

Martina Treu Cominciamo dalle definizioni, tra le molte che si sono accumulate e stratificate nel tempo, sul concetto di “classico” e suoi derivati: neoclassico, postclassico... Ce n'è qualcuna in cui ti riconosci?

Emilio Isgrò Fidia crea il mondo, Canova lo decora. È questa la differenza fondamentale tra classico e neoclassico. Giorgione de Chirico è un classico, Tony Cragg un neoclassico. Albert Einstein è un classico, Wernher von Braun un neoclassico.

M.T. Su questi temi abbiamo avviato, vent'anni fa, un dialogo mai interrotto, ripreso di recente alla tua mostra in corso, “Isgrò cancella Brixia”. Partendo da qui, ripercorriamo a ritroso il tuo rapporto con i classici, che è un percorso non sempre manifesto, evidente, come nelle tue mappe o nelle tue opere che definisci “scritture verbosive”. Immaginiamo di scendere lungo la penisola, da Brescia fino alla Sicilia, che è la tua origine. Da qui necessariamente si parte, e si ritorna, per ripensare i classici. Non ti rifai al classico da epigono, da seguace. Non inseguì un ideale, non ti rapporti al classico come qualcosa di passato né in modo esteriore, superficiale, o neoclassico. Il tuo punto di vista è radicalmente opposto, è del tutto personale e unico. I classici per te non sono un canone o modello immutabile a cui ispirarti. Anzi, ti servono a guardare avanti: non fanno parte del passato, ma del futuro!

E.I. Questo è vero, io non mi accosto “classicamente” ai classici. Non vedo le statue greche idealizzate, bianche e belle. Non mi interessa rifarle, vestirle, drappeggiarle o decorarle. Come nell'*Odissea*, o nel mio epos *Odissea cancellata* (2004), Ulisse mi appare come un naufrago, approdato davanti a casa mia in Sicilia: è appena emerso dal mare coi vestiti laceri, sporco di sabbia e di fango. Ha bisogno di farsi un bagno! Ecco, un Ulisse che non sente la necessità di lavarsi per me è troppo puro. Io credo a un'arte piena di vita e di contraddizioni.

M.T. Questo atteggiamento traspare dalle tue drammaturgie, che coprono un arco di oltre trent'anni: dalla *Didone* che hai ripreso per la mostra di Brescia possiamo risalire all'*Odissea cancellata* che hai citato e, ancor prima, alla

tua “trilogia siciliana”, *L'Orestea di Gibellina*, dei primi anni ottanta. All'inizio di quella trilogia tu immagini che un carrettiere cadendo da cavallo inizi a parlare greco “ch'è un piacere udirlo”, come se avesse già ogni strumento innato, dentro di sé. E come se ti venisse naturale trasporlo a teatro...

E.I. In effetti – come dissi una volta a Germano Celant – “Il teatro è stato per me il naturale compimento della scrittura verbosiva, dove tutti i linguaggi si tengono insieme”. E mi è venuto naturale, già al mio debutto come drammaturgo, nei lavori per Gibellina (*Gibella del Martirio*, *San Rocco* e *L'Orestea*) attingere alla cultura della mia terra di nascita, la Sicilia, la “Grecia d'Occidente”, non all'Atene classica ma piuttosto a una cultura che definirei “arcaica”, addirittura pre-eschilea. Del resto nelle mie opere prima di tutto c'è il coro e poi emerge una voce. Soltanto in seguito si differenziano le voci degli attori.

M.T. Quest'evoluzione è cruciale nella storia della tragedia greca, come possiamo vedere confrontando le opere superstiti di Eschilo, Sofocle ed Euripide: prima di tutto c'è il coro, che fa emergere progressivamente una voce, poi due e infine tre. Non a caso Eschilo stesso, prima di finire la sua vita in Sicilia, costruisce *L'Orestea* affiancando al coro un attore principale nell'*Agamennone*, due nelle *Coefore*, tre nelle *Eumenidi*. Il tuo rapporto con Eschilo è esemplare: tu con lui ti concedi tutte le libertà possibili, lo prendi come punto di partenza e come termine di confronto, ma poi scrivi una drammaturgia originale. In questo senso sei stato un precursore, in Sicilia e non solo: il primo a riusare così i classici, proprio perché li conosci e li ami da sempre, sei imbevuto di cultura greca dalla nascita. Anche se, proprio nella tua terra, questo atteggiamento talvolta ti ha ostacolato: ricordiamo che nei primi anni ottanta la tua *Orestea* non ha debuttato nel teatro greco di Segesta perché all'epoca vi erano ammessi solo i classici *tout court*, non le riscritture. Ce n'è voluto di tempo, perché si lasciasse spazio ad altre drammaturgie, anche liberamente ispirate ai classici, come finalmente accade. E lo stesso vale per altri teatri greci e romani, incluso quello di Siracusa. Anche in questo hai precorso i tempi...



