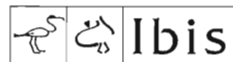


172355

*Studi e Materiali
per le Baccanti di Euripide*

Storia Memorie Spettacoli

a cura di Anna Beltrametti



9 *Premessa*

Parole e immagini antiche

- 13 Anna Beltrametti, *La visita del giovane dio. Dalla drammaturgia di Dürrenmatt alla politica di Archelao*
- 65 Viviana Traficante, *Quale Dioniso nelle Baccanti di Euripide? Note iconografica sull'evoluzione dell'immagine di Dioniso nel V sec. a. C.*
- 95 Viviana Traficante, *Disiecta Membra. Breve nota iconografica sullo sparagmós di Penteo nelle Baccanti*
- 107 Ilaria Rizzini, *Le Baccanti o l'ossessione della visione*
- 163 Anna Beltrametti, *Il dio che ride*
- 169 Massimo Stella, *Misteri o menzogne di Dioniso? Una riflessione sullo statuto del culto e del rito nelle Baccanti di Euripide*

Contenere Dioniso – Convertire i Baccanti

- 181 Giovanni Panno, *Il Dioniso senza alterità delle Leggi di Platone*
- 217 Francesco Massa, *Conoscenza e riconversione del dionisismo in Clemente Alessandrino*

Memorie drammaturgiche e esiti spettacolari

- 253 Massimo Stella, *Il principe e il suo demone. Drammaturgia dei personaggi tra Baccanti, Amleto e Riccardo III*
- 285 Francesca Macrì, *Il principe e il suo demone: La grammatica dell'azione scenica tra Baccanti, Amleto e Riccardo III*
- 303 Stefano Caneva, *"Riti indicibili". La parola e l'abominio fra Baccanti e Heart of Darkness*

- 333 Montserrat Reig Calpe, *Unas Bacantes sicilianas: K. Szymanowski y el dionisismo según W. Pater*
- 347 Jesús Carruesco, *Las Basárides, entre el héroe y la polis*
- 369 Martina Treu, *Il dionisismo tardo-novecentesco e alcuni riflessi italiani*
- 383 Francesca Macrì, *Salvini, Ronconi, Trionfo (non una triade)*
- 411 Patrizia Pinotti, *Tra peplum e cinema del mito: Le Baccanti di Giorgio Ferroni*
- 437 Francesca Lamioni, *Le Baccanti di Wole Soyinka. Dalla drammaturgia alla cronaca della prima rappresentazione*
- 453 Stella Mongodi, *La metamorfosi di Dioniso sullo schermo: Holy Smoke e Dogville*

Appendice

- 465 Marina Marsilio, *Le Baccanti nella letteratura scolastica del Novecento*

Con notevole
ne i contributi r
dedicato alle Ba
con alcune ripre:

Il volume, co
da sulle quali il s
no nei docenti, i
resterà quel tant

La prima par
direttamente ine
alla luce della dc
me questioni po
che ne è derivat
risposte definitiv
e il tentativo di f

Nella second
fuoco due ambit
due tappe, quell
cristiano di Cler
quadro storico-re

L'ultimo grup
a sua volta in du
gne stampa, ana
Baccanti; altri stu
emergere memo
di suggestioni in
deo. E' nota a r
portò il nigerian
e la mitologia y
Euripide possa c
di Conrad o nel

ras exista
platónica
tario que
nales del
/ subraya
d, en ple-
sistema y

ción con
l historia-
diato una
struir una
ógico ante
icamiento
parte de la
icos como

poder nos
época los
d y, como
os de todo
sus auto-

Martina Treu
Il Dionisismo tardo-novecentesco e alcuni riflessi italiani

1. *Dioniso '68: Pasolini e Squarzina*

Un giovane straniero dal fascino androgino e dalla bellezza inquietante irrompe nella quiete ordinata di una comunità, ne mina le fondamenta e arriva a disgregarla completamente, allacciando relazioni intime con tutti i suoi componenti. Ogni membro del gruppo accoglie l'intruso a suo modo, opponendosi o accettandolo. Ma tutti loro, dopo il devastante incontro, muteranno radicalmente il corso della propria vita, prendendo strade inconsuete che portano alla salvezza o all'autodistruzione. Questa la trama del film *Teorema* e dell'omonimo romanzo, di Pier Paolo Pasolini, che già di per sé riecheggia nelle sue linee essenziali quella di *Baccanti*¹.

È vero che Euripide non è direttamente citato, né nel film né nel romanzo, e che la tragedia greca non è mai chiamata in causa esplicitamente. E tuttavia da un puntuale confronto tra le opere emerge un'inegabile affinità di temi e atmosfera che pare ben più di una coincidenza casuale, e giustifica l'inclusione di Pasolini nelle nostre indagini. Sulla scia di queste suggestioni ci pare valga la pena di approfondire e ampliare l'analisi per evidenziare possibili legami tra i due autori e le loro opere: non tratti evidenti e marcati, certo, ma tracce sottili e in controluce, che per diversi aspetti meritano la nostra attenzione.

Un rapporto col divino tormentato e complesso, intimo e non convenzionale, contraddistingue questi due autori – ciascuno a suo modo – ne condiziona la creatività e la vicenda biografica, si ripercuote sulla sorte anche postuma delle loro

¹ P. P. PASOLINI, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968. Cf. anche M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 212-227. Nel volume, pubblicato mentre il presente contributo è in bozza, *Teorema* viene incluso tra i casi di derivazione indiretta dalle *Baccanti*, a fine indagine, per la presenza di temi e schemi narrativi quali la "fascinazione dionisiaca dell'ospite misterioso".



opere, in particolare le due in questione. Da un lato Euripide per tutta la vita si contrappone alla religione tradizionale – e come poi Socrate è costantemente minacciato dallo spettro dell'empietà – ma lascia come testamento spirituale una tragedia tutta costruita intorno a Dioniso, e al mistero insondabile della divinità. Dall'altro lato Pasolini, autore dalle mille facce e contraddizioni, porta impressa sulla pelle un'insanabile frattura tra le radici cattoliche, ancestrali e familiari, e la propria condizione di intellettuale moderno, comunista e omosessuale².

