

Forever Young?
Coro, attori e pubblico alla ricerca di Dioniso

di Martina Treu

*May your song always be sung
And may you stay
Forever young
Bob Dylan, Forever Young, 1974*

1. *Incontrare Dioniso*

“A teatro, ogni sera, c’è sempre qualcuno che compie sedici anni”. Così Elio De Capitani, regista e direttore artistico del Teatro Elfo Puccini (Milano), il 29 novembre 2016 inaugurava con Nando Frigerio una lezione in teatro, affollata di giovani (soprattutto studenti universitari) e ricca di spunti interessanti: vale la pena di ripercorrerla, in breve, come premessa alla nostra analisi. In quell’occasione il regista presentava la nuova edizione del *Sogno di una notte di mezza estate* (spettacolo *cult* del gruppo milanese, che in vari decenni ha subito continue metamorfosi, fino alla forma attuale).¹ L’evento concludeva anche, come sintesi e consuntivo, un bel ciclo di appuntamenti intitolato *Shakespeare 400* (aperto a tutti, ma frequentato specialmente da studenti e insegnanti) organizzato dall’Elfo e da Fondazione Cariplo con l’intento di festeggiare l’anniversario del

1. Sulla storia della compagnia fino al 2013 si veda il volume di A. Bentoglio, A. Rondelli e S. Tisano, *Il teatro dell’Elfo 1973-2013. Quarant’anni di teatro d’arte contemporanea*, Sesto S. Giovanni, Mimesis, 2013. Si veda anche, specie per gli anni recenti, il sito elfo.org che alle schede degli spettacoli affianca nutrie sezioni di materiali e rassegna stampa. Si veda da ultimo il volume di M. Giovannelli e O. Ponte di Pino, *Milano, Tutto il teatro*, Imola, Cue Press, 2015, pp. 70-72.

Bardo in modo davvero speciale: entrando nel *backstage*, spiando dietro le quinte degli spettacoli prima di assistervi, ascoltando le testimonianze di professionisti del teatro, conversando con loro e con i docenti.²

L'intero ciclo di incontri (come già altri in passato ospitati dall'Elfo e da altre sedi milanesi), rappresenta un modo non convenzionale di andare a teatro, di condividere e confrontare le esperienze comuni di insegnanti, studenti, professionisti, allievi, dentro e fuori scena. Il fine comune a simili iniziative (alcune di più ampio respiro e portata, come il festival *Acrobazie critiche*, la cui quinta edizione è in corso da febbraio a maggio 2017) è verificare e mettere a frutto, alla prova dei fatti, non tanto nozioni teoriche quanto l'esperienza sul campo, tra teatro, scuola e università. Questa competenza su più fronti è anche, significativamente, un denominatore comune tra coloro che sono intervenuti alla lezione sopra citata.³

Proprio per le caratteristiche fin qui delineate, la testimonianza di De Capitani e i commenti dei presenti ci forniscono spunti utili su temi cruciali, che sono nel DNA di "Stratagemmi" sin dalla fonda-

2. Il programma del ciclo di incontri è *online* sul sito [elfo.org](http://www.elfo.org), alla voce 'Shakespeare 400' <<http://www.elfo.org/eventi/2016/20161024/shakespeare400.html#incontri>>.
3. Tra coloro che sono intervenuti a quella lezione, portando come contributo le loro esperienze tra università e teatro, sono docenti all'Università Iulm Valentina Garavaglia e la sottoscritta, oltre a Elio De Capitani (titolare di corsi ufficiali di insegnamento, dal 2010 a oggi): si vedano rispettivamente le pagine personali dei docenti sul sito iulm.it, e del regista sul sito elfo.org.

zione: la ricezione e la fruizione dei classici, l'acquisizione graduale di una maggior libertà nel confrontarsi con loro (pur senza tradirli, come vedremo) da parte di un pubblico sempre più ampio ed eterogeneo, soprattutto giovane. Quest'ultimo – che rappresenta gli spettatori del futuro, e dunque in qualche modo il futuro del teatro – può contribuire a salvare i classici dall'oblio se adeguatamente formato e guidato a un approccio più consapevole, personale, critico, maturo. A partire da quell'evento all'Elfo vorrei dunque riprendere qui alcune considerazioni e riflessioni, frutto di ricerche ed esperienze dirette. L'intenzione è di mettere a fuoco, più che dipanare, alcuni nodi di quello che può sembrare un groviglio inestricabile agli occhi di molti osservatori, soprattutto esterni: il rapporto dinamico, complesso, talvolta problematico eppure straordinariamente vitale, tra i giovani e il teatro, in particolare quello cosiddetto 'classico'.

Nell'intervento sopra citato, e nella successiva discussione, De Capitani chiamava in causa proprio i classici: "C'è sempre qualcuno che non ha mai visto il *Sogno* o l'*Oresteia*, qualcuno che scopre per la prima volta un testo, o lo riscopre, che se ne innamora e si ammala di teatro". Quello che De Capitani definiva 'contagio' avviene da millenni in quello spazio sacro, separato dal reale e dal quotidiano, che gli antichi greci per primi hanno riservato a Dioniso, dio del teatro, dell'estasi, dell'ebbrezza. L'incontro con lui, proprio per le

sue prerogative, ha spesso i caratteri di una rivelazione: “Noi abbiamo conosciuto Dioniso” scriveva Pasolini in una lettera aperta a Silvana Mangano, interprete di *Teorema* (1968), film liberamente ispirato a *Baccanti* di Euripide.⁴ E come in quel testo antico, e nelle sue rivisitazioni moderne, ancora oggi quel dio così vitale continua a richiamare seguaci, adepti, accolti: non solo tra i teatranti di professione, ma tra gli spettatori, i critici, gli insegnanti, compresi molti ‘insospettabili’.⁵

Nel corso delle mie ricerche ho raccolto testimonianze di diversa natura (conversazioni private e interviste, recensioni e saggi critici) sostanzialmente concordi: in molti riconoscono di essere stati ‘folgorati’ dal teatro in giovane età, da spettatori o da attori, di aver ‘conosciuto Dioniso’ con modalità simili, percependo una ‘chiamata’, un flusso di energia, e di essersi uniti al suo ‘coro’, entrando a far parte di un ‘tutto’ cui in qualche modo si appartiene e che si riconosce d’istinto. Si tratta di un incontro che segna per la vita, tanto più durevole quanto più è precoce, come nel caso di De Capitani

4. Si veda M. Treu, *Il Dionisismo tardo-novecentesco e alcuni riflessi italiani*, in *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storia, memorie, spettacoli*, a cura di A. Beltrametti, Como - Pavia, Ibis, 2007, pp. 369-382.

