IMPOSSIBILITÀ E NECESSITÀ DELLA RAPPRESENTAZIONE TRAGICA

Una riflessione sulla recuperabilità del dramma antico nel teatro moderno

di **GIUSEPPE FORNARI**
(Docente di Storia della Filosofia - Università di Bergamo)

In occasione del centenario della fondazione dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) di Siracusa voglio dedicare qualche riflessione sulla recuperabilità del dramma greco in un contesto moderno, tenendo conto delle molte e gravissime perdite che ce ne impediscono una fruizione più soddisfacente e completa. Non si tratta peraltro di una difficoltà di ordine meramente quantitativo, legata cioè al numero di dati in nostro possesso, sebbene l'incompletezza informativa di cui risentiamo sia pesante e renda provvisoria quasi ogni nostra conclusione al riguardo. La vera natura degli ostacoli nel recuperare il dramma greco emerge non appena consideriamo che essi presumibilmente si accrescerebbero qualora disponessimo di più informazioni, rasenterebbero anzi l'insuperabilità qualora, per assurdo, potessimo assistere a uno spettacolo tragico originale. Si tratta di una difficoltà di principio, che va esaminata a partire dai modi in cui di solito la si affronta o non la si affronta, e alla quale bisogna in qualche misura rispondere ricostruendo più contestualmente le condizioni che hanno visto sorgere e tramontare la tragedia fiorita e rapidamente appassita nel V secolo a.C. La mia esposizione si articolerà in tre passaggi: gli errori che vengono spontanei nell'interpretare e nell'allestire i drammi greci; le obiezioni di segno contrario, che sembrerebbero dimostrare la non rappresentabilità di queste opere; una conclusione che si riallacci sinteticamente alle attività svolte dall'INDA.

GLI ERRORI DEI DRAMMI GRECI MODERNI

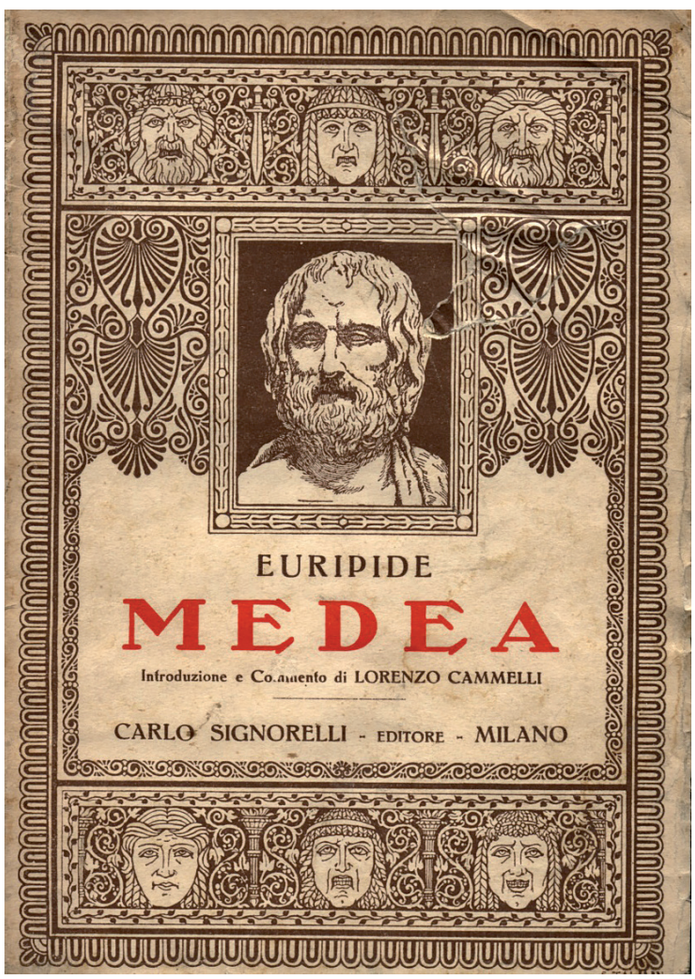
Cominciamo dall'errore più frequente nella ricezione delle tragedie greche, quello di assumerle come un dramma nel senso moderno, compiuto e subito da personaggi nei quali ci possiamo identificare, rivivendone le peripezie e il destino. La galleria di figure che tutti noi conosciamo sembra popolarsi d'un colpo degli eroi e delle eroine per i quali ci commuoviamo: Prometeo, Agamennone, Clitennestra, Oreste (Eschilo); Antigone, Filottete, Elettra, Edipo (Sofocle); Medea, Alceste, Cassandra, Penteo, Ifigenia (Euripide). Eppure non è difficile dimostrare quanto un simile approccio semplicemente ci impedisca di accedere al significato di *dramatis personae* che tutto sono tranne che dei soggetti psicologici nel senso nostro. Tutte queste figure sono ricavate dalla dimensione divina e sacrale, o in ogni caso avvolta da un prestigio più che umano, del repertorio mitico ed epico tradizionale, che viene rivisitato e variato grazie all'intervento creativo degli autori tragici, ma mai espunto dalla cornice fornita dalla cultura greca e recepita dal pubblico. Per spiegare meglio in che consiste questo errore di comprensione così frequente mi soffermerò su un paio di esempi, la *Medea* di Euripide e l'*Edipo* re di Sofocle.[1]