In quest'ottica *Teorema* appare un caso emblematico della parabola umana di Pasolini, dove vita e opera si fanno tutt'uno nel segno di una "diversità che dà scandalo". Il destino di *Teorema*, come quello del suo autore, appare segnato sin dall'inizio da un simile marchio. Il film in particolare, presentato alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, suscita immediatamente grande scalpore e reazioni discordi tra gli stessi cattolici: in Francia viene premiato dall'Office Catholique International du Cinéma, in Italia è duramente attaccato dall'*Osservatore Romano*, denunciato per oscenità e sequestrato (13 settembre)³.

L'anno in questione, non a caso, è il 1968: un momento storico epocale per un'intera generazione, a livello mondiale, ma anche una fase creativa particolarmente intensa nella carriera di Pasolini. La sua produzione letteraria e cinematografica appare più che mai caratterizzata da una crescente presenza del mondo antico, soprattutto greco. Questo periodo 'classico' dura all'incirca un decennio ed è inaugurato da un'*Orestide* rimasta celebre: una traduzione, o meglio una personale rilettura della trilogia eschilea, commissionata da Gassman e Lucignani nel 1959 e rappresentata al Teatro Greco di Siracusa l'anno seguente.

² Quest'impossibile conciliazione tra una profonda spiritualità e la morale cattolica è secondo alcuni all'origine della tendenza autodistruttiva che lo spinge agli incontri occasionali in cui troverà infine la morte: un "suicidio per mano di terzi" come estremo tentativo di spiare la propria omosessualità, cristianamente intesa come 'peccato' (si veda da ultima, a riguardo, la sofferta testimonianza di Adele Cambria, pubblicata in un bel volume di recente allegato all'*Unità*: F. ABBATE, *C'era una volta Pier Paolo Pasolini*, Nuova Iniziativa Editoriale S. p. A., 2005, pp.20-21).

³ Pasolini stesso, inizialmente processato, viene infine assolto il 10 ottobre 1969; nell'arco dell'anno egli stesso ci fornisce puntuali testimonianze dell'intera dolorosa vicenda legata all'uscita del film e al processo in corso, esprimendo più volte la propria amarezza e più in generale lo sconforto per la situazione italiana: si vedano gli articoli di Pasolini apparsi il 5 ottobre 1968 e poi nel gennaio e febbraio 1969 (cf. P.P. PASOLINI, *I Dialoghi*, a cura di G. FALASCHI, Roma, Editori Riuniti, 1992, rispettivamente p. 498 e nota 19, p. 560 nota 4 e pp.584-585). Cf. anche I. MOSCATI, *Pasolini e il teorema del sesso. 1968: dalla mostra del cinema al sequestro. Un anno vissuto nello scandalo*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

Seguon
ti da una
il film-do
girato pro
taria' che
tivamente
zioni delle
catamente

Il class
to della st
un rifiuto
è a tratti v
ne o il Fri
critico e g
analisi e f
correre i t

Sotto c
la perfetta
mento ital
Teatro Sta
lizzante e
lo stesso S
Kott, e an
commissio
può deter
ma sull'in

Tornar
e romanzo

⁴ Su qu
M. FUSILLO
contributi
FABBRO, U
Dossier Pier
XVIII n.3,
immagini, f

⁵ Si ved
di F. COND
Luigi Squar

Seguono a breve distanza i drammi *Affabulazione e Pilade* (1966) – caratterizzati da una più libera rielaborazione e prosecuzione di miti e personaggi classici – e il film-documentario *Appunti per un'Orestide africana*; quest'ultimo, si noti, viene girato proprio tra il 1968 e il 1969, anche se vede la luce – nella forma 'frammentaria' che conosciamo – solo nel 1973. Al 1967 e al 1970, infine, risalgono rispettivamente i film *Edipo Re* e *Medea*: entrambi concepiti come personali interpretazioni delle tragedie omonime, sebbene presentino innegabili tratti peculiari, marcatamente pasoliniani, che vanno ben oltre la semplice trasposizione⁴.

Il classicismo di Pasolini, va ricordato, è necessariamente *sui generis* – per effetto della sua stessa indole, personalità artistica e umana – e non si traduce certo in un rifiuto del presente o rifugio nel passato. È vero che la sua ispirazione poetica è a tratti venata di nostalgia per il buon tempo antico, le lucciole in via d'estinzione o il Friuli contadino della sua infanzia. Ma è sempre lui, soprattutto in veste di critico e giornalista, il sensibile interprete della sua epoca cui dobbiamo lucide analisi e folgoranti intuizioni, in grado di cogliere sul nascere nuovi fermenti, percorrere i tempi, tentare strade inesplorate e anticipare tendenze future.

Sotto questo aspetto assume un peso rilevante, nel quadro generale dell'epoca, la perfetta concomitanza tra la gestazione di *Teorema* e quella di uno storico allestimento italiano di *Baccanti*. Il 1 marzo 1968 Luigi Squarzina sconvolge la platea del Teatro Stabile di Genova con un coro di giovani *hippies* scatenate e una regia attualizzante e dirompente. Lo spettacolo è sorretto da studi e riflessioni pubblicati dallo stesso Squarzina, ispirato da saggi critici e conversazioni con esperti, tra cui Jan Kott, e arricchito dalla traduzione di Edoardo Sanguineti (la sua prima 'classica', commissionata per l'occasione). Dalla rassegna stampa e dagli studi in materia si può determinare il notevole impatto dell'operazione non solo sulla scena teatrale, ma sull'intero clima culturale di cui è protagonista anche lo stesso Pasolini⁵.

Tornando a *Teorema*, dunque, pare opportuno considerare la gestazione di film e romanzo in una doppia prospettiva storica: da un lato Pasolini raggiunge la pie-

⁴ Su questo aspetto della produzione pasoliniana resta fondamentale la monografia di M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1996. Tra i più recenti contributi critici si segnalano il volume *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di E. FABBRO, Udine, Forum, 2004; S. CASI, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, e il *Dossier Pier Paolo Pasolini*, a cura di C. CANNELLA, della rivista trimestrale *Hystrio*, anno XVIII n.3, luglio 2005, pp. 38-65. Cf. infine *Teatri corsari. Pasolini e Laura Betti: parole, immagini, frammenti*, a cura di S. CASI e C. VALENTI, *Prove di Drammaturgia*, 1/2006.

