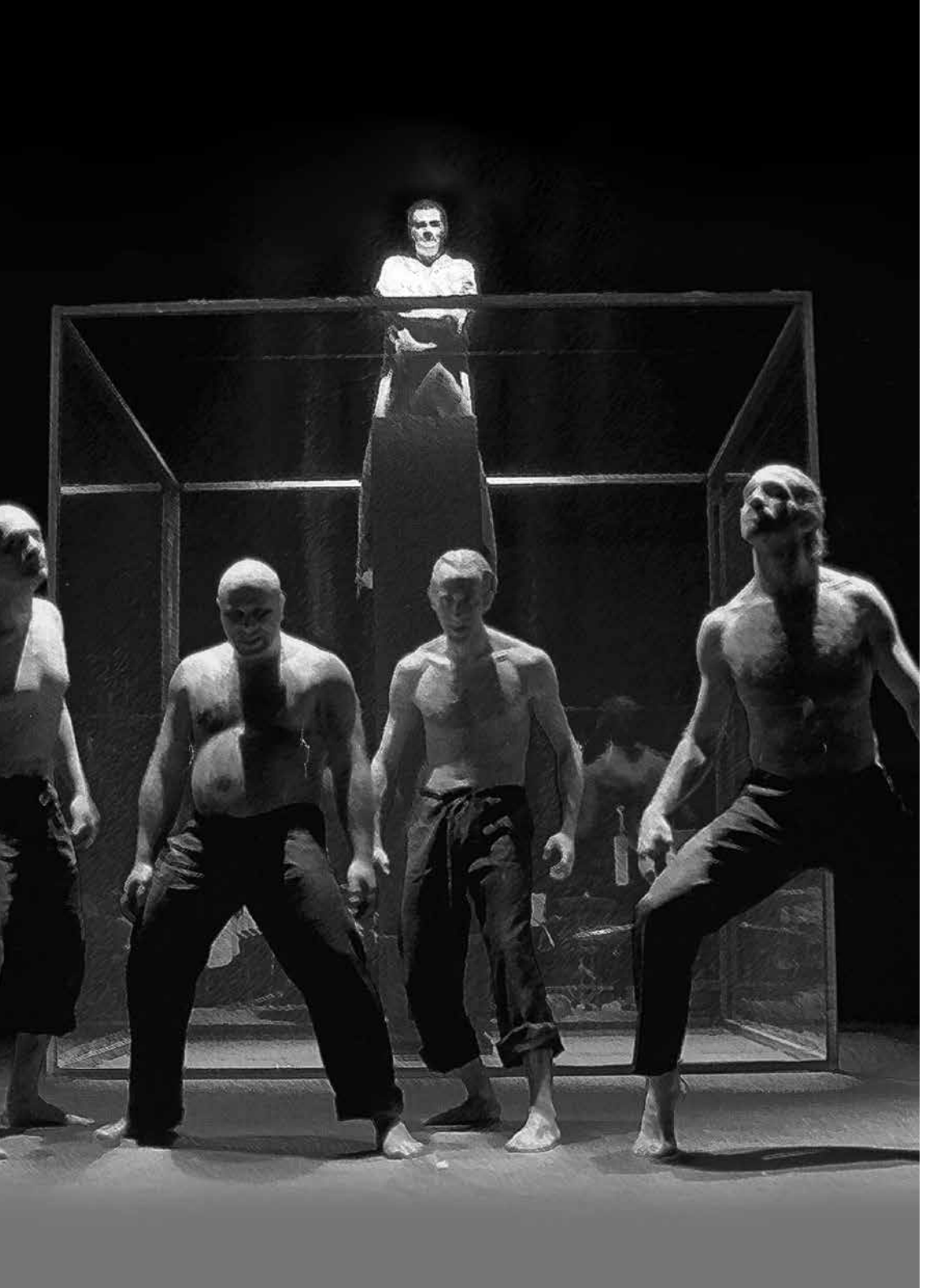
in collaborazione con il
68° Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico di Vicenza

SINOSSI

All'interno del tempio di Apollo, a Delfi, la sacerdotessa del dio scopre un uomo macchiato di sangue, privo di sensi: attorno a lui siedono assopite le Erinni, le figlie della Notte che lo incalzano da quando ha ucciso la madre Clitennestra. Il dio a cui il tempio è consacrato concederà espiazione, ma profetizza per il giovane un lungo vagabondaggio che lo porterà ad Atene. Il fantasma di Clitennestra rimprovera le Erinni per aver lasciato scappare la loro vittima, e con un cambio di scena ritroviamo di lì a poco le antiche dee – scacciate da Apollo – che scoprono Oreste presso la statua di Atena, nella città che da lei prende il nome. La dea vuole che sia giudicato da un tribunale di cittadini, e istituisce così il collegio dell'Areopago, che prende il nome dalla collina sulla quale avrà sede. Dopo che Apollo e le Erinni hanno incarnato difesa e accusa, il tribunale si esprime alla pari, e così spetta ad Atena assolvere il matricida, promettendo a lui la possibilità di tornare in patria e alle antiche divinità della vendetta un nuovo luogo di culto a loro destinato. Le Erinni sono oramai trasformate in dee benevole, e si dirigono in processione verso la nuova sacra sede, dalla quale offriranno protezione e prosperità alla città che le ha accolte.

DAL CUNTO AL BLUES PER ATTRAVERSARE ESCHILO

Avevo già lavorato sull'intera trilogia di Eschilo. La raccontavo in pubblico utilizzando le forme popolari del cunto, affidandomi alla particolare scansione ritmica di questo tradizionale genere siciliano di racconto. Eumenidi prosegue il lavoro in questa direzione e lo approfondisce. Avendo fatto tesoro dei ritmi del cunto tradizionale sono andato alla ricerca di forme più arcaiche, quelle ancora vive nelle tradizioni nordafricane e maghrebine, le cui assonanze sono presenti nella cultura della mia isola. Il corpo, che per me è parola e musica, è il protagonista scenico di questa riproposizione delle mie Eumenidi andate in scena alla Biennale di Venezia del 2004 e coprodotte dal Teatro Stabile di Brescia, dal Teatro di Roma, e dalle Orestiadi di Gibellina. Io reciterò tutti i personaggi sarò Oreste, sarò l'ombra di Clitennestra, sarò la Pitia. Ma non sarò né Apollo né Atena. Le divinità sono affidate ad altri due interpreti che non parleranno in siciliano. In questa nuova versione per Vicenza innesterò allo spettacolo che ha debuttato alla Biennale, la mia ricerca sul blues applicato alla vocalità dei carrettieri, le due grandi parti, dunque, quella dell'inizio in cui racconto tutta la precedente parte dell'Orestea fino all'entrata in scena della Pitia, e tutta la parte finale, in cui racconto del processo che è avvenuto nell'Aeropago, verranno "cuntate" attraverso questa nuova forma di blues arcaico. Altra cifra dello spettacolo è la lingua utilizzata. Per queste Eumenidi, utilizzo i modi gergali della zona di Alcamo che è all'origine della letteratura italiana, Alcamo fu la culla del volgare italiano. Nonostante la vicinanza territoriale, l'alcamese è molto diverso dal palermitano. Oreste, la Pitia e Clitennestra parleranno con questi suoni. Per le Erinni volevo un colore diverso, una variante più cruda: il "baccàghiu" ad esempio, che è l'argot della malavita siciliana. Quando Pasolini parla di un trono macchiato di sangue il palermitano tradurrebbe lordo. Io scrivo invece *n'grasciatu di sangu*, che è un lessico più aspro, sa di terra, recupera assonanze lontane, incrostazioni arabe. La suggestione principale per la scena dello spettacolo viene da un quadro di Francis Bacon, che un tempo si era interessato all'*Orestea*. In questa immagine si riconosce



una figura maschile, nuda, vista di spalle, dentro a una struttura geometrica a forma di cubo e che è l'idea da cui siamo partiti, con Pasquale De Cristofaro, e che verrà tradotta scenicamente da me e dagli altri interpreti, provando a svilupparci dentro il tema del sangue, ma anche la varietà di situazioni che la tragedia esige: l'oracolo di Delfi, il tempio di Atena, l'Areopago.

VINCENZO PIRROTTA

DA PERSECUTRICI A PROTETTRICI: LE BENEVOLE DIVINITÀ DELL'ATENIESE ESCHILO

Questa storia è anzitutto una storia di grandi famiglie, e di grandi miti. Per favorire la navigazione della flotta greca verso Troia, il re Agamennone, sovrano di Argo, decide di sacrificare la propria figlia Ifigenia alle ragioni del conflitto, uccidendola. Dopo la lunga e sanguinosa parentesi dell'assedio troiano, nel decimo anno il re torna a casa vincitore, ma ad attenderlo trova la moglie Clitennestra nascostamente legata a un altro uomo e pronta a vendicarsi della figlia immolata dal marito, e di quell'antico affronto domestico: Agamennone viene ammazzato in casa e lascia dietro di sé una scia di sangue destinata a macchiare il destino dell'intera famiglia. La figlia Elettra è animata dal desiderio di punire la madre uxoricida che la costringe a vivere come una serva a palazzo, e attende il ritorno della sola persona sulla quale ripone ancora speranza, il fratello Oreste in esilio da anni.

Il quadro domestico dipinto dal mito ha poco di edificante: un padre figlicida (Agamennone), una moglie assassina (Clitennestra), una figlia (Elettra) che la desidera morta, e un figlio (Oreste) che ha ricevuto da Apollo l'ordine di uccidere la madre, come ammette il dio stesso ai vv. 579-580 delle *Eumenidi*; anche in virtù della necessità imposta dal dio, la matassa del filo d'odio avvolge tutti: Oreste esegue l'ordine e arma la propria mano contro Clitennestra e contro Egisto, il sovrano illegittimo. La sete di rivalsa sembra placata, e il cerchio a questo punto si potrebbe anche chiudere. Nondimeno, se l'ordine è venuto da un dio, saranno gli dèi a decidere quando il destino del *ghenos*, della famiglia, è concluso e quando (e a quale costo) un equilibrio sarà ristabilito.

Trasponendo l'antico mito sulla scena, Eschilo ha incastonato questa vicenda di padri, di spose e di figli dentro la sola trilogia che si sia salvata dal naufragio della tragedia greca del V secolo a.C. L'*Orestea* (del 458 a.C.) si compone di tre distinti tempi drammatici: il primo dramma, l'*Agamennone*, vede il rientro dell'eroe dalla guerra contro Troia e la sua morte; il secondo prende il nome dal coro di donne che rendono onore alla tomba del sovrano ucciso, le 'portatrici di offerte' (*Coefore*): è questo il dramma del ritorno del figlio e della sua vendetta sulla madre. Infine, nella chiusa del trittico il più anziano dei tre grandi tragici ateniesi evoca negli spazi del teatro di Dioniso le antichissime dee preposte ai delitti di sangue e alle leggi che regolano i rapporti tra consanguinei e tra genitori e figli, le Erinni. Il titolo della terza tragedia suona in verità meno minaccioso, e configura piuttosto una situazione che è da immaginarsi al termine e addirittura oltre la trilogia stessa, quando, oramai addomesticate, le cupe divinità del mondo ctonio avranno assunto una nuova identità religiosa e un nuovo status: quello, appunto, di Eumenidi, le 'benevole'; ma il termine che le designa, ad esclusione del titolo (dove indica il coro del dramma), non compare altrove nel testo.

Il lettore e lo spettatore che si avventurino a esplorare la maestosità di questo trittico (*Agamennone, Coefore, Eumenidi*) coglieranno fin da subito una singolare contraddizione. Se, infatti, è Apollo stesso a comandare la morte di Clitennestra, nondimeno il mortale Oreste andrà poi punito per un gesto considerato esecrabile; e così sul finire del secondo dramma il giovane comincia ad avvertire intorno a sé le fantasmatiche presenze delle antichissime divinità che stillano sangue dagli occhi, pronte a fargli pagare l'assassinio di sua madre; colto dall'angoscia Oreste non può fare altro che lasciare Argo sotto l'incubo dell'ossessione.