1

L'ESEMPIO DELLA *MEDEA*

La *Medea* di Euripide è un brillante esempio di rielaborazione del mito da parte del tragediografo, poiché è probabile risalga a lui il tratto più saliente di questa figura, ossia l'omicidio efferato dei figli avuti da Giasone, uccisi in odio al suo uomo che l'ha abbandonata per un matrimonio di convenienza. Ora, cosa fa l'interpretazione corrente della vicenda? La rivisita secondo lo schema della tenzone tra uomo e donna, del duello tra innamorati che da conviventi *more uxorio* si fanno nemici, trasformando i figli in oggetto di contesa e di ritorsione. E tutte le simpatie degli spettatori moderni vanno alla parte che risulta più debole, la donna che per giunta è straniera, e alla quale in effetti già Euripide presta un discorso, una *rhesis*, sulla condizione femminile che si offre spontaneamente a letture di tipo femminista. Questo *cliché* è talmente consolidato che è difficile assistere a una rappresentazione della *Medea* che non evochi scenari da avvocato divorzista, che non ci propini recriminazioni feroci che dal letto dovrebbero condurre direttamente alle aule di un tribunale, e dacché il potere sta tutto dalla parte del maschilista Giasone è comprensibile che la sventurata maga straniera si vendichi sulla promessa sposa del compagno fedifrago e infine sui frutti stessi della propria maternità. Naturalmente nessun regista, attore o spettatore è talmente invasato da approvare *apertis verbis* soluzioni così sanguinarie - il gergo ideologico e mediatico offre abbondanti *nuances* per sfumare e rendere accettabile un luogo comune trasformato in comune sentire - ma l'implicito delle rappresentazioni usuali della *Medea* è che Giasone ha quel che si merita, e se muoiono degli innocenti ciò è più che altro dovuto a un'ingiustizia universale, a cui offrono pronto riparo le conquiste magnifiche e progressive della liberazione moderna, di cui la protagonista di Euripide diventa l'eroina e l'antesignana.

Eppure nel dramma euripideo nulla vi è di tutto questo. La connotazione di Medea è innanzi tutto quella di una maga potente, proveniente da una sfera sacrale di cui l'autore ci mostra costantemente il lato inquietante e distruttivo, e alla quale Giasone da ultimo preferisce il mondo rassicurante della *polis*, dove trovare infine riparo dopo le avventure che lo hanno condotto in terre pericolose e lontane, che la sua problematica compagna testimonia e ricorda. Appunto per questo Euripide aggiunge l'invenzione dell'infanticidio, che non è un'aggiunta spettacolare o psicologica, bensì un commento sulla connotazione della protagonista: in tal modo egli, prendendo spunto da un culto dei figli di Medea praticato a Corinto, traspone nel campo drammaturgicamente più interessante dei rapporti tra i due amanti un elemento di ferocia costitutivo del personaggio, come risulta dalla vicenda del massacro di suo fratello Apsirto o dell'uccisione del vecchio re Pelia, che la maga fa tagliare a pezzi dalle figlie inducendole a credere si trattasse di un incantesimo di ringiovanimento. L'operazione di Euripide comincia a "umanizzare" il personaggio di Medea, a trasformare i suoi dati mitici in elementi psicologici, ma si tratta appunto di un processo ancora ai suoi inizi e tutt'altro che ultimato, dal momento che la donna rimane un'antica divinità, una figlia del Sole, come risulta dalla sua apparizione *ex machina* al termine della vicenda. Abbiamo un processo di umanizzazione e individualizzazione del tutto *in fieri*, e lontano dal tradursi nei termini individuali moderni. Interpretazioni di tipo psicologistico e rivendicazionistico buttano via ciò che è più affascinante nel dramma e lo degradano a *piéce* divorzistica priva di umanità e di fantasia, nel convincimento di aver assistito all'ennesimo "capolavoro" solo perché coincidente coi nostri luoghi comuni.