⁵ Si veda a riguardo, da ultimo, E. SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. CONDELLO e C. LONGHI, Milano, Rizzoli, 2006, pp. 5-8 e 319-326. Su Squarzina cf. *Luigi Squarzina e il suo teatro*, a cura di L. COLOMBO e F. MAZZOCCHI, Roma, Bulzoni, 1996.

na maturità artistica in questa fase specifica della sua produzione, caratterizzata dalla presenza costante del mito greco; dall'altro egli testimonia in prima persona, col suo impegno militante e colla sua stessa vicenda biografica, le istanze di rinnovamento che in quello stesso 1968 assumono portata mondiale. Così lo scandalo suscitato da *Teorema*, con la censura e il processo che ne deriva, acquisisce senso e valore alla luce degli eventi concomitanti e successivi. Anche in questo caso Pasolini si fa portatore di istanze condivise da più parti e via via esplose a livello globale: da quel conflitto generazionale che sfocia nella contestazione studentesca a quella rivoluzione sessuale che scuote dalle fondamenta la società italiana e aprirà la strada alle leggi sul divorzio e l'aborto.

In quest'ottica va anche rivalutato il possibile rapporto tra l'opera pasoliniana e la tragedia euripidea, non misurabile e certificabile in termini di discendenza diretta ma piuttosto come legame sottile e implicito. D'altra parte è lo stesso Pasolini a istituire una relazione tra la propria opera e i fenomeni riconducibili al Dionisismo che si stanno affacciando sulla scena culturale internazionale (basti pensare, oltre che a Squarzina, a Schechner e al 'caso' americano di *Dionysus in 69*, dove le forti valenze erotiche e rinnovatrici segnano indissolubilmente la riscoperta di Dioniso). Sono temi ricorrenti, specie in questo periodo, e Pasolini stesso vi accenna più volte nei suoi scritti e in due lunghe interviste autobiografiche (rilasciate più o meno contemporaneamente dal 1969 a due giornalisti stranieri, Jean Duflot e Jon Halliday, pubblicate rispettivamente in francese e inglese, poi tradotte anche in italiano)⁶.

Merita almeno una citazione, tra i testi pasoliniani, una *Lettera aperta a Silvana Mangano*, affettuosa e struggente, pubblicata nella rubrica che Pasolini tiene abitualmente nel settimanale *Tempo* e intitolata "Il caos"⁷. Il processo a *Teorema* gli offre lo spunto per rievocare il lavoro svolto con l'attrice durante le riprese di quel film, e di *Edipo Re*, e per ripensare il loro rapporto in termini 'dionisiaci'. Circa a metà della lettera, dopo aver dato sfogo alla propria amarezza, l'autore ricorre alle *Baccanti* come termine di paragone e similitudine tragica della propria esperienza, che sente di condividere con la Mangano. Non cita né il titolo né l'autore della tragedia, si noti. Ma il riferimento è tanto preciso e puntuale, e introdotto *ex abrupto*

⁶ Si vedano rispettivamente P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* (tr. it.), Parma, Guanda, 1992, pp.143-144 e *Il sogno del Centauro* (titolo italiano che sostituisce l'originario *Le dernières paroles d'un impie*), Roma, Editori Riuniti, II edizione con nuova introduzione di G. C. FERRETTI, 1992, pp.80-81. Cf. anche M. FUSILLO, *Il dio ibrido*, cit., pp.73-94, sul ritorno di Dioniso dopo il Sessantotto e *Dionysus in 69*.

⁷ Cf. *Lettera aperta a Silvana Mangano*, *Tempo*, n.47, 16 novembre 1968, in P.P. PASOLINI, *I Dialoghi*, cit., pp.520-522. Su questa lettera cf. anche M. FUSILLO, *La Grecia*, cit., p. 18 e *Il dio ibrido*, cit., pp.214-215.

nel discor
zione evic

“Q
coi cap
va l'ari
zionalit
za all'o
il bene
detta»,
Dionis
ne di q
carnefi

Quind
sui “Pènt
Dio che c
dare a spia
neficina o
mediocri,

Ciò ch
che li ren
realtà cont
si fa illusc
nata nel r
Dioniso, s
zioni di cu
sizioni», ri

L'anno
(1969). Il

⁸ Per la
Pasolini, si
vato dai rag
messo in sc
Morante. L
Alessandro
Nessuno è
sito www.te

nel discorso, da presupporre che l'episodio sia ben noto a chi legge e ogni precisazione evidentemente superflua:

“Quando Dioniso è arrivato a Tebe, sotto le spoglie di un bel ragazzo mortale, coi capelli lunghi (tanto che, anche allora, Penteo avrebbe voluto tagliarglieli), aveva l'aria piena di grazia, allegria, di pigrizia giovanile (...)” E ancora: “Egli è l'irrazionalità che *cangia*, insensibilmente e nella più suprema indifferenza, dalla dolcezza all'orrore. Attraverso essa non c'è soluzione di continuità tra Dio e il Diavolo, tra il bene e il male (...). Sia come apparizione «benigna» che come apparizione «maldetta», la società, fondata sulla ragione e sul buon senso – che sono il contrario di Dioniso, cioè dell'irrazionalità – non lo comprende. Ma è la sua stessa comprensione di questa irrazionalità che la porta irrazionalmente alla rovina (alla più orrenda carneficina mai descritta in un'opera d'arte)”.

Quindi Pasolini ripercorre puntualmente la trama delle *Baccanti*, soffermandosi sui “Pentei nella nostra società (...) che prima vogliono tagliare i capelli al giovane Dio che compare loro e che essi non vogliono riconoscere, e poi finiscono con l'andare a spiare le Menadi, vestiti da donna, e con l'essere dilaniati da loro in una carneficina orrenda (Auschwitz, Dachau, Vietnam, Biafra). I Pentei italiani sono dei mediocri, dei meschini imbecilli, neanche degni di essere dilaniati dalle Menadi”.

Ciò che accomuna Pasolini e l'attrice è evidentemente un dono e un tormento, che li rende coscienti ma li condanna al vuoto e alla solitudine, nella desolante realtà contemporanea che è simile per molti aspetti alla Tebe antica. Pasolini non si fa illusioni: “Noi due abbiamo riconosciuto Dioniso: ma con paura, una paura nata nel mondo degli Infelici Molti”⁸. E conclude: “Ma insomma, con l'aiuto di Dioniso, speriamo di lavorare ancora insieme. E di avere, insieme, quelle soddisfazioni di cui non abbiamo speranza, e che passano fulminee, pure e semplici «opposizioni», rivelatrici, alla nostra amarezza”.