Il nome delle mostruose Erinni che conducono «da rovina a rovina» (*Coefore* 402-404), antico almeno quanto la civiltà micenea, non si piega a nessuna etimologia certa, ma il loro ruolo è chiarissimo: sono impegnate nella punizione degli spergiuri, nella realizzazione della vendetta familiare, anche attraverso lo spargimento di altro sangue, e in azioni che ristabiliscano un equilibrio etico o naturale violato («il Sole non oltrepasserà la sua misura – scrive il filosofo Eraclito – altrimenti le Erinni, assistenti della Giustizia, lo scopriranno»).

A questo punto la contraddizione a cui si accennava sarà più chiara: la vendetta non può durare all'infinito e gli ordini impartiti da un dio non possono contrastare con la volontà di altre (più antiche) divinità. Eschilo mette dunque in scena questa contraddizione nell'ultimo capitolo della trilogia argiva, e si vedrà quali fortissime (e modernissime) implicazioni politiche essa può assumere.

La tragedia ha inizio nello spazio consacrato al dio Apollo presso il tempio di Delfi, con

una dislocazione geografica che ci allontana dal cuore dei delitti e dagli spazi domestici dei primi due drammi; la sacerdotessa di Apollo (la Pizia) scopre Oreste addormentato e sfinito, supplice nel tempio, ma si rende soprattutto conto che le nere Erinni – che lei non riconosce – lo circondano assopite. Una notazione di storia teatrale è qui d'obbligo: le fonti antiche narrano che quando il dramma venne messo in scena, alla vista delle terrificanti divinità alcune donne avrebbero addirittura abortito, e i bambini (se mai bambini ci furono fra il pubblico del teatro ateniese) si spaventarono così tanto da svenire. Al di là del curioso episodio di 'orrore a scena aperta' (compare anche il fantasma di Clitennestra), ciò che forse più conta è l'aspetto non familiare di questo coro di donne-dee, spaventose e selvagge, poco inclini a piegarsi alle volontà di un nuovo ordine cosmico stabilito e governato da divinità e valori più giovani. L'ancestrale terrore delle lotte di sangue, la paura della tara familiare e della contesa fratricida sono del resto alcuni dei temi dominanti portati in scena da Eschilo, Sofocle ed Euripide: dall'incestuoso Edipo che si unisce alla propria madre dopo aver ucciso il padre, alla lotta tra i fratelli Eteocle e Polinice, all'amore impossibile che Fedra nutre nei confronti del figliastro Ippolito, e così via. Dentro questo folto intrico di orrori da esorcizzare il poeta sceglie nelle *Eumenidi* la via di una conciliazione che viene dall'alto, e che riporta ordine e pace: Oreste – con un cambio di luogo e di scena raro nel teatro greco – fugge da Delfi all'acropoli di Atene (la città giusta, la stessa in cui il dramma eschileo andò in scena per la prima volta) e si pone, esule e pronto a purificarsi, sotto la protezione della dea della città. Atena lo sottrae alla persecuzione delle Erinni ed è a lei che spetta il compito di istituire per il colpevole mortale un processo tutto umano. Ma il matricida Oreste è assolvibile dalle nuove leggi e dalle istituzioni che Atene si deve dare per guidare – e giudicare – i comportamenti dei singoli? Mentre Apollo, forza solare e giovane, assume il ruolo della difesa, le primitive Erinni figlie della Notte lo accusano, e prosciolgono invece la morta Clitennestra perché uccidendo Agamennone non ha versato sangue di famiglia: in quanto sposa, «non era consanguinea» (v. 605). Oreste sarà alla fine assolto, ma soltanto grazie al voto di Atena – che, come lei stessa ci ricorda, non ha una madre, essendo nata da Zeus. L'esito della consultazione di questo nuovo consesso di mortali giudicanti ha sortito infatti un risultato di parità. Con un vantaggio, però: che si sono almeno poste le basi del confronto giudiziario e del dibattimento processuale. E i membri

del collegio (che è «per sempre», nelle parole di Atena: v. 484) sono i migliori e i più saggi della città, e dovranno essere in grado per l'avvenire di rimpiazzare lo stato del terrore con lo stato di diritto, l'unico strumento che garantisca la sussistenza di una vita associativa quale quella presupposta dall'ideologia della polis greca, e non solo.

Perché attuare, dunque, una procedura di accorpamento per questi esseri mostruosi, non altrimenti noti alla tradizione greca se non come 'vendicatrici'? Il percorso di assimilazione e di addomesticamento è giustificato sul piano storico. Vediamo come. La tragedia greca, si sa, è 'specchio infranto' (così Pierre Vidal-Naquet) della vita democratica di Atene, ne riverbera cioè in forma frammentata e non sempre evidente i dibattiti, le lacerazioni, i conflitti e i tentativi di sanarli; si fa anche a volte specchio di eventi reali, come nel nostro caso e come in molto teatro contemporaneo: si pensi alle guerre contro il re orientale Serse portate in scena, proprio da Eschilo, nei *Persiani*. La critica ha unanimemente riconosciuto nelle *Eumenidi* l'immagine riflessa di eventi di pochi anni prima. Esisteva ad Atene un 'collegio di anziani', l'Areopago, che era il più antico corpo deliberativo dello stato e svolgeva un ruolo di salvaguardia capitale: custodiva le leggi (ne garantiva quindi validità e applicazione) e si occupava di dirimere i casi più difficili, quelli legati ai delitti di sangue. Ma i poteri del collegio erano stati drasticamente limitati solo pochi anni prima, nel 462 a.C., dal democratico Efialte (che di lì a poco – proprio lui che si era schierato a favore di un allentamento della giurisdizione sugli omicidi – venne assassinato). Porre nelle *Eumenidi* l'Areopago sotto il controllo di Atena, celebrarne la fondazione mitica, esprimeva dunque anche il tentativo (certo mediato da una messa in scena teatrale e proiettato sullo schermo del mito) di salvaguardare un'istituzione reale, storicamente attestata, ma esautorata proprio in quel giro d'anni dei suoi ruoli fondamentali. La giovane democrazia ateniese, dunque, prova a riflettere su se stessa e sulla propria recentissima costituzione anche attraverso la sua poesia, portando sulla scena le tracce di antichissime regole ispirate a una primitiva 'legge del taglione' rimodulate in seno alle nuove istanze (politiche e religiose) di una crescente potenza economica e militare. E dunque chi meglio della santa divinità fondatrice della polis potrebbe ricomporre l'ordine spezzato dal delitto, far ritrovare alla comunità e ai suoi nuclei costitutivi (la famiglia) un equilibro armonizzato tra 'vecchio' e 'nuovo', e ridare forma all'intero assetto relazionale tra sfera umana e sfera divina?

Questa finale riconciliazione è sancita nel dramma anche da un'efficacissima resa scenica: le moderne regie possono cercare di emulare l'originale eschileo, e il cunto siciliano di Vincenzo Pirrotta, che parte dalla versione di Pier Paolo Pasolini, riesce a ridare voce in modo straordinario alla polifonica e sfaccettata storia di ritorsioni e soprusi; ma se proviamo a immaginare l'antico teatro greco di Dioniso, sulle pendici meridionali dell'Acropoli, e se proviamo a rivivere il giorno della 'prima', sentiremo che qualcosa è andato irrimediabilmente perduto. Eschilo porta in scena gli dèi, secondo una pratica diffusa e condivisa nel teatro greco, ma affianca loro nella seconda parte della tragedia i giudici del collegio dell'Areopago, il popolo di Atene con un numero indefinito di comparse mute, un trombettiere e un araldo; una volta che il processo a Oreste si è concluso, si uniscono a questa scena corale anche le sacerdotesse della divinità, probabilmente insieme ad altri figuranti e addirittura agli animali destinati al sacrificio, fino alla processione finale di uscita, nella quale le maschere, le vesti rosse (come indicato dal v. 1028), la danza del coro di Erinni/Eumenidi e il canto dovevano creare un tableau di grande potenza, mentre le fiaccole brillavano nella luce del sole ateniese. Alla grandiosità a volte impenetrabile di uno stile di scrittura che lo rende per noi moderni difficile da leggere, da tradurre e da rappresentare (ma le scelte linguistiche di Vincenzo Pirrotta stupiranno per ricchezza e freschezza), Eschilo ha dunque associato, specie in questo gran finale, un'attenzione particolare alla messa in scena.

Atena, si diceva, con il suo voto dirimente offre un'assoluzione a Oreste di fronte all'impasse del giudizio umano: con un gesto fecondo ha fondato il tribunale degli anziani che a partire da questo mitico inizio si costituirà nel consiglio dell'Areopago e ha 'inglobato' le divinità della vendetta dentro lo spazio stesso della città. In altre parole, ha incamerato il conflitto destinando alle dee ctonie un luogo dove dimorare e dove essere pregate e venerate, non più da persecutrici ma da accoglitrici. Le Erinni, dunque, grazie alla dea suprema della città democratica, diventano *eumenides*, diventano – etimologicamente, e non più soltanto eufemisticamente – benevole e benigne («the gracious goddesses» nella traduzione offerta dal dizionario più diffuso). Ma senza pace divina non ci può essere pace tra gli uomini, ed è così che le Eumenidi accettano di considerare assolto non solamente il mortale Oreste, ma anche Apollo che lo ha guidato al delitto, quel dio che è per loro 'pienamente responsabile' (vv. 198-200). Una fede religiosa in grado di conferire

legittimità anche all'assassinio della propria madre è però inevitabilmente destinata ad essere messa in crisi, e di lì a pochi decenni toccherà all'Oreste dell'omonimo dramma di Euripide farsi portavoce di una prospettiva, tutta umana, di dissenso, e di un dilemma: l'eroe inseguito dalle dee arriverà infatti a dire che è tutta colpa del dio, di Apollo, e dunque «mandate a morte lui, ha sbagliato lui, e non io: cosa dovevo fare?» (Euripide, *Oreste*, vv. 595-596).

Ma Eschilo ha riunito a teatro una città intorno al 'tema del sangue', l'ha posta di fronte ai principi ispiratori della propria tradizione culturale (quale famiglia? quale giustizia? quale colpa? quale dio?) e agli interrogativi fondamentali sull'universo giuridico e sacrale che secondo il poeta ne doveva ispirare i comportamenti. Sotto questo profilo, grazie a una lettura che sottragga le *Eumenidi* agli arcani dell'orrido e del mitologico, oggi come allora portare in scena la trilogia, e specialmente il suo ultimo atto, si rivela come un gesto eminentemente politico.

ANDREA RODIGHIERO

16 E 17
OTTOBRE
ORE 21

EURIDICE E ORFEO

di	**VALERIA PARRELLA**
regia e luci	**DAVIDE IODICE**
con	**MICHELE RIONDINO** **FEDERICA FRACASSI** **DAVIDE COMPAGNONE** **RAFFAELLA GARDON**
musica in scena	**GUIDO SODO** **RAFFAELLA GARDON**
spazio scenico, maschere, costumi	**TIZIANO FARIO**
musiche originali	**GUIDO SODO**

produzione Fondazione Teatro di Napoli

BELLINI
la Casa del Teatro

IL POTERE IPNOTICO DELLA PAROLA

Valeria Parrella rielabora il mito di Orfeo ed Euridice proponendone una lettura in chiave contemporanea: «Gluck, Anouilh, Cocteau per le scene, ma anche Bufalino, Pavese: ognuno ha una risposta diversa su quell'ultimo voltarsi di Orfeo, sul perché lo fa. Commovente il passaggio di Rilke, forse tratto dalla visione di un bassorilievo custodito qui: nel Museo Archeologico di Napoli. *Respexit* dice la tradizione (di Virgilio nelle *Bucoliche* e Ovidio nelle *Metamorfosi*): e a questo verbo, che non ha un equivalente in italiano, perché significa "si voltò indietro", ma che contiene in sé anche la radice del *respectum*, del rispetto, io ho dato credito e seguito; così come a quel bassorilievo, in cui compare un Hermes, assieme a Euridice e Orfeo. Ho scritto – conclude l'autrice – una novella che diventa un testo teatrale, una storia non realistica: piuttosto orientata alla filosofia e alla psicologia della perdita e dell'elaborazione del lutto».