Emilio Isgrò a Gibellina, 1984
Foto Alessandra Bergero

E.I. Sin dall'inizio, da quando ho cominciato a lavorare, non mi è mai venuta la tentazione di usare i classici per provocare o per citare, per accrescere la mia autostima, la mia reputazione. Per me il classico non dev'essere formalismo ma forma, del pensiero e della possibile crescita dell'uomo. Lo mostra l'*Umanesimo*, con Petrarca che rilegge e fa propri i classici. Da siciliano mi è sempre venuto naturale, spontaneo, confrontarmi con i Greci senza forzature, istintivamente. Ma anche i latini, come ad esempio nella *Didone*, o nelle opere per Brescia. Nelle scritture verbosive o nelle drammaturgie non mi sento un traduttore, men che meno “straniero”. Non traduco con una lingua “altra”, forbita. Sin dai primi lavori non ho mai pensato di imitare i traduttori “alti”, neppure quell'impareggiabile creatore di forme che fu Ettore Romagnoli. Ho preferito attingere direttamente al dialetto, trasformandolo in una lingua d'arte. Anche i Greci usavano così i dialetti, non in modo realistico, ma ricreandoli e dosandoli sapientemente, come linguaggi “altri”.

M.T. In effetti si ispirano ai dialetti realmente esistenti i cori delle tragedie, i personaggi delle commedie greche. E lo stesso Ettore Romagnoli che tu hai citato amava tradurre il commediografo Aristofane, con grande senso teatrale, in modo molto vivace, ricorrendo a dialetti italiani equivalenti. Tu non sei un

traduttore, né un classicista. Ma comunque conosci il greco e il latino, li hai studiati al liceo di Messina. E di quella città citi un grecista illustre, Milio, nel prologo dell'*Agamennone*, che apre la tua *Orestea di Gibellina*.

E.I. Sì, ho studiato greco e latino al liceo classico di Messina. E alla fine degli studi, prima di lasciare la Sicilia e trasferirmi a Milano, ho partecipato alla messinscena dell'*Aiace* di Sofocle, con la regia di Michele Stylo, che ha riaperto il teatro greco di Tindari nel 1956. Studiando i classici ho imparato un metodo sul linguaggio e sul reale, che poi negli anni ho sviluppato nei miei lavori e nelle drammaturgie: dall'*Orestea* alla *Medea*, dall'epos *Odissea cancellata*, fino al dramma *Didone Adonàis Dòmine* che è stato ripreso nell'estate 2022 al teatro romano di Brescia.

M.T. In quella *pièce* tu hai reinventato molto liberamente un personaggio dell'*Eneide*, Didone. Come altre tue figure femminili (Tinestra ed Elettra nell'*Orestea*, Medea, Giovanna d'Arco), ci colpisce per come sa trasformarsi, assumere via via diverse forme e personalità, attraversare epoche antiche e moderne. È un buon esempio della capacità dei classici, che nomina anche Calvino, di rinnovarsi e rinascere ogni volta⁴. Accade anche ora, tra pandemia e guerra. Spesso in passato ho paragonato le tue opere e la tua intera carriera alla pratica antica del “palinsesto”, cioè il manoscritto che si scrive, si cancella, si riscrive di continuo. Questa è una costante in tutti i tuoi lavori, nell'arco di decenni. Così, anche a Brescia, tu chiami in causa Atene (*Brixia come Atene* si intitola una sezione della mostra) e prima ancora celebri con “L'incancellabile Vittoria” il ritorno e la rinascita di una statua romana – la Vittoria Alata che è simbolo di resistenza, in città – sullo sfondo dell'*Eneide* virgiliana. O fai tornare le api che già sciamavano a Lipari, sulle lapidi del Museo archeologico Bernabò Brea, nel Capitolium dell'antica Brixia. E su tutto aleggia, inconfondibile, il tuo “sigillo”: l'ironia.