L'anno seguente Pasolini torna a parlare di *Teorema* nell'intervista a Halliday (1969). Il capitolo su *Teorema*, qui, ha un titolo emblematico: “Elogio della barba-

⁸ Per la contrapposizione tra i Felici Pochi e gli Infelici Molti, più volte citati da Pasolini, si veda E. MORANTE, *La canzone degli F. P. e degli I. M. in tre parti*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1968. Il bel testo della Morante è stato efficacemente messo in scena dal Teatro delle Albe di Ravenna (*La canzone degli F. P. e degli I. M.*, di Elsa Morante. Lettura pubblica con Alessandro Argnani, Luca Fagioli, Roberto Magnani, Alessandro Renda. Ideazione e regia di Marco Martinelli. Rassegna estiva “Da Vicino Nessuno è Normale”, Ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini, Milano, 8 luglio 2005). Cf. il sito www.teatrodellealbe.com.

rie, nostalgia del sacro". Il film viene non a caso paragonato agli altri due dello stesso periodo (*Edipo re* e *Medea*). L'avvento del "dio o angelo" che è al centro del film è così descritto da Pasolini: "Teorema, come indica il titolo, si fonda su un'ipotesi che si dimostra matematicamente *per absurdum*. Il quesito è questo: se una famiglia borghese venisse visitata da un giovane dio, fosse Dioniso o Jehova, che cosa succederebbe?". All'inizio del film, del resto, una voce recita: "Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto". Pasolini sembra anche qui ribadire l'intreccio tra sacro e sessualità che appare più che mai centrale in quest'opera. Quel che gli preme è essenzialmente rappresentare l'effetto perturbante che un Dioniso della sua epoca – "un'apparizione soprannaturale e metafisica" – può sortire su uomini e donne di diverso ceto sociale in una Tebe contemporanea.

I passi citati sembrano dunque confermare la nostra ipotesi, giustificando la presenza di *Teorema* nell'indagine dedicata a *Baccanti*, e valorizzando la sua collocazione strategica in un momento storico di rottura, in un clima teatrale e culturale in fermento, ma anche in una fase 'classica' della produzione pasoliniana dove il richiamo alla tragedia greca, seppure implicito o indiretto, rappresenta un'innegabile nota dominante. Com'è sua consuetudine Pasolini non si limita a trasporre un testo, ma ne rielabora profondamente forma e contenuto; interpreta in base alla propria sensibilità le tematiche classiche contaminandole con quelle proprie del suo tempo; genera così ogni volta una creazione autonoma, sintesi originale e personale di elementi antichi e moderni. L'immagine della greicità che ne risulta si può paragonare ad una statua bifronte, il cui primo volto contempla il passato mentre il secondo guarda al presente e talvolta – come nel caso di *Teorema* – anche al futuro.

Sotto questo aspetto l'opera pasoliniana e lo spettacolo di Squarzina del '68 riflettono e anticipano in vario modo temi destinati a conoscere un'ampia diffusione nei decenni successivi, e rintracciabili non solo nei moderni allestimenti delle *Baccanti*, ma anche – per vie indirette – in opere teatrali e cinematografiche affatto diverse per genere e epoca: negli anni Settanta film di culto come *Hair* o *Jesus Christ Superstar*, o più recentemente l'apologo filmico-teatrale *Dogville* di Lars Von Trier (dove ancora una volta l'intrusione di un estraneo sconvolge una comunità chiusa e la pone di fronte a un bivio, a una scelta assoluta che implica redenzione o totale distruzione). Maschere e metamorfosi – del resto – sono la natura stessa di Dioniso, e dunque non deve stupire il numero e la varietà delle sue ipostasi che ancora oggi si moltiplicano⁹.

⁹ Al di fuori del teatro si segnala anche un *thriller* truculento, già destinato a diventare un film, la cui ispirazione è evidente sin dal titolo: L. DI FULVIO, *La scala di Dioniso*, Milano, Mondadori, 2005.

Ma Dio
dio gioca un
re dal corc
Schechner,
da: da un la
registi che in
ambiguo e i

2. Non sol

Il Dion
anni Sessa
livello polit
le produzio
('69) la tra
riscoperta
numerose r

Il testo
genere un f
risonanze a
no fertile in
zioni stude
l'altro, miti,
New Age di
di *Baccanti*,

¹⁰ Si ved:
sposizioni di
di e una rass
L'officina del
la, Pisa, PLL

¹¹ In altre
vanno almer
M. MC DON
della tragedia
Tragedy, Blo
SANGUINETI,
Rizzoli, 200

Ma Dioniso non è solo. I suoi seguaci sono molti, e diversi. Il composito corteo del dio gioca un ruolo fondamentale nei suoi riti e nei drammi a lui dedicati. A cominciare dal coro delle *Baccanti*, già protagonista nelle citate edizioni di Squarzina e Schechner, che non lascia penetrare il suo mistero e lancia ancora oggi una doppia sfida: da un lato ai critici, che ne indagano la composizione, dall'altro a drammaturghi e registi che invano tentano di afferrare e trasporre in equivalenti moderni il suo fascino ambiguo e inquietante, come vedremo analizzando alcuni esempi di messa in scena.

2. *Non solo Baccanti: Pagliaro, Sinigaglia, Sbragia.*

Il Dionisismo come si è visto si impone sulla scena mondiale alla fine degli anni Sessanta, legandosi ben presto a movimenti storici di carattere eversivo a livello politico, sociale e generazionale. Il fenomeno si riflette in primo luogo nelle produzioni teatrali dell'epoca: dopo quelle citate di Squarzina ('68) e Schechner ('69) la tragedia euripidea si presenta naturalmente come testo primario per la riscoperta di Dioniso e principale fonte d'ispirazione, diretta o indiretta, per le numerose riprese che ne derivano¹⁰.