Un'opera a tre voci che sarà diretta da Davide Iodice: «Voglio lasciare la parola alla Parola, ora che vi ritorno dopo anni di una drammaturgia tutta ispirata dalla scena. Qui dico allora solo del canto di Orfeo, che è questione simbolica ed estetica insieme, poiché la prima domanda che mi sono posto nell'affrontare nuovamente questo mito, più volte declinato in visioni nei miei lavori, è stata: come rendere quel canto, così commovente da ammansire le bestie, così commovente da spalancare le porte degli inferi, qualunque sia il loro significato? Nessuna voce può, mi sono detto. Poi, ascoltando il suono-senso delle parole nella voce viva degli attori, ho inteso che tutta la bellissima prosa-poetica del testo fosse quel canto, insieme di Euridice e Orfeo, e allora abbiamo cominciato a lavorare ad un unico flusso sonoro, un concertato o un corale, se vogliamo, che tentasse di restituire alla Parola il suo potere ipnotico, evocativo: la sua emozione. Per il resto, questa è una dichiarazione d'amore».

LA FAVOLA AMBIGUA DI ORFEO ED EURIDICE

Solo un manipolo di eroi ha compiuto l'impresa di scendere nel regno dei morti e ritornarne vivo. Il campione di questa schiera di eletti è Eracle, l'Ercole dei latini, così esperto della strada per l'Aldilà da conoscerne, secondo lo scherzo del poeta comico Aristofane, tutte le osterie e le taverne. L'eroe, con la sua clava micidiale e la sua possanza gargantuesca, sfida le ombre per catturare il cane Cerbero, guardiano degli inferi, assolvendo così a una delle sue Dodici Fatiche. Ma, già che si trova nell'Ade, salva anche Teseo: il re di Atene, incauto seduttore di femmine, aveva infatti tentato di rapire Persefone, la sposa del re degli inferi, e per punizione era stato trasformato in una statua di pietra. Ed è sempre Eracle che restituisce la vita ad Alcesti, sfidando a duello Thanatos, il demone alato della morte. Anche Ulisse affronta il viaggio periglioso verso gli inferi: la maga Circe lo spedisce laggiù per interrogare l'ombra del veggente Tiresia e riceverne profezie sul suo ritorno a Itaca (è in questa occasione che a Ulisse viene predetto anche il suo misterioso ultimo viaggio). Poi, sulle orme di Ulisse, toccherà a Enea, come racconta Virgilio, spingersi nella terra inesplorata. Orfeo appartiene, dunque, a questa piccola schiera di eroi. Ma il suo caso è diverso. Orfeo non è un guerriero e non è un re: è solo un cantore. E, soprattutto, la sua impresa non avrà successo. Se Eracle esce trionfatore dal duello con la morte, Orfeo sarà invece sconfitto: la generosa Alcesti, strappata al regno delle ombre, viene restituita al marito Admeto, ma il cantore non riuscirà a salvare la sua amata Euridice. Il mito di Orfeo, insomma, non è la storia di un successo eroico: è la storia di un fallimento, dove la vera trionfatrice è la morte.

Il mito è notissimo. Orfeo è il signore della musica, il cantore che, come un pifferaio magico *ante litteram*, incanta uomini, belve e divinità con le sue melodie. Quando sua moglie Euridice muore, non si rassegna al lutto. Scende nell'Aldilà e con il suo canto commuove i signori degli inferi. Gli viene concesso di resuscitare Euridice ma a una condizione: durante il viaggio dall'Ade verso il mondo dei vivi, non dovrà mai voltarsi a guardarla. Orfeo però si volta ed Euridice, scortata da Hermes, il dio ambiguo che accompagna le anime dei defunti, svanisce di nuovo tra le ombre. Questa è la versione più nota e diffusa

della leggenda. Eppure non se ne trovano quasi tracce prima del I secolo a. C., quando viene narrata da Virgilio e da Ovidio. Sappiamo che la storia doveva essere trattata, già nel V secolo a. C., nelle *Bassaridi*, una tragedia perduta di Eschilo. Ma, nei testi più antichi di cui disponiamo, Orfeo non è tanto il protagonista di un amore infelice, spezzato della morte, quanto il cantore mitologico che incarna il potere sovrumano della musica. Orfeo s'imbarca tra gli Argonauti, fa parte della ciurma mitologica che, al comando di Giasone, parte per il remoto Oriente alla conquista del magico vello d'oro. Il suono della sua cetra accompagna il varo della nave Argo, una nave fatata, dalla prua parlante. Ed è Orfeo a salvare gli Argonauti dalla morte, superando con il suo canto la voce incantatrice delle Sirene che, sconfitte e umiliate, si uccidono annegandosi nel mare. La sua musica accompagna infine le nozze tra Giasone e Medea, ultimo momento felice di un'avventura destinata poi a sfociare nell'orrore dell'infanticidio.

Queste imprese sono narrate in un poema mitologico del III secolo a. C., le *Argonautiche* di Apollonio Rodio e ritornano poi nelle anonime *Argonautiche orfiche*, poemetto misticheggiante del V secolo d. C. Ma, già da prima, Orfeo era stato consacrato come cantore supremo ed eroe della musica. Il coro delle *Baccanti* di Euripide, rappresentate negli ultimi anni del V secolo a.C., sogna di rifugiarsi alle pendici dell'Olimpo, "là dove un tempo Orfeo, con la dolce melodia della cetra, anche gli alberi persuadeva a seguirlo, e le belve dal fondo dei boschi". La cetra del cantore ha il potere di smuovere le cose inanimate. È già la prefigurazione di una lotta contro la morte, così come lo era la gara di canto con le mostruose e demoniache Sirene. O, quantomeno, è la celebrazione di un trionfo dell'arte che è anche trionfo della vita. Non stupisce che Orfeo diventi nella modernità non solo il santo protettore di tutti i poeti, a partire dai trovatori provenzali, ma anche l'eroe di un vitalismo esistenziale che scompiglia le regole e l'ordine costituito del mondo. Orfeo gode di una bizzarra popolarità persino negli ambienti della controcultura americana, almeno da quando il filosofo Herbert Marcuse, nel suo *Eros and Civilization* (1955), lo assume a simbolo di un'opposizione all'etica del lavoro. Un sociologo marcusiano, Henry Malcolm, nel suo *Generation of Narcissus* (Boston 1971) scriverà: «Non fa meraviglia che il bardo Orfeo potesse divenire un eroe culturale, assimilato all'interminabile schiera dei musicisti rock. Con in mano una chitarra elettrica e accompagnati dal rullo primitivo dei tamburi, mentre cantano la musica erotica del regno di natura, questi musicisti rock

ridestano e blandiscono l'animalità che ci portiamo dentro». Da questa prospettiva si comprende, per esempio, la reincarnazione di Orfeo in un dramma di Tennessee Williams (*Orpheus descending*, 1957): un Orfeo quasi rock, un giovane ribelle e vagabondo che, con la sua chitarra, raggiunge una piccola città dell'America profonda, dove la sua presenza suscita odio, scandalo e disordine. Il tratto distintivo di questo Orfeo americano è una giacca di pelle di serpente (il film tratto nel 1959 dal dramma di Tennessee Williams, diretto da Sidney Lumet e interpretato da Marlon Brando e Anna Magnani, s'intitola appunto direttamente, nella versione italiana, *Pelle di serpente*): una divisa che verrà ereditata da un altro insospettabile fanatico di Orfeo, Jim Morrison, il fondatore del gruppo rock dei *Doors*.

In questa visione, la musica di Orfeo ridesta il vitalismo animale, anarchico e primigenio della natura. Ma, fin dall'antichità, Orfeo rappresenta anche qualcos'altro. È il custode di una sapienza segreta, di una conoscenza esoterica e salvifica, riservata a pochi iniziati. Impossibile delineare qui, anche a grandissime linee, l'importanza della tradizione orfica nella cultura occidentale. Orfeo, come scrive il grande umanista Marsilio Ficino, è il "priscus philosophus", il sapiente archetipico. La sua dottrina riguarda la salvezza dell'anima e il destino dell'uomo dopo la morte. L'Orfeo sapiente e mistico si congiunge all'Orfeo che sfida gli inferi per amore di Euridice. Il motivo della *katabasis*, della discesa nell'Ade, viene infatti spesso giocato in chiave salvifica. Nella tradizione cristiana, Orfeo diventa un *alter ego* di Cristo: la sua immagine, fin dai tempi più antichi, si sovrappone a quella del Buon Pastore. Pierre Bersuire, nel XIV secolo, spiegherà che Orfeo rappresenta allegoricamente Cristo, laddove Euridice è l'anima dell'uomo che va salvata dall'inferno. L'eroe pagano assume dunque le vesti di un Redentore. Ma è evidente che in queste letture allegorizzanti del mito c'è qualcosa che non torna. A differenza di Cristo, Orfeo perde la battaglia con la morte. Certo, non mancano le versioni a lieto fine della storia, come il poemetto medievale inglese intitolato *Sir Orfeo*. Qui il mito antico di Euridice è riscritto in una chiave fiabesca. Il regno dei morti è un luogo incantato, simile al paese che Alice trova oltre lo specchio. Il poemetto narra come Heurodis, moglie di Orfeo, venga rapita dal Mago-Signore dell'Altro Mondo che la tiene prigioniera con i suoi incantesimi. Orfeo si mette in cerca della sposa perduta e, alla fine, trova il passaggio verso l'Altro Mondo, dove riesce a ottenere dal re, con la bellezza dal suo canto, la restituzione di

Heurodis. Anche gli antichi avevano già esplorato la possibilità di un lieto fine: in un poemetto ellenistico (intitolato *Leonzio*), opera di un tale Ermesianatte (IV-III secolo a.C.), Orfeo salvava dal regno dei morti una donna, che però portava il nome di Agriope. Ma in genere, nelle opere dei poeti, la vicenda di Orfeo ed Euridice è per lo più un dolente apologo sulla malinconia del distacco e sul divario incolmabile tra vita e morte.

Euridice, come abbiamo accennato, diventa protagonista del mito di Orfeo solo con le *Georgiche* di Virgilio e le *Metamorfosi* di Ovidio. Virgilio (*Gerorgiche* IV, 453 ss.) narra come il pastore Aristeo, figlio di Apollo, si fosse innamorato di Euridice, bellissima ninfa dei boschi. Quest'ultima, già sposa di Orfeo, tentò di sottrarsi ai desideri del pastore fuggendo attraverso le selve. Ma, attraversando un fiume, fu morsa da un serpente velenoso. Orfeo, disperato, scese, suonando la sua lira, nel regno dei morti. Gli inferi sono sconvolti dalla seduzione della musica: "Colpite dal canto di Orfeo", scrive Virgilio, «dalle sedi più fonde dell'Erebo venivano leggere le ombre, e i fantasmi di chi non ha più luce, a migliaia, come stormi di uccelli che si posano tra le foglie (...): madri e uomini, e corpi senza vita di magnanimi eroi, poi fanciulli, e ragazze non giunte alle nozze, e giovani deposti sopra i roghi davanti agli occhi dei loro genitori. (...) E persino le case della Morte rimasero sorprese (...). Cerbero restò con le tre bocche aperte, spalancate» (traduzione di Andrea Rodighiero). La regina dei morti, Proserpina, concede a Orfeo il privilegio di riprendersi Euridice. Ma il cantore, «preso da follia improvvisa» e «vinto dalla passione», si gira per vedere il volto della sposa. Allora Euridice, dopo un breve lamento, viene risucchiata dagli inferi, "come un fumo misto ai soffi leggeri dell'aria". Virgilio aggiunge che Orfeo "si era dimenticato" (*immemor* è la parola latina) del patto stretto con le divinità dell'Ade: espressione curiosa, che può accostarsi a una notizia del mitografo Conone, contemporaneo di Virgilio, secondo il quale Orfeo "si dimentica" degli ordini ricevuti. La tragedia di Euridice parrebbe qui essere ricondotta a una semplice ma fatale svista.