E.I. È vero, posso dire che ho talmente paura della precarietà che non posso sottrarmi al confronto con i classici, ma lo faccio con ironia. Un'ironia, certo, più socratica e siciliana, secondo



Anna Nogara
in *I Cuèfuri*, Gibellina, 1984
Foto Federico Allotta

Gioacchino Maniscalco
in *I Cuèfuri*, Gibellina, 1984
Foto Federico Allotta

Francesca Benedetti
in *I Cuèfuri*, Gibellina, 1984
Foto Federico Allotta



una visione del classico meno retorica e meno consolatrice.

M.T. Questo si vede molto bene in tutte le tue opere, visive, letterarie, poetiche... Tu non dipendi da un modello: sei nato e cresciuto in Sicilia, dove la grecità esiste tuttora e permea ogni cosa, dove coesistono tante forme di arte. Questo condiziona inevitabilmente il tuo punto di vista: quando guardi ai classici tu non ti poni, per così dire “a valle”, come gli epigoni, ma “a monte”, come gli antenati greci della Sicilia. Per questo ti possiamo definire “preclassico”, arcaico.

E.I. All'inizio i miei “compagni di strada” mi accusavano di essere troppo composto. Per questo poi nel corso della mia carriera non mi sono fatto mancare nessuna forma, neppure le più ardite, di sperimentazione letteraria. Io non sono un formalista, ma ho un senso della forma che mi perseguita. Neppure la pittura, per me, può fare a meno delle parole!

M.T. In effetti in momenti diversi, ma anche in contemporanea, i tuoi modi e mezzi d'espressione cambiano e variano – dalla poesia al teatro alla scrittura verbovisiva – eppure sono sempre assonanti e concordi. Ne abbiamo conferma se ripercorriamo la tua carriera all'indietro: possiamo paragonare il tuo percorso a una linea a zigzag, ma continua. Per quanto eterogenei siano i linguaggi,



le mie origini, che non gozzaniana... Senza ironia sarei un artista neoclassico.

M.T. La tua vena ironica e autoironica si coglie già nelle tue installazioni (come *L'avventurosa vita di Emilio Isgrò*), ma ancor più nei tuoi testi, narrativi e drammatici. Mi pare esemplare quel che tu stesso scrivi proprio sul dramma ripreso a Brescia, *Didone Adonàis Dòmine*: “La tensione teatrale che dai versi scaturisce oscilla continuamente tra due poli: quello più lucidamente tragico (l'abbandono amoroso, la sete omicida, l'incitamento passionale alla rivolta) e quello più scopertamente parodistico e paradossale”⁵. Questa “oscillazione” si osserva anche nella nota al testo, nella didascalia iniziale, nell'intero copione contenuto nel volume *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*⁶. “Classico suo malgrado”: così intitolavo la mia *Introduzione* in quel volume, proprio perché non ti fai mettere su un piedistallo, non vuoi essere chiamato “maestro”...

E.I. Il classico non si insegna, non è fatto di formalismi: è la forma dell'arte e del pensiero, e perde energia nel passaggio verso una nuova visione delle cose. Il classico crea l'energia, il neoclassico la sfrutta. Lo dico perché in questo momento il neoclassico viene scambiato da qualcuno come un portatore di energia morale che soltanto il classico ha. Io vorrei

Gioacchino Maniscalco
in *I Cuèfuri*, Gibellina, 1984
Foto Federico Allotta

rispecchiano una visione unitaria coerente dei classici: non hai bisogno di farli tuoi, perché li hai già dentro di te. Il tuo rapporto con i classici non è un punto di arrivo, ma semmai di partenza: la tua intera carriera è un percorso circolare, fatto di andate e ritorni...

E.I. Il ritorno al classico lo pratica Michelangelo quando rivede le forme e le spinge fino al non-finito. Ce lo conferma un aneddoto su di lui, forse non vero ma inventato bene, in cui Michelangelo chiede al suo Mosè “Perché non parli?” Il neoclassico non ammette errori, in questo senso può rasentare perfino il lezioso, o il *kitsch*. Il classico invece tollera tutti gli errori, perché è forte e potente.

M.T. Ecco, a proposito di “errori”: nelle tue opere tu “riusi” modelli alti in modo ironico, e spiazzante, ad esempio con particolari ingranditi o mancanti, inserendo elementi in apparenza incongrui in un contesto in cui non quadrano, come pezzi di puzzle che non combaciano. Questo è evidente anche nelle opere in cui “giochi” con i classici, spesso con l'effetto di “spiazzare” il visitatore. Sotto questo aspetto la mostra di Brescia ci offre esempi di grande impatto, anche per chi non ti conosce, come il discobolo di Mirone coperto di formiche e senza un braccio. Ma questa scelta, come altre, non è un semplice omaggio: sarebbe un errore decontestualizzarla. Dobbiamo riportarla al contesto più ampio, cioè la tua intera carriera, e poi a quello della mostra: nella stanza successiva al Discobolo il visitatore a sorpresa trova il braccio mancante della statua riverso a terra, come se fosse stato scagliato insieme con il disco strappato dalla carne. La statua ci parla ancora, non è un semplice pezzo di marmo!

E.I. Non è la statua greca nata perfetta, né la sua copia romana, e neppure la sua imitazione, esangue. Io invece ho immaginato che fosse la statua stessa a invitarci a seguire il suo slancio, ad andare nell'altra sala. In una prima ipotesi di lavoro volevo fare una statua “drammatizzata”, ma poi mi sono reso conto che bastavano il braccio rotto e la sabbia, cioè le formiche. Per me è quello il segno più tangibile dell'energia che hanno i classici. Non un “omaggio neoclassico” alla statuaria classica,



senza braccia, senza forza, inerte, spogliata della sua vitalità. All'opposto, il mio discobolo non è bianco, è coperto di formiche, è come Ulisse che riemerge dal mare sporco di sabbia.

M.T. E così torniamo all'immagine di Ulisse che hai evocato all'inizio: chiudiamo il cerchio. Del resto l'*Odissea* è un canto del ritorno (*nostos*, in greco) e tu ci “torni” continuamente nel corso della tua carriera: hai scritto il romanzo *Polifemo* e l'*Odissea cancellata*, hai interpretato Ulisse anche sulla scena, e più volte, da Prato (2014) a Milano (2017), nella *performance La pelle scorticata* (anche nella doppia veste di Malaparte, in esilio a Lipari, e di Ulisse alla corte di Eolo). Oltre a “ritorno”, una parola-chiave che ben definisce il tuo rapporto con i classici è proprio “circularità”: partire dai classici, discostarsene, tornarci periodicamente. Ogni tua opera ci sembra un assaggio di qualcosa che sta arrivando, di un nuovo inizio, non di una conclusione. Non dai l'impressione di voltarti indietro, ma di guardare avanti. Non segui neppure l'accezione originaria di “classico” in senso etimologico, perché non ne accetti il

Agamènnuni, Gibellina, 1983
Foto Federico Allotta



Anna Nogara, Francesca
Venedetti e Renzo Palmer
in *Villa Eumènidì*, Gibellina,
1985
Foto Federico Allotta



Villa Eumènidì,
Gibellina, 1985
Foto Federico Allotta

valore normativo, di norma o canone. Non imiti, non citi, non fai copie, non replichi modelli come nude forme, ma li reinventi ogni volta. Tu “vivi” i classici, li senti sulla tua pelle. Forse per questo hai evitato il “neoclassico” in tutta la tua carriera: hai saputo mantenere con i classici la giusta distanza, a volte avvicinandoti alla costa, a volte avventurandoti in mare aperto. Ma tornando sempre alla tua isola. Qualunque sia.

E.I. Il viaggio continua. Ed è per questo che – anagrafe permettendo – dovrò continuare a lavorare: è il modo migliore di emendare e riparare i propri errori. Quando chiudi un capitolo, un progetto, un discorso, resti prigioniero dei tuoi errori. Una volta che consegna un’opera “finita” non la puoi più cambiare, la fissi per sempre in quella forma. Invece a me piace smontarla, rimontarla, ricrearla di continuo. Così il classico rimane vivo, ma ravviva anche la creatività. Ci mantiene in movimento, ci tiene in gioco. Come un moto perpetuo.

¹ M. Treu, *Classici siciliani “nell’occhio del Ciclope”, tra testi greci e riscritture moderne*, in A. Lezza, F. Caiazzo, E. Ferrauto (a cura di), *Antologia Teatrale. Atto Secondo*, Liguori, Napoli 2021, pp. 225-239.

² G. Celant (a cura di), *Emilio Isgrò*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 13 settembre – 24 novembre 2019), Treccani, Roma 2019, p. 32.

³ Grecista, traduttore, primo direttore artistico dell’INDA di Siracusa.

⁴ I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1991.

⁵ E. Isgrò, *L’attrice cartomante si trasforma in tre donne pericolose*, in “Corriere della Sera”, 1° agosto 1986.

⁶ E. Isgrò, *L’Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, a cura di M. Treu, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 67-72, 358-395.