Il testo euripideo conosce una nuova diffusione ed esercita su spettatori di ogni genere un forte potere di suggestione. Con la sua ricchezza e polivalenza provoca risonanze anche inaspettate negli autori più diversi, trovando di volta in volta terreno fertile in sempre nuove istanze e movimenti, dalle correnti pacifiste alle contestazioni studentesche e giovanili. La Tebe euripidea vede così avvicinarsi, uno dopo l'altro, miti, personaggi e tendenze del momento, dagli *hippies* di ieri ai seguaci della *New Age* di oggi. Innumerevoli varianti differenziano gli allestimenti contemporanei di *Baccanti*, e sono di tale rilevanza da non poterne render conto in questa sede¹¹.

¹⁰ Si veda M. FUSILLO, *Il dio ibrido*, cit., pp. 81-167, per una rassegna delle principali trasposizioni di *Baccanti* sulla scena e sullo schermo dal 1968 a oggi. Per una sintesi degli studi e una rassegna della bibliografia cf. M. FUSILLO, *Dionisismo e sperimentazione teatrale*, in *L'officina del teatro europeo*, a cura di A. GRILLI e A. SIMON, vol. I *Performance e teatro di parola*, Pisa, PLUS, 2001, pp. 465-473.

¹¹ In altre parti del presente volume trovano spazio alcune edizioni significative, tra cui vanno almeno citate quelle di Ronconi e Soyinka. Per Suzuki cf. i resoconti dettagliati in M. MC DONALD, *Sole antico, luce moderna*, Bari, Levante, 1999, pp. 199-203 e *L'arte vivente della tragedia greca*, Firenze, Le Monnier, 2004, pp. 204-206 (ed. or. *The living art of Greek Tragedy*, Bloomington and Indianapolis, Indiana U. P., 2003, pp. 189-192). Cf. anche E. SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. CONDELLO e C. LONGHI, Milano, Rizzoli, 2006 (in particolare pp. 5-8 e 319-326).

E tuttavia almeno un elemento sembra ricorrente, se non costante: l'aura di mistero e ambiguità che contrassegna Dioniso a cominciare dalla sua stessa origine e provenienza (e s'intende sia quella del personaggio della tragedia sia quella extra-drammatica del dio, greco e lidio, tebano e forse anche tracio¹²). Lui stesso, per primo, nella tragedia si presenta a Tebe come indigeno – per l'ascendenza materna che proclama – e al tempo stesso intruso, estraneo, viaggiatore proveniente da un luogo lontano o comunque esterno alla comunità. Quest'ultima caratteristica sembra prevalere sulla prima, per il suo maggior potere d'attrazione, in molte edizioni teatrali e cinematografiche delle *Baccanti*. L'opinione comune, che identifica in Dioniso lo 'straniero' è testimoniata variamente anche da opere influenzate dal Dionisismo come il citato *Teorema*¹³.

Gradualmente la figura del dio sembra cristallizzarsi in alcune caratteristiche ricorrenti, fin quasi a incarnare un *cliché*: straniero dalla sessualità ambigua e dalla forte carica erotica, seduttore irresistibile e spietato, vittima-carnefice dai tratti sado-masochistici. Un'immagine, questa, destinata a permanere a lungo nella percezione comune collettiva, con effetti visibili ancora oggi. Parallelamente si delinea una caratterizzazione in tal senso delle sue seguaci, le Menadi, che vestono spesso i panni (in genere alquanto succinti) di femmine folli, invasate e dichiaratamente trasgressive, specie in ambito sessuale.

E tuttavia proprio quest'ultimo ambito, il coro di Baccanti, merita in primo luogo attenzione per una serie di questioni irrisolte. Diversi fattori, anche considerevoli, intervengono nella caratterizzazione del coro, sia in quanto tale sia in rapporto a Dioniso e agli abitanti di Tebe. La sua natura si presenta problematica già in Euripide e a maggior ragione si presta a interpretazioni contrastanti, come testimoniano le analisi critiche condotte sul testo e la prassi teatrale contemporanea. A questo riguardo merita particolare attenzione una questione specifica: se cioè sia prevista, tra le soluzioni registiche scelte per *Baccanti*, una qualche forma di differenziazione tra Baccanti d'Asia e Baccanti tebane; nel testo euripideo, infatti, una simile distinzione sarebbe rintracciabile all'interno del coro secondo ipotesi critiche recenti¹⁴.

¹² Si veda il saggio introduttivo alle *Baccanti*, "Dioniso e Reso, il suo profeta", in EURIPIDE, *Le tragedie*, a cura di A. BELTRAMETTI, Torino, Einaudi, 2002, pp. 931 ss.

¹³ Sull'opposizione Nativo / Straniero e il concetto di "straniero interno" cf. M. FUSILLO, *Il dio ibrido*, cit., pp. 51-58. Su *Teorema* di Pasolini si vedano la relativa scheda e bibliografia.

¹⁴ Cf. R. SCHLESIER, *Die Seele im Thiasos zu Euripides, Bacchae 75 in Seele-psyche-anima. Festschrift Karin Alt*, a cura di J. HOLZHAUSEN, Stuttgart and Leipzig, BG Teubner, 1998, pp.37-72. Si veda anche C. ISLER KERENYI, *AION*, N.S. 4, 1997, pp.96-97: «R. Schlesier

Tra gli
esemplific:
Interdipar
2000 pres
dall'Inda (I
di Siracusa
dirette risp
posteriori a
ferenziazio

La regi:
rivolge all',
anche a liv
europee (sa
(tamburi e
gresso di D
bolicament
si oscura il
stito e inca
quale costii

La scen
perta d'asfa
cimento e
Quest'amb
un gruppo
ne e coreut
scarmigliat

Né teba
Dalla paroc
lesi, è ricca
tutt'attorn

La fem
Ronconi ne

(37-73) argu
the word *psy*
ché in that li
ries only as i

¹⁵ Si ved:
chivio multi

Tra gli allestimenti di *Baccanti* possiamo prendere in esame, come campione esemplificativo, quelli documentati nell'archivio video del Centro di Ricerca Interdipartimentale Multimediale sul Teatro Antico (CRIMTA), istituito nel 2000 presso l'Università di Pavia¹⁵. Tre di questi spettacoli sono prodotti dall'Inda (Istituto Nazionale del Dramma Antico), rappresentati al Teatro Greco di Siracusa nell'arco di circa vent'anni. In particolare le due edizioni più recenti, dirette rispettivamente da Walter Pagliaro (1998) e Luca Ronconi (2002), sono posteriori alla bibliografia citata, e potrebbero mostrare traccia di un'eventuale differenziazione all'interno del coro, se non un vero e proprio doppio coro.