Analogo il racconto di Ovidio (*Metamorfosi* X, 1-85). Anche in questo caso, nel regno dei morti, ogni cosa resta immobile e sospesa, avvinta nell'incanto della musica: "Tantalo smise di cercare l'acqua che gli sfuggiva, la ruota di Issione si fermò stupefatta, e nemmeno gli avvoltoi morsero più il fegato di Tizio" (traduzione di Andrea Rodighiero). La macchina sinistra degli inferi vive di un'eterna ripetizione. Ma l'ingranaggio della morte, con il suo invariabile succedersi degli stessi eventi e degli stessi supplizi, sospende ora il suo ritmo. Si tratta, però, appunto solo di una sospensione. Anche nel racconto di Ovidio, Orfeo si volge verso Euridice, «per paura di perderla, ansioso di vederla», e così la perde per sempre. I signori del destino concedono un affrancamento solo provvisorio dalla legge inflessibile della morte. Possono permettere all'infelice Laodamia di avere ancora tra le braccia per una notte il marito Protesilao, il primo caduto della guerra di Troia. Ma poi per il guerriero si riaprono le porte dell'Ade e la sposa inconsolabile deve accontentarsi di tenere nel letto una statua, un simulacro dell'amato.

Anche Euridice, in fondo, è un simulacro che riappare solo fuggevolmente sullo sfondo del regno dei morti. Platone, ironico e raffinato indagatore del mito, spiega nel *Simposio* che gli dei «mostrarono a Orfeo solo il fantasma *(phasma)* della donna per la quale era disceso negli inferi». Euridice, dunque, può riapparire solo come *phasma*, uno spettro. Può rinascere solo come simulacro che simbolizza l'ambiguità del confine tra la vita e la morte. Platone contrappone la vicenda di Euridice a quella di Alcesti che, invece, ritorna effettivamente dall'Ade. Ma, nel finale della tragedia omonima di Euripide (428 a.C.), anche la resurrezione di Alcesti assume un sapore ambiguo. La principessa rediviva, introdotta in scena da Eracle, sembra anche lei un *phasma* (Euripide, *Alcesti*, v. 1127). È velata e muta, rigida come una statua, e il marito Admeto non le può parlare. Proprio Admeto, nella tragedia di Euripide, si augurava di avere «la parola e il canto di Orfeo» per commuovere i signori degli Inferi. Alcuni studiosi hanno ritenuto che Euripide alludesse qui a un lieto fine della favola. Ma forse il gioco del poeta è più sottile. Sovrapporre Euridice ad Alcesti potrebbe essere, al contrario, un modo ironico di alludere al fatto che anche la tragedia terminerà con un lieto fine solo apparente e molto disorientante, in cui l'enigma della morte non si scioglie in vera felicità. L'Alcesti immobile e muta del finale euripideo, non più morta ma non ancora viva, è sorella di Euridice. Il talento visionario del romanziere Philip Dick ha immaginato, nel romanzo Ubik, un moratorium, uno spazio inquietante dove gli esseri umani restano sospesi in uno stato di semi-vita, in bilico tra questo e l'altro mondo. Anche Alcesti ed Euridice abitano un loro *moratorium*. Sono figure dell'enigma della morte e, al tempo stesso, simboli dell'evanescenza della vita.

Le versioni moderne della storia di Orfeo ed Euridice sono più o meno tutte caratterizzate da una nota di pessimismo e malinconia. Angelo Poliziano nella sua *Fabula di Orfeo* rimuove dalla figura del cantore mitologico gli aspetti mistici e sapienziali che tanto piacevano ai suoi colleghi umanisti. E recupera invece una tradizione antica secondo la quale Orfeo sarebbe stato ucciso da una torma di baccanti perché, sconsolato dopo la morte di Euridice, avrebbe rifiutato qualsiasi rapporto con il sesso femminile. Addirittura, secondo alcuni versi di Ovidio che Poliziano riprende con criptica e divertita ironia, Orfeo sarebbe diventato un alfiere degli amori omosessuali. Da qui la rabbia delle donne che avrebbero fatto a pezzi l'eroe: la sua testa, scagliata nel fiume Ebro, avrebbe continuato a cantare, trascinata dalle correnti fino al mare, e sarebbe poi approdata sulle rive dell'isola di Lesbo.

Il lamento di Orfeo, come quello di Arianna, diventa presto un motivo tradizionale, frequente nelle rielaborazioni musicali del mito, dall'*Orfeo* di Claudio Monteverdi (1607) all'*Orfeo ed Euridice* di Cristoph Willibald Gluck (1762). Opera, quest'ultima, che ci regala quella che forse è la più celebre lamentazione di Orfeo («Che farò senza Euridice?»), sebbene il librettista Ranieri de' Calzabigi concluda la vicenda con un posticcio e consolatorio trionfo di Amore. Il personaggio di Orfeo inizia però a farsi sempre più ambiguo, mentre assume rilevanza la figura di Euridice, che nei racconti di Virgilio e di Ovidio era in secondo piano. Lo sguardo di Euridice diventa importante quanto quello di Orfeo. Nella poesia *Orfeo, Euridice ed Hermes* di Rainer Maria Rilke, è la donna la figura che più spicca nell'irreale corteo che risale dall'Aldilà. Euridice, qui, abita ormai nella distanza metafisica della morte. Non può più appartenere a Orfeo: «Chiusa in sé, come in una speranza più alta, / non un pensiero per l'uomo che cammina avanti / né per la strada che la porta ai vivi. / Chiusa in sé. E tutta immersa / nella pienezza di essere in morte. / Quella sua grande morte, così nuova, / che la colmava di dolcezza oscura» (traduzione di Maria Grazia Ciani).

Molte versioni moderne sono accomunate da un tratto paradossale: Orfeo si volta di proposito a guardare Euridice. Non è una distrazione o un attimo di follia: è una scelta. In uno dei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese (*L'inconsolabile*, 1947), Orfeo si rende conto che il divario tra i vivi e i morti non può essere colmato, che il passato non può rivivere se non come nostalgia intima di un tempo mitologico, nella malinconia del

ricordo o nell'emozione dell'uomo davanti allo splendore del giorno: «L'Euridice che ho pianto era una stagione della vita. Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa», dice l'Orfeo di Pavese. «Quando mi giunse il primo bagliore di cielo, trasalii come un ragazzo, felice e incredulo, trasalii per me solo, per il mondo dei vivi. La stagione che avevo cercato era là, in quel barlume. Non mi importava nulla di lei che mi seguiva. Il mio passato fu il chiarore, fu il canto e il mattino. E mi voltai». Qualcosa di analogo avviene nel racconto *Il ritorno di Euridice* (1986) di Gesualdo Bufalino, dove tutta la vicenda mitica è vista dalla prospettiva di Euridice. La sposa vede il marito voltarsi e poi «allontanarsi verso la fessura del giorno, svanire in un pulviscolo biondo». Dapprima non comprende perché Orfeo abbia compiuto quel gesto. Poi, quando intravvede le sue dita che corrono alla cetra e ne tentano le corde "con entusiasmo professionale", capisce. La seconda morte della sposa donava a Orfeo un dolore superbo che poteva tradursi in un'occasione straordinaria di canto: «L'aria non li aveva ancora divisi che già la voce di Orfeo baldamente intonava 'Che farò senza Euridice?', e non sembrava che improvvisasse ma che a lungo avesse studiato davanti a uno specchio quei vocalizzi e filature, tutto già bell'e pronto da esibire al pubblico, ai battimani, ai riflettori della ribalta. (...) Allora Euridice si sentì d'un tratto sciogliere quell'ingorgo nel petto, e trionfalmente, dolorosamente, capì: Orfeo s'era voltato apposta».

Anche i moderni, dunque, danno una risposta alla domanda: "Perché Orfeo si gira?". Una risposta diversa da quelle antiche (era "vinto dalla passione", era "ansioso di vederla", si "era dimenticato" del divieto) ma comunque una risposta. Un'altra domanda resta invece inevasa. In genere, non capita di pensarci: ma perché Orfeo non deve girarsi? Perché non deve guardare Euridice prima che esca dagli inferi? Non basta pensare a un generico *tabù* che impedisce di fissare lo sguardo su ciò che è *sacrum* in quanto appartenente al mondo sovrannaturale degli inferi (anche perché Orfeo gli inferi li ha appena visitati). Allora qual è la vera ragione del divieto? Forse è solo un precetto bizzarro come quelli che vengono talvolta impartiti nelle fiabe. O forse è un motivo folklorico: una leggenda degli indigeni nord-americani, riferita già dall'abate Joseph-François Lafitau nel suo *I costumi dei selvaggi americani comparati con i costumi dei tempi antichi* (1724), narrava come un uomo avesse compromesso un

rituale magico di resurrezione perché aveva osato guardare il cadavere di suo fratello mentre stava riprendendo vita. Il mito esprime i suoi significati in forme oblique. Ma, ancora una volta, la ragione che vieta a Orfeo di guardare Euridice sembra portarci lungo l'incerto confine tra morte e vita, nel cuore di quel legame misterioso che unisce e al tempo stesso separa i morti dai vivi.

GIORGIO IERANÒ

Note bibliografiche

Una raccolta di alcuni testi fondamentali sul mito di Orfeo ed Euridice attraverso i secoli è *Orfeo. Variazioni sul mito*, a cura di M. G. Ciani e A. Rodighiero, Venezia 2004 (con testi di Virgilio, Ovidio, Poliziano, Rilke, Cocteau, Pavese, Bufalino). Sempre utile il saggio di Ch. Segal, Orfeo. *Il mito del poeta*, tr. it. Torino 1995. Un'interessante raccolta di saggi, da diverse prospettive, è il volume *Orfeo e le sue metamorfosi: mito, arte, poesia*, a cura di G. Guidorizzi e M. Melotti, Roma 2005, dove si segnala in particolare il contributo di Maurizio Bettini (*Per un punto Orfeo perse la cappa*), che sottolinea il motivo della "dimenticanza" e della "distrazione" nella vicenda di Orfeo ed Euridice. Si segnala anche il recentissimo volumetto di E. Cantarella, *La dolcezza delle lacrime. Il mito di Orfeo*, Milano-Udine 2015. Per i testi antichi relativi all'orfismo si può fare riferimento a *Le religioni dei misteri. Volume I. Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, a cura di P. Scarpi, apparso nei classici della Fondazione Valla (Milano 2014). Delle *Argonautiche orfiche* c'è una traduzione italiana a cura di L. Migotto (Pordenone 1994). Per chi volesse approfondire il tema dell'orfismo c'è il monumentale volume collettivo (in spagnolo) *Orfeo y la tradición órfica*, a cura di A. Bernabé e F. Casadesús, Madrid 2009.

28, 29 E 30 OTTOBRE
ORE 21

PALAMEDE

L'EROE CANCELLATO

ideazione, scrittura e regia di **ALESSANDRO BARICCO**

con	**ALESSANDRO BARICCO** **VALERIA SOLARINO** **MICHELE DI MAURO** **PAOLO BONATO**
concept audio e musiche originali di	**NICOLA TESCARI**
scenografia e luci di	**ROBERTO TARASCO**
costumi	**GIOVANNA BUZZI** - Low Costume

una produzione Elastica - live&comunicazione,
68° Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico di Vicenza

PALAMEDE... MA CHI ERA COSTUI?