2

L'ESEMPIO DELL'*EDIPO RE*

L'esempio dell'*Edipo re* è ancor più interessante, per la fama gigantesca raggiunta dal dramma di Sofocle, in effetti un tale capolavoro da mostrare di saper resistere alle infinite rivisitazioni freudiane e para-freudiane di cui è divenuto oggetto e pretesto. Fama nient'affatto usurpata dunque - sono cose che succedono ai classici - ma del tutto inconsulta, sino a punte di cecità collettiva che rasentano l'esperimento gestaltico. Il *topos* è quello dell'eroe che non conosce la sua identità e le va incontro ignaro, scoprendola con orrore e subendo la propria rovina, e sottoponendoci così un mistero che il pensiero moderno ha scoperto essere quello della psiche di ognuno di noi, propensa sin dall'infanzia a uccidere il padre e ad unirsi alla madre. Commuovendoci per Edipo ci commuoviamo perciò per noi stessi, e l'orrore verso le colpe del re di Tebe, divenute nel frattempo così emblematiche da sfiorare l'insignificanza, è controbilanciato dal racconsolante pensiero di una non partecipa-

zione morale, poiché il figlio di Laio e Giocasta nulla sapeva del padre che uccide e della madre che impalma. Riusciamo in tal guisa a sentirci colpevoli e insieme innocenti, e torniamo a casa due o anzi tre volte edificati, poiché all'edificazione freudiana e a quella, diciamo, borghese va aggiunto il compiacimento per aver assistito a un capo d'opera della classicità, l'accarezzamento di quel subconscio liceale che, se e quando va bene, resta l'ultima spiaggia, o risacca, delle nostre nostalgie culturali.

Spiace guastare un simile percorso netto, ma tentare di farlo può indurci a più sani consigli su come intendere un dramma classico e su quanto noi si sia disposti a falsificarlo e deformarlo.

Anche Edipo nulla ha del personaggio in senso moderno. Il figlio di Laio e Giocasta appartiene anche lui all'àmbito portentoso e inquietante del religioso, ne condivide la discendenza, i poteri, il destino. Diversamente otteniamo un fantoccio psicologico al quale *per caso* capita una serie di disavventure divine, semplicemente perché la scena è spostata dai castelli di Shakespeare e dai salotti piccolo-borghesi di Pirandello a un'indeterminata agorà tebana, che se ne differenzia per qualche diverso orpello di cartone: un'apparenza del tutto priva di credibilità storica e culturale. La scarsa consistenza delle interpretazioni consuete si evince da un particolare, al quale a mia conoscenza nessuno presta vera attenzione, e che le traduzioni e gli adattamenti cercano in un modo o nell'altro di attenuare e svisare: la reazione di gioia, da parte di un Edipo ormai lanciato verso la scoperta della propria identità, al sapere della morte del suo padre putativo, e il rammarico di constatare che la madre era invece ancora viva. Infatti, se entrambi fossero stati defunti, ciò avrebbe voluto dire che l'oracolo relativo al parricidio e all'incesto era falso. Tentativo ovviamente infruttuoso, ma è davvero singolare che un comportamento palesemente disumano, anche per i parametri meno teneri della società greca, passi inosservato e privo di commenti. Neanche per i greci era normale esultare per la morte del padre, e in questo Edipo dimostra una partecipazione strutturale alla colpa che ha già commesso, perché è come se si macchiasse di un secondo parricidio: dopo aver ucciso fisicamente il padre vero che non conosceva, Edipo uccide moralmente il padre non vero che conosceva. Il che attesta il suo appartenere a una sfera pericolosa e ammonitoria, di cui il personaggio ci parla, ma dalla quale lo spettatore è meglio si tenga a distanza. Altro che psicologia e psicologismi.

CARATTERI ORIGINALI DEL DRAMMA ANTICO

A questo punto dobbiamo esaminare il secondo atteggiamento, quello più "archeologico" che si rende conto dell'abisso intercorrente fra noi e la tragedia greca. Vediamo alcuni dei principali argomenti che gli potremmo prestare.

L'argomento fondamentale è uno solo, non più di tanto battuto dagli specialisti per la loro riluttanza ad ammettere la centralità del fattore religioso nella civiltà greca come in tutte le civiltà del mondo antico, ma contestualmente innegabile non appena avviciniamo il mondo ellenico in modo documentale e senza pregiudizi. La tragedia nasce come forma cultuale, o meglio come forma di rappresentazione strettamente collegata al culto religioso ateniese, per la precisione quello delle Grandi Dionisie in cui si svolgeva il più importante agone tragico, vincere il quale era particolarmente prestigioso e ambito. Lo sfondo di questi spettacoli era intriso di sacralità ed essi erano collegati a sacrifici animali che ne sancivano il carattere sacro. A questa natura intimamente religiosa si collegano altri dettagli clamorosamente "diversi".

Vi è intanto il divieto di mostrare sulla scena azioni violente e cadaveri, esibizioni che sarebbero state prese come un autentico sacrilegio poiché introducevano un *miasma*, un'impurità rituale che avrebbe richiesto provvedimenti rituali e giuridici estremamente severi: c'è dunque un limite secco e per noi quasi incomprensibile alla rappresentazione teatrale, oltrepassato il quale essa veniva magicamente a coincidere con la cosa rappresentata. Inutile aggiungere che questo carattere non ha molto a che fare con la nostra disinvoltura nel manipolare le rappresentazioni fittizie, eccessiva fino all'irresponsabilità, anche se non va scordato che il legame paradossale tra rappresentazione e rappresentato rimane cruciale anche nella nostra cultura. Ma in ogni caso nulla di religioso e sacrale è per noi coinvolto in questi giochi tra rappresentazione e realtà.

3

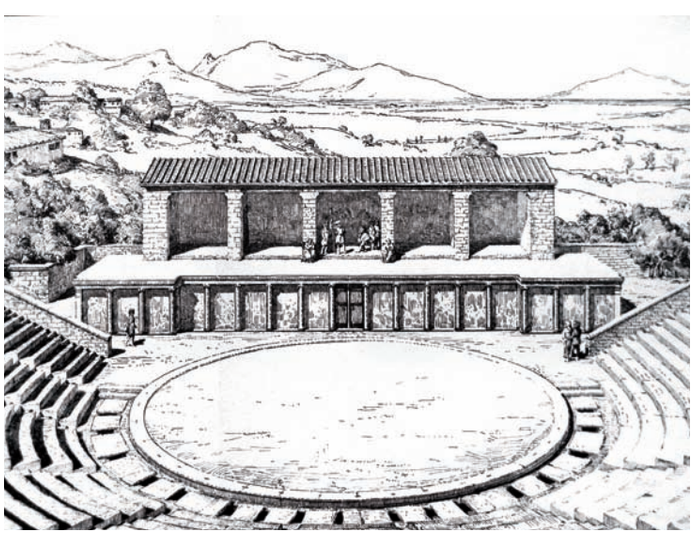
L'altro clamoroso elemento di estraneità che ha un'origine assolutamente religiosa è l'impiego delle maschere, i volti artificiali, improntati all'espressione fondamentale del personaggio, che gli attori dovevano indossare, e che rispondono alla finalità rituale di segnare l'ingresso in una dimensione radicalmente distinta dalla vita quotidiana, una dimensione in cui l'attore *im-persona* (cioè latinamente indossa una *persona*, una maschera) un personaggio (una *dramatis persona*) della tradi-

4

zione mitica che viene offerto alla visione del pubblico, e alla cui *im-personazione* doveva corrispondere un contegno perlopiù ieratico e solenne, una recitazione scandita e altamente stilizzata. Non insisto su molti altri dettagli di significato religioso, come l'altare di Dioniso che sorgeva al centro dell'orchestra del teatro a lui intitolato ai piedi dell'Acropoli.

Ora, immaginiamo le nostre possibili reazioni qualora dovessimo assistere a uno spettacolo simile, tanto più se teniamo presenti i sacrifici di animali anche di grandi dimensioni che si accompagnavano alle rappresentazioni tragiche, in particolare l'immolazione di un toro con cui erano inaugurate le gare tragiche delle Grandi Dionisie. Davvero c'è qualcuno convinto che per noi sarebbe irrilevante assistere a una scena siffatta come annuncio di una recita teatrale o di una proiezione cinematografica? Resteremmo edificati e compunti, ci concentreremmo sullo spettacolo imminente, oppure chiameremmo la polizia?

Se a questo contesto radicalmente alieno e pressoché inconcepibile aggiungiamo la perdita degli accompagnamenti musicali, che per gli autori e gli spettatori antichi erano importantissimi, e che avevano anch'essi un sapore squisitamente rituale, siamo apparentemente autorizzati a trarne la conclusione che la tragedia greca qual era concepita e rappresentata in origine era qualcosa di estraneo alle nostre categorie culturali; al punto da non avere praticamente nulla a che vedere con gli allestimenti teatrali odierni, coi loro attori vociferanti, gesticolanti, nonché a volto scandalosamente scoperto (come esercizio potremmo cercare di immaginare la reazione di sconcerto e disgusto di uno spettatore antico davanti a questa eventualità per noi ovvia e "naturale"), per non parlare degli psicologismi irrealistici di cui ci dilettiamo.



5

MEDIARE I DUE ESTREMI

Un'impossibilità dunque *de iure* e *de facto*? Se così fosse l'esistenza stessa dell'INDA sarebbe sorta all'insegna di un equivoco. Ma l'argomentabile circostanza che molte rappresentazioni tragiche odierne non si pongano certe domande, che assumano astoricamente i testi tragici come *piéces* teatrali dallo statuto già definito, che cerchino addirittura di "modernizzarli" aggiungendo equivoco a equivoco, nulla toglie alla necessità del fine culturale per cui l'Istituto di Siracusa è stato fondato, al contrario la dimostra e le fornisce nuovi supporti. La prima cosa essenziale per mantenere in vita il repertorio tragico che ci è stato dato in consegna è che esso rimanga un oggetto teatrale vivo, che la bellezza dei suoi testi sia ancora percepibile, non importa in quale misura e con quali fedeltà o infedeltà storiche. Una volta compiuto questo primo passo, che si è mostrato sinora irreversibile a partire dal Rinascimento, il peggior nemico diventa la piatta *routine*, che dà la stura alla superficialità ripetitiva da un lato, e dall'altro alle false dissacrazioni di chi non sa più come condire e insaporire vivande cotte e stracotte. Non solo la finalità per cui è stato istituito, ma anche la sede in cui opera, mettono naturalmente al riparo l'INDA da queste facili derive, non perché il pericolo non esista, ma perché esso è facilmente contrastato non appena si assecondino le motivazioni culturali di alto livello che lo hanno ispirato e il *genius loci* di una delle città e dei teatri che hanno fatto parte della storia della tragedia greca. Una modernizzazione inconsulta non ha senso, una rivisitazione integrale sarebbe semplicemente impossibile. La linea da seguire sta nel mantenere la tensione tra questi due poli, cioè tra una modernità di cui siamo parte e abbiamo esperienza, ma di cui ignoriamo le radici, e un'antichità di cui non siamo parte e non abbiamo esperienza, ma di cui possiamo recuperare le radici. Le due incompletezze possono completarsi a vicenda e dialogare, una volta che ne abbiamo preso coscienza, e il palcoscenico tragico è uno dei luoghi elettivi in cui compiere questa operazione. Solo in tal modo, meditandone la diversità e riconoscendola come parte attiva delle nostre origini culturali, siamo autorizzati a parlare coi personaggi della tragedia e a farcene interpellare, riconoscendo nella loro maschera arcaica le fattezze del nostro volto. ●

DIDASCALIE

1. Attore tragico nel ruolo di Atena. Terracotta.
2. Copertina della *Medea* di Euripide.
3. Maschera di eroe della tragedia.
4. Il Teatro greco di Siracusa.
5. Da H. Bulle, il Teatro di Oiniàdai nella Grecia centrale.

NOTA

1. Per l'analisi di queste opere mi permetto di rimandare ai capitoli ad esse dedicati in GIUSEPPE FORNARI, *La conoscenza tragica in Euripide e in Sofocle*, Transeuropa, Massa, 2013.