La regia di Pagliaro ha un'evidente connotazione esotica, e in particolare si rivolge all'Africa per trarre ispirazione, suggestione e forza, come appare evidente anche a livello di cast. Le musiche di Arturo Annecchino combinano sonorità europee (sax e fiati) con quelle africane dovute all'apporto di musicisti senegalesi (tamburi e voci soliste); e proprio uno di loro, un percussionista, accompagna l'ingresso di Dioniso (Paolo Graziosi) nel prologo. Grazie a lui, anzi, il dio si fa simbolicamente 'nero', mediante un gesto plateale: ne assume per contatto il colore e si oscura il viso, coperto da una mezza maschera nella parte superiore. Così travestito e incappucciato il dio si prepara all'ingresso in una Tebe deserta, rispetto alla quale costituisce evidentemente un corpo estraneo, un virus.

La scena, di Luciano Damiani, è l'anonima piazza di una città moderna, ricoperta d'asfalto: disseminata qua e là di strisce pedonali, 'panettoni' antitraffico in cemento e un tombino fumante (risemantizzato come Tomba di Semele). Quest'ambiente squallido, grigio e uniforme, viene istantaneamente ravvivato da un gruppo chiassoso e colorato, composto da musicisti senegalesi, cantanti africane e coreute danzatrici. Quest'ultime irrompono in scena al richiamo di Dioniso, scarmigliate e selvagge, vestite di pelli e di stracci.

Né tebane né asiatiche, dunque, ma d'impronta decisamente esotica e sensuale. Dalla parodos in poi la loro danza sfrenata, al ritmo incalzante dei tamburi senegalesi, è ricca di gesti allusivi e provocanti. Anche il trucco è pesante, persino sfatto: tutt'attorno alla bocca hanno segni rossi, di sangue o semplicemente rossetto.

La femminilità del coro è ancor più evidenziata e esasperata dal regista Ronconi nell'edizione 2002. Le sue *Baccanti* si muovono anzi a fatica, appesanti-

(37-73) argues against interpretations claiming that the only passage in Euripides where the word *psuchê* has a spiritual, not physical, meaning is *Bacchae* 75. She explains that *psuchê* in that line signifies the individual to whom divinity is promised in Dionysus' mysteries only as it is experienced in the thiasos collectively».

¹⁵ Si veda il sito <http://crimta.unipv.it> per maggiori informazioni sul CRIMTA e sull'archivio multimediale delle riprese video di spettacoli classici.

te da imbottiture che riproducono le forme femminili di seno e pancia (a evocare la gravidanza, riprendendo una suggestione del testo). Queste ultime dovevano inizialmente restare in vista, nelle intenzioni del regista, ma successivamente sono state coperte da lunghe gonne e scialli in stile gitano. Le Baccanti, dunque, ancora una volta non fanno parte della comunità bensì si qualificano come estranee, zingare e nomadi ¹⁶.

Cronologicamente intermedia tra le due edizioni siracusane c'è la terza versione delle *Baccanti* documentata in video, diretta da Serena Sinigaglia e messa in scena prima a Vicenza e poi a Milano (Teatro dell'Elfo). Il suo debutto italiano avviene nel '99, nell'ambito del Festival d'Autunno vicentino; ma eccezionalmente non si svolge nella consueta cornice del Teatro Olimpico, bensì in una discoteca suburbana con un'orchestra perfettamente circolare e gli spettatori seduti sulle gradinate tutt'intorno. Un progetto di scambio internazionale permette alla regista e ai suoi attori di svolgere gran parte del lavoro preparatorio in Albania. E sono di nazionalità mista, italiana e albanese, anche gli attori che partecipano allo spettacolo (tra cui risalta l'unica figura maschile, Penteo, il carismatico Fausto Russo Alesi).

La doppia nazionalità tuttavia non si focalizza sul coro, quanto piuttosto su Dioniso, interpretato a turno dalle donne. Anche se di diversa nazionalità, infatti, le Baccanti non si dividono in gruppi e non sono neppure presentate come straniere, bensì al contrario come parte integrante di una stessa comunità. A questo scopo serve una sorta di prologo scenico premesso al testo, che ci mostra l'interno delle case in una città qualsiasi dei nostri giorni. All'inizio dello spettacolo la scena è ingombra di utensili casalinghi, televisori, assi da stiro e così via. Le donne non costituiscono un gruppo compatto, ma sono sparpagliate per il palcoscenico, intente ai lavori domestici.

Improvvisamente si fa sentire il richiamo del dio, sotto forma di musica. E gli effetti sono dirompenti: le donne abbandonano di colpo le loro occupazioni e si fanno prendere da una frenesia contagiosa. Cominciano a dimenarsi, a scuotersi, si spogliano velocemente il capo e varie parti del corpo, lasciano la scena vuota e cor-

¹⁶ Sulle edizioni di *Baccanti* dirette da Ronconi si veda il contributo di Francesca Macri in questo stesso volume. Malgrado le intenzioni del regista, tuttavia, la caratterizzazione del coro a mio avviso risulta di scarso impatto, anche perché a malapena percepibile a distanza, nell'edizione 2002 a Siracusa. Sullo spettacolo, ripreso successivamente al Piccolo Teatro di Milano, si veda il sito Internet dell'INDA (www.indafondazione.org), il programma di sala e il video sulle *Baccanti*, con intervista a regista e costumista, custodito nell'archivio CRIMTA. Cf. anche M. FUSILLO, *Il dio ibrido*, cit., pp. 102-103. Per le altre *Baccanti* siracusane si vedano i relativi programmi di sala editi dall'INDA.

rono verso i
movimenti
onore di Di
la musica e
essenziale d

Prima d
del focolare
si improvvi
anzi osserv
per conto s
misteriosa e

A chiud
ultima un'e
quelle disp
ragguardev
documento

¹⁷ Certi as
bali, sono ac
sta giappone
da bilingue (
colare il cor
Cipro..." poi
ri interpretar
do rispettiva
parti con flui
ta un baston
versione dell
so è un coro,
nel finale av
linguaggi no
vono come :
Dioniso cie
giapponese, :
sizione Est-C
il fanatismo
dell'Occiden
1993 si vedat
pp. 60-74 e l
ne M. FUSILLO

rono verso il pubblico. Poi finalmente si schierano in una fila compatta, e i loro movimenti scomposti si trasformano in una danza organizzata e disciplinata, in onore di Dioniso. Da qui prende il via lo spettacolo vero e proprio, nel segno della musica e della fisicità (che è del resto un tratto distintivo e una componente essenziale delle regie della Sinigaglia).