È piuttosto raro incontrare qualcuno che conosca il nome di Palamede. Eppure, ai tempi, e cioè nei tempi leggendari della guerra di Troia, Palamede era uno dei più noti eroi achei: figura guida dell'esercito, inventore geniale, giovane ammirato e amato. Cresciuto, come Achille, alla scuola di Chirone, apparteneva in tutto e per tutto a quella schiera di eletti in cui la civiltà greca aveva inscritto i propri principi, i propri valori, le proprie paure e i propri sogni. Eppure di lui, oggi, si ricorda pochissimo. Una ragione c'è: in tutto Omero non è citato neppure una volta. La cosa è naturalmente clamorosa, e capire perché questo sia potuto accadere è molto affascinante. Quale singolare storia può nascondersi sotto una scomparsa così illogica, immotivata e ingiusta? Le storie non omeriche della guerra di Troia sono in realtà generose di indizi, e a volta sembrano addirittura denunciare una congiura ai danni di Palamede e della sua memoria. Di sicuro qualcosa dovette compiersi, qualcosa di affine a una resa dei conti tra due élite intellettuali: da una parte Odisseo e poi il suo cantore Omero; dall'altra Palamede, e probabilmente Achille e i suoi. E tutto ruotò intorno a un'accusa di tradimento, un processo sommario, e una morte. Che molti secoli dopo sembrò più che altro un assassinio.

UN EROE CANCELLATO

Quello che ho pensato, semplicemente, è di sottrarre all'oblio la storia di Palamede. Mi piaceva raccontarla, in qualche modo. Magari a teatro, ho pensato. All'inizio pensavo che ci fossero pervenuti pochissimi frammenti su Palamede. Poi ho scoperto che in realtà di lui si parla in molti testi, e in modo quanto meno sconcertante. Quello che ho deciso di fare, alla fine, è di montare in un primo monologo tutte le voci che ci sono giunte sulla strana storia Palamede: quasi un veloce, dinamico, brillante condensato di gossip. Ho preso soprattutto da tre autori: Filostrato (III secolo d.C.), Apollodoro (II-III secolo d.C.) e Ditti Cretese (70-80 d.C.). Poi, in un secondo monologo, ho adattato un bel testo di Gorgia da Lentini, *In difesa di Palamede*. È una perorazione piuttosto elegante, con alcuni tratti che io trovo molto teatrali. Ha il pregio, in ogni caso, di dare una voce credibile all'eroe cancellato, e di consegnarlo quasi in carne e ossa al lettore.

ALESSANDRO BARICCO

PRO E CONTRO PALAMEDE

XVI secolo. Nell'ora tra il giorno e la notte, il cielo sembra un gigantesco lago. Il sole indugia ancora nel mare. Il suono triste di una campana si leva nell'aria fumosa, annuncia l'avvicinarsi del giorno stabilito, va per i vicoli ripidi e deserti. Chiusi in casa, gli abitanti sanno: scocca l'ora del boia. Lui, il carnefice, attende le vittime all'estremità di uno scoglio piatto, sul bordo di un'isola di roccia allungata sul mare. Insonne il boia tiene gli occhi fissi al molo della città portuale dirimpetto all'isola: da lì parte il battello, all'alba del giorno stabilito. I remi fendono riluttanti l'acqua, tracciando una scia leggera di schiuma nel breve tratto di mare che separa la città dall'isola frontaliera, l'isola delle esecuzioni capitali, l'isola dove vive segregato il boia che attende. A testa china, sugli scanni della barca, i condannati; un prete li accompagna, reggendo una lanterna dalla luce oleosa, mormorando preghiere. Per un attimo il boia alza gli occhi al cielo verso il monte Palamede che sovrasta la città, dove i Veneziani hanno costruito la fortezza: l'ombra della sua torre si stende minacciosa sul mare. La barca pigra arriva, i condannati vanno incontro al loro destino; poi torna, vuota e silente, al porto della città di fronte, a Nauplia, che i Veneziani, ribattezzarono Napoli di Romània: la ebbero nel 1388, durante i secoli la persero e riconquistarono di nuovo, la resero potente coi bastioni e le fortezze, ma non inespugnabile: nel 1715 il sultano la prese menando strage. Nel 1829, prima di Atene ancora occupata, divenne la capitale della Grecia liberata dagli Ottomani. Da qui inizia la storia greca antica e quella moderna: da Nauplia, il porto dell'Argolide, la regione dove nella preistoria gli Achei guerrieri venuti conquistatori dal Nord edificarono le loro rocche dalle mura possenti: Argo, Micene, Tirinto.

Palamede l'inventore. Nauplia: la patria di Palamede, l'eroe che ha dato il nome all'altura dove sorge la fortezza veneziana; Palamede, il cui nome forse vuol dire: 'colui che è abile con le mani' (*palame*). Prodigioso è l'uomo, le invenzioni i suoi prodigi: Palamede inventò l'alfabeto, traendo la forma delle lettere dal volo delle gru; inventò la scrittura, che sconfigge l'oblio. Inventò i numeri, i pesi e le misure, il calendario e le stagioni; ed anche, per i momenti d'ozio o quando il morso della fame si fa duro, un gioco che allena e distoglie la mente, gli scacchi. Palamede, uomo di mare, figlio di Nauplio, il 'Navigante', insegnò all'esercito come nutrirsi dei pesci, come dividere nel giorno i pasti, come disporre l'esercito all'attacco, come evitare il contagio della peste. Dominava le parole con l'arte del discorso. Eppure le sue arti di persuasione fallirono: non persuase Elena, quando, fra i tanti, chiese la sua mano; poi, si sa, Elena sposò Menelao, ma fu rapita da un principe di Troia, Paride. Palamede si recò a Troia, trattò la restituzione della donna, la missione stava quasi per riuscire, ma il re di Troia gli tolse la parola, per paura che convincesse i suoi. Il tentativo di mediazione fallì, l'onore restò leso, si cominciò a preparare la guerra di rivalsa. Elena, lo sapevano tutti, costituiva un pretesto; Troia andava espugnata per saccheggiarne le immense ricchezze e conquistarne la posizione strategica. Un giuramento obbligava tutti i migliori dei Greci a prender parte all'impresa.

Un nemico irriducibile. Anche Odisseo aveva giurato, ma non risponde alla chiamata alle armi; l'oro di Troia non gli interessa, deve consolidare il suo piccolo regno, la sua isola, Itaca; ha ottenuto in sposa la donna che voleva, gli è appena nato un figlio. Un oracolo poi gli ha predetto che, se partirà, rimarrà lontano vent'anni e tornerà solo e povero. Non sa se crederci, ma nel dubbio decide di non partire. Gli altri Greci però lo vogliono: intraprendono un lungo viaggio sino ad Itaca, per obbligarlo a tener fede al giuramento, sbarcano infine nell'isola di Odisseo. La missione è guidata da Menelao, l'offeso, da suo fratello, l'iroso Agamennone, il capo dell'esercito, e da Palamede. Odisseo si finge pazzo, indossa un ridicolo copricapo, aggioga all' aratro sia un cavallo che un bue, nei solchi semina sale, spinge il giogo sulla sabbia. Palamede lo osserva, ne coglie lo sguardo stravolto e capisce: sta recitando. Palamede potrebbe star zitto, coprire il renitente, nemmeno lui ha voglia di partire. Gli altri, anche Agamennone, ci sono cascati, perplessi si addolorano allo spettacolo della follia, rassegnati ad aver perso un così ingegnoso alleato. Palamede, però, non tiene il gioco di Odisseo: per rabbia, forse, per lealtà a un giuramento di cui anche lui si è pentito; oppure per interesse, perché crede di arricchirsi in guerra ed Odisseo gli serve. Non usa le parole come strumenti di convinzione. Passa all'azione: Palamede strappa dalle braccia della madre il figlio di Odisseo, Telemaco, 'colui che resta lontano dalla battaglia' (un nome che si adattava alle intenzioni del padre). Minaccia il bambino con la spada, lo spinge davanti al comico giogo tirato a casaccio da due bestie ineguali, una lenta, l'altra impetuosa, mentre Odisseo, col riso smodato dei folli, regge a fatica l'aratro irregolare. È un attimo: Telemaco sta davanti

agli zoccoli, Odisseo si ferma appena in tempo, non travolge il figlio. Il riso si scioglie in pianto; prende tra le braccia il bambino, lo affida alla moglie; poi va al porto, chiama a raduno i suoi uomini, arma le navi e naviga suo malgrado verso Aulide, il punto di raccolta dell'esercito greco. Palamede si è procurato il più acerrimo tra i nemici.

Vendette incrociate. La vendetta su Palamede resta un chiodo fisso di Odisseo anche quando ormai l'esercito si è accampato sotto la città, a Troia. Scoppia una carestia, Odisseo va in cerca di vettovaglie, torna a mani vuote; Palamede invece riesce a far venire le figlie di Aino, alle quali il dio Dioniso ha dato il dono di trasformare quel che toccano in vino, grano, olio. L'esercito riceve così cibo in abbondanza. Palamede diviene un idolo dei soldati, gli chiedono consiglio su tutto; si cominciano a comporre canti sulle sue gesta e le sue virtù. Odisseo non lo sopporta. Si libera di lui. Come? Alcuni dicono che Odisseo (con Diomede) gli chiese di andare a pescare, e una volta in mare lo affogò. Secondo altri, invece, Odisseo escogitò un piano assai più sottile. Eccolo: scrisse un messaggio, come se fosse stato scritto dal re nemico Priamo: «Nascondi bene l'oro che ti ho dato, Palamede»; forse lo dettò e lo fece tradurre a un prigioniero frigio, perché in lingua straniera fosse più verosimile; forse vi aggiunse: «per ricambiarti ti darò in sposa anche la più bella delle mie figlie, Cassandra». Comunque il messaggio era chiaro. Il prigioniero frigio fu ucciso dagli uomini di Odisseo ai margini dell'accampamento, come un messaggero segreto colto di sorpresa. La lettera arrivò in qualche modo tra le mani del re dei re, Agamennone: si intentò subito un processo pubblico a Palamede per alto tradimento, accusandolo davanti ai soldati. Palamede sapeva difendersi, ricordò le sue invenzioni e i benefici resi, sostenne la sua lealtà: «mai avrei voluto tradire la mia patria, anche se avessi potuto, ma non potevo», convincendo i Greci stupiti, titubanti. Odisseo assunse la parte dell'avvocato difensore: quali prove si avevano in fondo della corruzione di Palamede? Una tavoletta incisa, una lettera che poteva essere falsa? Si perquisisca la tenda, chiese, così la sua innocenza sarà provata. Odisseo sapeva che proprio lì, nella tenda, sarebbe stato trovato oro in gran quantità: l'aveva nascosto lui stesso. L'oro fu trovato, la prova del tradimento parve schiacciante. I Greci lapidarono Palamede, con odio proporzionale al loro antico amore. Odisseo, in disparte, durante l'esecuzione, rideva. Come un folle. Alcuni dicono che Palamede non si difese neppure: restò in silenzio, mentre Odisseo tesseva alla perfezione il suo intrigo. Palamede diviene vittima innocente della

più splendida delle sue invenzioni: aveva introdotto tra gli uomini la scrittura per dar loro sicurezza, perché i testamenti non fossero più falsati e la certezza del diritto si basasse su ciò che è scritto, documento irrefutabile. Illuso: fu proprio un falso messaggio scritto, addotto come prova irrefutabile, a condannarlo. Nauplio, il padre, venne a sapere del processo, avvisato da messaggi scritti su remi affidati al mare (una trovata tanto ingegnosa da parer comica); giunse al campo acheo per difendere il figlio. Inutilmente. Si vendicò, però. Ritornando in Grecia, fece visita alle mogli dei capi achei, raccontò loro dei tradimenti dei mariti con le concubine troiane, le indusse a far altrettanto. Ma non gli bastava: accese dei fuochi visibili alle navi dei Greci vincitori che tornavano dopo la guerra durata dieci anni e si trovarono nel vortice di una tempesta. Dalle navi, pensarono che le fiaccole fossero segnali di un porto sicuro, seguirono i richiami luminosi: si schiantarono invece contro gli scogli. Fu Nauplio, allora, a ridere al frangersi dei legni, alle grida dei naufraghi a cui nessuno portò aiuto. Rideva, come un folle. Vendetta postuma anche di Palamede: era stato ancora lui, infatti, a insegnare ai marinai come servirsi di segnali luminosi e come orientarsi con le stelle.

Il silenzio di Omero. Di tutte queste storie non c'è traccia in Omero. Perché? Forse Palamede non fu un eroe? Forse non partecipò alla guerra? «Palamede venne a Troia, quant'è vero che è esistita la stessa Troia: ma dato che egli, il più sapiente e valoroso degli uomini, morì per volere di Odisseo, Omero non ne fa parola nei poemi per non celebrare un misfatto di Odisseo» - questa una spiegazione, degli antichi ma anche dei moderni. Tra gli antichi, lo afferma Filostrato (II sec.d.C.), che immagina pure Omero evocare l'anima di Odisseo: quest'ultimo assicura al poeta materiale di prima mano, il racconto dei fatti che aveva visto coi propri occhi e vissuto in prima persona; ma ad una condizione: che mai, nemmeno di sfuggita, nei suoi poemi comparisse il nome 'Palamede'. Palamede, invero, difficilmente poteva giocare un ruolo nel gran teatro dell'*Iliade*: è un eroe del pensiero e non dell'azione. Omero ha già tra i personaggi il vecchissimo Nestore che consiglia saggiamente ma non può più combattere; un altro consigliere dei Greci sarebbe stato superfluo. Poi Palamede ama troppo la scrittura, e gli eroi di Omero non scrivono, o almeno non con l'alfabeto. Sarebbe stato un eroe, come dire, troppo "evoluto" per il racconto di Omero. Ma soprattutto un racconto dove c'è Odisseo non ha posto anche per Palamede. Troppo speculari, l'uno il doppio dell'altro. Due facce, due nomi, per lo stesso

carattere. Facciamo un'analogia: sarebbe stato forse possibile raccontare la guerra di Troia, se Elena non fosse stata unica nella sua bellezza? Insomma, il cantore conosceva tantissime leggende, e certo anche quella di Palamede: ma doveva selezionare, perché raccontar tutto non è possibile. Il silenzio di Omero, tuttavia, pesa. Il compilatore di un dizionario bizantino, la *Suda*, arriva a scrivere che Omero agì per invidia personale: Palamede, infatti, era un grande poeta, e se gli Argivi ne avevano distrutto le opere, l'invidioso Omero non volle perpetuarne nemmeno il ricordo del nome.

Nonostante Omero. Del gran banchetto di Omero, i poeti dopo di lui raccolgono le briciole. Palamede, l'eroe ingiustamente ucciso proprio dai suoi commilitoni a cui aveva tanto giovato, costituì un soggetto ideale per la tragedia e i maggiori tra i poeti tragici vi si misurarono (a noi sono giunti un pugno di versi). Eschilo magnificava Palamede che aveva dato "ordine" alla vita dei Greci, prima confusa come quella delle bestie, in ogni aspetto, eppure ingiustamente ucciso, come lamentava Nauplio accecato dal dolore, accorso nell'accampamento acheo alla tremenda notizia forse per richiederne il corpo. Sofocle rendeva odioso Odisseo, che realizzava la vendetta con lucidità criminale e complessa: Odisseo in persona fabbricava non una, ma due false lettere, di Priamo a Palamede e la risposta di quest'ultimo, riusciva a far trovare l'oro sotto la tenda di Palamede in un eccezionale, imprevisto, sgombero dell'accampamento, ordinato da Agamennone sotto la suggestione di una visione divina che Odisseo, naturalmente mentendo, raccontava di aver avuto in sogno. La sinistra figura di Odisseo primeggia sulla scena sofoclea per astuzia, mancanza di scrupoli, la capacità di ingannare i capi e i soldati, di corrompere; così Palamede diventa la vittima sacrificale di tutta una comunità sedotta e trascinata da un abile demagogo. La tragedia costituiva un avvertimento forte, dunque, per i cittadini che si lasciano ingannare da abili parlatori, anche in democrazia. Euripide accentua cupamente il ruolo dei potenti: non il solo Odisseo, ma anche Agamennone e Diomede ordiscono il piano ai danni di Palamede, invidiosi del suo ingegno; corrompono uomini del suo seguito, perché celino nella sua tenda le false prove del tradimento. Il denaro: ecco il motore delle umane cose: allo sventurato Nauplio mandano a chiedere un riscatto per il corpo, e questi rifiuta e minaccia vendetta. Il brutale Palamede, che nella tradizione epica non aveva esitato a servirsi di un bambino per l'interesse dello Stato, in Euripide appare invece come vittima pura, innocente, simbolo della suprema ingiustizia

dei potenti e del popolo che li asseconda: «Avete ucciso, avete ucciso il sapiente, o Greci, l'usignolo delle Muse, che non affliggeva nessuno», recitava qualcuno nella tragedia di Euripide. «Usignolo delle Muse»: cioè poeta? Cantore degli dei e delle loro verità? Forse, comunque un uomo vicino agli dei. Questi versi suoneranno sinistramente profetici: sedici anni dopo la rappresentazione del *Palamede* di Euripide, li si ripeteva ad Atene per compiangere la morte di Socrate. Si deve accettare la legge, anche quand'essa compie un'ingiustizia? Quale dev'essere l'atteggiamento dell'intellettuale vittima di una democrazia radicale, non di un tiranno, dunque condannato dagli stessi concittadini che ha contribuito ad educare? La condanna di Socrate nel 399 a.C. apre uno squarcio mai risanato nella coscienza politica e giuridica occidentale. Dopo la tragedia di Euripide, Palamede diviene la controfigura mitica del sapiente immolato dal sistema perché pericoloso con la sua coscienza critica. Le scuole di retorica scelsero Palamede come tema delle loro esercitazioni, di fittizie apologie, difese, ed accuse: il celebre sofista del V sec. a.C., Gorgia, scrisse una *Apologia di Palamede*, che ci è giunta per intero, in cui l'eroe cerca di mostrare ai suoi giudici l'inconsistenza logica dell'accusa di corruzione: come avrebbe potuto ricevere tanto oro dall'esterno dell'accampamento, senza essere scorto da nessuna sentinella? E cosa mai avrebbe poi fatto dell'oro, l'avrebbe convertito in moneta, smascherandosi da solo? Perché avrebbe dovuto desiderare altre ricchezze, avendone a sufficienza? Con che mezzo e dove avrebbe intrattenuto rapporti con i nemici? In quale lingua? Il Palamede di Gorgia afferma principi generali: onore, lealtà, amor patrio, verità, fiducia nel progresso e nelle sue invenzioni; smonta l'accusa non nelle prove, ma nello stesso movente. Palamede, in questa fittizia autodifesa, dà il meglio della sua arte retorica, una retorica che argomenta filosoficamente, non tanto un doppio di Socrate ma di Gorgia stesso: il discorso, se è davvero da attribuire a Gorgia, fu scritto tra il 415 (dopo la rappresentazione della tragedia euripidea) e il 411, quando Gorgia, l'incantatore d'animi, ormai vecchio, cimentandosi nella più ardua delle difese, quella di Palamede, lasciava una specie di testamento. D'altro canto anche Odisseo ebbe i suoi fautori: negli stessi anni un altro sofista, Alcidamante, scrisse appunto l'accusa in tribunale di Odisseo contro Palamede: Odisseo adduce testimoni del messaggio di tradimento (stavolta scritto su una freccia), ma attacca in primo luogo la natura infida dell'accusato: traditore in varie occasioni, meritevole di morte per le sue astute trame

contro gli amici, avido, un gran millantatore. Le invenzioni di cui si vanta, afferma Odisseo, non sono davvero sue, e quand'anche si rivelano nel migliore dei casi inutili, ma per lo più dannose, specie per i giovani, come il gioco degli scacchi e della dama, o i segnali luminosi, mezzo per comunicare col nemico. Il giusto Palamede viene svilito dalle parole di Odisseo in questa immaginaria accusa, dipinto come un perfido, un ambizioso: a confronto Odisseo risplende, Odisseo che, da parte sua, fu pure lui preso a modello dai filosofi, per esempio dal cinico Antistene: che dell'eroe multiforme difese la pazienza e la sopportazione delle sventure, ma anche la pragmaticità, la capacità di agire, con tutti i mezzi, per l'interesse comune. Invece Palamede, l'eroe vittima, tradito dalla propria gente, immolato alla ragion di stato, imprigionato dai raggiri letali di un rivale senza scrupoli o dall'invidia dei potenti, diventa col tempo, in epoche più disincantate e che non cercano eroi, uno come gli altri, bramoso di ricchezze e desideroso di comando, ucciso dal nemico di sempre, Odisseo, mentre tenta cupidamente di tirar fuori da un pozzo un tesoro oppure in battaglia, dopo aver con la sedizione sottratto il potere ad Agamennone (così rispettivamente nei romanzi di Ditti Cretese e Darete Frigio, ma siamo ormai nel V sec. d.C.).

Il romanzo di Palamede. Contro Omero, il monumento letterario antico a Palamede ci viene dal già ricordato Filostrato, che come altri autori dell'epoca intende proporre modelli etici e morali pagani ai suoi contemporanei che vivono ormai in piena età cristiana. Filostrato racconta dei fatti di Troia quel che Omero tace. Ed ecco Palamede, il dimenticato da Omero, venir fuori in tutta la sua esemplarità: sofista nel senso etimologico del termine, cioè 'sapiente', benefattore degli uomini, mentre viene lapidato piange non se stesso, ma la verità tradita: «Ho pietà di te, verità, tu sei morta prima di me», sono le sue ultime, patetiche, parole. Filostrato gli contrappone un Odisseo non solo invidioso e privo di scrupoli, ma anche profondamente superstizioso. Impaurito da un'eclisse di sole, Odisseo pensa che sia un segno funesto, vuole consultare gli indovini, e Palamede invece, spiega che si tratta della luna che talora si sovrappone al sole, oscurandolo. Odisseo vorrebbe uccidere i lupi che compaiono intorno all'accampamento, messaggeri della peste; è un atto insensato, spiega Palamede, che riesce ad evitare ai Greci il contagio con severe restrizioni dietetiche ed esercizio fisico. Nel racconto di Filostrato, Palamede, lo scienzato, il lucido razionalista, il medico, umilia in continuazione l'ignorante Odisseo; per di più

Palamede non ha imparato in una scuola o da un maestro quel che sa, ma possiede il talento, l'intuizione: gli dei scelgono quegli uomini attraverso i quali svelare le loro conoscenze, e lui è uno degli eletti. Una specie di santo, insomma. Tuttavia l'ingegno e la virtù sanno accoppiarsi alla forza: ed infatti il miglior amico di Palamede – sempre secondo il racconto di Filostrato - è stato Achille, la cui celebre ira di cui canta Omero, che infiniti lutti addusse agli Achei, fu dovuta proprio al dolore per l'ignobile fine di Palamede voluta dai Greci. Geniale, coraggioso, bellissimo: «la barba gli cresceva morbida, i capelli corti, le sopracciglia convergevano sul naso perfetto ... la luce degli occhi appariva in battaglia ferma e feroce, nei momenti di quiete benevola e affabile. Si dice che avesse gli occhi più grandi fra tutti gli uomini», eccolo il Palamede nel quadro restituito da Filostrato, contro e nonostante Omero. Un Palamede vittima persino dopo la morte, dato che Agamennone voleva negargli la sepoltura con un editto; ma Aiace ne aveva portato via a braccia il corpo martoriato, coprendolo di lacrime, abbandonando per questa ragione l'esercito. Una pagana, commovente, "pietà", un atto estremo di amicizia e di solidarietà.