5. Si veda ad esempio A. Porcheddu, *Quel Dioniso ringhia troppo* <<http://www.glistatigenerali.com/teatro/quel-dioniso-ringhia-troppo/>>, che professa ironicamente la propria ‘fede’ nel recensire un allestimento recente di *Baccanti* (cfr. *infra*): “Io non sono credente. Non ce la faccio proprio ad avere fede. Ma se dovessi credere in una qualche divinità sceglierei Dioniso (...) Penso sia ancora più interessante, affascinante, commovente assistere a una tragedia a Atene che non a una messa in Vaticano”.

e del suo gruppo. Il 'contagio' può essere istantaneo, oppure graduale, ma senza dubbio si rafforza nel tempo. E si trasmette dalla scena alla cavea, visto che anche questa edizione del *Sogno* ha fatto il tutto esaurito e se ne prevede una nuova ripresa, così che altri giovani spettatori possano scoprirlo. La stessa staffetta caratterizza gli attori, prima ancora che il pubblico. Ed è su questo punto che vorrei soffermarmi, per verificare prima di tutto se il ricambio generazionale proceda effettivamente di pari passo: se in altre parole si possano ricercare analogie, simmetrie, corrispondenze, affinità, in termini anagrafici, ma non solo, tra attori e pubblico.

Nel caso del *Sogno* mi sembra evidente che la scena rispecchi la platea, e viceversa: gli attori storici dell'Elfo passano il testimone ai giovani, De Capitani stesso dopo decenni cede il suo ruolo storico di Bottom a un giovane collega, che a sua volta riscuote grande successo. Questo non è naturalmente un caso isolato, ma ha almeno un precedente illustre nell'*Arlecchino Servitore di due padroni* goldoniano: la regia di Strehler del 1947 è ormai un classico che affianca interpreti sempre diversi all'inossidabile Ferruccio Soleri (subentrato a Moretti dal 1960 a oggi). Eppure una distinzione importante si impone: altro è riproporre a un pubblico sempre nuovo, per età e nazionalità, uno spettacolo solo, con un protagonista fisso. Altro è instaurare nel corso di decenni un sistema virtuoso collaudato e consolidato, dove la staffetta non è una drammatica detronizzazio-

ne, né una successione dinastica ma una programmatica e continua rigenerazione delle compagnie, oltre che del pubblico, visto che in entrambi i casi i giovani via via affiancano i loro predecessori.

Riguardo agli attori, anzitutto, oltre al gruppo dell'Elfo posso citarne altri della loro generazione come l'Ensemble Teatro Due di Parma, o il Teatro delle Albe di Ravenna. In quest'ultimo caso coloro che l'hanno fondato, da giovani, molti anni fa (Martinelli, Montanari, Nonni, Dadina) hanno col tempo formato con la loro 'non-scuola' un folto gruppo di adolescenti poi divenuti a loro volta 'guide': tra i loro antenati totem c'è il comico Aristofane, oltre a Alfred Jarry e Giordano Bruno.⁶ Martinelli e i suoi si definiscono "tecnici di Dioniso", ispirandosi al nome greco dei teatranti: grazie a loro oggi Ravenna è una città del teatro, dove si svolgono 'parlamenti' sul modello della *polis* ateniese. Nel corso dei decenni molte scuole della città, del suo territorio, d'Italia e del mondo si sono popolate di teatranti, molti dei quali giovanissimi (e per alcuni, che non ne fanno mistero, la passione per il teatro coincide con un amore giovanile). Le Albe ricordano che nell'antica Atene ogni drammaturgo che volesse rappresentare un dramma doveva

6. Si veda l'intervista a Martinelli in "Stratagemmi", 33, 2016 pp. 131-135 e più diffusamente in M. Martinelli, *Aristofane a Scampia*, Milano, Ponte alle Grazie, 2016. Cfr. anche, per una riflessione più ampia sulle implicazioni didattiche, sociali e politiche di simili esperimenti, M. Treu, *Back to the demos. An anti-classical approach to Classics?*, in L. Hardwick e S. J. Harrison (a cura di), *Classics in the Modern World: a 'Democratic Turn'?*, Oxford, OUP, 2013, pp.171-179.

‘chiedere il coro’ a un arconte, ossia al magistrato cittadino preposto al teatro: se il coro veniva concesso erano semplici cittadini a comporlo, affiancando gli attori professionisti, partecipando al rito collettivo in onore di Dioniso, e della città stessa. Qualcosa di simile contraddistingue sin dalla fondazione e ancora oggi il Teatro delle Albe: il drammaturgo o regista o la semplice ‘guida’ che coordina gli attori, professionisti e non, per ogni rappresentazione ‘chiede un coro’ alla sua città, o alla comunità che di volta in volta lo ospita. Si forma così un *kòmos* o corteo in qualche modo ‘dionisiaco’, per celebrare realmente un rito collettivo. Così ogni loro spettacolo diventa un *happening*, un evento unico e irripetibile, come nell’antica Atene.

Se questo può apparire un caso estremo, per il successo, l’originalità del metodo e la sorprendente diffusione, esperienze del genere non sono in realtà così rare né limitate: anzi per strade diverse sembrano convergere a simili ‘incontri con Dioniso’ anche molti gruppi oggi quarantenni, che hanno costruito nel tempo un fedele pubblico di giovani e giovanissimi. Ne è un esempio l’ATIR di Milano (Associazione Teatrale Indipendente per la Ricerca), con cui ho collaborato a un progetto di particolare attinenza al nostro tema. Nella conferenza-spettacolo *Eros e Thanatos* (2012) la regista e direttrice artistica Serena Sinigaglia racconta in prima persona la sua ‘iniziazione’ a Dioniso, alle origini del suo lavoro e del suo rappor-

to con il teatro, specialmente con quello antico: testi scelti della letteratura greca costituiscono l'ossatura di un bel monologo autobiografico, intenso e autentico (a tratti divertente, a tratti struggente), capace di far apparire quegli autori così lontani nel tempo assai moderni, anticonvenzionali, mai noiosi, banali o scontati. Anzi coinvolgenti, sorprendenti, necessari. A partire dalla dolorosa perdita di un amico e da un emblematico tatuaggio (in greco), la regista ripercorre a ritroso il suo 'viaggio alla ricerca di Dioniso' compiuto da giovanissima, prima a scuola (tra gli altri viene evocato in scena Lorenzo Rocci, autore del mitico vocabolario greco-italiano, incubo di tanti liceali) e poi in un epico, rocambolesco viaggio in Albania, a cercare un coro per le sue *Baccanti* (1998).⁷

Se in questo caso la presenza del dionisiaco si avverte ovunque, fortissima, qui ci interessa ricordare anche il primo spettacolo dell'Atir, *Romeo e Giulietta* (1996): ancora Shakespeare, non a caso, come il sopra citato *Sogno*. Il debutto è all'Accademia d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano come saggio di allievi attori: la loro forza sta soprattutto nell'interpretare personaggi ancor più acerbi di loro,

7. La nostra collaborazione, con Maddalena Giovannelli, era volta a incardinare la struttura del monologo autobiografico con una selezione di brani 'dionisiaci': si veda la scheda *online* <<http://www.atirteatroringhiera.it/spettacolo/eros-thanatos-conferenza-sui-classici/>> e il video integrale dello spettacolo <<https://vimeo.com/90103605>>. Fuori scena si segnala il caso, più recente, di un'altra autrice che racconta in chiave ironica la sua tormentata 'storia d'amore' col greco antico, sin dai banchi di scuola: A. Marcolongo, *La lingua geniale. Nove motivi per amare il greco*, Bari, Laterza, 2016.

poco più che adolescenti, in modo ingenuo, fresco, nuovo rispetto alla tradizione. Visto il grande successo lo spettacolo viene più volte ripreso dalla compagnia e per così dire ‘cresce con loro’: come il *Sogno* per l’Elfo, è elemento costitutivo e originario del gruppo agli esordi, ne definisce la natura specifica, ma è anche un organismo vivente in grado di evolversi e sopravvivere per decenni, senza cadere nella ripetizione.