Prima di essere *Baccanti*, dunque, le donne del coro sono casalinghe, custodi del focolare, vestali della famiglia. A maggior ragione colpisce la loro metamorfosi improvvisa, e sono loro le prime a stupirsi, quasi a non crederci. Sembrano anzi osservare con gli occhi di un altro, esterrefatte, il proprio corpo che si muove per conto suo: letteralmente 'strappate' alle loro famiglie, trascinate da una forza misteriosa e oscura ¹⁷.

A chiudere la nostra breve indagine su *Baccanti*, infine, abbiamo lasciato per ultima un'edizione siracusana non certo recente, ma al contrario la più 'datata' tra quelle disponibili al CRIMTA: risale infatti al 1980, e dunque ha non solo un'età ragguardevole nella scala cronologica dei documenti video, ma anche il valore di documento di un certo gusto tipico dell'epoca. La regia è di Giancarlo Sbragia, le

¹⁷Certi aspetti notevoli, come il bilinguismo o l'uso del corpo e dei linguaggi non verbali, sono accostabili per certi versi alle celebri *Baccanti* rappresentate a più riprese dal regista giapponese Tadashi Suzuki. Alla prima versione del 1977 ne segue nel 1981 una seconda bilingue (giapponese / inglese) rappresentata a Milwaukee, Toga e Tokio. Qui in particolare il coro, misto di maschi e femmine, inizia cantando in inglese "Se solo fossi a Cipro..." poi recita dei versi in giapponese (65-66). Va ricordato che nel teatro *No* gli attori interpretano vari personaggi (l'attrice Shiraishi Kayoko interpreta Dioniso e Agave usando rispettivamente due voci, maschile e femminile). Ma anche attori e coro si scambiano le parti con fluidità e parlano l'uno per l'altro. Dioniso è giapponese, veste una tunica e porta un bastone da monaco. Penteo è un re inglese vestito di rosso, con la spada. In un'altra versione dello stesso Suzuki è il popolo stesso che mette in scena *Baccanti*: e Dioniso stesso è un coro, poiché viene trasfigurato in un gruppo di preti che effettuano lo *sparagmòs*, e nel finale avanzano minacciosi verso il pubblico. Il bilinguismo si combina con l'uso dei linguaggi non verbali. Spesso gli interludi corali sono agiti senza parole. I coreuti si muovono come marionette, con la parte superiore del corpo totalmente rigida, e seguono Dioniso ciecamente, come dei *kamikaze* col loro imperatore. Sono vestiti come l'esercito giapponese, anche se lo spettacolo nel suo complesso invita a non intendere la contrapposizione Est-Ovest in senso assoluto e meccanico: l'imperialismo e l'oppressione dei *leader*, il fanatismo e l'intolleranza non sono predominio esclusivo del Giappone, né dell'Occidente, ricorda Suzuki. Sulle varie edizioni delle *Baccanti* e sul successivo *Dionysus 1993* si vedano le cronache e fotografie riportate in M. MC DONALD, *Sole antico*, cit., 1999, pp. 60-74 e *L'arte vivente*, cit., pp. 206-207 (ed. or. *The living art*, cit., pp. 192-193). Cf. infine M. FUSILLO, *Il dio ibrido*, cit., pp. 127-135.

musiche – basate su percussioni e oboe (discendente dell'*aulòs*) – sono di Guido Turchi, le scene e i costumi di Vittorio Rossi. La scena è forse l'elemento più interessante dello spettacolo ai nostri fini: l'uso differenziato degli spazi scenici individua infatti le diverse aree simboliche di pertinenza del coro e dei vari personaggi, suddivisibili a loro volta tra tebani e stranieri. L'antica orchestra del teatro greco, ricoperta da un pavimento lastricato, è quasi interamente occupata da un vasto cratere. Da quest'ultimo emerge Dioniso all'inizio dello spettacolo e in seguito si vedono letteralmente sorgere le Baccanti.

Interno ed esterno del cratere costituiscono due piani separati, rispettive zone di competenza di due gruppi distinti: Dioniso e le Baccanti stanno soprattutto dentro il cratere, insieme con i musicisti, mentre i cittadini tebani si mantengono rigorosamente all'esterno. L'antica bipartizione di scena e orchestra si traduce così in una netta contrapposizione tra 'dentro e fuori' nell'interpretazione moderna. Il colore stesso del cratere caratterizza le vesti delle undici coreute, che formano una banda scomposta e indifferenziata.

Solo la corifea Raffaella Azim ha un trucco *nature* e il volto incorniciato da serpi intrecciati (o serpenti); le altre hanno i connotati stravolti da trucco pesante e portano sulla fronte una fascia – ornata apparentemente con un occhio – che ne trasforma le fattezze da umane in mostruose. Appaiono dunque decisamente 'diverse', sicuramente non asiatiche o tantomeno tebane; sembrano provenire dalle viscere stesse della terra, in prima battuta: quasi fossero animali sotterranei, ciechi o poco abituati alla luce del sole. Il loro aspetto, però, è talmente strano e 'alieno' da indurre a chiedersi da dove provengano realmente, se siano del tutto umane e quale sia la loro vera natura.

Proviamo innanzitutto a riconsiderare l'universo in cui si muovono e la voragine da cui emergono. Lo spazio scenico non è solo doppio, ma anche ambiguo e di difficile definizione, almeno ai nostri occhi: all'inizio dello spettacolo, infatti, siamo portati a considerarlo un vulcano, dal momento che emette fumo quando la scena è ancora vuota. E tuttavia all'interno del cratere si intravedono delle rovine, forse di una città o di un palazzo. Il pavimento lastricato tutt'intorno al cratere, inoltre, presenta un bordo di colore più scuro, come fosse bruciato. Questi indizi lasciati sul terreno da regista e scenografo – forse inconsciamente – ci suggeriscono una possibile chiave di lettura dello spettacolo; o quantomeno una riflessione *a posteriori* sulle numerose affinità riscontrabili tra il mito dionisiaco e i fenomeni di costume, incluso un celebre *topos* della moderna fantascienza.