Pro o contro Palamede. Palamede si chiama uno dei cavalieri dei Re Artù nella poesia medievale. Invece il Palamede "classico" torna ancora, quale simbolo dell'innocenza uccisa, nella tragedia (1625) dell'olandese Joost van den Vondel, ispirato ad una vicenda vera, e quale protagonista della strenua, fatale lotta contro i tiranni spalleggiati da un popolo debole e ingiusto, nella tragedia dell'illuminista Vincenzo Gravina (1712). Da che parte stare? Dalla parte di Odisseo o di Palamede? Anche gli animi dei moderni si dividono: Palamede è sembrato nella Germania post-bellica la controfigura dell' intellettuale pronto a vendersi ai potenti, l'inventore di un'arma micidiale, un antico Einstein o Oppenheimer che si lascia manipolare dalla politica e si dà al migliore offerente, una figura negativa rispetto al dolente Odisseo, costretto alla guerra e che in guerra perde se stesso senza possibilità di vero ritorno (Walter Jens). Ma si è anche prospettato un ripensamento di Odisseo, una diversa interpretazione del fatale gesto di Palamede: a guerra passata, dimenticata, niente ha per Odisseo più importanza, perché l'esule, sradicato, lontano, è davvero ormai "nessuno"; la guerra lo ha svuotato, privato di ogni speranza. Perciò al figlio abbandonato, cresciuto senza di lui, al quale non saprebbe raccontare il dolore profondo dell'esilio obbligato e della persecuzione, prospetta una possibilità di consolazione: meglio essere libero da un'ombra così cupa di padre. Perciò

scrive: «Cresci Telemaco. Solo gli Dei/ sanno se mai ci rivedremo ancora. /Ma certo non sei più quel pargoletto /davanti al quale io trattenni i buoi./Vivremmo insieme, senza Palamede. /Ma forse ha fatto bene: senza me/dai tormenti di Edipo tu sei libero,/e sono puri i tuoi sogni, Telemaco» (Iosif Brodskij, *Odisseo a Telemaco*, 1972).

SOTERA FORNARO

Note Bibliografiche

Palamede non compare nei poemi omerici. Modesta anche la fortuna postomerica: nei *Canti Ciprii* (Cypr. fr. 30 Bern.), nella *Palamedia* (fr. spur. 4 Dav.), in Stesicoro (PMGF 213) e in Pindaro (fr. 260 M.). Sulla scena attica, invece, l'eroe assurge a protagonista di tragedie di Eschilo (*Palamede*: TrGF III 295-298), Sofocle (*Palamede*: TrGF IV 386s.; vd. anche Odisseo folle: TrGF IV 378s.; *Nauplio navigatore e Nauplio che accende il fuoco*: TrGF IV 353-361), di Euripide (TrGF V/2 596-605), parodiato da Aristofane nelle Tesmoforiazuse (vv. 765-784, 846-848) e nelle *Rane* (vv.1437-1441, 1451), e ancora – dopo Euripide – di Filocle (*Nauplio*: TrGF 24 T 1), Astidamante il Giovane (*Palamede*: TrGF 60 FF 5-5a), Licofrone (*Nauplio*: TrGF 100 F 4a); si vedano anche Philem. fr. 60 K.-A., e inoltre Plat. Resp. 522d, Polyaen. I pr. 12. La tragedia euripidea, forse rappresentata anche dopo la morte di Socrate, poté innescare la fortuna di Palamede – sentito come una vera e propria "figura" di Socrate condannato nel 399 a.C. – in àmbito socratico (cf. Plat. *Apol.* 41b, Phaidr. 261 b-c; Xen. Ap. 26, Mem. IV 2,33; Philoch. *FGrHist* 328 F 221, e ancora Diog. Laert. [ex Heraclid. Pont.] II 44; Luc. Dial. Mort. 20,4, Men. 18; il tardo Lib. Decl. 1,175 [V 115,8s. Först.], 2,27s. [V 141,1-14 Först.]), cui saranno verosimilmente da riconnettere anche esercizi sofistici come l'*Odisseo* di Alcidamante (pp. 22-35 Avezzù = 20-33 Muir) e l' *Apologia di Palamede* attribuita a Gorgia (VS 82 B 11a: cf. G. Avezzù, *Alcidamante. Orazioni e frammenti*, Roma 1982, 79s.), di cui si ricorderà a più riprese Filostrato (*Her.* 33s. [708-716], VA III 22). Presente, come è ovvio, nelle enciclopedie antiche di miti: Apollodoro (*Epitome*, III, 6) e Igino (Fab. 95, 105); Virgilio lo ricorda enigmaticamente (*Eneide*, II, 81-96, nelle parole di Sinone), così Ovidio (*Metam.* XIII, 55-57). Per le altre fonti e sul personaggio in generale, vd. p.es. K. Usener, «WJA» XX (1994/1995), pp. 49-78, e l'intelligente tesi di laurea di Paul A. Cantrell, *Palamedes*, Georgia State University 2011.

GLI AUTORI DEI SAGGI

GIANNI MANZELLA è scrittore, saggista e studioso "indisciplinato" delle arti sceniche contemporanee. Ha scritto e curato libri dedicati alla scena contemporanea. Le sue cronache teatrali appaiono da molti anni sulle pagine culturali del quotidiano "Il Manifesto". Fra i volumi pubblicati *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis* (seconda edizione *La casa Usher*, 2010). Ha fondato la rivista di cultura e politica delle arti sceniche "Art'o".

MARTINA TREU è ricercatrice di Lingua e Letteratura Greca all'università IULM di Milano. Studiosa di teatro antico, ha pubblicato vari libri sui rapporti tra mito, drammaturgia e messinscena contemporanea, quali *Il teatro antico nel Novecento* (2009) e ha curato il volume di Emilio Isgrò, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro* (2011). Lavora con diverse compagnie, attori e registi italiani.

MARINELLA GUATTERINI Saggista e critico ("Il Sole 24ore-Domenica", "Famiglia Cristiana"), è docente di Estetica della danza alla Scuola "Paolo Grassi", dove, dall'inizio degli anni Novanta è responsabile delle attività del Corso di Teatrodanza. Cura i programmi di sala di balletto del Teatro alla Scala dal 1997. Ospite, dal 1999, come *maître de conference* all'Université Paris III - La Sorbonne, dal 2004 ha tenuto corsi di "Metodologia della critica di danza" al Dams dell'Università di Bologna e di "Scrittura critica" presso l'Università Cattolica di Milano. Ha curato rassegne, mostre (per il Museo Teatrale alla Scala, "Le Ballets Russes alla Scala - Milano anni Venti"nel 2008-2009). È autrice di svariate pubblicazioni saggistiche e di testi, tra cui *L'Abc del balletto* (sesta edizione, più una traduzione in russo) e sempre con Mondadori, *L'Abc della danza - La storia, le tecniche, i grandi coreografi della scena moderna e contemporanea*.
A vent'anni dal quinquennale *Progetto Neoclassico 1990-1995*, ha ideato nel 2010 *Ric.ci.Reconstruction Italian Contemporary Choreography anni 8'0'/90'*, un progetto sostenuto da un pool di circuiti, teatri, festival, dedicato alla memoria storica della coreografia contemporanea italiana, alla sua ricostruzione e documentazione.

SILVIA POLETTI giornalista e critico di danza collabora al "Corriere della Sera" (edizione toscana) e alle testate specializzate, in cartaceo e web, Danza & Danza, Dance International, Tanz/Ballett Aktuell; www.wordsinfreedom.com. È tra i (ri) fondatori del magazine on-line delteatro.it. Cura saggi, mostre, incontri e conferenze per i principali festival e teatri nazionali e come docente di Storia della Danza e del Mimo ha tenuto corsi all'Università di Urbino Carlo Bo e Università di Venezia Ca' Foscari. Tra i testi pubblicati la monografia John Neumeier per la collana *Danza d'autore*, L'Epos, Palermo 2004; è tra gli autori della *Storia della Danza Italiana*, pubblicata da EDT, Torino nel 2011.

ANDREA RODIGHIERO insegna Letteratura greca all'Università di Verona; ha pubblicato traduzioni e commenti di opere classiche, specie di Sofocle (*Edipo a Colono* e *Trachinie*) e vari volumi, quali *La parola, la morte e l'eroe* (2000), *Una serata a Colono: fortuna del secondo Edipo* (2007) e *La tragedia greca* (2013).

GIORGIO IERANÒ è docente di Storia del teatro antico e di Letteratura greca all'Università di Trento. Si è occupato soprattutto di lirica corale e del teatro classico ed anche di tradizione dell'antico. Ha pubblicato tra l'altro i volumi *Il ditirambo di Dioniso* (1997); *Arianna. Storia di un mito* (2007); *La tragedia greca. Origini, storia, rinascite* (2010), e tre testi di narrazioni mitologiche (*Olympos*, 2011; *Eroi*, 2013, *Gli eroi della guerra di Troia*, 2015).

SOTERA FORNARO insegna Letteratura greca all'Università di Sassari. Studia tra l'altro l'epica omerica, la retorica greca d'età imperiale e le ricezioni dell'antichità classica nelle culture moderne e contemporanee. Tra i suoi libri, *Percorsi epici, agli inizi della letteratura greca* (2003) e *Antigone: storia di un mito* (2012).

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

p. 6 elaborazione grafica dal manifesto del 68° Ciclo di Spettacoli Classici (Studiomama, Vicenza)

p. 8 elaborazione grafica dal manifesto del 68° Ciclo di Spettacoli Classici

p. 20 *Prima lettera di San Paolo ai Corinzi*, regia di Angelica Liddell, foto di scena

p. 30 *Prima lettera di San Paolo ai Corinzi*, regia di Angelica Liddell, foto di scena

p. 36 *Odissea - Movimento n.1*, regia di Emma Dante, foto di Franco Lannino/Studio Camera

p. 38 *Odissea - movimento n.1*, regia di Emma Dante, foto di Franco Lannino/Studio Camera

p. 40 *Odissea - movimento n.1*, regia di Emma Dante, foto di Franco Lannino/Studio Camera

p. 48 *Primal Matter*, regia di Dimitris Papaionnuo, foto di scena

p. 52 *Primal Matter*, regia di Dimitris Papaionnuo, foto di scena

p. 58 *Primal Matter*, regia di Dimitris Papaionnuo, foto di scena

p. 72 *Eumenidi*, regia di Vincenzo Pirrotta, foto di scena

p. 76 *Eumenidi*, regia di Vincenzo Pirrotta, foto di scena

p. 84 *Euridice e Orfeo*, regia di Davide Iodice, foto di Francesco Squeglia

p. 95 *Euridice e Orfeo*, regia di Davide Iodice, foto di Francesco Squeglia

p. 96 *Palamede. L'eroe cancellato*, regia di Alessandro Baricco, elaborazione grafica Massimo Pastore per Elastica srl

p. 109 Alessandro Baricco, foto di Eleonora Marangoni

p. 112 particolare del Teatro Olimpico, foto di Pino Ninfa

p. 114 particolare del Teatro Olimpico, foto di Pino Ninfa

INDICE

La libertà di osare, la libertà di scegliere
di *Jacopo Bulgarini d'Elci* 5

I fiori dell'Olimpo
di *Emma Dante* 9

Una natura perturbante
di *Flavio Albanese* 12

Per una cultura condivisa
di *Paolo Colla* 14

La cultura patrimonio comune
delle generazioni
di *Giuseppe Zigliotto* 17

Prima lettera di San Paolo ai Corinzi 21
L'amore, la violenza e il sacro
di *Angelica Liddell* 22
Frammenti di un discorso amoroso
di *Gianni Manzella* 31

Odissea - Movimento n.1 37
Un movimento verso la propria origine
di *Emma Dante* 39
Naufragi con spettatori
di *Martina Treu* 41

Primal Matter 49
Per una nuova idea di vita
di *Elina Kountouri* 50
Il corpo come campo di battaglia
di *Dimitris Papaioannou* 51
Primal Matter, alla scoperta dell'uomo sacro
di *Marinella Guatterini* 53
Modellando cosa fa muovere gli uomini.
Danza all'Olimpico
di *Silvia Poletti* 59

Eumenidi 73
Sinossi 74
Dal cuneo al blues
per attraversare Eschilo
di *Vincenzo Pirrotta* 75
Da persecutrici a protettrici:
le benevole divinità dell'ateniese Eschilo
di *Andrea Rodighiero* 78

Euridice e Orfeo 85
Il potere ipnotico della parola 86
La favola ambigua di Orfeo ed Euridice
di *Giorgio Ieranò* 87

Palamede 97
Palamede... ma chi era costui? 98
Un eroe cancellato
di *Alessandro Baricco* 99
Pro e contro Palamede
di *Sotera Fornaro* 100

Gli autori dei saggi 110

Indice delle illustrazioni 113

COLOPHON

COMUNE DI VICENZA

Sindaco
Achille Variati

Vicesindaco e Assessore alla Crescita
Jacopo Bulgarini d'Elci

Direttore Settori musei, cultura e promozione della crescita
Loretta Simoni

Programmazione Teatro Olimpico
Riccardo Brazzale

Promozione e Comunicazione
Carlotta Trombin, Anna Maria Carta

Amministrazione
Diego Sammarco, Annalisa Mosele

Segreteria organizzativa
Eleonora Toscano

Allestimenti e Logistica
Carlo Gentilin, Mattia Bertolini, Ida Beggiato, Patrizia Lorigiola, Franca Maran

Musei Civici
Clelia Stefani, Iole Adami, Chiara Signorini, Giovanna Combatti

Ufficio Turismo
Romina Muraro

Ufficio Unesco
Grazia Rostello

Staff Teatro Olimpico
Emilio Giorio, Pio Comparato, Tiziana Munari

FONDAZIONE TEATRO COMUNALE CITTÀ DI VICENZA

Soci

Soci fondatori
Comune di Vicenza
Regione del Veneto
Banca Popolare di Vicenza
Associazione Industriali della Provincia di Vicenza

Socio sostenitore
Fond. Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona

Consiglio di amministrazione

Presidente
Flavio Albanese

Consiglieri
per la Regione del Veneto
(In attesa di nomina)

per il Comune di Vicenza
Jacopo Bulgarini d'Elci
Luca Trivellato

per la Banca Popolare di Vicenza
Marino Breganze *Vice Presidente*
Annalisa Lombardo

per l'Associazione Industriali di Vicenza
Walter Fortuna

Collegio dei revisori dei conti

Giacomo Cavalieri *Presidente*
Antonio Baio, Luigi De Anna

Struttura Organizzativa

Segretario Generale
Pier Giacomo Cirella

Produzione e Organizzazione Spettacoli
Marianna Giollo

Amministrazione
Luigi Bertinato

Contabilità
Marco Barcellona

Responsabile Tecnico
Ezio Zonta

Segreteria organizzativa
Diego Conte

Segreteria
Erika Dalla Valle

Portineria
Guido Cecchetto

68° CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI

Ufficio Stampa
Francesco Cantalupo

Relazioni esterne
Lorenza Arzenton

Responsabile di produzione
Gianfranco Spigolon Meneguzzo

Segreteria di produzione
Elisa Dal Zotto

Segreteria
Cristina Fontana

Consulente alla programmazione e Rapp. Internazionali
Aldo Miguel Grompone

INFORMAZIONI E PREVENDITE

Sede degli spettacoli
Teatro Olimpico - Piazza Matteotti, 11 - Vicenza

Prevendite
Biglietteria Teatro Comunale (viale Mazzini 39 - Vicenza)
Tel. 0444 324442 - biglietteria@tcvi.it
Orari: mar-sab 15-18.15
Biglietteria online su www.tcvi.it
Biglietteria Teatro Olimpico (Stradella del Teatro Olimpico - Vicenza)
Tel. 0444 222801
Orari: le sere di spettacolo dalle ore 20.00
Sportelli Banca Popolare di Vicenza

Biglietti
intero: euro 28,00
ridotto over65: euro 24,00
ridotto under30: euro 15,00
Spettacoli *Prima lettera di San Paolo ai Corinzi; Primal Matter; Eumenidi; Euridice e Orfeo*

Intero 30,00 euro
Ridotto (over 65) 25,00 euro
Ridotto (under 30) 16,00 euro
Spettacolo Palamede, l'eroe cancellato

Intero 24,00 euro
Ridotto (over 65) 20,00 euro
Ridotto (under 30) 12,00 euro
Spettacolo Odissea – movimento n. 1

Informazioni
Fondazione Teatro Comunale Città di Vicenza
Segreteria del Ciclo di Spettacoli Classici
Viale Mazzini, 39 - Vicenza - 0444 327393
infolimpico@tcvi.it - http://classici.tcvi.it

Comune di Vicenza - Assessorato alla Crescita
Levà degli Angeli 11 - Vicenza
0444 221541, 0444 222101
infocultura@comune.vicenza.it
www.comune.vicenza.it

I QUADERNI DEL TEATRO OLIMPICO

1 Il Molière malato
Contiene la prima traduzione italiana di Élomire hypocondre,
la commedia-libello contro Molière. A cura di Sandro Bajini

2 Il cartellone '99
Contiene le presentazioni del 52° Ciclo di Spettacoli Classici.
A cura di Riccardo Brazzale e Loretta Simoni

3 Un melologo dall'Ade
Contiene il testo tedesco e italiano di «...La strada che conduce a Vicenza è piacevolissima...»
con l'inedito melologo Proserpina. A cura di Grazia Pulvirenti

4 La guerra dei due Carli
Contiene Scrittura contestativa al taglio della Tartana e Il Teatro
Comico all'Osteria del Pellegrino di Carlo Gozzi. A cura di Sandro Bajini

5 Nel dolore la gioia mi parla
Contiene Edipo Re ed Edipo a Colono di Sofocle. A cura di Vincenzo Fumarola e Riccardo Brazzale

6 Tu hai preferito vivere, io morire
Contiene Antigone di Sofocle nella traduzione di Giovanni Raboni, con testo greco a fronte.
A cura di Maria Grazia Ciani e Francesco Donadi

7 Diario 2000
Contiene le presentazioni del 53° Ciclo di Spettacoli Classici.
A cura di Riccardo Brazzale, Remo Schiavo e Loretta Simoni

8 Madness in great ones
Contiene Hamlet di William Shakespeare in lingua inglese.
A cura di Sergio Perosa e Loretta Simoni

9 Medea: il mito in musica
Contiene il testo di Medea di Friedrich W. Gotter
nella versione originale e «tradotto nell'idioma italiano».
A cura di Giovanni Guglielmo e Riccardo Brazzale

10 Diario 2001
Contiene le presentazioni del 54° Ciclo di Spettacoli Classici
e Macbeth di William Shakespeare in lingua inglese.
A cura di Riccardo Brazzale, Remo Schiavo e Loretta Simoni

11 La vergine degli artigli
Contiene il testo de La macchina infernale di Jean Cocteau
nell'adattamento drammaturgico di Piergiorgio Piccoli.
A cura di Remo Schiavo e Piergiorgio Piccoli

12 Un'armata per uccidere una Vergine
Contiene Ifigenia in Aulide di Euripide
e Ifigenia in Tauride di Johann Wolfgang von Goethe.
A cura di Vincenzo Fumarola e Riccardo Brazzale

13 Diario 2002
Contiene le presentazioni del 55° Ciclo di Spettacoli Classici
e Arianna a Nasso di Johann Christian Brandes nella traduzione italiana di Quirino Principe.
A cura di Riccardo Brazzale, Remo Schiavo e Loretta Simoni

14 Off with his head!
Contiene il testo originale inglese dello spettacolo Shakespeare's Villains di Steven Berkoff
con traduzione italiana a fronte. A cura di Sergio Perosa e Loretta Simoni

15 Diario 2003
Contiene le presentazioni del 56° Ciclo di Spettacoli Classici
A cura di Carlo Bertinelli

16 Diario 2004
Contiene le presentazioni del 57° Ciclo di Spettacoli Classici

17 Diario 2005
Contiene le presentazioni del 58° Ciclo di Spettacoli Classici
A cura di Remo Schiavo e Loretta Simoni

18 Diario 2006
Contiene le presentazioni del 59° Ciclo di Spettacoli Classici
A cura di Remo Schiavo e Loretta Simoni

19 Medea
Contiene Medea di Euripide nella traduzione di Dario Del Corno

20 Prometeo incatenato
Contiene Prometeo incatenato di Eschilo
nella traduzione di Monica Centanni

21 Diario 2007
Contiene le presentazioni del 60° Ciclo di Spettacoli Classici
A cura di Remo Schiavo e Loretta Simoni

22 Elettra, la solitudine degli eroi
Contiene Elettra di Sofocle
nella traduzione di Caterina Barone

23 Diario 2008
Contiene le presentazioni del 61° Ciclo di Spettacoli Classici
A cura di Remo Schiavo e Marianna Giollo

24 Edipo Re
Sofocle oggi e le sue edizioni con musica
all'Olimpico tra Otto e Novecento

25 Peccato che sia una sgualdrina
Le fatali trasgressioni di John Ford

26 Diario 2009
Contiene le presentazioni del 62° Ciclo di Spettacoli Classici
A cura di Remo Schiavo e Riccardo Brazzale

27 Euripide o la decostruzione delle storie
Contiene Andromaca di Euripide nella traduzione di Monica Centanni
e Le Baccanti di Euripide nella traduzione di Caterina Barone
A cura di Davide Susanetti e Riccardo Brazzale

28 Diario 2010
Contiene le presentazioni del 63° Ciclo di Spettacoli Classici
A cura di Remo Schiavo e Riccardo Brazzale

29 Oreste. Prolegomeni per un «romanzo criminale»
Contiene Oreste di Euripide nella traduzione in greco moderno
di Stratis Paschalis con il testo italiano a fronte di Mattia De Poli
A cura di Davide Susanetti e Riccardo Brazzale

30 Erodiade. La solitudine e l'attesa
Contiene Erodiade di Giovanni Testori nella versione drammaturgica di Francesca Manieri.
A cura di Riccardo Brazzale e Giovanni Salviati

31 Elektra
Contiene Elektra di Hugo von Hofmannsthal nella traduzione e adattamento di Carmelo Rifici
A cura di Nuala Distilo e Riccardo Brazzale

32 Diario 2011
Contiene le presentazioni del 64° Ciclo di Spettacoli Classici
A cura di Riccardo Brazzale, Caterina Barone e Sergio Perosa

33 Diario 2012
Contiene le presentazioni del 65° Ciclo di Spettacoli Classici
A cura di Dino Piovan e Riccardo Brazzale

34 Diario 2013
Contiene le presentazioni del 66° Ciclo di Spettacoli Classici
A cura di Dino Piovan e Riccardo Brazzale

35 Diario 2014
Contiene le presentazioni del 67° Ciclo di Spettacoli Classici
A cura di Dino Piovan e Riccardo Brazzale

36 Diario 2015
Contiene le presentazioni del 68° Ciclo di Spettacoli Classici
A cura di Dino Piovan e Riccardo Brazzale

TEATRO OLIMPICO

COMUNE DI VICENZA
ASSESSORATO ALLA CRESCITA

Teatro Comunale Città di Vicenza

I QUADERNI DEL TEATRO OLIMPICO

collana di testi per il
Ciclo di Spettacoli Classici
al Teatro Olimpico di Vicenza
ideata da *Lamberto Puggelli*
e diretta da *Riccardo Brazzale*

Coordinamento redazionale
Elisa Dal Zotto

Grafica
Studiomama, Vicenza

IDEA FISSA
Luce e Gas

La soluzione intelligente per i tuoi consumi domestici

30 euro di sconto
e blocchi il prezzo per 12 mesi

Con IDEA FISSA blocchi il prezzo di luce e gas per un anno e per ogni autolettura comunicata risparmi 5 euro in bolletta (fino ad un massimo di 30 euro). Alla scadenza sei libero di scegliere l'offerta più adatta a te. Informati su www.aimenergy.it

www.aimenergy.it

Numero Verde
800 226 226

aim energy

Finito di stampare nel mese di settembre 2015
dalla Cooperativa Tipografica degli Operai - Vicenza