Gli esempi citati hanno conquistato e continuano ad attrarre un pubblico sempre nuovo, anche e soprattutto di giovani. Vale sulla scena come sulla pagina quel che scriveva Italo Calvino in un saggio ancora imprescindibile, specie per un pubblico di studenti e insegnanti:⁸ infatti fornisce molte possibili definizioni dei ‘classici’, tutte valide e complementari, ne rende bene la complessità, la capacità di modellare il nostro presente e di sopravvivere, nel tempo, rinnovandosi e riservando nuove sorprese a chi li scopre (o li riscopre) intimamente ‘suoi’ in modo ogni volta diverso, a seconda delle fasi della vita. Sulla scorta di Calvino potremmo dire che Shakespeare (come Aristofane o Majakovski, nel caso di Martinelli) ai suoi tempi era rivoluzionario, barbarico, anticlassico. E può tornare a esserlo, ancora oggi, purché a certe condizioni. Ma, al contrario, finisce inevitabilmente per apparire antico, vecchio, superato e anacronistico, soprattutto agli occhi dei giovani, se viene dissezionato

8. I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995.

con rigore filologico e poi ‘imbalsamato’, ossia ingabbiato in una messinscena stantia.

2. *The Diony(sus) Horror Show*

Proprio *Aristofane imbalsamato* intitolavo provocatoriamente nel 2002 un articolo di ‘attualità’ (per una rivista purtroppo scomparsa, “Diario della settimana”) che prendeva spunto dagli spettacoli classici allora in programma a Siracusa:⁹ a ridosso delle elezioni, i politici locali si ergevano a paladini del rispetto dei testi greci, e (a sorpresa) del commediografo Aristofane. Un autore, ricordiamo, che non rispettava niente e nessuno, e non risparmiava certo gli insulti, tanto meno ai politici o ai suoi illustri colleghi Eschilo e Euripide (protagonisti, tra l’altro, proprio della commedia messa in scena nel 2002, *Le Rane*). A Siracusa la pietra dello scandalo, stranamente, non era l’audacia di un giovane regista, bensì la scelta di un vecchio maestro: Luca Ronconi, al suo debutto in quel teatro, aveva incorniciato l’orchestra con manifesti che ritraevano politici

9. Cfr. M. Treu, *Aristofane imbalsamato* in “Diario della settimana”, anno VII, n.35/36, 13 settembre 2002, pp. 88-92 e Ead., *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2005, pp. 88-96 e 292-95. Si vedano anche O. Ponte di Pino, *La censura degli spettacoli di Ronconi a Siracusa*, 2002 in “ateatro” 35.1, <<http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=35&ord=1>> e F. Schironi, *A Poet without ‘Gravity’: Aristophanes on the Italian Stage*, in E. Hall, A. Wrigley (a cura di), *Aristophanes in Performance, 421 BC-2007 AD Peace, Birds, and Frogs*, Oxford, Legenda, 2007, pp. 267-275.

in quel momento al potere (ben riconoscibili, sia pure distorti alla Francis Bacon). Per questo motivo alcuni loro sostenitori e compagni di partito attaccarono il regista pubblicamente e a mezzo stampa, come reo di un tradimento o lesa maestà verso i ‘sacri testi’ greci. A questi paladini della ‘fedeltà ai classici’ purtroppo sfuggiva il fatto che Aristofane non solo attacca le sue vittime per nome, ma alla prova della scena ‘funziona’ meglio se viene aggiornato con equivalenti moderni di nomi e riferimenti antichi.¹⁰ Nel suo caso, a mio parere, rispettare la lettera del testo vuol dire spegnere ogni scintilla di comicità, tradire la sua natura mobile e vitale, rinunciare a farlo capire e a divertire gli spettatori. Alla fine Ronconi scelse di rimuovere le effigi dei politici e lasciare in scena – con calcolata diplomazia e con accresciuta efficacia – le loro cornici vuote. L’intera vicenda è un bel simbolo del nostro Paese, dove l’ignoranza e la censura sono talvolta controproducenti, e incentivano nell’artista e nel pubblico la libertà di modellare creativamente i classici ‘a nostra immagine’. Dunque da quella prova Aristofane

10. Sull’opportunità di ‘attualizzare’ Aristofane mi sono espressa più volte, specie in merito ad allestimenti recenti: si vedano a titolo di esempio, oltre ai miei contributi citati alla nota precedente, M. Treu, *Le Rane di Aristofane*, in “Stratagemmi”, 20 marzo 2013, <<https://www.stratagemmi.it/?p=4219>> e Ead., *Aristofane Reloaded: Le Nuvole di Teatro Due*, in “Stratagemmi”, 14 febbraio 2014 <<https://www.stratagemmi.it/?p=5564>>. Cfr. inoltre M. Giovannelli, *La sfida del comico, riflessioni per una messa in scena di Aristofane*, in “Stratagemmi”, 2, 2007, pp. 49-100 e Ead., *Le Donne al Parlamento*, in “Stratagemmi”, 18 maggio 2013, <<http://www.stratagemmi.it/?p=4588>>.

è uscito vittorioso: e difatti è stato messo in scena a Siracusa, in seguito, molto più spesso che in passato.

Eppure ancora mi domando, oggi come allora: l'episodio è servito da esempio? Ha aperto una strada alle generazioni future? Nel 2010, l'eredità di Ronconi veniva raccolta da tre giovani registi (Daniele Salvo, Carmelo Rifici e Emiliano Bronzino) a cui per la prima volta l'Inda affidava *in toto* la stagione: "Largo ai giovani?" mi chiedevo come inviata speciale di "Stratagemmi".¹¹ Andavo a vedere gli spettacoli, all'epoca in trasferta ad Agrigento, per verificare se la formula collaudata a Siracusa, ma anche le impronte dei tanti maestri (che li avevano lasciato il segno), fossero 'esportabili', ossia resistessero al tempo e allo spazio, con la capacità che hanno i classici di rinnovarsi, come si diceva sopra. Purtroppo tra i giovani registi, e non solo in Sicilia, già all'epoca ritrovavo esasperati e ridotti a *titic* molti vezzi (se non veri e propri difetti) dei loro maestri, o presunti tali: spesso riconducibili a linee generali o tendenze che forse decenni fa potevano stupire e impressionare il pubblico, almeno in parte, ma alla lunga rivelano i loro limiti e oggi appaiono

11. Per le recensioni approfondite dei tre spettacoli, rispettivamente diretti da Daniele Salvo (*Aiace*), Carmelo Rifici (*Fedra*), Emiliano Bronzino (*Lisistrata*), cfr. M. Treu, *Largo ai giovani? Il XLVI ciclo di spettacoli classici dell'Inda*, in "Stratagemmi", 14, 2010, pp. 97-115 e Ead. *Aiace, Fedra, Lisistrata: una scommessa da rilanciare*, in "Dionysus Ex Machina" <<http://www.dionysusexmachina.it/pdf/notizie/17.pdf>>.

inevitabilmente vecchie e superate sotto vari aspetti, dunque noiose e controproducenti.

Come ho più volte riscontrato, le vie facili della cosiddetta ‘attualizzazione spicciola’ (ossia modernizzazione esteriore, superficiale e appariscente) riprendono nella forma – ma non nella sostanza – le innovazioni sperimentate tempo fa da artisti o compagnie ‘storiche’ come le prime citate in apertura (che nel frattempo si sono evolute e hanno preso altre direzioni di ricerca). Quel che negli anni settanta era una rivoluzione, uno scandalo salutare, ora diventa *mood*, o peggio ancora moda, *vintage*. A me, come ad altri critici, è parso di individuare simili pecche non solo negli spettacoli Inda del 2010, *Aiace* (Salvo), *Fedra* (Rifici) e *Lisistrata* (Bronzino), ma anche in molti loro epigoni degli anni successivi, con le vistose eccezioni di due personalità forti da *outsider*, seppur diversi per formazione e carriera, come Vincenzo Pirrotta (*Le donne a parlamento*, 2013) e Moni Ovadia (*Supplici*, 2015).¹²

Si rileva dunque una tendenza in crescita tra gli spettacoli classici (a Siracusa e altrove) dai tratti o denominatori comuni che mi paiono evidenti già da diversi anni, talvolta con esiti estremi che tratterò

12. Si vedano ad esempio, oltre alle recensioni sopra citate, quelle apparse negli ultimi anni su “Dionysus ex machina” a firma di Giuseppe Liotta, in particolare il Dossier *A che servono questi spettacoli?*, in “Dionysus ex machina” 2, 2011, pp. 441-2, *Spettacoli I.N.D.A. Siracusa 2013*, 18 luglio 2013 < <http://dionysusexmachina.it/?cmd=news&id=120> > e *Lontani per dove*, 24 luglio 2015 < http://dionysusexmachina.it/?cmd=news&id=168_ >.

per ultimi e che riassumerei nella formula “the Diony(sus) Horror Show”. Ecco quindi assieparsi nell’orchestra coreuti che non sembrano affatto tali (cioè un coro degno di questo nome), ma atomi dispersi nel vuoto: monadi anziché menadi (ossia Baccanti) che si muovono a casaccio, senza che si possa riconoscere una coreografia, un disegno, un percorso comune. Lo stesso vale per gli attori, che al contrario della prassi antica non impersonano ruoli diversi, con stili di volta in volta adeguati, ma spesso recitano una sola parte in maniera disomogenea, incoerente e discontinua. A tutto ciò si sommano rumori e musiche di varia epoca e provenienza al massimo livello sonoro (fino a coprire talvolta le voci degli attori e del coro), ma anche oggetti, simboli e costumi eterogenei, che talvolta trasmigrano da una messinscena all’altra come veri e propri feticci generazionali (si vedano i dilaganti cappotti in stile *Matrix* o le armature spartane modello *300* e così via).¹³ Tra gli altri ingredienti ricorrenti e riconoscibili di questo ‘pseudo-dionisismo’, di moda o di tendenza, si possono citare, in *climax*: i corpi nudi o seminudi esibiti *random*, le danze sfrenate e scomposte, i movimenti goffi e a scatti; il balbettare insistente che sfocia in afasia; il tono confidenziale alternato all’urlo; le eventuali proiezioni di video, filmati, foto

13. Vista l’insistenza si deve presumere che gli spettatori amino i film in questione, rispettivamente diretti dai fratelli Wachowski (1999) e da Zac Snyder (2007).

e altre immagini di attualità sul fondale scenico (con largo uso di *slow-motion*, macro-ingrandimenti, dettagli macabri e spesso *horror*). Chi si avventura alla ricerca di Dioniso per questa strada difficilmente trova qualcosa di paragonabile al ‘dionisiaco’, all’estasi e all’ispirazione bacchica; si limita a scimmiottarne una presunta forma esteriore, superficiale. Chi sceglie questa scorciatoia, per noi deleteria, ricorre a schemi facilmente riconoscibili, ormai abusati e di largo consumo (di cui spesso si ignora la provenienza, o non se ne dà volutamente conto), in un riciclo di stilemi già ampiamente sfruttati, una vertigine di citazioni e autocitazioni che soffocano la creatività. Un citazionismo deterioro che non tiene conto della provenienza degli elementi e li affastella senza coerenza, come se cercassimo in rete “Dioniso” o “tragedia” e un motore di ricerca ci elencasse i risultati alla rinfusa.

In questa tendenza ci sono ovviamente molte possibili declinazioni e formule: in particolare c’è chi strizza l’occhio al cinema, al *videogame*, al fumetto, portando all’estremo le forme di contaminazione già sperimentate in passato, in modo sempre più disinvolto e spregiudicato. Su queste premesse si sviluppa una recente, ulteriore deriva: le nuove frontiere del classico sembrano la parodia involontaria, il *trash*, il *camp*, e l’*horror*. Come i video sopra citati, ricchi di macabri particolari ingranditi, le stesse scene sono afflitte da un’insistente e prolungata esposizione di carni, vive

o morte; si popolano di *zombie* e cadaveri esibiti, in stile *morgue*, di membra spezzate e disarticolate, interiora bene in vista, teste mozzate e orbite vuote, bambole, pupazzi, corpicini inerti di infanti, creature mostruose e animalesche, che vorrebbero essere inquietanti e risultano perlopiù ridicole loro malgrado (i drammi più a rischio in tal senso, per la mia esperienza, sono quelli che prevedono travestitismo, ibridi animali o *transgender*, quali *Prometeo* o *Baccanti*).

Il ricorso a simili maniere e artifici di sicuro successo sembra rivolgersi (più o meno di proposito) a un pubblico senza un solido *background* storico e teorico, che forse frequenta più la rete, o altri locali d'intrattenimento, che non i teatri: specialmente gli spettatori occasionali o inesperti, nell'impossibilità di fare confronti con altri spettacoli, o con precedenti illustri, possono restare colpiti da esche o provocazioni ad effetto, proposte per 'rivitalizzare' forzatamente i classici, spesso attingendo ai linguaggi di altri *media*, come il cinema, il *videogame*, il fumetto.

Tra i molti possibili esempi (ben diversi tra loro, eppure riconducibili per vari aspetti alla tendenza sopra delineata), ne cito tre visti a Milano nell'anno solare 2016: *Darling* (*Ipotesi per un'Orestea*) di Ricci/Forte, *Iliade* di Corrado D'Elia,¹⁴ *Le Baccanti* (*Dioniso, il dio*

14. Su questa e altre versioni sceniche dei poemi omerici si veda M. Treu, *La parola va in scena*, in "Stratagemmi", 2 agosto 2016, <<http://www.stratagemmi.it/?p=9014>>.

nato due volte) di Daniele Salvo, già citato in merito all'*Aiace* (Siracusa, 2010, *supra*, nota 11). In particolare quest'ultimo riunisce molti degli elementi sopra elencati, compresi i tratti macabri e *horror* (specie nel finale) come sottolinea anche Andrea Porcheddu (nella recensione citata alla nota 4, dopo lo scherzoso *coming out* come 'adepto' di Dioniso), riprendendo quanto già osservato in passato, da lui e da altri, in merito agli spettacoli siracusani: quel che a spettatori giovani o inesperti può apparire nuovo, eccitante, coinvolgente, a lui non fa alcun effetto, se non di *déjà vu*.¹⁵ Si potrebbe obiettare che questa diffidenza vale solo per lui, o chi è cresciuto a 'pane e Ronconi', tra Branciaroli e Popolizio.¹⁶

Ma i fattori in gioco sono più complessi, hanno a che fare con la formazione del pubblico, la sua confidenza con i classici, la consapevolezza, la maturità, l'intero bagaglio di emozioni, conoscenze ed esperienze che ogni spettatore si carica sulle spalle, quando va a teatro. Proprio quest'ultimo, fardello o patrimonio personale che

15. Si veda, oltre alla recensione citata sopra (nota 4), la bibliografia e le riflessioni raccolte in M. Giovannelli, *Quale orizzonte d'attesa per gli spettacoli classici di Siracusa*, in "Mantichora", aprile 2015, pp. 35-41, in particolare la recensione dello stesso Porcheddu alle *Coefore* siracusane, dirette da Salvo, alla nota 50, p. 36 <<http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2015/04/Mantichora-4-pag.35.pdf>>.

16. A titolo di esempio si ricorda che Franco Branciaroli, tra l'altro, ha scritto, diretto e interpretato un testo ispirato a *Baccanti* euripidee (F. Branciaroli, *Dionysos*, Milano, Shakespeare & Company, 1984), mentre Massimo Popolizio ha interpretato Dioniso nelle *Baccanti* dirette da Luca Ronconi (debutto a Siracusa nel 2002: si veda il sito inda.org).

sia, occupa un posto speciale nelle mie ricerche, ma anche in diversi spettacoli contemporanei.¹⁷ Inevitabilmente il nostro vissuto condiziona il modo di essere spettatori, il nostro punto di vista: la nostra età e personalità, le esperienze passate, le scelte personali ci portano a dividerci più o meno consapevolmente in gruppi o schieramenti. Alcuni di noi si lasciano più volentieri stupire e conquistare dagli effetti speciali (inclusi molti miei studenti universitari); altri (anche giovani, va sottolineato) hanno ‘conosciuto Dioniso’, praticano il suo ‘culto’; ai loro occhi, il coro e i personaggi appaiono ‘replicanti’, per citare un altro classico della fantascienza (*Blade Runner*), impostori, falsi idoli, dèi ibridi, o perfino alieni travestiti alla *Rocky Horror Picture Show*.

Quest’ultimo *musical* datato 1973 (da cui il film diretto da Jim Sharman, 1975), mi sembra parente alla lontana di *Baccanti* – in quanto attinge liberamente e indirettamente al mito del dio travestito, alieno, *transgender*, eterno seduttore di maschi e femmine¹⁸ – ma anche

17. Si vedano le riflessioni raccolte in M. Treu, *Antico-classico = Anti-classico?*, in *Classicisme i anticlassicisme com a necessitats intel·lectuals*, Itaca, Quaderns Catalans de Cultura Clàssica, Societat Catalana d’Estudis Clàssics 21, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 2005 pp. 181-199 e in *Le poète comique comme maître de vérité: Les Acharniens d’Aristophane*, in *Entre le vrai et le faux. Approches discursives, pratiques professionnelles, stratégies de pouvoir dans l’Antiquité*, “Pallas”, 91, 2013 pp. 41-47. L’attenzione per il bagaglio emotivo e personale degli spettatori ispira sempre più spesso spettacoli interattivi, tra cui *Domini Públic* (di Roger Bernat) di recente visto a Milano, grazie a Zona K <<http://www.zonak.it/domini-public/>> proprio a ridosso dell’incontro all’Elfo citato in apertura (novembre 2016).

18. Si veda M. Treu, *Il Dionisismo tardo-novecentesco* cit., pp. 369-382.

un bell'esempio di come tutti gli elementi citati sopra, dal sesso alla musica *rock*, possano combinarsi in modo sorprendente, con uno stile unico che ha fatto scuola: negli anni è diventato un fenomeno di costume, che resiste al tempo e si rinnova, per un pubblico sempre in evoluzione. Spettatori vecchi e nuovi partecipano attivamente con costumi e canzoni a ogni replica, in scena e sugli schermi di tutto il mondo: al cinema Mexico di Milano per esempio lo proiettano regolarmente, ancora oggi, per chi lo vuole vedere o rivedere.

3. Una sfida per i classici: il pubblico di domani

Sembra dunque, da quanto fin qui osservato, che i classici corrano rischi su diversi fronti, per motivi opposti: da una parte quello di finire imbalsamati e ingessati, chiusi in una sorta di sarcofago o mummia polverosa; dall'altra quello di essere costretti a mantenersi "per sempre giovani" in modo posticcio, come un pesante trattamento di chirurgia estetica che trasforma il volto in una maschera grottesca. Se i classici hanno le rughe, per parafrasare Anna Magnani, è perché "ci hanno messo secoli a farsele", se le sono guadagnate sul campo. Dunque, anziché coprirle con belletti posticci, si può provare a valorizzarle. Come?

In un "paese per vecchi", quale è per molti aspetti il nostro, non mancano per fortuna le buone pratiche da citare a esempio, riconducibili sostanzialmente a due modalità di avvicinare i giovani

ai classici: da una parte creare percorsi critici (come il ciclo *Shakespeare 400*, citato in apertura, o *Acrobazie critiche*) per formare il pubblico giovane, prepararlo alla visione di spettacoli selezionati, stimolarlo alla critica e renderlo più responsabile e consapevole delle proprie scelte, motivazioni, gusti, tendenze. Dall'altra parte, per fortuna, lo studio dei classici è sempre più spesso affiancato dalla pratica del teatro attivo, grazie a laboratori nelle scuole, in centri giovanili, luoghi d'aggregazione e simili. Auspicabilmente le due strade dovrebbero procedere in parallelo senza escludersi, anzi tendendo a convergere: è nostra profonda convinzione, condivisa con "Stratagemmi", che la migliore strategia per la sopravvivenza dei classici a teatro, e non solo tra i giovani, sia la combinazione di una maggiore consapevolezza critica e di una pratica attiva sul campo.¹⁹

Vale dunque la pena di indagare e migliorare i rapporti tra teatro, scuola e università, 'coltivando' critici e collaboratori in erba, con iniziative che portino fisicamente i giovani a teatro, li aiutino ad assumere un ruolo più attivo con incontri, recensioni e approfondimenti: in una parola formando un pubblico più maturo e preparato. E se a gruppi come l'Elfo, l'Atir o le Albe va certamente riconosciuto il ruolo di pionieri o 'guide', un'attenzione speciale

19. Si veda a riguardo M. Giovannelli, *Pratiche antiche per spettatori contemporanei*, 12 settembre 2016, <crescerespettatori.altrevelocita.it/pratiche-antiche-per-spettatori-contemporanei>.

meritano i festival teatrali, concorsi e manifestazioni per le scuole che sono ormai un appuntamento fisso, come Palazzolo Acreide (Akrai) in Sicilia, e al Nord sono in netta crescita (Torino, Padova, Lovere, Milano, un tempo anche Aquileia). Questi nomi sono ben noti a chi si occupa del cosiddetto “teatro scolastico”, in particolare classico: un fenomeno che ha assunto proporzioni ragguardevoli in tutta Italia, grazie a presidi, insegnanti, operatori e critici che giustamente si adoperano per avvicinare gli studenti alla pratica teatrale, al teatro classico e a quello moderno, in licei e scuole di ogni tipo. In particolare Onelia Bardelli, dopo aver fondato e coordinato la “Settimana di cultura classica” a Lovere (BG), conduce ora un censimento degli spettacoli classici in Italia in collaborazione con diverse associazioni e organizzazioni per la promozione del teatro classico nelle scuole (AGITA, Agiclassica, Ra.Re): il primo *report* presentato alla tavola rotonda da lei organizzata a Lovere (il 30 aprile 2016) stupisce per il numero di laboratori fin qui censiti, quasi settecento, che hanno prodotto negli ultimi dieci anni spettacoli in gran parte replicati più volte.²⁰ Tra le regioni italiane, dopo la

20. Per una panoramica del settore si veda la sezione di “Dionysus ex machina” dedicata a scuole e università, e in particolare le riflessioni di Onelia Bardelli, “Tutto cominciò con...”. *Appunti sul Laboratorio Teatro Classico del Liceo Classico “Decio Celeri” di Lovere, Bergamo*, in “Dionysus ex machina”, IV (2013), pp. 670-698 e Ead. *Un laboratorio “di classe”. Liceo Classico “Decio Celeri” di Lovere, Bergamo*, in “Dionysus ex machina”, V (2014), pp. 476-489. Cfr. anche M. Giovannelli, *Parola d'ordine: pubblico*, in “Stratagemmi”, 11 luglio 2016, <<http://www.stra->

Sicilia, figurano ai primi posti Lombardia, Puglia e Campania. Sulla base del campione esaminato, l'autore più amato è di gran lunga Euripide (con *Troiane*, *Baccanti* e *Medea*: tre tragedie, si noti, con cori femminili che incoraggiano la partecipazione di molte studentesse); la tragedia in assoluto più rappresentata è l'*Antigone* di Sofocle che per vari motivi piace ai giovani, e in particolare alle ragazze.²¹ Anche sul fronte comico le donne dominano incontrastate: *Lisistrata* e *Donne a parlamento* di Aristofane, le più amate, hanno cori femminili e formidabili protagoniste.

Al di là del genere, e dei drammi scelti, questi dati sembrano in prima battuta confortanti: sapere che gli autori classici sopravvivono non solo nei licei, ma anche negli istituti tecnici e professionali, fa ben sperare sul futuro del classico.²² Specie di questi tempi, tra accorati appelli per la salvaguardia del greco e del latino, o dichiarazioni d'amore per i classici (si veda sopra, alle note 6 e 7) che rimbalzano tra convegni e quotidiani, accademie e ministeri. Per il radicamento, la diffusione e la sopravvivenza stessa della cultura, non solo classica, il teatro può fare molto. Ma chi continua a farlo, dentro e fuori dalle scuole, deve combattere molte, troppe battaglie

tagemmi.it/?p=8669> e C. Lietti, *Al premio Lo Straniero tra scuola e teatro*, in "Stratagemmi" 12 luglio 2016, <<http://www.stratagemmi.it/?p=8739>>.

21. Si veda M. Treu, *Young Antigone*, in *Reception of Classical Texts Research Project E.Seminar paper/discussion*, Milton Keynes: The Open University, <www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays>.

22. Cfr. S. Settis, *Futuro del classico*, Torino, Einaudi, 2004.

interne ed esterne, inclusa quella contro lo stesso Stato: la burocrazia, e la cronica mancanza di fondi (erogati a singhiozzo, spesso con incoerenza, o con criteri variabili e indecifrabili) ostacolano la continuità e lo sviluppo di molti progetti. E costringono scuole, insegnanti e collaboratori, studenti e famiglie a proseguire autonomamente un'opera meritoria facendo affidamento sul volontariato, sull'auto-finanziamento, su bandi e *sponsor* esterni nel migliore dei casi.

Comunque sia, gli spettacoli scritti, diretti e interpretati da studenti e insegnanti sono ormai una realtà importante a livello nazionale. Ma come si riverbera tutto questo nella fruizione? Ovvero: ci vanno realmente, a teatro, studenti e insegnanti? E come si comportano? Un osservatorio privilegiato per me è il sopra citato teatro greco di Siracusa: un monumento vivente, la nostra memoria storica. Il luogo ideale per iniziare un giovane ai misteri di Dioniso, ma anche per condurre un'indagine: tornandoci con regolarità si possono confrontare, anno dopo anno, gli spettacoli e il pubblico; si può verificare sul campo la reazione ai testi, specie quelli più frequentati dai registi. Qui ho incontrato Dioniso, tanti anni fa. Ci torno ogni anno e nella scorsa stagione 2016 ho assistito a uno spettacolo in una giornata a posto unico, nel settore più affollato di studenti.²³

23. Si veda M. Treu, *Spettatori in crescita: il caso Siracusa*, in "Stratagemmi", 21 luglio 2016, <<http://www.stratagemmi.it/?p=8873>>: tra gli spettatori dell'ultimo ciclo siracusano (120.000, *record* assoluto in 102 anni di spettacoli), c'erano oltre

Prima di esaminare la composizione del pubblico, il comportamento e le reazioni degli spettatori, in particolare giovani, va ricordato che nell'antica Atene, modello implicito e ideale degli spettacoli siracusani, le prime file della cavea erano riservate alle autorità, notabili e politici, benemeriti e benefattori della patria, sacerdoti e orfani di guerra. Più composita e sicuramente turbolenta la popolazione dei settori alti della cavea, oggi come ieri, in particolare nel settore S non numerato. Qui si registra la massima concentrazione di studenti di scuole secondarie, specialmente nelle tradizionali giornate a posto unico (6 repliche su 42): una storica iniziativa della Fondazione Inda che idealmente livella tutti i generi di posti a un solo costo (26 euro, 24 per le scuole), mentre di norma i primi settori costano in media il doppio rispetto ai non numerati (rispettivamente 65 e 32 euro, 24 per le scuole). In questo modo il pubblico si distribuisce non in base al censo, al prestigio o alle amicizie altolocate, ma alla priorità di arrivo: i *fan* più assidui si mettono in coda ore prima per occupare i posti in prima fila. In simili giornate, al teatro greco, le zone più alte della cavea sono stipate di scolaresche, zaini, indumenti, oggetti e vettovaglie. Qua e là spunta anche qualche libro, traduzione o programma di sala che sia. Il settore centrale alla sommità è il migliore per godere di una

37.000 studenti, più gli allievi dell'Accademia d'arte del Dramma antico che recitavano nel teatro di Siracusa, e i 1.800 studenti /attori delle 62 scuole coinvolte nell'annuale Festival dei Giovani a Palazzolo Acreide.

doppia visione: sia quella panoramica (che abbraccia l'intero teatro, e il paesaggio circostante), sia quella ravvicinata, per osservare la 'fauna locale'.

4. Una 'ola' per Dioniso

Viste le premesse, e i numeri sopra riportati, non c'è da stupirsi che la cavea sia gremita fino ai margini superiori del prato: sembra di essere allo stadio per il *derby* o per un concerto *rock* (eventi che hanno molto in comune con i festival ateniesi, per diversi aspetti). Difatti da quel contesto proviene un fenomeno che osservo qui per la prima volta, ma il pubblico giovane ben conosce: una 'ola' da stadio (in spagnolo 'onda', a indicare un movimento ondeggiante che attraversa longitudinalmente gli spalti, man mano che gli spettatori si alzano a braccia alzate e si risiedono, in rapida successione). Solitamente è una manifestazione di entusiasmo, e una conferma di appartenenza a una tribù, ed è una piacevole sorpresa vederla qui. Purtroppo quel che segue non corrisponde alle premesse, e alle mie attese. Per un pugno di spettatori attenti, che vengono iniziati ai misteri di Dioniso o si ammalano di teatro, e nella migliore delle ipotesi torneranno a Siracusa o in altri teatri (*quorum ego*), se ne contano innumerevoli di altro tipo: variamente distratti, annoiati e, peggio ancora, mediamente rumorosi. I fischi da loggione sarebbero bene accettati (nei teatri d'opera, com'è noto, i loggioni, le gallerie

più alte, le ‘piccionaie’ e altri posti meno costosi sono occupati da amatori e intenditori esigenti, che subissano di fischi i cantanti meno dotati). A Milano, di recente, durante alcune repliche scolastiche all’Elfo Puccini e al Franco Parenti è capitato che giovani e belle attrici al loro ingresso in scena suscitassero fischi di apprezzamento e commenti lusinghieri da studenti (maschi), provocando la reazione indignata delle stesse, ma anche delle compagne di classe e insegnanti (quasi tutte donne) dei suddetti studenti.

Qui invece non si sentono fischi, né apprezzamenti, ma rumori molesti di ogni genere, capaci di vanificare l’acustica tanto celebrata di questo teatro, e rendere difficile, a tratti impossibile, ascoltare gli attori (pur dotati di microfono): per l’intera durata del dramma gran parte delle scolaresche chiacchierano rumorosamente, rispondono o giocano al cellulare, ascoltano la radio, giocano a carte, o producono un fragoroso rimbombo di tuono, caracollando sulle assi di legno che rivestono i corridoi di accesso, o sulle tribune sovrapposte alle gradinate. A questi rumori di fondo si sommano i richiami ai suddetti studenti provenienti dai loro insegnanti, dagli spettatori vicini, dalle maschere ridotte al ruolo di cerberi e custodi della cavea.

Questo per quanto riguarda il piano dell’ascolto, la percezione a livello uditivo. Ma una parte ancor più importante dello spettacolo antico pertiene alla visione: ‘teatro’ deriva da *theatron*, che in greco indica il luogo da cui si guarda; la sua stessa struttura nasce,

si sviluppa, si modifica in funzione delle esigenze di chi guarda e del tipo di spettacolo. In origine si tratta di una visione composita, onnicomprensiva, a differenza del teatro moderno (incorniciato da proscenio, arco scenico e sipario) dove lo spettatore è incoraggiato a usare principalmente la parte 'foveale' dell'occhio (ossia il centro della retina) e focalizzare un'area limitata, di fronte a sé. In epoca moderna non solo lo spazio teatrale, ma l'intero spettacolo è costruito su questo principio, dalla regia alle luci, mentre tutto il resto (incluso il pubblico) resta nel buio: quindi virtualmente non esiste. Il teatro antico invece, in tutte le sue parti (dalla cavea all'orchestra, alla scena) concorre a sfruttare anche la visione periferica dell'occhio umano: dunque, almeno in teoria, dovrebbe coinvolgere e 'catturare' l'attenzione degli spettatori, anche più giovani, per le stesse caratteristiche del contesto. Alla luce del giorno, soprattutto, lo sguardo può abbracciare l'intera orchestra, e dunque apprezzare i movimenti del coro, ma anche comprendere l'intera cavea, e i luoghi circostanti. In quest'ottica il pubblico diventa parte del paesaggio, e anziché distrarci favorisce l'immersione nell'atmosfera del teatro, nel 'qui e ora', e fa da contraltare all'azione di carattere mitico che si svolge sulla scena. Mito e realtà, come vasi comunicanti, sono doppiamente collegati: da una parte dal pubblico e dall'altra dal coro.²⁴

24. Cfr. a riguardo M. Treu, *Coro per voce sola, La coralità antica sulla scena contempora-*

Anni fa mi sono sottoposta all'esperimento di vedere gli spettacoli classici dell'Inda non a Siracusa, ma in trasferta ad Agrigento (cfr. *supra*, nota 11). Qui non solo l'acustica era gravemente disturbata dall'ambiente, trafficato e rumoroso, ma soprattutto il punto di vista era per così dire rovesciato e capovolto rispetto al teatro antico per cui in origine gli spettacoli erano concepiti: coro e attori ci sovrastavano dall'alto, sulla stretta pedana i loro movimenti erano ridotti, ci apparivano schiacciati e compressi su una sola linea. Le geometrie sceniche e le scenografie erano indistinguibili. A Siracusa, invece, specie dagli ultimi settori, si apprezza al meglio la visione d'insieme: la cavea, l'orchestra (che sembra un golfo chiuso, dove il coro ondeggia sinuoso), la scena e gli attori. Dietro, un mare di alberi, e più in là il paesaggio di Siracusa, Ortigia, fino al mare. Tutto questo, precluso ai primi posti, basterebbe a farci scegliere di sedere in alto, a prescindere dall'acustica. Ma neppure la vista incomparabile, nella giornata in questione, sembra scuotere gli studenti che osservo. Per loro, la cavea è un mondo a parte, immersa in una bolla: deliberatamente, e sistematicamente, voltano le spalle all'orchestra, ignorano quanto vi accade, a parte qualche occhiata distratta. Solo qualche grido degli attori o rumore di scena

nea, in "Dioniso", 6 n.s., 2007, pp. 286-311 e Ead., *E tutto ad un tratto: il coro*, in "Stratagemmi", 20 maggio 2014 <<https://www.stratagemmi.it/?p=5964>>.

richiama occasionalmente la loro attenzione, ma distolgono subito lo sguardo.

Perché questo comportamento? Evidentemente non c'è corrispondenza tra chi lo fa, il teatro, anche a scuola per giunta, e chi va a vederlo. Al contrario, come ho potuto osservare in più occasioni, 'fare teatro' (che si tratti di recitare, far parte del coro, o anche solo fornire supporto tecnico) non solo appaga, fa sentire bene ma evidentemente 'funziona' anche quando si siede dall'altra parte, perché ci si rispecchia nell'altro.²⁵ Viene da pensare, dal comportamento degli studenti in questione, che non siano stati in alcun modo preparati, né coinvolti, né tantomeno abbiano mai recitato o fatto parte di un coro, perché non sembrano avvertire alcun fascino o richiamo 'dionisiaco' nell'aria. Anzi, a dire il vero non sembrano avvertire proprio nulla: nulla sembra scuoterli minimamente, talmente sono concentrati su se stessi ed estranei a quel che li circonda. Nemmeno in un luogo per me 'magico' come Siracusa. In mia presenza nessun ragazzo o ragazza ha mai fotografato la scena o il panorama, postato o twittato foto, o posato per un *selfie* con l'orchestra sullo sfondo. Il teatro antico sui *social* non paga: non è uno *status symbol*, un luogo 'di culto', men che meno un *cult*.

Semmai l'eccezione è la 'ola' sopra citata, unico segno di entusias-

25. Si veda a questo riguardo l'articolo citato sopra (nota 19): M. Giovannelli, *Pratiche antiche per spettatori contemporanei* cit.

smo subito spento dall'inizio dello spettacolo. Questo conferma quanto ho osservato in molti anni 'sul campo', frequentando le recite scolastiche, dove i giovani spettatori hanno spesso comportamenti imprevedibili, e inspiegabili: battute sdrammatizzanti e fuori luogo, risate nei momenti più drammatici, ad esempio in uno spettacolo sulla violenza contro le donne.²⁶ Perché? Forse non accettano di farsi coinvolgere, percepiscono lo spettacolo come accusa implicita, nei loro confronti, e alzano gli scudi di difesa? E cosa li conduce a reagire con ostentata indifferenza alle vicende tragiche che osservano in scena?

Lo strazio di una donna che muore al posto del marito, e abbraccia per l'ultima volta i figli; due sorelle che piangono un fratello, creduto morto, e poi uccidono la propria madre; una donna che si innamora, non ricambiata, del figliastro, si suicida e lo trascina con sé nella morte. Forse vicende simili, viste in tv o al cinema, potrebbero coinvolgere anche i miei giovani vicini?

Dioniso, dunque, abita ancora qui? Questi giovani potrebbero mai conoscerlo? E se no per chi, o che cosa, fanno la 'ola'? Per se stessi? Questo movimento ondeggiante, isolato e senza seguito a Siracusa, proviene da lontano. E mi riporta ai concerti *rock*: ce ne sono tanti, negli stessi giorni degli spettacoli classici, in molte sedi

26. Si veda M. Treu, *Arianna e le altre: il filo rosso della violenza*, in "Stratagemmi", 10, dicembre 2014, <<https://www.stratagemmi.it/?p=6533>>.

antiche (come le arene romane di Pompei e Verona, o il circo Massimo di Roma), o in spazi moderni. Ed è proprio un concerto a ricordarmi più da vicino l'esperienza dionisiaca, che anche i giovani spettatori di Siracusa potrebbero sperimentare. Lo spazio, uno stadio, rievoca sotto diversi aspetti il teatro antico. Qui il palco è disposto solitamente su un lato, mentre gli altri tre e il prato sono riservati al pubblico: una cavea e un'orchestra. Decine di migliaia di persone ballano e cantano insieme, con cori ed elaborate coreografie di massa. Certo, chi sta sotto il palco partecipa attivamente, viene coinvolto come coro, vive un'esperienza totale. Ma può contare solo sulla visione centrale, 'foveale': guarda il palco da vicino, da sotto. Si perde tutto quel che c'è intorno, e dietro. Più completa, in un certo senso, la visione d'insieme, periferica, che si offre agli spalti superiori e specialmente centrali. Dall'alto, come in un teatro, si può vedere la complessa scenografia, il palco con le ali e gli schermi, l'intero pubblico, il paesaggio sullo sfondo, la città e perfino le montagne. Allo stadio di San Siro nel luglio 2016, pochi giorni dopo gli spettacoli siracusani, ho ritrovato la stessa 'ola'. Questa volta composta da circa sessantamila spettatori. Come le grandi Dionisie, si sono dati appuntamento per un rito annuale. Per essere, ancora una volta, insieme pubblico e coro.

Ogni concerto è un rito di passaggio generazionale, ma anche un rito politico nel senso che trasforma un immenso coacervo di età,

lingue, nazionalità, in un pubblico di cittadini: di una *polis*, del mondo. Il ‘maestro del coro’ o corifeo avanza al centro della scena. Lentamente percorre con lo sguardo tutto lo stadio. L’intero pubblico è proteso verso di lui. Accenna la prima nota. Migliaia di spettatori rispondono all’unisono. Per ore ballano e cantano, amplificando, affiancando, sostituendo la voce solista. Come un solo, grande coro. Non più una semplice ‘ola’, ma un’onda di energia collettiva pervade lo stadio. Fluisce ininterrotta tra il corifeo e il coro. Difficile definirla, o descriverla. Ma proprio per questo, direbbero gli antichi greci, ha a che fare con Dioniso.

ABSTRACT

Forever Young? Chorus, Actors and Public looking for Dionysus.

Is classical theatre condemned to grow old, and die? Or may it stay “forever young”, and how? We look for a possible answer, by comparing some recent examples (a few Italian companies where old and new members intertwine, and work together) and others, which seem to have “Nothing to do with Dionysus” (as ancient Greeks used to say). On one hand, such productions try to revitalize classical texts, and to capture young audiences, by borrowing cheap tricks from other medias: TV series, comics, cartoons, or even from horror movies (we named this last trend “The Diony(sus) Horror Show”). On the other hand, best practices in theatres and at school, possibly combined together, may help young and older audiences to appreciate classical texts (both as spectators and as actors), or even to “meet Dionysus”, and to “fall in love” with theatre.