Un meteorite caduto su Tebe, per ipotesi, potrebbe ben rappresentare simbolicamente la rivoluzione dionisiaca che sconvolge e devasta la città. E lo stesso Dioniso potrebbe essere non più solamente uno straniero, ma perfino un extraterrestre venuto da un altro pianeta? Un misterioso 'alieno' dalla sessualità ambigua e

indistinta, suo compo

Riveder tempo, anc travestime resiste imm: cusano del su una stor vestitismo. lità trasgre: reazione a luzione ses

Il prota: ti succinti e In apparen: dano dirett petratosi fi sare a certi Marilyn M: David Bow gonista alie

In tal se vazione o v bilmente c 'residui' di 'alieni' di S Placido cor rente, sciall

La nosti cative nelle sun riscont: simile disti:

¹⁸ Sulla c Novecento s *Show* viene c del *musical* e

indistinta, che prima sovverte le regole della comunità umana e poi ‘contagia’ col suo comportamento gli abitanti di Tebe e lo stesso Penteo.

Rivedendo in quest’ottica le *Baccanti* di Sbragia possiamo risalire indietro nel tempo, ancora una volta: l’apparizione di Dioniso, e in seguito la ‘seduzione’ e il travestimento di Penteo sembrano così specchiarsi in un fenomeno di culto che resiste immutato ancora oggi, ma in realtà è di epoca anteriore allo spettacolo siracusano del 1980. Il *musical Rocky Horror Show* (1973) e il film del 1975 si basano su una storia per certi versi ‘dionisiaca’ che combina trasgressione, seduzione e travestitismo. I protagonisti sono apparentemente umani, in realtà alieni dalla sessualità trasgressiva, capace di contagiare i più insospettabili terrestri e innescare una reazione a catena dagli effetti imprevedibili (è facile cogliere le allusioni alla rivoluzione sessuale storicamente avvenuta negli stessi anni)¹⁸.

Il protagonista del film (Tim Curry) e i suoi accoliti si caratterizzano per gli abiti succinti e provocanti, le parrucche vistose e il trucco marcato, quasi espressionista. In apparenza non hanno davvero “nulla a che fare con Dioniso”. E forse non rimandano direttamente alle *Baccanti*. Eppure riflettono un modello evidentemente perpetratosi fino a oggi attraverso il costume, il teatro, il cinema e la musica. Basti pensare a certi cliché che ciclicamente contraddistinguono idoli giovanili – dai Cure a Marilyn Manson – e rockstar. Ne è un esempio principe, negli stessi anni, il caso di David Bowie che proprio per la sua aura androgina si presta a interpretare il protagonista alieno nel film *L’uomo che cadde sulla Terra* (1976).

In tal senso lo spettacolo siracusano del 1980 si può leggere anche come derivazione o versione involontariamente parodica di simili casi celebri. O più probabilmente come testimonianza indiretta – forse inconscia, ma esemplare – dei loro ‘residui’ dionisiaci. Se ne possono cogliere i riflessi, o le imitazioni, anche negli ‘alieni’ di Siracusa: a cominciare dallo stesso Dioniso, un irriconoscibile Michele Placido con zazzera scomposta e movenze da rock star, monili vistosi e tuta aderente, scialle e strascico in tessuto mimetico.

La nostra indagine, in sintesi, ha evidenziato alcune costanti e variabili significative nelle rappresentazioni di *Baccanti* in nostro possesso. Non si è trovato nessun riscontro della tesi sopra citata, né un doppio coro di tebane e asiatiche né una simile distinzione all’interno del coro. Le *Baccanti* al contrario tendono a presen-

¹⁸ Sulla diffusione dei temi dionisiaci del travestimento e dell’identità sessuale nel Novecento si veda M. FUSILLO, *Il dio ibrido*, cit., pp.36-43 (a p. 39 il *Rocky Horror Picture Show* viene citato come “*musical* dionisiaco già nel suo schema narrativo”). Cf. per la storia del *musical* e del film il sito ufficiale www.rockyhorror.com.

tarsi come gruppo compatto, inscindibile, unito e solidale col suo dio: e ciò si verifica sia negli allestimenti che riconducono il coro all'interno di una comunità – come fa la Sinigaglia – sia in quelli che ne sottolineano invece l'estraneità. In quest'ultimo caso l'attenzione si polarizza decisamente sulla diversità, che è il marchio più affascinante del dio e del suo corteo, che ci rimanda anche a Pasolini e che è alla base di un tratto ricorrente negli allestimenti considerati: la connotazione 'esotica' attribuita a Dioniso e per estensione al suo seguito.

Il dio e le sue seguaci generalmente si contrappongono ai Tebani come 'eccentrici' ed estranei: a segnalarlo sono di volta in volta elementi scenici di varia natura, che possono riguardare diverse componenti dello spettacolo, dai costumi alle musiche alle coreografie. E tuttavia il confronto tra i casi documentati evidenzia che la provenienza del coro non è sempre chiara, né direttamente riconducibile all'Asia Minore o al Vicino Oriente; talvolta ha un'evidente matrice africana o sudamericana; in altri casi presenta una mescolanza di tratti etnici e folklorici eterogenei, che rimandano ad un multiforme 'Altrove', di volta in volta generico e indefinito, ipotetico e fantascientifico.

Il percorso qui delineato è ovviamente solo una traccia, che rimanda necessariamente a indagini più ampie e approfondite sulle edizioni contemporanee di *Baccanti*. In ogni caso l'analisi mostra già di per sé come uno studio sulla tragedia classica possa utilmente combinare l'esame delle caratteristiche specifiche del testo con le stratificazioni che via via gli si sovrappongono: senza limitarsi al teatro, ma considerando anche cinema e letteratura, e senza escludere generi apparentemente estranei come il *musical*, il *noir* o il giallo.

1. 1950. Le

Nella lu
inaugurò la
Baccanti: la
regista dell
Giuseppe M
con la regia
di Guido T
Agostino L
Rossi, musi
Reverdito e
rispettivam
Anncchino
Luca Ronc
Valsecchi, n

Nel secc
pienti di qu
meno probl
ciclo di rap
Guido Salv
Eschilo. Me
Piccolo, im

¹ F. Cruc
1986, p. 32: