

la rivista di **engramma**
gennaio **2018**

152

**Figure del mito:
presenze e
rappresentazioni**

La Rivista di Engramma
152

La Rivista di
Engramma

152

gennaio 2018

Figure del mito: presenze e rappresentazioni

a cura di

Alessandra Pedersoli e Marina Pellanda



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

152 gennaio 2018

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-70-4

ISBN digitale 978-88-94840-30-8

finito di stampare dicembre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

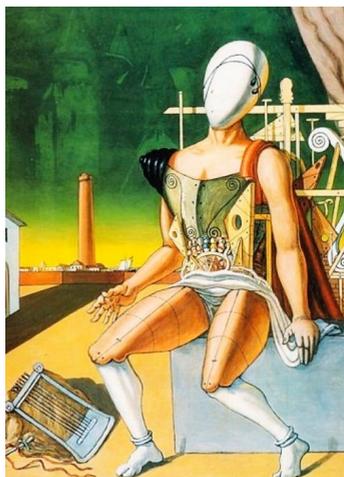
- 7 *Figure del mito: presenze e rappresentazioni. Editoriale*
Alessandra Pedersoli e Marina Pellanda
- 11 *Niobe in lutto: dipingere il silenzio*
Andrea Tisano
- 35 *La nascita del 'teatro alla veneziana'*
Caterina Soranzo
- 53 *Café Müller di Pina Bausch*
Gaia Clotilde Chernetich
- 77 *Achille. Una variazione sul mito*
Maria Grazia Ciani
- 107 *Come il canto ci obbliga a voltarci indietro*
Massimo Crispi
- 129 *Romeo e Giulietta d'après. Diario sull'osservare la danza,
i corpi sfocati e il viaggio*
Stefano Tomassini
- 137 *REWINDItalia. Early Video Art in Italy/I primi anni
della videoarte in Italia*
Laura Leuzzi

Figure del mito: presenze e rappresentazioni

Un gioco di specchi con il teatro.

Editoriale di Engramma 152

Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda



Giorgio de Chirico, *Orfeo trovatore stanco*, 1970, olio su tela, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico (particolare).

Engramma 152 ingaggia con il teatro e con il mito il gioco delle identità multiple, in cui la capacità di metamorfosi – cifra che lega i diversi pezzi che compongono questo numero – richiama i miti fondativi e coloro che si presentano come attori e registi del gioco con l'identità: Proteo e Dioniso.

Nel mito, Proteo è figura dell'identità metamorfica come difesa: “il Vecchio del mare” usa l'arte dell'inganno, del mutamento, per sfuggire all'Altro, per eludere la presa. Proteo rappresenta la preda, la cui unica difesa è un'incessabile mutazione – l'inquietudine della metamorfosi.

La storia, narrata nel libro IV dell'*Odissea* ai versi 350-570, e ripresa anche nel libro IV delle *Georgiche* di Virgilio, racconta delle varie forme che Proteo assume e con le quali cerca di eludere anche la presa che Ulisse, con il suo “multiforme ingegno”, cerca di attivare su di lui. La metamorfosi di Proteo, lungi dall'essere una operazione leggera di mascheramento festivo, appare anche come il tentativo di sfuggire alla sofferenza e al dolore: attraverso le infinite forme che la “prima delle creature” (questo un etimo possibile del nome) sa assumere, Proteo mira alla conquista di un'invisibilità che è l'arma che rende invulnerabili. Proteo non si difende fuggendo, ma esponendo alla vista la sua polimorfosi e, insieme,

rendendosi invisibile per eludere la presa di chi lo minaccia, o di chi minaccia il suo potere. Ma Proteo è anche profeta, perché conosce il passato e il futuro, ed è questa conoscenza che Ulisse vuole carpirgli. Ulisse stesso deve travestirsi per catturarlo e costringerlo a dire quanto sa, impedendo il divenire delle sue trasformazioni.

Anche Dioniso, il dio dell'ambiguità, della maschera e del travestimento, nato da Zeus e Semele, sin da bambino esercita la facoltà di trasformarsi in varie figure per sfuggire alla furia di Era, gelosa del nuovo figlio di un tradimento di Zeus; fin da piccolo il dio coltiva la sua abilità nel mutare forma e, da adulto, utilizzerà questa facoltà per vendicarsi dei suoi nemici, provocando metamorfosi anche in chi gli sta di fronte, in chi gli si oppone. Dioniso, dunque, come prima ipostasi mitica della maschera teatrale.

Anche Dioniso è profeta: la mania teletica, legata a Dioniso, si esprime come delirio o trance di possessione o entusiasmo, durante il quale il dio entra nell'individuo e lo fa suo: l'individuo si entusiasma, letteralmente si "in-dia". Il delirio mistico non equivale certo a una situazione patologica di debolezza, è anzi uno stato di accrescimento delle facoltà percettive, in cui si trascende temporaneamente la razionalità e, attraverso la musica e la danza, si esaltano i sensi. In questo senso la mania teletica è anche un processo curativo: come ci insegna Gilbert Rouget in *La musique et la transe* (Paris, 1980; tr. it. Torino 1986), operando la trance in modo corretto ovvero, in altri termini, osservando correttamente i riti della trance, il soggetto ritrova uno stato di salute.

Richiamando insieme Proteo e Dioniso come numi tutelari di questo numero di Engramma, evochiamo la prossimità con la follia di questi due nomi divini - una follia che va assunta non tanto come indicazione patologica o nome della pura irrazionalità quanto, invece, nella sua natura di mania teletica, come stato altro di alterazione della coscienza che, condotta all'interno di una precisa cornice rituale, può indurre un'estetica aumentata, ovvero uno "stato superlativo della percezione" (per richiamare l'estetica delle *Pathosformeln* di Aby Warburg).

E dunque, il numero 152 di Engramma, assumendo proprio il teatro come cornice rituale codificata, lega i pezzi di cui è costituito con il filo rosso

della “follia come coscienza aumentata”. Così, nel leggere i contributi che presentiamo in questo numero, si passerà quasi senza soluzione di continuità dalla fortuna iconografica della Niobe in lutto di Eschilo nella ceramica magnogreca del IV secolo (Andrea Tisano), all’invenzione del “teatro alla veneziana” nel XVI secolo (Caterina Soranzo) e al teatro-danza di Pina Bausch con *Café Müller* (Gaia Clotilde Chernetich). Pina Bausch è figura perfetta e snodo cruciale del nostro discorso su mito e teatro, in quanto è colei “che ha segnato una nuova via originale all’espressione scenica del corpo danzante e parlante, influenzando non soltanto la danza contemporanea, ma anche le arti ad essa contigue, mutandone gli orizzonti”: questa la motivazione con la quale nel 2007 la Biennale di Venezia ha consegnato a Pina Bausch il Leone d’Oro alla Carriera.

In questa cornice presentiamo la nuova luce proiettata sulla figura di Achille nel saggio di Maria Grazia Ciani; la rilettura, intessuta di esperienza vissuta nella mente e nel corpo, della figura di Orfeo nel saggio-testimonianza del tenore Massimo Crispi; e tornando al teatro danza, la riproposizione da parte di Stefano Tomassini del mito di Romeo e Giulietta nella versione di Roberto Zappalà, *Romeo e Giulietta 1.1*; e quindi le origini della *video art* in Italia, nella recente pubblicazione di Laura Leuzzi. Achille, Orfeo, Romeo e Giulietta e la *video art*: figure e forme che sembrano tessere un’azione coreografica autonoma, che si intreccia liberamente con la trama e lo sviluppo di Engramma 152. In questo senso i contributi che li chiamano in causa sono da leggersi come momenti danzanti, variazioni create dagli autori che agiscono come registi rispetto ai personaggi che le loro pagine mettono in scena.

Un’ultima nota sull’immagine guida scelta per il numero di Engramma 152, un’immagine che non poteva altri che essere *altro* – e quindi Orfeo. Orfeo perché oggetto e soggetto di uno dei contributi, ma soprattutto perché nella *reinventio* di Giorgio de Chirico – affrontata anche per la realizzazione dell’allestimento scenico dell’*Orfeo* di Monteverdi nel 1949 e dell’*Orfeo ed Euridice* di Gluck nel 1973 – l’infelice musicista-poeta è ritratto come un manichino accasciato, ma attorniato da una densa e variegata collazione di oggetti che sintetizzano l’esperienza dell’artista, in una proteica e proteiforme *summa* che si presenta anche come l’esito – tutto scenografico – delle tante variazioni a cui il mito, sempre e da sempre, si presta.

Niobe in lutto: dipingere il silenzio

La fortuna iconografica della versione eschilea nella ceramica magnogreca di IV secolo

Andrea Tisano

Nell'ambito degli studi sulle raffigurazioni vascolari del mito e sui loro rapporti con il teatro attico di V secolo, particolarmente interessanti – ma altrettanto sfuggenti – sono le considerazioni in merito alle iconografie che potrebbero essere ricondotte a scene di tragedie perdute, di cui il saggio di ricostruzione del *Laocoonte* perduto di Sofocle in *Scene dal mito* (Centanni *et al.* 2015) costituisce un valido esempio. È anche il caso del mito di Niobe.

Alla fine del V secolo la *Niobe* era una delle più celebri tragedie di Eschilo, e gli studiosi, pur con differenti approcci, sono concordi nel riconoscere che proprio in questo periodo e nei decenni seguenti l'iconografia di Niobe ha una relativa diffusione nella produzione di ceramiche magnogreca, e sembra risentire dell'impostazione drammaturgica eschilea (Rebaudo 2015, con bibliografia). Tuttavia in letteratura non si trova una giustificazione della cronologia di tale fortuna: la datazione della *Niobe* ha un *terminus ante quem* indiscutibile nel 458 a.C. (anno dell'*Oresteia* e dell'ultimo allontanamento di Eschilo da Atene), laddove le prime attestazioni del suo influsso sulla produzione pittorica risalgono al più tardi all'inizio del IV secolo. L'interrogativo cui cerchiamo di rispondere è il motivo di tale ritardo: l'ipotesi di questo contributo è che l'opera di Eschilo si sia impressa nell'immaginario collettivo solo a seguito di una rimessa in scena postuma del dramma; la ragione che qui crediamo di poter rintracciare sta nel rapporto dell'opera con il pubblico, e nel diverso effetto che sul pubblico ebbe la ripresa tarda rispetto alla prima rappresentazione.

1. Niobe, le parole

La più recente e completa ricognizione dei frammenti e delle testimonianze della *Niobe* è frutto del lavoro di Antonella Pennesi (Pennesi 2008), che propone anche una ricostruzione degli elementi essenziali della drammaturgia. Niobe, entrata in scena, si siede sulla tomba dei figli e resta chiusa in un austero silenzio per più di metà della tragedia, nonostante le reiterate richieste di dialogo da parte del Coro e dei personaggi che si avvicinano sulla scena uno per volta (difficilmente gli attori saranno stati più di due, e l'interprete di Niobe sarà rimasto costantemente sulla scena), con una tecnica che Garzya ha definito degli "approcci reitrerati" (Garzya 1995, 55-56). Questi dati, insieme alla collocazione dell'intera azione a Tebe, sono gli unici certi. Sugli altri elementi la discussione rimane aperta. Ad esempio quale sia l'identità del coro (se fanciulle tebane o lidie) e degli altri personaggi che provano a interagire con Niobe: sicura è solo la presenza di Tantalo, mentre come personaggi secondari Pennesi propone anche la Nutrice (sulla base di una testimonianza di Plutarco, *Quaest. Conv.* 6.6.2, 691d: "ὥσπερ ἡ τραγικὴ **τροφὸς** ἐκείνη τὰ τῆς Νιόβης τέκνα τιθηνεῖται"; segue il fr. XVI della *Niobe*, di cui cfr. *infra*) e Hermes (che figura accanto a Zeus nell'angolo in alto a destra della *loutrophos* del Pittore di Varrese conservata a Napoli). Certo è che i deuteragonisti dovevano assolvere un'importante funzione di strategia informativa. Nella lunga sezione iniziale caratterizzata dal silenzio di Niobe, infatti, doveva essere il secondo attore a prendere la parola per rispondere alle domande del coro, le stesse che si poneva il pubblico: chi fosse il personaggio sulla scena, il motivo del suo silenzio, il resoconto dei fatti luttuosi appena accaduti. È sulla base di tali argomenti di carattere drammaturgico, più che dal riscontro nell'iconografia vascolare (oscillante a questo riguardo), che Pennesi imbastisce la sua ricostruzione: chi avrebbe potuto riferire l'antefatto, il passato di Niobe, le sue ragioni e i suoi sentimenti meglio della Nutrice che dalla Lidia l'aveva seguita al momento delle nozze con il re di Tebe? Chi meglio del messaggero degli dèi per riferire le cause di ordine cosmico della strage dei Niobidi, a giustificare la strage come punizione divina per un *hamartēma* di *hybris* compiuto dalla madre?

Tale ricostruzione può trovare solo un parziale riscontro nell'analisi dei frammenti superstiti del dramma, che proponiamo di seguito nell'edizione e con le traduzioni della stessa Pennesi.

1.1 Fr. I (= 154a R.)

TP.) ἢ δ' οὐδὲν εἰ μὴ πατέρ' ἀνασθενάζε[ται
τὸν] δόντα καὶ φύσαντα, Ταντάλου βίαν,
εἰς οἶρον ἐξώκειλεν ἀλίμενον γάμον·
παντ]ὸς κακοῦ γὰρ πνεῦμα προσβ[άλλε]ι
δό[μοις].

ὕμεις] δ' ὀρᾶτε τοῦπι[τ]έρμιον γάμου· (5)
τριταί]ον ἡμᾶρ τόνδ' ἐφημένη τάφον
τέκνοις? ἐπώ<ι>ζε<ι> [ζῶσα] τοῖς τεθηκόσιν,
θρηνο]ῦσα τὴν τάλαιναν εὐμορφον φυήν·
βροτ]ὸς κακῶθεις δ' οὐδὲν ἀλλ' εἰ] μὴ σκιά.
(ΧΟ.) μάτην] μὲν ἦξει δεῦρο Ταντάλου βία (10)
ἐπὶ τὰ] κόμιστρα τῆσδε καὶ πεφ[ασμένω]ν·
φοῖβο]ς δὲ μῆνιν τίνα φέρων Ἄμφιονι
πρόρρι]ζον αἰκῶς ἐξεφύλλασεν γέν[ος];
(TP.) ἐγὼ πρ]ὸς ὑμᾶς—οὐ γάρ ἐστε
δύσφρονε]ς—

λέξω·] θεὸς μὲν αἰτίαν φύει β?ροτοῖς, (15)
ὅταν κα?κῶσαι δῶμα παμπήδη?ν θέλη·
ἄλλως δ]ὲ θνητὸν ὄντα χρῆ τὸν ἔ[κ θεῶν
ὄλβον π]εριστεύλλοντα μὴ θρασυστομ[εῖν].
ἀλλ' οἱ μὲν] εὖ πράσσοντες οὐ ποτ' ἤλπισα[ν
σφαλέν]τες ἐκχεῖν ἦν ἔχουσ' [εὐπραξίαν. (20)
χαῦτη γ]ὰρ ἐξαρθεῖσα [κ]αλλισ[τεύματι
παίδων? [τε] ?πλήθει?

(NU.) (E lei) non fa altro che piangere il padre, / (lui) che l'ha data in sposa e l'ha generata, Tantalò il forte; / a che razza di matrimonio senza porto egli l'ha fatta arenare! / Infatti, il soffio di (ogni) male (piomba sulla stirpe). / E (voi) guardate l'esito delle nozze: / da tre giorni siede su questa tomba / e cova, lei viva, i figli morti / (lamentando) l'infelice bellezza. / Un uomo quando è colpito dal male non è niente altro che ombra. / (CO.) (Invano) arriverà qua il forte Tantalò / (per ricondurre) questa e (i figli morti). / Ma quale ira nutrendo (Apollo) nei confronti di Anfione / ignobilmente distrusse l'intera stirpe (fin dalle radici)? (NU.) (Ve lo dirò), poiché non siete mal disposte. / Il dio genera all'uomo l'occasione, / quando vuole interamente distruggere una casa. / Bisogna che chi è mortale nascondendo / (la ricchezza che viene dagli dèi) non parli temerariamente. / (Ma quelli) che

stanno bene non pensano mai di perdere, (caduti, la felicità) che hanno; /
(anche lei,) inorgoglitasi per la bellezza / (e per il numero dei figli)

Il frammento, il più lungo conservato, proviene da un papiro di Ossirinco (PSI 11. 1208) in maiuscola rotonda risalente alla seconda metà del II sec. d.C., rinvenuto nel 1932. I bordi del papiro sono abrasati e, a causa dell'assenza di *paragraphoi*, restano in discussione l'identità dei parlanti e l'attribuzione delle battute. Il brano è in trimetri giambici, ed è parte di una *rhesis* in cui, plausibilmente dopo la parodo, il secondo attore descrive al Coro appena sopraggiunto lo stato di Niobe, e si accinge a spiegare la causa del suo dolore. Per Vitelli e Norsa – cui si deve la prima edizione del papiro ossirinco – a parlare qui sarebbe la stessa Niobe; questa ipotesi porterebbe ad attribuire il frammento a una sezione già avanzata del dramma, in cui una *rhesis* esplicativa di questo tipo forse sarebbe ormai fuori luogo. Sono stati in seguito proposti come personaggi Latona (da Reinhardt), Antiope (Haupt), Eurianassa (Keuls) e la Nutrice dei Niobidi (Latte; Cfr. la rassegna bibliografica di Pennesi 2008, 28-31). Quest'ultima pare l'ipotesi più probabile, se si tengono in considerazione gli argomenti drammaturgici di cui sopra, la possibile influenza di questa scena sul prologo della *Medea* di Euripide, e soprattutto l'accordo con il fr. XVI in cui pure la *persona loquens*, stando alla testimonianza di Plutarco di cui sopra, sarebbe la Nutrice. Ai vv. 10-13 viene annunciato l'imminente arrivo di Tantalos; a meno di identificare il parlante del passo con una divinità prologante, bisognerà attribuire questi quattro versi al corifeo del corteo di donne che precede il padre di Niobe nel suo viaggio dalla Lidia, sul modello del coro di *Supplici* che scorta il re Danaos.

1.2 Fr. II (= 155 R.)

Ἴστρος τοιαύτως παρθένους ἐξεύχεται
τρέφειν ὁ θ' ἄγνός Φᾶσις

L'Istro e il sacro Fasi si vantano / di allevare tali fanciulle

Si è voluto leggere in questo frammento, riportato da Efestione come esempio di abbreviamento in iato del dittongo *οι* in "τοιαύτως", un riferimento all'origine orientale del Coro. Un argomento a favore di tale ipotesi sarebbe proprio l'uso del dimostrativo, riferito solitamente a

persone presenti sulla scena. Il coro pertanto risulterebbe composto, come si era supposto per il fr. I, da fanciulle lidie: un corteo che precede l'arrivo di Tantalò, re della Lidia e padre di Niobe, ancora ignaro della sventura che si è abbattuta sulla casa di Anfione. Per la tesi contraria, che vorrebbe le donne del coro tebane, si veda il fr. III.

1.3 Fr. III (= 158 R.)

σπείρω δ' ἄρουραν δώδεχ' ἡμερῶν ὁδόν,
Βερέκυντα χῶρον, ἔνθ' Ἀδραστείας ἔδος
Ἴδη τε μυκηθμοῖσι καὶ βρυχήμασιν
βρέμουσι μῆλων, πᾶν δ' †έρεχθεῖτ' πέδον

Semino una terra che si attraversa in dodici giorni / il paese dei Berecinti,
ove Adrastea / e l'Ida risuonano dei muggiti / delle mandrie, tutta la terra

Trimetri giambici attribuiti da Strabone e Plutarco alla voce di Tantalò che, arrivato sulla scena, si presenterebbe enumerando i suoi vasti possedimenti in terra orientale (Strab. 12.8.21; Plut. *De exil.* 10, 603a; Plut. *Maxime cum princ. phil. disserendum* 3, 778b). Il problema qui sta nell'identificazione dell'interlocutore: sulla scena, infatti, oltre a lui potevano essere presenti soltanto Niobe e il Coro. Impossibile che Tantalò si presentasse davanti al proprio stesso corteo, mentre sarebbe stato naturale se arrivando in scena avesse trovato un coro di donne tebane (Reinhardt). Tuttavia c'è una possibile ricostruzione che permetterebbe di risolvere il problema mantenendo l'identità esotica del coro quale risulterebbe dal fr. II. È stato ipotizzato che Tantalò, giunto sul sito della tomba, non riconosca la figlia, chiusa nel silenzio e velata, e inizi a presentarsi. Si può immaginare allora il *pathos* che una simile strategia drammaturgica avrebbe suscitato nell'uditorio, alla vista del re orientale che, appena dopo essersi vantato del proprio *olbos*, apprende la dolorosa verità e precipita nella sventura. Sventura in cui precipita anche nel traslato poetico del discorso che segue (fr. IV).

1.4 Fr. IV (= 159 R.)

θυμός ποθ' ἄμὸς οὐρανῶι κυρῶν ἄνω
ἔραζε πίπτει καὶ με προσφωνεῖ τᾶδε·
'γίγνωσκε τὰνθρώπεια μὴ σέβειν ἄγαν'

Il mio animo che talora si trova in alto in cielo / a terra cade e mi avverte: /
"impara a non onorare troppo le cose umane"

Siamo al momento della rivelazione. Plutarco, nel *De exilio*, riporta questi trimetri pronunciati da Tantalo in coppia con quelli del fr. III, evidenziando come nella tragedia il lamento sulla caducità delle fortune umane segua di poco la descrizione dei dominî di Tantalo del fr. III.

1.5 Fr. V (= 160 R.)

x - μέλαθρα καὶ δόμους Ἀμφίονος
καταιθαλώσω πυρφόροισιν αἰετοῖς

I tetti e le case di Anfione / ridurrò in cenere con aquile portatrici di fuoco

I due versi, inseriti in un centone di citazioni tragiche negli *Uccelli* di Aristofane, attribuiti alla *Niobe* dagli scolî al passo (Av. 1247 s.), alludono a una minaccia di distruzione della casata di Anfione da parte di Zeus. Controverso è l'uso della prima persona singolare in "καταιθαλώσω": pare difficile che fosse Zeus in persona a parlare, perciò potrebbe trattarsi di un discorso riportato da un personaggio come Hermes. In via alternativa, si potrebbe ipotizzare un adattamento operato da Aristofane su un verso che conteneva invece la terza persona singolare, e che pertanto sarebbe potuto essere pronunciato da chiunque altro (Niobe, il Coro, Tantalo, la Nutrice o un membro della casata tebana).

1.6 Fr. VI (= 161 R.)

μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δῶρων ἐρᾷ·
οὐδ' ἄν τι θύων οὐδ' ἐπισπένδων ἄνοις,
οὐδ' ἔστι βωμός οὐδὲ παιωνίζεταί·
μόνου δὲ Πειθῶ δαίμωνων ἀποστατεῖ

Sola fra gli dèi, infatti, la Morte non ama doni: / né sacrificando, né facendo libagioni potresti ottenere qualcosa; / non ha un altare, non è onorata con il peana: / da questo solo dio (sic) Persuasione sta lontana

I versi, molto famosi nell'antichità (il primo è citato dall'Eschilo delle *Rane*) devono appartenere a un personaggio che tenti, con i *topoi* del genere

consolatorio, di dissuadere Niobe dal suo ostinato attaccamento al tumulo dei figli. A partire da Hermann si ritiene che la *persona loquens* sia Tantalo, ed effettivamente la dizione alta, tendente al sublime per anafora, ritmo binario, parallelismo e chiasmo renderebbe invece questi trimetri inadatti all'*ethos* della Nutrice.

1.7 Fr. VII (= 162 R.)

οἱ θεῶν ἀγχίσποροι
<οἱ> Ζηνὸς ἐγγύς, ὦν κατ' Ἴδαϊον πᾶγον
Διὸς πατρῷου βωμὸς ἐστ' ἐν αἰθέρι,
κοῦ πῶ σφιν ἐξίτηλον αἶμα δαιμόνων

I parenti prossimi degli dèi, /
parenti stretti di Zeus, che hanno sul monte Ida / alto sopra le nubi un altare
consacrato al padre loro, Zeus, / e ai quali ancora non viene meno il sangue
divino

I parenti stretti di Zeus di cui si parla sarebbero Tantalo e la sua stirpe, stando a Strabone, che attribuisce i versi a Niobe. Il frammento è citato nella *Repubblica* di Platone (*Rp.* 391e-392a), e fa parte dei passi poetici di cui Socrate propone la censura per scrupolo morale. Si alluderebbe infatti a un altare consacrato sul monte Ida per espiare una colpa commessa dai parenti prossimi degli dèi; da cui la censura platonica, perché – argomenta Socrate – se perfino i consanguinei degli dèi commettono ingiustizie, i mortali se ne potrebbero avvalersene come scusa per giustificare la propria condotta immorale. A parlare potrebbe essere Niobe che, una volta rotto il silenzio, ripercorre nella memoria i luoghi dell'infanzia. Cfr. fr. VIII.

1.8 Fr. VIII (= 163 R.)

Σίπυλον Ἰδαίων ἀνά
χθόνα

Sipilo nel paese dell'Ida

Pronunciata da Niobe, stando a Strabone, la locuzione farebbe parte del lamento di Niobe, di cui al fr. VII, forse come preludio alla partenza verso la terra patria con cui si suppone potesse chiudersi la tragedia.

1.9 Fr. XII (= 157a R.)

τι δὴ σὺ θάσσεις τάσδε τυμβήρεις ἔδρας
φάρει καλυπτός, ὦ ξένη;

Perché siedi su questo sepolcro, / coperta da un mantello, o straniera?

Corrispondenti ai vv. 889s delle *Tesmofoiazuse* di Aristofane, questi versi fanno parte di una sezione abbastanza lunga della commedia (vv. 850-928) consistente in un *pastiche* di citazioni e allusioni parodiche riferite a varie tragedie, soprattutto all'*Elena* di Euripide. In realtà è per l'appunto Euripide a essere oggetto di scherno in questo passo, tuttavia a partire da Mette 1963 si è ipotizzato qui un richiamo alla situazione scenica della Niobe, in cui Tantalò giunge a Tebe e interpella la figlia seduta avvolta da un velo sul tumulo dei Niobidi senza riconoscerla.

1.10 Fr. XIII (= 164 R.)

†σοφοῖς γὰρ ἐστὶ πρὸς σοφοὺς ἐπιτήδεια†

C'è una familiarità (?) dei saggi fra di loro

Il frammento – un trimetro giambico dalla prosodia poco ortodossa – proviene da un passo della *Vita di Apollonio* di Filostrato, in cui lo spettro di Achille esorta Apollonio a occuparsi della tomba del defunto Palamede; l'attribuzione della massima ivi contenuta alla nostra *Niobe* sarebbe opera dell'editore rinascimentale di Filostrato, l'umanista fiammingo Christophe de Longueil (Longolius). Hermann considerava il verso proveniente da una sezione corale e riferibile alla familiarità di Tantalò con gli dèi. Tuttavia ogni ipotesi resta mera speculazione.

1.11 Fr. XVI (= *Trag. adesp.* fr. 7 Ka.-Sn.)

λεπτοσπαθῆτων χλανιδίων ἐρειπίοις
θάλπουσα καὶ ψύχουσα καὶ πόνωι πόνον
ἐκ νυκτὸς ἀλλάσσοῦσα τὸν καθ' ἡμέραν

con brandelli di fasce finemente tessute / tenendo caldo e rinfrescando, e sofferenza con sofferenza / alternando, dopo quella della notte la sofferenza di ogni giorno

Plutarco attribuisce i versi alla Nutrice della *Niobe* in *Quaest. Conv.* 6.6.2, 691d; è possibile tra l'altro un confronto con la battuta della nutrice di Oreste in *Coefore* 743-763. Seguendo il parallelo, dunque, è possibile ipotizzare che qui la Nutrice lamentasse la morte dei Niobidi – probabilmente nella prima sezione del dramma – riportando alla memoria la fatica di allevarli. È questa la prova definitiva a sostegno dell'ipotesi per cui sarebbe la nutrice il terzo personaggio del dramma.

1.12 Altri frammenti

Fr. IX (= 164 R.)

αὐλῶνες

Canali

Fr. X (= 165 R.)

ἡμορίς

privata di

Fr. XI (= 166 R.)

κάκκαλα

Mura

Fr. XIV (= 167 R.)

κραταίλεων

di roccia

Fr. XV (= 167a R.)

νοβακκίζειν

danzare schioccando le dita

2. *Niobe*, le immagini

Allo scopo di inferire un nesso causale tra rappresentazione teatrale e iconografia vascolare, il primo elemento di quella "costellazione di indizi" messa a punto in *Scene dal mito* dal Seminario *Pots&Plays* (Pots&Plays 2015) riguarda lo sviluppo diacronico dei soggetti iconografici:

in un codice figurativo ben consolidato, un improvviso scarto può essere sintomo di un'influenza esercitata dalle innovazioni drammaturgiche dei miti tradizionali. Nel periodo di maggior prestigio del teatro attico, una rappresentazione drammatica di forte impatto sul pubblico – in cui fossero mutati gli equilibri interni di un racconto mitico (tra personaggi o momenti della trama) rispetto alla versione tradizionale – poteva avere una ricaduta sull'immaginario collettivo, e di conseguenza anche sull'immaginario dei ceramografi. Una dinamica, questa, che è possibile ipotizzare proprio alla luce degli indizi di rottura all'interno di una tradizione iconografica attestata. Un simile indizio lo troviamo nel caso oggetto della nostra ricerca: dopo il V secolo il modo di rappresentare la vicenda di Niobe appare mutato.

Ludovico Rebaudo (Rebaudo 2015), sulla scia degli studi relativi alla fortuna iconografica del mito di Niobe, registra uno spostamento nel *focus* del racconto: nel passaggio dalla ceramica attica di VI e V sec. a.C. alla produzione italiota (in particolare apula) di IV secolo il punto focale del mito si sposta dal momento della strage dei Niobidi (figg. 1-2), per mano di Apollo e Artemide, a quello successivo del lutto di Niobe (figg. 3-9). In questo caso la donna è ritratta mesta o più apertamente disperata al centro della costruzione pittorica, spesso accompagnata da due anziani, un re orientale (il padre Tantalo) e una donna anziana. Questo schema sostanzialmente coincide con quanto si è potuto ricostruire della perdita *Niobe* di Eschilo, sulla sola base di frammenti e testimonianze. Dopo la parentesi del IV secolo, tuttavia, si assiste a un ritorno del filone iconografico principale della strage dei Niobidi (diffusissimo nei sarcofagi romani: un esempio in fig. 10), a ulteriore sostegno della stretta dipendenza del tema di "Niobe in lutto" dalla tragedia eschilea e dalla sua fortuna (Cfr. Galasso 2015 per un esempio simile, relativo al caso di Medea, per la quale l'iconografia dell'infanticida costituisce solo una parentesi in età classica ed ellenistica rispetto alla tradizione che la rappresentava più semplicemente in veste di "maga").



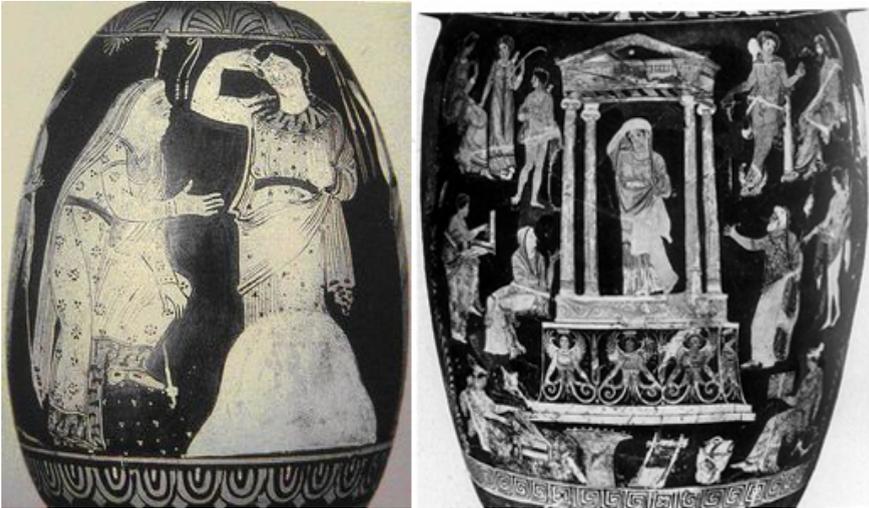
1 | Strage dei Niobidi, Pittore dei Niobidi, cratere a calice, 450 a.C. ca., Paris, Musée du Louvre G 341.



2 | Strage dei Niobidi, Pittore della Phiale, coppa tipo B, 430 a.C. ca., London, British Museum E 81 (verso).

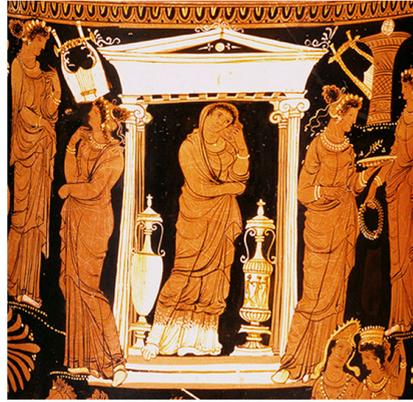


3 | Niobe in lutto, Pittore della Libagione, hydria, 340-330 a.C., Sidney, Nicholson Museum 71.01.



4 | Niobe in lutto, Pittore di Caivano, 340 a.C. ca., Berlin, Staatliche Museum, Antikensammlung F 4284.

5 | Niobe in lutto, Pittore di Varrese, 350-340 a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82267 (H3267).



6 | Niobe in lutto, pittore pestano o lucano, anfora a collo distinto, 370-360 a.C., Roccagloriosa, Museo Civico.

7 | Niobe in lutto, Pittore del Louvre MNB 1148, loutrophos, 340-330 a.C., Malibu, Getty Museum, 82.AE.16.



8 | Andromeda e Niobe, vicino al Pittore di Arpi, piatto, 315-305 a.C. ca. Taranto, Museo Archeologico Nazionale 8928.

9 | Niobe in lutto, Pittore di Varrese, anfora pseudo-panatenaica, 350-340 a.C. ca., Taranto, Museo Archeologico Nazionale 8935.



10 | Strage dei Niobidi, sarcofago romano, II sec. d.C., Venezia, Museo Archeologico Nazionale.

3. Dalle immagini al testo

Non sono mancati i tentativi di ricostruire, a partire dalle pitture vascolari, alcuni elementi drammaturgici dell'opera originale. Già Eva Keuls (Keuls 1978), prendendo atto dello scarto tra l'iconografia attica di V secolo e quella magnogreca di IV già registrato da illustri studiosi come Séchan, parlava di uno "specific Italiote approach to classical drama", e ne forniva (a quanto mi risulta per la prima volta) un'interpretazione sociologica, riconducendo la fortuna del motivo di Niobe in lutto al messaggio soteriologico sotteso, che ben si adattava al cetto di donne facoltose cui questi vasi erano destinati nel contesto funerario magnogreco. Ma in merito all'influenza della tragedia di Eschilo su tale innovazione, Keuls non si discosta dall'approccio "ottimista" e "logocentrico" degli studi su teatro attico e iconografia vascolare: cita gli *Études* di Séchan, Trendall, Webster, usa frammenti e testimonianze della *Niobe* come fonti letterarie *tout court* delle scene vascolari, e conclude vagamente che il primo pittore a raffigurare il motivo di "Niobe in lutto" "was inspired by the story as dramatized by Aeschylus".

Per poter sostenere la derivazione dell'iconografia dal dramma eschileo, Keuls esclude innanzitutto che le rappresentazioni vascolari possano dipendere dalla *Niobe* di Sofocle, dramma nel quale – a quanto sappiamo dalle ricostruzioni di A. C. Pearson – la medesima storia subiva un trattamento drammaturgico completamente diverso. Già dai frammenti della tragedia si comprende che la strage dei Niobidi doveva essere portata da Sofocle sulla scena; gran parte del dramma era dunque occupato dall'evento luttuoso e dalle sue immediate conseguenze (i lamenti di Niobe, probabilmente il suicidio di Anfione; Pearson 1917, 96). Soltanto nel finale – come attestato dallo Schol. *ad Hom.* 24, 602 (= Eust.

1367.28) – Niobe tornava in Lidia, dove l’attendeva il padre: assente dunque in Sofocle la visita di Tantalò giunto in viaggio dall’oriente, ovvero la scena madre nell’iconografia magnogreca del mito.

Per quanto riguarda l’altro personaggio che, oltre a Tantalò, compare nei vasi accanto a Niobe – una donna identificata ora con la nutrice dei Niobidi, ora con la suocera Antiope (Fitton Brown 1954) – Keuls vuole vedervi la madre di Niobe, sulla base di un parallelismo col mito di Andromeda in un piatto rinvenuto a Canossa (fig. 8): il piatto presenta nel registro superiore Andromeda incatenata, affiancata sul lato destro da una donna che Keuls identifica con la madre Cassiopea; e poiché nel registro inferiore, accanto a Niobe l’anziana si trova nello stesso punto di Cassiopea, anch’essa rivestirebbe il ruolo di madre della protagonista. Keuls si spinge perfino ad assegnare alla madre di Niobe l’incerto nome di Eurianassa, usando come indizio il fr. 158 Nauck (fr. III di Pennesi) in cui Tantalò si vanta di dominare un vasto possedimento terriero.

Un approccio più ponderato e ragionato è invece nel recente saggio di Rebaudo (Rebaudo 2015), dove sono sottolineati innanzitutto gli elementi di continuità della produzione apula: il soggetto resta il tradizionale mito di Niobe già narrato da Omero (*Il. XXIV*, 602-617), così come tradizionali sono gli schemi iconografici usati per la rappresentazione del dolore, del lutto, della supplica, la cui origine è da ricondurre più alla pratica di bottega che non alla volontà di “illustrare” una specifica scena teatrale.

Tuttavia Rebaudo non esclude che il cambiamento del *punto focale* del mito – pur adottando schemi iconografici convenzionali per raffigurare il soggetto così strutturato – possa essere collegato alla fortuna della *Niobe* di Eschilo, ma non attribuisce lo scarto *sic et simpliciter* a una intenzione dei ceramografi di IV secolo di raffigurare la tragedia eschilea. Oggetto di rappresentazione resta il mito di Niobe: è dunque il mito stesso, nel modo in cui si connota nell’immaginario collettivo a questa altezza cronologica, ad essere influenzato dal dramma ateniese, che avrebbe conferito maggior efficacia comunicativa al momento che segue la strage che non alla strage in sé.

I criteri metodologici sottili e stringenti a cui si rifà Rebaudo sono ancora una volta quelli originati dal confronto tra Oliver Taplin e gli studiosi

italiani del Seminario *Pots&Plays*, cui è dedicato il volume collettaneo a cura di Giulia Bordignon (Bordignon 2015), in cui lo stesso saggio di Rebaudo è contenuto. In base a tali criteri, non si può parlare di un intenzionale riferimento da parte di un pittore al teatro tragico se non in presenza di alcuni elementi come architetture scenografiche, personificazioni astratte, nomi scritti accanto alle figure, personaggi secondari tipici del dramma – ma fra tutti questi il più probante sarebbe il palcoscenico (Pots&Plays 2015, 33).

Pertanto, per tentare di identificare un collegamento tra testo scenico e rappresentazione vascolare, Rebaudo chiama in causa l'anfora pseudo-panatenaica del Pittore di Varrese (fig. 9), che presenta un dettaglio apparentemente riferibile a una messa in scena teatrale: la tomba dei Niobidi su cui la donna è seduta pare sostenuta da un esile palchetto con fregio dorico retto da tre colonnine ioniche, comune raffigurazione dei palcoscenici in età ellenistica. Rebaudo inoltre sottolinea come l'anfora pseudo-panatenaica, nell'adottare per il lutto di Niobe lo schema del "culto al sepolcro" – con la donna seduta in mesta riflessione sulla tomba – costituisca un *unicum* rispetto al comune tipo iconografico usato nel IV secolo per lo stesso soggetto, cioè la "statua del defunto", che vede l'eroina in piedi su un podio nel momento in cui sta per tramutarsi in pietra.

Manca però in Rebaudo, a maggior sostegno della sua tesi, il fatto che il vaso del pittore di Varrese, rispetto al campionario di IV secolo preso in considerazione – e perfino rispetto alla *loutrophos* di Napoli (fig. 5) attribuita alla stessa bottega del Pittore di Varrese – costituisca un'eccezione assoluta anche nel soggetto rappresentato, ed effettivamente rappresenti un momento ancora diverso del mito di Niobe, l'unico che possa essere stato scelto con un'intenzionale allusione alla tragedia eschilea.

Gli altri vasi apuli, infatti, raffigurano una scena che, seppur influenzata in qualche modo dall'enfasi che Eschilo aveva conferito al momento del lutto rispetto a quello della strage – relegata all'antefatto –, non poteva in alcun modo rientrare nella messa in scena eschilea, se non per allusione prolettica: la pietrificazione di Niobe a causa del troppo dolore, già culmine patetico del racconto in Omero. Sulla scena il silenzio di Niobe

poteva forse essere connotato metaforicamente dal Coro o dagli altri personaggi come una pietrificazione, ma i mezzi del teatro antico non permettevano nulla di più. Bisogna pertanto tenere distinti, nell'iconografia della "Niobe in lutto" i due diversi soggetti della "pietrificazione di Niobe" (che può essere collegata al dramma eschileo solo indirettamente, senza alcun legame con la messa in scena), e del "silenzio di Niobe", proprio del Pittore di Varrese (l'*hydria* da Avella, Londra BM F 93, è con maggior probabilità riferibile a una generica scena di culto al sepolcro). Quest'ultimo, all'interno della tradizione apula di IV secolo, innova adottando uno schema iconografico generico (culto al sepolcro, donna in lutto, ploranti ai lati) per rappresentare Niobe in un periodo in cui l'immagine più diffusa per il personaggio mitico era quella della metamorfosi in pietra, riadattata dal tipo della statua del defunto.

Volendo poi applicare i criteri interpretativi e metodologici proposti per il Seminario *Pots&Plays* da Alessandro Grilli (Grilli 2015), la scelta del Pittore di Varrese risulta fortemente controtendenza, e difficile da comprendere senza tenere in considerazione il dramma eschileo e la sua risonanza. Grilli sottolinea le profonde differenze strutturali che oppongono gli intenti e gli strumenti semantici propri dell'immagine a quelli della poesia tragica: se l'una mira a raffigurare nella massima concentrazione spaziale e sincronica l'evento apicale di un *mythos* per un'immediata decodificazione, l'altra quasi rifugge i *pathe* in sé – gli eventi – per dare voce piuttosto ai *pathemata*, cioè alle risonanze emotive e dialettiche che gli eventi provocano nei personaggi. In questo senso, i vasi apuli di IV secolo soddisfano l'intento proprio della semantica visiva tanto quanto i vasi attici di VI e V secolo; ciò che cambia è soltanto che per gli uni l'evento apicale del mito di Niobe è la metamorfosi in pietra, laddove per gli altri era stata la strage. Il Pittore di Varrese, unica eccezione, sembra invece voler raffigurare un non-evento: il silenzio di Niobe e i tentativi dei due personaggi vicini di spingerla a parlare. Insomma, quella che Grilli chiama "stasi dialogica" e che segnala come indizio di una possibile intenzione del pittore di rappresentare non tanto, come da prassi, il *mythos* diffuso nell'immaginario collettivo al culmine dell'azione, quanto piuttosto una scena di dialogo tragico (come nel caso dell'*anagnorisis* di Edipo nel frammento di Siracusa), in cui l'azione coincide non col gesto ma con il dialogo tra i personaggi – qui paradossalmente un dialogo mancato.

Fatte queste considerazioni, è opportuno interrogarsi sul limite di affidabilità delle immagini vascolari ai fini di una ricostruzione di un dramma. Ad ogni modo, che il soggetto dei vasi apuli sia il silenzio di Niobe o la sua più concreta manifestazione in una metamorfosi litica, è di certo ricorrente in tutta la produzione magnogreca una costruzione "drammaturgica" della scena che avrà avuto almeno un punto di contatto con la tragedia che possiamo già ricostruire dai frammenti: il momento del "dialogo a una voce" di Tantalò (che, come abbiamo visto, è identificativo della *Niobe* di Eschilo e la distingue dall'omonimo dramma sofocleo e dalla versione di *Il. XXIV*).

Per quanto riguarda gli altri personaggi la situazione è più controversa. Ad esempio, degli dèi che compaiono nella fascia superiore della *loutrohos* di Napoli, è Hermes quello che poteva essere più funzionale alla trama, mentre gli altri (Zeus, Latona, Artemide, Apollo) potrebbero essere stati inseriti dal pittore come allusione alle potenze divine che hanno determinato lo sviluppo delle vicende relegate all'antefatto, o più semplicemente in funzione ornamentale (si veda ad esempio l'inserimento di Artemide nei vasi su Oreste a Delfi la cui iconografia è riferibile all'*Orestea*, in cui pure la dea era assente; cfr. Bordignon 2015b, 171). Per quanto riguarda il personaggio dell'anziana donna (che sia la nutrice, la madre, o la suocera di Niobe), nell'iconografia sempre in posizione speculare alla figura di Tantalò, è da escludersi la sua partecipazione all'azione in un dialogo a tre personaggi, data l'arcaicità della tragedia. Dunque la sua presenza potrebbe dipendere da una mera convenzione pittorica, o dall'intenzione dei pittori di condensare più scene del dramma in un quadro sintetico. In molti vasi la donna è collocata di lato, in silenzio, come se si fosse arresa dopo reiterati tentativi di persuadere Niobe a parlare, mentre Tantalò pare appena giunto sulla scena, sostenuto da un giovane paggio: se questa costruzione volesse suggerire – come ci appare – una successione di eventi, andrebbe a confermare quanto ricostruito dall'analisi dei frammenti, cioè che Tantalò sarebbe l'ultimo interlocutore di Niobe. Giunto a Tebe per caso, in un primo momento non riconoscerebbe neppure la figlia velata e come pietrificata dal dolore: solo dopo un riconoscimento colmo di pathos riuscirebbe a convincere Niobe a parlare e a tornare con lui in Lidia, luogo dove si sarebbe compiuta concretamente la metamorfosi in pietra (Fitton Brown 1954).

4. Dalle immagini al contesto

Ricapitolando, gli studi più recenti hanno messo in luce come le modifiche nella rappresentazione del mito di Niobe siano da considerarsi in parte interne alle logiche della *techne* pittorica, e non derivate da un fattore esterno a essa quale l'allusione intenzionale a uno specifico dramma. La pietrificazione di Niobe, nel tipo della donna in lutto caratterizzato dalla universale *Pathosformel* della mano poggiata sul mento, deriva quindi da una tradizione iconografica già ben consolidata. Tuttavia lo scarto nella raffigurazione di Niobe, l'adozione di un pur tradizionale tipo iconografico per un soggetto *nuovo*, innegabilmente esiste, ed è il caso di interrogarsi sul motivo.

Certo, uno dei fattori può essere individuato nella committenza: la rappresentazione di Niobe come *mater dolorosa* era perfetta per le attese per la destinazione funeraria di una facoltosa donna magnogreca più della scena della strage, in quanto maggiormente funzionale a scopi di autorappresentazione sociale (era già, pressappoco, la tesi di Keuls 1978 di cui sopra). Questo varrà sia per la rappresentazione del "silenzio di Niobe" (pittore di Varrese, fig. 9), sia quella della "pietrificazione" (figg. 3-8), che pure potrebbe essere connesso alla tragedia eschilea ma – come abbiamo detto – solo indirettamente. Certo non si può escludere che l'occasione per proporre questa nuova forma maggiormente adatta alle necessità della committenza scaturisca dalla tragedia, anch'essa elemento di un certo *status symbol*, e nello specifico da una tragedia che probabilmente, pochi decenni prima dello scarto iconografico registrato da Rebaudo, aveva destato grande scalpore presso il pubblico.

Ad ogni modo, se tra la *Niobe* eschilea e le Niobi apule di IV secolo è da istituire un rapporto di dipendenza, è necessario trovare anche un aggancio plausibile dal punto di vista cronologico.

Se infatti è stata la tragedia eschilea a segnare in modo indiretto la fortuna della pietrificazione di Niobe, e in modo probabilmente più diretto la scena del silenzio, questo non può essere avvenuto in seguito alla prima messa in scena. Eschilo chiude la sua carriera nel 458 a.C., ma ancora nel V secolo l'evento chiave del mito di Niobe è rappresentato dalla strage dei figli (si vedano il cratere del Pittore dei Niobidi, lo *skyphos* frammentario di Bonn, la coppa vulcense del Pittore della *Phiale*). La *Niobe* eschilea,

pertanto, non sembra aver avuto un forte impatto sul pubblico ateniese in seguito alla sua prima messa in scena nella prima metà del V secolo.

Eppure nel 405, nelle *Rane* di Aristofane, si fa riferimento al carattere assolutamente atipico della tragedia, in cui il personaggio eschileo di Niobe (alla pari dell'Achille dei *Mirmidoni* e nei *Frigi*; cfr. Nauck, *T.G.F.*, s.v. ΜΥΡΜΙΔΟΝΕΣ) è ricordato per il suo mutismo e la staticità. Citazioni della *Niobe* le troviamo anche nella *Repubblica* di Platone (*Rp.* II 380a; III 391e). *Rane* e *Repubblica* sono sotto questo rispetto accomunate da una serie di fattori da tenere in considerazione: Aristofane e Platone, nati rispettivamente nel 450 ca. e nel 428/7 a.C. non avevano certamente assistito ad alcuna messa in scena originale di tragedie eschilee. Eppure entrambi gli autori citano alcune di esse con una certa vividezza: *Oresteia*, *Persiani*, *Niobe*, *Mirmidoni* e, con particolare predilezione, *Sette contro Tebe* (quest'ultima Platone la cita *verbatim* tre volte – in *Rp.* 361b, 362b, 550c – rendendola la tragedia più citata dell'intero suo *corpus* di scritti). Certo si può pensare a una conoscenza dei testi scritti che intellettuali come Aristofane e Platone avrebbero potuto reperire. Però tanto la parodia delle *Rane* quanto la polemica della *Repubblica* non avrebbero sortito alcun effetto se anche il pubblico non avesse avuto presente l'ipotesto di riferimento. Ipotesto che il pubblico avrebbe potuto conoscere direttamente solo se, come pare possibile ricostruire da fonti e scolii, le tragedie di Eschilo fossero state riportate in scena per decreto statale dopo la morte del tragediografo.

Dunque, è vero che il mutamento nell'iconografia di Niobe è legato all'omonimo dramma eschileo, ma non già alla 'prima' di quel dramma, quanto piuttosto a una sua ripresa. Quindi l'iconografia del "silenzio di Niobe" potrebbe dipendere da una replica avvenuta negli ultimi decenni di V secolo. Ma perché la *Niobe* eschilea, nella sua prima messa in scena, non ebbe il medesimo impatto sull'immaginario collettivo? Potrebbe trattarsi di un caso. Ma un motivo plausibile potrà essere ravvisato nella mutata sensibilità del pubblico.

Lo stizzoso silenzio di Achille e Niobe, la loro arcana staticità, potrebbero non costituire un consapevole tratto stilistico dell'aulica drammaturgia eschilea, come apparirebbe da una prima lettura delle *Rane*, dove il personaggio di Euripide definisce questi suoi *escamotages* come un

"imbroglio da ciarlatani" ("ἀλαζών", v. 909 e "ὑφ'ἀλαζονείας", v. 919). Probabilmente al pubblico della 'prima' invece il carattere di questi personaggi e il loro atteggiamento in scena non era apparso per nulla stigmatizzabile. Appartenenti a una cronologia alta della produzione drammaturgica di V secolo, i protagonisti di Eschilo avevano da poco fatto un passo fuori dal coro. Le difficili interazioni tra Coro, primo attore e secondo personaggio dialogante, che l'Euripide aristofaneo liquida come una voluta "furbizia" di Eschilo, molto più probabilmente sono da attribuire a uno stadio embrionale di sviluppo del secondo attore. Se la tragedia nasce quando il conduttore del coro diventa solista, e replica "prosaicamente" (in giambi) al canto corale, il passo successivo consiste nella trasformazione di questo primo attore in una sorta di "fantoccio" (se è da tradurre così il "πρόσχημα" di *Rane* 913), e l'assegnazione della parte dialogata a un deuteragonista che tenta di convincere, in sinergia con il coro, il fantoccio protagonista a prendere vita.

È chiaro che questa dimensione embrionale, per non dire ancora inesistente, del dialogo tragico, calato nella realtà della fine del V secolo, dinanzi a un pubblico ormai abituato a dibattiti sofisticati, e a sapientemente orchestrati dialoghi a tre, al mosso dinamismo delle tragedie "a intrigo" dell'ultimo Euripide, avrà avuto un effetto di forte straniamento: gli Ateniesi avranno stentato a riconoscere come 'azione drammatica' ciò che vedevano sulla scena. In questo senso a fare mito non è di per sé la *Niobe* di Eschilo, ma il suo ritorno sulla scena ateniese alla fine del V secolo: una Niobe così statica da diventare l'emblema di un dolore che pietrifica. E se la pietrificazione di Niobe (che a questo punto possiamo immaginare come proverbiale) si impone nel IV secolo come momento chiave del mito di Niobe non solo in seguito a, ma anche *a causa di* una replica eschilea, questo può essere testimoniato dal caso atipico del Pittore di Varrese, che avrà ritenuto sufficiente a raffigurare il dolore di Niobe il non-evento scenico del silenzio, preferendolo all'evento extrascenico e metaforico della pietrificazione.

Forse in questo senso la tragedia può essere veramente pensata, come vorrebbe Taplin, come ipotesto necessario ad 'arricchire' la fruizione e la comprensione della raffigurazione vascolare: era la staticità per antonomasia della tragedia eschilea a conferire all'immagine dell'anfora tarantina la potenza icastica che altrove poteva essere data solo

l'immagine della pietrificazione. Ciò in virtù di una rappresentazione arcaica così radicalmente distante dal nuovo gusto del pubblico, da poter suggestionare anche l'arte coeva. In tal senso, non si sbagliava davvero il personaggio di Eschilo delle *Rane* quando asseriva che la sua poesia non era morta con lui. Non era morta, e continuava a fare un effetto – magari in senso negativo – sul pubblico. Continuava a 'fare mito'.

Bibliografia

Bordignon 2015

Scene dal mito. Iconologia del dramma antico, in *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, a cura di G. Bordignon, Rimini 2015 (già in engramma n. 107).

Bordignon 2015b

G. Bordignon, *Personificazioni di concetti astratti nelle rappresentazioni teatrali e nelle raffigurazioni vascolari: alcuni esempi*, in *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, a cura di G. Bordignon, Rimini 2015.

Centanni et al. 2015

M. Centanni, C. Licitra, M. Nuzzi, A. Pedersoli, *Il Laocoonte perduto di Sofocle: una ricostruzione per fragmenta testuali e iconografici*, in *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, a cura di G. Bordignon, Rimini 2015.

Fitton Brown 1954

A.D. Fitton Brown, *Niobe*, "The Classical Quarterly", vol. 4, No. 3/4, Jul.-Oct. 1954, 175-180.

Galasso 2015

S. Galasso, *Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C.*, in *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, a cura di G. Bordignon, Rimini 2015.

Garzya 1995

A. Garzya, *Sui frammenti dei Mirmidoni di Eschilo*, in *Estudios actuales sobre textos griegos*, II, Madrid 1995, 41-56.

Grilli 2015

A. Grilli, *Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.): appunti per una semiotica comparata*, in *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, a cura di G. Bordignon, Rimini 2015.

Pearson [1917] 2009

A.C. Pearson, *The Fragments of Sophocles, Edited With Additional Notes From the Papers of Sir R.C. Jebb and W.G. Headlam*, volume II, Cambridge [1917] 2009.

Keuls 1978

E. Keuls, *Aeschylus' Niobe and Apulian Funerary Symbolism*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", Bd. 30 (1978), 41-68.

Pennesi 2008

A. Pennesi, *I frammenti della Niobe di Eschilo*, Amsterdam 2008.

Pots&Plays 2015

Seminario Pots&Plays (a cura di), *Pots&Plays. Teatro attico e iconografia vascolare: Appunti per un metodo di lettura e di interpretazione*, in *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, a cura di G. Bordignon, Rimini 2015.

Rebaudo 2015

L. Rebaudo, *Il tema di 'Niobe in lutto'*, in *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, a cura di G. Bordignon, Rimini 2015.

English Abstract

Scholars have pointed out already that the iconography of Niobe's grieving in Magnogrecian pottery seems to have been influenced by Aeschylus's rendition of the myth. Such influence, though, occurs no earlier than the 4th century BC, decades after Aeschylus's death, and therefore his plays' first staging. The purpose of this paper is to investigate the reasons of such a delay on the cultural impact of Aeschylus's *Niobe*, by surmising a transformation in its reception due to the change of the public's aesthetic taste.

La nascita del 'teatro alla veneziana'

Il primato dei Teatri Tron e Michiel nell'invenzione dell'edificio teatrale nel XVI secolo

Caterina Soranzo

Quando si tratta della rinascita dell'edificio teatrale nel XVI secolo, fra i primi casi di 'teatri' pensati e progettati come costruzioni permanenti deputate alle arti sceniche (ovvero non più legate a un episodio festivo e destinate a un successivo smantellamento) la *vulgata* rimanda ai casi eccellenti del Teatro Olimpico di Vicenza (1585), all'Olimpico di Sabbioneta (1590), e al Farnese di Parma (1618). Tuttavia dalle fonti – già convocate e, per quanto marginalmente, discusse in bibliografia critica – si ricava che già alcuni anni prima dell'inaugurazione del Teatro Olimpico progettato da Andrea Palladio, nel panorama urbano di Venezia erano comparsi i primi, pionieristici esempi di nuovi edifici teatrali, che presentano alcune delle caratteristiche tipologiche del teatro all'italiana.

Rispetto ai noti teatri-gioiello di Vicenza, di Sabbioneta e di Parma, i casi dei teatri veneziani che analizzeremo in questo contributo non sono costruzioni improntate a un'idea umanistica di teatro all'antica, sorti negli ambienti eruditi, esclusivi, delle Accademie o delle ultime corti rinascimentali, bensì edifici 'pubblici', ovvero nati per iniziativa privata ma ad uso di un pubblico ampio, che prevedevano già un impianto produttivo con pratiche consolidate di programmazione del cartellone, di sbigliettamento, di abbonamenti.

Gli studi di indirizzo storico-architettonico rivelano tuttavia una sistematica disattenzione rispetto agli esordi veneziani del nuovo tipo architettonico di teatro che sarà detto 'all'italiana'. In particolare, nonostante le indiscutibili testimonianze che consentono di identificare nel

Teatro Tron e nel Teatro Michiel di Venezia i prototipi dell'edificio teatrale della storia moderna, il primato viene spesso attribuito al Teatro Olimpico di Vicenza, inaugurato alcuni anni più tardi.

Dopo una ricognizione intorno ai documenti relativi ai primi edifici teatrali, tesa a riabilitare il primato dei teatri veneziani, si procederà a un riesame delle cause che hanno concorso a questa sorta di amnesia storico-critica, individuando alcuni fattori che probabilmente, nel corso della storia degli studi, hanno contribuito ad alimentarla.

Antefatti

La lunga stagione medievale consegna all'età moderna una società priva di edifici teatrali. Quelli di eredità classica erano stati trasformati attraverso i secoli in cave di materiale lapideo, oppure erano stati integrati nella crescita dei tessuti urbani fino a scomparire all'interno della *forma urbis*. Insieme agli edifici, anche la memoria e la conoscenza dei testi e del concetto stesso della messa in scena teatrale sembrano essere scomparsi nelle pieghe dei secoli. Soltanto nell'età della Rinascita si determinano le condizioni possibili per l'invenzione di un edificio nuovo e di un linguaggio completamente originale dello spettacolo teatrale:

“Perché, se nelle strutture e nella forma di un edificio teatrale una civiltà condensa la riflessione sul ruolo e la funzione che essa assegna al teatro, sui propri meccanismi di significazione simbolica, sulla declinazione del rapporto tra spettacolo e spettatore, insomma sulla propria idea di teatro, si comprende come la cultura medioevale, che non possiede una propria idea di teatro (...), non sia in grado né di adattare teatri ereditati né di costruirne di nuovi. Il percorso per il recupero dell'edificio teatrale, analogo e anzi conseguente al percorso di riconquista dell'idea di teatro, andava per questo ripreso da capo, all'affacciarsi della nuova cultura” (Allegri 2000, 907).

Perché qualche cosa di simile al teatro moderno si manifesti, sarà sostanziale l'azione centralizzante della corte rinascimentale, che alimenta durante il Quattrocento una sistematica riscoperta della cultura antica che tanto peserà sulla rinascita del concetto di teatro.

Le prime fasi di questo lungo processo si consumano a cavallo tra il XV e XVI secolo all'interno delle corti di Ferrara, Rimini e Firenze, dove alcuni

dei meccanismi tipici degli episodi performativi medioevali vengono tradotti in un prodotto originale, adatto a incarnare l'immaginario culturale e mitico attinto dalla ritrovata tradizione classica. Si produce così una versione privata di questi episodi performativi, che vengono progressivamente assorbiti all'interno della sfera architettonica e culturale cortigiana. Si genera ben presto, all'interno della corte, la necessità di una struttura architettonica moderna che possa degnamente ospitare questo processo di re-invenzione dei codici performativi, condensando in un manufatto architettonico la discontinuità con il passato recente, e il legame ideale con il mondo classico.

Ripercorrendo la cronologia che racconta, attraverso tentativi contraddittori ed esperimenti temporanei, il processo di affioramento di un nuovo edificio pensato per ospitare l'attività teatrale, è possibile individuare alcune tappe fondamentali che segnano punti di rottura rispetto al passato. Già dalla metà del XV secolo le corti italiane ospitano allestimenti teatrali temporanei, che trovano luogo all'interno dei palazzi. Nel XVI secolo si ricorda lo spettacolo nella Sala delle Udienze nel Palazzo della Ragione di Ferrara, trasformato nel 1502, in occasione delle nozze tra il principe Alfonso e Lucrezia Borgia, in un "fastoso ambiente teatrale, fornito di gradinate per gli spettatori e di un palcoscenico per le recite" (Zorzi 1977, 97). Resiste anche la pratica (della quale si registrano già esempi alla fine del XIV secolo) degli spettacoli allestiti nelle piazze, come nel caso dell'edificio eretto nel 1513 sul Campidoglio a Roma, in onore di Giuliano e Lorenzo de' Medici, costruito in legno ma dipinto affinché sembrasse marmo; oppure a Venezia, dove il Vasari viene invitato dall'Aretino ad allestire un teatro in legno all'interno di un edificio in costruzione nel sestiere di Cannaregio, per la messa in scena della *Talanta*, nel 1542.



1-2 | Il giardino veneziano dove sorgeva il Teatro Tron, demolito nel 1812 (foto di Ginevra Formentini).

Il Teatro Michiel e il Teatro Tron

Ma dobbiamo arrivare all'ultimo quarto del XVI secolo per trovare notizie su due edifici costruiti ad uso propriamente ed esclusivamente teatrale. È Francesco Sansovino che nella sua *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII Libri*, pubblicata nel 1581, dopo aver descritto la chiesa di San Cassiano, detto San Cassan in Veneziano, a Santa Croce, ci dà la prima notizia dei "due theatri bellissimi":

"Sono poco discosto da questo Tempio due Theatri bellissimi edificati con spesa grande, l'uno in forma ovata e l'altro rotonda, capaci di gran numero di persone; per recitarvi ne' tempi di Carnevale, Comedie, secondo l'uso della città" (Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, 75 r-v).

Si tratta di due edifici, costruiti nei pressi della chiesa di San Cassiano, da due famiglie patrizie: l'uno dai Michiel, e l'altro dai Tron. Di costruzione quasi contemporanea, presentano caratteristiche che li distinguono nettamente. Descritti da Sansovino come costruiti su una pianta ovale l'uno, e rotonda l'altro, differiscono anche nell'assetto interno della sala: Persio, medico materano, descrive il Michiel come una sala "in forma di anfiteatro" (Ms. Marc. It. VII, 335=8232), con gradoni in legno a formare

una cavea, sovrastata da palchi, mentre il Tron, insediato su un lotto rettangolare e con una sala di forma ellittica, presenta una platea distribuita su un solo livello, circondata da un imprecisato numero di palchi. Le due sale presentano quindi l'una un intreccio tra un impianto di ispirazione classica, con i gradoni in legno - che incontriamo anche nell'Olimpico di Vicenza e in quello di Sabbioneta - cui si affianca una essenziale novità, quella dei palchi, moltiplicati verticalmente nello spazio; mentre nel caso del teatro Tron, la sala presenta fin da subito le caratteristiche spaziali che diventeranno di lì a poco paradigma del teatro pubblico prima in Italia, e poi nel resto d'Europa: una platea su un solo livello, su cui affacciano diversi ordini di palchi sviluppati in altezza.

La testimonianza di Sansovino trova conferma in un decreto emanato dal Consiglio dei X contro gli spettacoli teatrali in data 25 settembre 1581, che denuncia la costruzione di simili edifici in città:

“Vedendosi che in questa Città non solamente vien dato ordinario ricetta alli comedianti, ma che li sia stato fabricato più d'un loco per recitar le loro inhonestissime comedie” (ASV, Consiglio dei X. comune. reg 36, c.9, in MANGINI 1974, 21).

Questo decreto portò i suoi frutti, tanto che nella dichiarazione di *decima* che la famiglia Tron deposita presso il Consiglio dei X nel 1582, è menzionato il teatro, di cui si dice che non rende alcunché:

“Nella Contrà di San Cassan. Un luoco da recitar le Comedie del qual al presente non si cava niente, si affitta una casa in ditto luoco a messer Zuane Piero di Michieli per Ducati 20” (ASV, Consiglio dei X. Savi sopra le Decime, Condizion S. Marco, B.158 n.905, in Mancini, Muraro, Povoledo 1995, 126).

L'esistenza dell'edificio è attestata dunque ai primi anni '80 del Cinquecento, e una quarta, importantissima, testimonianza ci dà conto del funzionamento del Teatro Tron: in una missiva del gennaio 1581 il patron del teatro, Ettore Tron, si rivolge al duca Alfonso II d'Este, il quale aveva espresso il desiderio che “Petroliano”, uno dei comici al servizio del patrizio veneziano, si recasse a Modena presso la sua corte in occasione del Carnevale. Questa testimonianza, che è la più antica che ci riporti notizia dell'esistenza del teatro, consente innanzitutto di fissare un *terminus ante*

quem per l'inizio delle sue attività, e fornisce anche informazioni precise sull'entità delle stesse:

“Mi trovo haver fatto, alli comici confidenti, una spesa di molta importanza per il recitare delle comedie, con patti, et conditioni come per publico instrumento si può vedere; et già sono passati giorni, che si è principiato a recitare, per la qual occasione, si ha scosso per capara di molti Palchi, circa Ducati mille, da diversi Nobili di questa città. Hora mò, mi è stato riferito dalla sig.a Vittoria, che V. ser.ma Alt.a vuole Petrolino al suo servizio non sapendo forse le obligationi che egli ha con esso meco, per li accordi fatti; il che veramente sarebbe la total ruina, et dissunione di questa compagnia et me la levarebbe, oltre il danno, l'honore, et reputatione per havere accomodato la mettà de Nobili di questa città; alli quali resteria del continuo, ogni mala soddisfazione” (Ettore Tron al duca Alfonso II d'Este, Modena, Archivio di stato, Archivio per materie. Drammatica. Minute di lettere a comici. B.4438/91 in Mancini, Muraro, Povoledo 1995, 126).

Questo breve stralcio contiene informazioni essenziali intorno al funzionamento del teatro: Ettore Tron fa chiaramente riferimento alla pratica di affittare i palchetti del teatro in anticipo rispetto all'apertura della stagione del Carnevale, attraverso il ricorso a prenotazioni con caparra in denaro. A giudicare dalle sue parole, i frequentatori del teatro devono essere molti, ben “mettà dei Nobili di questa città”. Sembra inoltre chiaro dalla lettera del Tron che gli artisti, in questo caso la compagnia dei Confidenti, fossero stati scritturati in anticipo, all'interno di una vera e propria programmazione artistica del cartellone che presenta notevoli somiglianze con le consuetudini odierne del comparto dello spettacolo. “Petrolino”, il commediante oggetto dell'attenzione del duca Alfonso II, si era impegnato con il Tron per un periodo prolungato nel tempo, e per un numero di repliche che, al contrario dell'abitudine cortigiana dello spettacolo “d'occasione”, si configura piuttosto come una sorta di prototipo di stagione teatrale, direttamente collegata con le celebrazioni cittadine del Carnevale.

Per quanto riguarda la struttura architettonica, il Teatro Tron adotta alcune delle soluzioni formali abbozzate dal teatro di corte traducendole in un edificio nuovo, perfetto per ospitare la società patrizia veneziana, che consacra rapidamente il teatro come uno dei suoi passatempi preferiti. I

singoli palchi diventano ben presto un'estensione dei possedimenti privati delle famiglie patrizie, che si assicurano di anno in anno il privilegio del loro affitto, e godono della possibilità di subaffittarli (Giazzoto 1967, 18). Lo spazio del teatro diventa luogo d'incontro, di discussione degli affari, di mondanità, luogo all'interno del quale è indispensabile essere presenti per manifestare la propria partecipazione al microcosmo cittadino.

L'architettura della sala è un sistema ideale per l'auto-rappresentazione della società: la struttura a palchetti propone una suddivisione gerarchica dello spazio che viene evidentemente accolta con favore dal patriziato veneziano. Reinterpretando in chiave aristocratica il modello del teatro di corte, che riservava al principe il posto migliore (quello ubicato nel punto centrale rispetto al palcoscenico e poco sopraelevato sulla platea), il nuovo teatro veneziano assegna ai palchetti prezzi d'affitto diversi in rapporto alla loro posizione, rispecchiando nella sala la gerarchia sociale ed economica cittadina. L'affitto dei palchi diventa uno degli strumenti principali attraverso cui il proprietario del teatro garantisce il funzionamento economico dell'edificio. Più tardi, durante il XVII secolo, con il dilagante successo dell'opera in musica, i palchetti diventeranno oggetto di una vera mania, testimoniata dal numero spropositato di contese giuridiche che li riguardano, di cui si trova ancora traccia negli archivi, come raccontato da Ludovico Zorzi:

Il cumulo degli atti notarili, delle citazioni, delle ingiunzioni, dei contratti, dei conteggi percentuali; le interminabili discussioni, i litigi, e di nuovo le ripartizioni e le verifiche più cavillose e minute; e ancora le meschinità, i ripieghi, i sotterfugi di cui parlano gli scartafacci, gli esposti, le lettere, gli appunti che abbiamo avuto sott'occhio, compongono un quadro, squallido nella sua monotonia, sul quale si è depositata la polvere ridimensionatrice del tempo; ma la moltitudine stessa delle testimonianze obbliga a riflettere sulle ragioni interne del fenomeno, al di là dell'oblio cimiteriale a cui sembravano destinate queste carte, e dell'oggetto apparentemente futile del loro contendere. È indubbio che la celebrata passione per gli spettacoli che avrebbe animato gli antichi veneziani sembra trovare in tali inconsuete reliquie il suo più inoppugnabile sostegno" (Zorzi 1977, 244).

Ma tornando alle prime, fondamentali, testimonianze delle attività dei teatri Tron e Michiel, i due edifici vivranno momenti di alterna fortuna, con continue aperture e chiusure, causate per la maggior parte dei casi da una

legislatura ufficialmente contraria alla messa in scena di spettacoli teatrali, che li autorizza soltanto in forza di continue eccezioni e reiterati escamotage giuridici. Il caposaldo della regolamentazione delle attività teatrali, che costituisce l'articolo di legge su cui gli organi di governo richiamano periodicamente l'attenzione, riaffermandone la validità oppure concedendo alcune deroghe, è una parte del Consiglio dei X datata 1508.

Tra il 1581 e il 1583 sono registrati numerosi decreti che il Consiglio emette intorno ai teatri, intervallando concessioni e deroghe ai richiami alla proibizione del 1508, e causando per le due strutture teatrali lunghi periodi di inattività. In occasione della ridecima del 1582, i Michiel non mancano di lamentarsi delle conseguenze che i decreti anti-commedia comportano per le loro finanze:

“In S. Cassan. Un luogo fabricato già un anno per recitar comedie, le quali essendo state prohibite con le strettezze note ad ognuno poca speranza si può havere di trarne più alcun utile, però le Vostre Signorie Eccellentissime Signori X Savii, terminino in tal proposito quello che alla prudentia et pietà loro parerano, havendo in consideratione la molta spesa già fatta senza alcun utile per la prohibitione sopra ditta et l'interesse che habbiamo a tenir ad affitto due case per servitio delli comedianti, una di ragione del magnifico messer Vido Diedo pagamo per essa ducati tredici, et l'altra del signor Curiolano Visdomini, della quale pagamo ducati dodeci, le quali case benché procuriamo di tenir del continuo affittate ad altre persone, non resta che alle volte non restino vote con danno nostro notabile” (Dal Borgo 2012, 14).

Emerge da questa testimonianza quanto i primissimi anni di attività di questi due teatri fossero travagliati, tanto da contare più anni di inattività che di attività.

Per quanto riguarda la consistenza architettonica di quegli edifici non rimane oggi alcun resto, se non qualche traccia nella toponomastica dei dintorni di San Cassiano (Del teatro Michiel non abbiamo più notizie dopo il 1583; il Teatro Tron rimane in attività fino alla fine del XVIII secolo e viene definitivamente demolito nel 1812). Ciononostante, l'importanza che essi rivestono nell'indagine sulla nascita della tipologia teatrale all'italiana è innegabile. Con molti anni di anticipo sui teatri dell'opera in musica, e con una veste architettonica ed economica già solidamente

strutturata, questi due teatri *da comedia* fanno la loro comparsa mentre nel resto della penisola la ricerca architettonica si orientava in una direzione squisitamente archeologica, con la costruzione di teatri ‘all’antica’ come saranno quelli di Sabbioneta, Parma, e Vicenza. Il Teatro Tron e il Teatro Michiel rappresentano dunque i veri capostipiti di una tendenza tutta veneziana, che cristallizzerà la propria evoluzione nel secolo successivo, decretando la nascita di un nuovo standard architettonico, destinato ad una lunga vita, quello del teatro all’italiana, che il musicologo Lorenzo Bianconi nel suo libro *Il Seicento*, definisce più precisamente ‘teatro alla veneziana’:

“Il teatro alla veneziana – una platea, con affitto serale dei posti a sedere; due, tre, quattro e più ranghi di palchetti affittati a stagione; un biglietto d’ingresso al teatro per tutti – costituisce un vero e proprio tipo economico-architettonico che, propagatosi poi per ogni dove in Italia e all’estero, diventa il “teatro all’italiana” tout court e sopravvive – con mille aggiustamenti ma senza trasformazioni radicali – fino ad oggi” (Bianconi 1982, 198).

Il primato temporale riconosciuto a questi edifici diventa ancor più rilevante se considerato nella prospettiva della parabola storica del teatro veneziano. Cinquant’anni dopo il suo debutto come teatro da commedia, per il Tron inizierà una seconda vita, che si rivelerà essenziale per la sua fortuna: nel 1637 viene re-inaugurato, con il nome di Teatro San Cassan, come primo teatro pubblico per opera in musica. Questo evento avrà un effetto deflagrante: sarà recepito come “la novità più vistosa del Seicento musicale”, il primo tassello della gloriosa storia dell’opera in musica veneziana, un fenomeno artistico di enorme portata, che dilagherà progressivamente fino ad interessare tutta la penisola italiana, e poi l’Europa:

“Per l’Italia e per l’Europa intera la novità più vistosa del Seicento musicale fu, fuor d’ogni dubbio, l’introduzione del teatro d’opera. La sua vistosità è commisurata alla complessità delle risorse che vi concorrono: nessun’altra forma di produzione artistica moderna fa ricorso a forze produttive e organizzative tanto costose, numerose e differenziate. Pari pari radicatissima nelle vicende storiche e sociali è tutta la storia e la fortuna del teatro d’opera: condizionato dalle situazioni politiche ed economiche dominanti, il

teatro d'opera è stato (ed è) di volta in volta strumento non indifferente di persuasione o mobilitazione ideologica, pubblica dimostrazione di un'autorità sovrana, divertimento collettivo, comunitaria celebrazione di vita civile, oltre che forma d'arte vigorosa e rigogliosa" (Bianconi 1982, 175).

Tra la fine del XVII e la metà del XVIII secolo saranno aperte a Venezia dieci sale teatrali che, a quanto si può ricostruire, ricalcano il prototipo architettonico del Teatro Tron, e il numero alla fine del Settecento, tenendo conto anche di quelle allestite nelle dimore private, sfiora la ventina (Zorzi 1977, 14). Queste sole cifre sono significative della rilevanza che il nuovo, complesso fenomeno del teatro riveste nella vita urbana, sociale, culturale e artistica della città. Una crescita rapida ed esponenziale che trasforma il nuovo genere del melodramma nel fulcro vitale di un sistema produttivo solido, economicamente complesso e destinato a sopravvivere, prima in Europa e poi fuori da essa, fino ai giorni nostri.

Il primato di Venezia in questa vicenda non riguarda però la creazione del genere, che i musicologi hanno ascritto a Firenze, dove nel 1601 andò in scena l'*Euridice* di Ottavio Rinucci, ossia "il primo dramma interamente cantato di cui sia stata tramandata ai posteri la partitura" (Bianconi 1982, 176). Come sostiene Lorenzo Bianconi, a decretare l'importanza di Venezia nella storia del melodramma sarà piuttosto il sistema economico, la nuova impresa produttiva che sorgerà intorno al nuovo genere teatrale, che, allo stesso genere garantirà una longeva fortuna:

"Ma è vero, d'altra parte, che soltanto l'istituzione di teatri pubblici su base imprenditoriale - avvenuta a Venezia a partire dal 1637 - procurò al nuovo genere quella stabilità, quella continuità, quella regolarità e frequenza, insomma quella solidità economica ed artistica che ne fece lo spettacolo dominante d'Italia e d'Europa per i secoli a venire" (Bianconi 1982, 176).

Emerge con nitidezza dalle affermazioni di Bianconi come il contributo di Venezia consista nella messa a punto del sistema produttivo che sostiene il nuovo genere artistico: a Venezia si rende possibile la trasformazione di una "struttura raffinata e fragile come quella del melodramma" (Zorzi 1971, 25) nel cardine portante di un sistema non solo culturale, ma anche produttivo ed economico, che muove ingenti capitali. Ciò è reso possibile

dalle condizioni particolari della struttura teatrale veneziana, che nel 1637, anno del debutto della prima opera in musica in un teatro pubblico, contava già tre teatri di grandi dimensioni, in attività da alcuni decenni, e aperti al pubblico pagante. L'opera in musica saprà inserirsi felicemente nella cornice produttiva già attiva del teatro da commedia, occupando con il nuovo genere di spettacoli tutti gli edifici teatrali, ma anche attivando importanti processi sociali e produttivi - novità che renderanno il teatro d'opera un settore più radicato nella società veneziana rispetto a quello della commedia. Insomma: il modello architettonico del teatro da commedia 'alla veneziana', di cui il prototipo è il Teatro Tron nella prima fase della sua vita (1581/1637), si moltiplica prima in città, ma poi si espande in tutta Europa: nasce da qui il nome e il mito del teatro all'italiana.



3-4 | Il giardino veneziano dove sorgeva il Teatro Tron, demolito nel 1812 (foto di Ginevra Formentini).

Alla ricerca dei motivi di una amnesia

Che il primo edificio teatrale della storia moderna sia il Teatro Olimpico di Vicenza, inaugurato nel 1585, è opinione comune e consolidata: questo il dato che spesso compare come *vulgata* anche nella storia degli studi, e che rimbalza poi da un manuale all'altro, da una voce enciclopedica

all'altra, dove raramente si vedono menzionati i precedenti edifici veneziani. Il primato dell'Olimpico difficilmente si lascia scalzare, anche se in quel caso (e nei casi di Sabbioneta e Parma) – come si è detto – si tratta di edifici non progettati e costruiti ad uso pubblico ma, in qualche forma, esclusivo.

Come abbiamo visto invece, almeno 4 anni prima rispetto all'inaugurazione dell'Olimpico, a Venezia era già in piena attività il Teatro Tron, un edificio costruito specificamente per uso pubblico, già con un consolidato sistema di affitto palchi, sbigliettamento, programmazione del cartellone stagionale. C'è da chiedersi: perché questa rimozione?

Una prima risposta sta nell'assenza di resti architettonici (il teatro Tron viene demolito all'inizio dell'Ottocento) nonché la mancanza di una documentazione grafica che dia testimonianza dell'edificio così come si presentava nella sua foggia originale, negli anni '80 del Cinquecento: gli esigui documenti che ad oggi ci forniscono informazioni circa la sua conformazione sono esclusivamente fonti scritte, prive di illustrazioni. I primi disegni tramandati risalgono alla riedificazione del 1637, a seguito di un grave incendio che distrugge l'edificio nel 1629 (Archivio di Stato di Venezia, Giudici del Piovego, Atti, 86, n. 356). Non è stato rinvenuto alcun documento iconografico che dia testimonianza della struttura architettonica, della forma interna dell'edificio, dei palchi, oppure che restituisca una qualche memoria visiva degli allestimenti delle commedie messe in scena. Questo difetto totale di fonti iconografiche ha di certo avuto un peso ingente nel processo di amnesia storica che ha interessato l'edificio.

Da notare poi il ritardo con il quale nella storia degli studi compare la menzione dei Teatri Tron e Michiel, e la tardiva riscoperta delle relative fonti: i primi studiosi che hanno chiamato in causa il Teatro Tron come prototipo della sala all'italiana si collocano intorno agli anni '70 del Novecento (Zorzi 1971, Mangini 1974), in una fase della storia degli studi in cui le ricerche sull'opera in musica avevano oramai una lunga e consolidata tradizione critica. Ma ciò comportava che nella *communis opinio* di storia dell'architettura teatrale si fosse sedimentato il concetto che la tipologia del teatro all'italiana fosse nata insieme all'opera in musica.

Un terzo fattore è da individuarsi nel doppio primato del Teatro Tron: edificato intorno al 1581 come primo teatro da commedia “d’impresa” dotato di palchi, lo stesso edificio vive una nuova stagione di fortuna negli anni ’30 del XVII secolo, e si può fregiare di un secondo primato, di risonanza assai maggiore, che concorre ad offuscare il primo: nel 1637 ospita l’*Andromeda*, prima opera in musica mai andata in scena in un teatro pubblico a pagamento. Questo episodio consacrò nell’immaginario collettivo il Teatro Tron – per l’occasione ribattezzato in Teatro di San Cassan – come primo teatro lirico pubblico, contribuendo a indebolire la memoria del suo precedente primato di teatro “da commedia”. Al successo e alla fama del secondo primato contribuì il libretto d’opera, un manufatto editoriale che, stampato e diffuso pubblicamente pochi giorni dopo il debutto dell’*Andromeda*, divenne il testimone documentario dell’episodio e un eccezionale strumento pubblicitario. Dal punto di vista editoriale il raffronto tra la commedia e l’opera in musica fa emergere profonde diversità di trattamento fra i due generi. Infatti, stando ai rarissimi testi sopravvissuti (in varia forma) di opere in prosa, possiamo affermare che la consuetudine di dare alle stampe libretti di commedie non fosse affatto diffusa; per quanto riguarda l’opera in musica invece, sin dal suo esordio con l’*Andromeda* di Benedetto Ferrari, il testo verrà stampato a pochi giorni dal debutto, inaugurando una consuetudine che continuerà fino al XX secolo. Sin dagli esordi i libretti diventano oggetto di collezione, e sono oggi preziose fonti da cui si ricavano notizie intorno alle messe in scena (Si vedano il fondo Rolandi presso la Fondazione Cini, e i fondi di libretti d’opera presso la fondazione Ugo e Olga Levi, presso la Biblioteca di Studi Teatrali Carlo Goldoni e presso la Fondazione Querini Stampalia). Inoltre, l’enorme successo che riscosse la nascita e lo sviluppo dell’opera in musica veneziana generò una produzione scritta molto ingente – in forma di elogi, descrizioni, cronache, compendi: questa massa di fonti letterarie, tutte relative al nuovo teatro musicale, contribuì ancor più a offuscare la prima funzione dei due teatri veneziani. Anche sul piano critico, la ricca bibliografia intorno all’opera in musica fu mutuata come base fondante su cui tracciare la storia di tutti i teatri veneziani, con l’esito di focalizzare l’attenzione sull’edificio per l’opera in musica secentesca che fu preso come prototipo del nuovo modello architettonico dell’edificio teatrale *tout court*.

Parte della responsabilità dell'oblio sui primi teatri pubblici veneziani si può far risalire all'errore di uno specifico studioso: Cristoforo Ivanovich (1620-1689), un librettista di origini dalmate giunto poco più che trentenne a Venezia, che si autoproclamò primo storico dell'opera in musica. Nel 1681 l'Ivanovich diede alle stampe un catalogo dei drammi per musica messi in scena fino ad allora a Venezia. Il libello, intitolato *Memorie teatrali di Venezia*, è contenuto in calce al volume *Minerva al tavolino*: il librettista si cimenta in un registro in ordine cronologico delle opere in musica veneziane, restituendo una miniera di interessanti informazioni circa la struttura imprenditoriale dei teatri d'opera, le consuetudini del pubblico, e molto altro. Il testo tuttavia è ricco di imprecisioni: per quanto concerne le informazioni riportate intorno al Teatro Tron, l'Ivanovich è vittima di una svista che probabilmente si rivelerà fatale per le lacune nella ricostruzione delle vicende di questo edificio. Evidentemente a causa di una lettura poco accurata della *Venetia città nobilissima et singolare* del Sansovino, Ivanovich non riporta nelle sue *Memorie teatrali* le notizie che il Sansovino aveva registrato sull'attività dei due teatri di San Cassan nei primi anni '80 del '500. Anzi, afferma con convinzione che il testo di Francesco Sansovino non faccia alcuna menzione dei due edifici, e dichiara perciò che il silenzio del Sansovino, che pur "delle cose più singolari ne fa esatta menzione" debba essere inteso come una riprova dell'inesistenza di sale teatrali nel secolo XVI:

"[Sansovino] Di tutte le cose più singolari ne fa esatta menzione; ma de' Teatri non ne fa alcuna; meno gli altri Istorici, che scrissero ò prima di lui, ò nello stesso tempo; onde è necessario a credere, che non vi fossero introdotti a quel tempo [1581 - data della I edizione di *Venetia città nobilissima et singolare* di Sansovino], non essendo credibile, che il Sansovino sudetto, e tanti altri avessero trascurata la memoria d'essi teatri, se vi fossero mai stati in questa Città. Convien dunque probabilmente conchiudere, che i Teatri, e le Comedie principiassero in questo secolo corrente, e non prima, avendo io sentito molti Vecchi, che raccontavano di ricordarsi, che pochi anni prima dell'ultima peste, che fu l'anno 1629, si praticassero in due soli Teatri; cioè a San Cassano, e a San Salvatore, come si dirà nel seguente capitolo" (Ivanovich, *Minerva al tavolino*, 395).

È Ivanovich dunque che trasmette la notizia che le attività dei teatri da commedia, stando anche alle testimonianze dirette da lui raccolte ("avendo

io sentito molti Vecchi, che raccontavano di ricordarsi”), sarebbero da datare agli anni immediatamente precedenti la peste del 1629. Da questo breve passaggio scaturisce l’errore di cui ancora oggi si risentono gli effetti. Il testo dell’Ivanovich viene rapidamente assunto a perno fondamentale per le successive cronologie dell’opera in musica. Molti dei suoi errori, innanzitutto quelli di attribuzione dei testi e delle musiche (Walker 1976) si riverbereranno a lungo nella storia degli studi. E così è stato anche per la evidentissima svista che non solo scotomizza la notizia di Sansovino, ma invoca la sua autorità come prova negativa dell’esistenza di edifici teatrali in attività a Venezia prima del XVII secolo.

È sufficiente passare in rapida rassegna la produzione degli epigoni dell’Ivanovich, i quali, occupati via via ad aggiornare il catalogo delle opere in musica, e fidandosi della diligenza del librettista dalmata, ne replicano l’errore. Sono Giovanni Carlo Bonlini, che nelle sue *Glorie della poesia e della musica. Contenute nell’esatta notitia de teatri della citta di Venezia*, e nel *Catalogo purgatissimo de drammi musicali quiui sin’hora rapresentati*, editi a Venezia nel 1730, bisca la svista dell’Ivanovich; seguito da Antonio Groppo, autore nel 1745 di un catalogo che si propone di integrare le informazioni raccolte prima dall’Ivanovich e poi dal Bonlini e non fa menzione dell’esistenza dei teatri di San Cassan prima del debutto dell’opera in musica. Ed ancora: il manoscritto Correr 970 (Ms Correr 970, fasc. 25, cc. 1-6), conservato presso la Biblioteca del Museo Correr (e tuttora inedito), si inserisce nel genere delle pubblicazioni compilative sul tema e, nella voce riferita al Teatro di San Cassan, dà il via a un’altra sequela di imprecisioni, sostenendo che il Tron fosse stato aperto anni dopo rispetto al Michiel (di cui è invece coevo), e - ancora - inaugurato nel 1637 con la prima opera in musica. E ancora il musicologo e studioso Giovanni Salvioli, che pubblica nel 1878 *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, e che, non preoccupandosi di rileggere il testo di Sansovino, ne perpetra l’errore.

Dobbiamo arrivare agli anni ’60 del XX secolo perché Gino Damerini, in un articolo uscito sulla rivista “Il Dramma”, tenti una ricostruzione della catena di errori, inesattezze, mancata verifica delle fonti, che ha causato il buco di notizie intorno al teatro Tron:

“Per tal modo s’instaurava una storiografia che, senza controllare la fonte iniziale, toglieva a Venezia il primato nella costruzione e nell’esercizio di teatri concepiti architettonicamente per la commedia, liberi al pubblico, e già disincagliati dalle formule e dalle culturali resurrezioni archeologiche. Soltanto un altro storico, l’Arrigoni, nell’Ottocento abbozzò una rettifica poco risoluta e passata quasi inosservata, che confuse le idee degli scrittori che ne ebbero conoscenza” (Damierini 1960, 48).

La prima riscoperta della retrodatazione del Teatro Tron è rintracciabile infatti in un libello intorno agli edifici teatrali di Venezia pubblicato alla fine dell’Ottocento da Renato Arrigoni, membro dell’Ateneo Veneto, che per primo sottopone a nuove verifiche il testo di Sansovino:

“I più antichi furono certamente quelli, dei quali si è fatta dianzi menzione sopra la testimonianza dello storico Sansovino, edificati ambedue nella contrada di S. Cassiano. Tra questi due, sale ad origine più lontana quello che fu eretto da una famiglia Michieli delle zattere: nella così detta Corte Michiela presso il campanile. S’ignora però la vera epoca della sua fondazione. In esso non si diedero mai opere in musica, ma sol tanto commedie di diversa appartenenza; e in diverso luogo era l’altro teatro detto esso pure di S. Cassiano, a cui dopo un incendio casuale nel 1629, tempo della sua maggior auge, ne fu sostituito ivi medesimo un eguale” (Arrigoni 1840, 16).

Da quella – per altro ancora confusa – rettifica si inaugura il processo di revisione che ha il suo esito solido soltanto con Damerini, nel 1960. Ma anche smascherato il *primum movens* e la genealogia degli errori e delle omissioni, tuttavia l’indubbio primato del Teatro Tron fatica a farsi strada in una storiografia che continua a ereditare le imprecisioni dell’Ivanovich e dei suoi successori, privandolo del primato temporale che gli spetta.

Bibliografia critica

Allegri 2000

L. Allegri, *La ridefinizione dell’edificio teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento e Seicento*, Tomo I di IV, Torino, 2000.

Arrigoni 1840

R. Arrigoni, *Notizie ed osservazioni intorno ai teatri veneziani*. [Il testo venne pubblicato in forma anonima in occasione delle nozze *Michieli-Morosini*], Venezia, 1840.

Bianconi 1982

L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino, 1982.

Dal Borgo 2012

M. Dal Borgo, a cura di, *Serenissimi teatri: attività teatrale a Venezia tra legislazione e spettacolo*, catalogo della mostra, Venezia, Archivio di Stato, 2012.

Damerini 1960

G. Damerini, *I teatri dei poveri*, "Il Dramma. Mensile di commedie di grande interesse diretto da Giulio Ridenti", n. 282, marzo 1960, 41-49.

Giazotto 1967

R. Giazotto, *La guerra dei palchi*, "La nuova rivista musicale italiana", n. 2, luglio/agosto 1967, 245-286.

Mancini, Muraro, Povoledo 1995

F. Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *I Teatri di Venezia. Tomo I. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia 1995.

Mangini 1974

N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano 1974.

Walker 1976

T. Walker, *Gli errori di "Minerva al tavolino"*, in *Venezia e il melodramma nel seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze 1976.

Zorzi 1971

L. Zorzi, *I Teatri di Venezia*, Nota introduttiva al catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, 1971; successivamente edito all'interno de *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977.

Zorzi 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977.

Bibliografia Fonti

Libri a stampa

Ivanovich, *Minerva al tavolino*

Cristoforo Ivanovich, *Minerva al tavolino. Lettere diverse di Proposta e Risposta a varij Personaggi, sparse d'alcuni componimenti in Prosa, & in Verso: nel fine le memorie teatrali di Venezia*, Venezia, Appresso Nicolò Pezzana, 1681.

Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*
Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII Libri*, in
Venetia, Appresso Iacomo Sansovino, 1581.

Manoscritti

Ms. Marc. It. VII, 335 (=8232)
Intitolato *Trattato dei portamenti della Signoria di Venezia verso la Santa chiesa*, di
Antonio Persio.

Ms. Correr 970, fasc. 25, cc. 1-6
Intitolato *Memorie teatrali, o sia breve descrizione storica cronologica dell'origine di
tutti li teatri di Venezia e Stato Veneto sino a quest'anno 1796*. Contiene una
cronaca degli stabilimenti per opera in musica eretti a Venezia fino all'anno 1796,
corredato da otto disegni che illustrano schematicamente i prospetti dei palchi dei
principali teatri di Venezia e la relativa numerazione.

English Abstract

In the very first years of 1580, while the rest of Italy is developing a model for a new theatrical building which followed the path of classical theatres, in the Republic of Venice two buildings are proved to be in full activity as public commercial theatres: Tron and Michiel Theatre. They both belong to patrician Venetian families and are proved by various sources to be holding a commercial activity based on ticket selling, boxes renting and planning of theatrical seasons. Four years before the Olimpico Theatre by Andrea Palladio was opened in Vicenza (1585), these two buildings already have an economical and architectural structure which will be the future archetype for the development of "all'italiana" theatre. Hosting *commedia* plays, Tron and Michiel theatres developed a system that perfectly fit the needs of the Venetian aristocracy and that will quickly spread among the city, so that, fifty years later, the recently born *melodramma* will find in Venice a perfect environment for its growth. The article goes on illustrating some of the many factors which led to the lack of information about these two theatres, which are generally underestimated and rarely mentioned among architecture manuals.

Café Müller di Pina Bausch

Memoria, trasmissione e citazione nel teatro contemporaneo italiano degli anni Duemila

Gaia Clotilde Chernetich

Café Müller, associations d'idées.

Une plainte d'amour. Se souvenir, se mouvoir, se toucher. Adopter des attitudes. Se dévêtir, se faire face, dérapier sur le corps de l'Autre. Chercher ce qui est perdu, la proximité. Ne savoir que faire pour se plaire. Courir vers les murs, s'y jeter, s'y heurter. S'effondrer et se relever. Reproduire ce qu'on a vu. S'en tenir à des modèles. Vouloir devenir un. Être dépris. S'enlacer. He is gone. Avec les yeux fermés. Aller l'un vers l'autre. Se sentir. Danser. Vouloir blesser. Protéger. Mettre de côté les obstacles. Donner aux gens l'espace. Aimer.

Raimund Hoghe, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé.*

È il 20 maggio 1978 quando Pina Bausch – nominata nel 1973 da Arno Wüstenhüfer direttrice del balletto delle Wuppertaler Bühnen, compagnia di danza che prenderà il nome di Tanztheater Wuppertal a partire dal 1975 – presenta per la prima volta sul palcoscenico della cittadina della Germania occidentale *Café Müller*, un titolo destinato a diventare un 'classico contemporaneo', un'opera tra le più rappresentative e monumentali della danza europea del secondo Novecento. Si tratta di uno spettacolo che ha fortemente contribuito alla notorietà di Pina Bausch e della sua compagnia: una delle prime opere a essere programmata nei festival internazionali considerati d'avanguardia come quelli di Nancy e di Parma, preludio a un'ascesa su scala mondiale che, nel corso del tempo, è stata coadiuvata anche dal fatto che il Tanztheater Wuppertal ha rappresentato un valido e richiestissimo prodotto d'esportazione culturale della Repubblica Federale.

Café Müller rientra nell'insieme di opere che hanno dato vita a quel processo che la studiosa Elisa Guzzo Vaccarino ha definito di

“penetrazione bauschiana” e col quale si intende la pervasività, artistica e sentimentale – oggi ancora attiva, postuma, e sconfinante nel mito – che continua a caratterizzare il corpus coreografico di Pina Bausch (Guzzo Vaccarino 2005, 7) e della quale questo articolo intende mappare gli effetti, riscontrabili in alcuni esempi provenienti dal teatro italiano degli anni Duemila.

Alle sue origini, la serata *Café Müller* venne presentata con un programma misto composto da quattro coreografie, indipendenti l’una dall’altra, raccolte sotto lo stesso titolo: insieme a quello di Pina Bausch debuttarono infatti i lavori di Gerhard Bohner, Gigi-George Caciuleanu e Hans Pop, che a lungo è stato un membro dell’ensemble di Wuppertal.

In seguito, la compagnia del Tanztheater Wuppertal ha iniziato a proporre la composizione inizialmente presentata nella serata collettiva in un programma *double bill* insieme a un altro lavoro che figura senza dubbio tra i più emblematici del repertorio Bausch, ovvero *Das Frühlingsopfer* (la versione firmata da Pina Bausch de *La sagra della primavera*, sulla musica di Igor Stravinskij).

Originariamente, il progetto della serata *Café Müller* nacque sulla base di un accordo tra i quattro coreografi coinvolti: lo spazio sarebbe stato decorato come l’interno di un sobrio caffè, arredato con tavolini e sedie; il palcoscenico, scarsamente illuminato e silenzioso, sarebbe stato abitato da quattro persone, tra cui una donna dai capelli rossi; tra i danzatori, qualcuno sarebbe caduto per poi rialzarsi (Servos 2001, 83). Tuttavia, nella fase di sviluppo individuale del progetto, ogni coreografo si è concesso qualche libertà rispetto agli accordi di partenza. A questo proposito, Odette Aslan ha fornito un’approfondita descrizione della serata sulle pagine della rivista *Théâtre/Public*, pagine in cui l’autrice ha analizzato dettagliatamente l’insieme delle coreografie. Dalle sue parole si apprende che lo spazio scenico è stato utilizzato in maniera diversa dagli artisti coinvolti. Bohner ha presentato un lavoro per diciassette interpreti fondato su numerosi contrasti. La scena, come in un incubo, presentava immagini violente con sangue, uomini armati e una donna, la danzatrice Marion Cito (la quale, successivamente, avrebbe avviato una lunga collaborazione come costumista del Tanztheater Wuppertal), costretta a vorticare su una sedia girevole. Hans Pop ha, invece, messo in scena tre uomini e quattro

donne intenti ad assistere a un concerto; tuttavia, a causa del numero insufficiente di sedie, i danzatori erano costretti a contendersi i posti a sedere. Gli uomini mostravano un atteggiamento violento verso le donne, che da questi venivano sottomesse. Caciuleanu, infine, ha riflettuto sulla denigrazione dei piaceri borghesi. La sua proposta, dove i danzatori apparivano come statue di cera, sembrava puntare soprattutto sulla riproduzione dell'artificialità delle relazioni umane (Aslan 1997, 35).

Del processo creativo messo in atto da Pina Bausch per *Café Müller* troviamo traccia nelle parole e nelle memorie degli interpreti che hanno portato in scena questo spettacolo nel corso dei decenni e, in parte, anche nel taccuino del Dramaturg che ha lavorato accanto alla coreografa dal 1979 fino alla fine degli anni Ottanta, Raimund Hoghe. Il testo di Hoghe, in particolare, fornisce uno sguardo 'interno' sul lavoro della coreografa svelando la sequenza di associazioni di idee, posta in esergo a questo articolo, utilizzate durante la preparazione della pièce (Hoghe 1987). Queste indicazioni, come delle parole-chiave, ci introducono alla scura gamma emotiva e tematica presente in questo *Stück* che, come altre opere di Pina Bausch di questo stesso periodo, presenta tratti angosciosi; tra i temi trattati vi sono, oltre all'amore, la perdita, il dolore e la malinconia. Odette Aslan, nella sua cronaca della serata, ha consegnato una descrizione accurata delle quattro proposte coreografiche, che sembrerebbero tuttavia non essere state uniformi tra loro e poco coese nel loro insieme (Aslan 1997, 36):

Un même lieu de base a été accru d'éléments à la carte. Les indices dramaturgiques ont été absorbés par une distribution plus nombreuse (sauf chez Pina Bausch) qui a noyé les schémas proposés. Les musiques choisies sont très éclectiques. Hormis un vague café, les ballets n'ont rien en commun. Hétérogène, la soirée dure trois heures. En raison de son intitulé unique, *Café Müller*, on cherche entre des ballets disparates un lien qui n'y est pas.

Uno stesso luogo di base è stato accresciuto di elementi a scelta. Gli indici drammaturgici sono stati assorbiti da un organico di danzatori più nutrito (eccetto che nel caso di Pina Bausch) che ha affogato gli schemi proposti. Le musiche scelte sono molto eclettiche. Al di fuori di un vago caffè, i balletti non hanno niente in comune. Eterogenea, la serata dura tre ore. Per il suo

titolo unico, *Café Müller*, si cerca tra dei balletti disparati un legame che non esiste (traduzione a cura dell'autrice).

I danzatori-autori originari della coreografia di Pina Bausch – Malou Airaud, Meryl Tankard, Dominique Mercy, Jan Minarik, Pina Bausch stessa e lo scenografo Rolf Borzik – hanno contribuito a scrivere la storia della compagnia del Tanztheater Wuppertal imprimendo nella memoria del pubblico e nella storia della danza un segno talmente forte che oggi, mentre si verifica l'avvenuta trasformazione di *Café Müller* in un classico della coreografia europea, chi abbia avuto occasione di assistere a questo pezzo con gli interpreti che lo co-crearono nel 1978 non può fare a meno di ricordare, insieme alla danza, le loro fisionomie, la presenza e le specificità dei loro corpi. In scena a quarant'anni dal suo debutto, questa coreografia è oggi interpretata dai nuovi membri del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch o da quelli di altre compagnie che hanno acquisito questo titolo nel proprio repertorio.

Ogni volta che un danzatore affronta l'apprendimento di una coreografia che nella sua origine è strettamente intrecciata a una storia artistica e personale specifica, che emerge dalle biografie e dalle personalità di coloro che la crearono, immediatamente si apre un dialogo tra corpi e sensibilità che va al di là dello spazio e del tempo presente. Questa è una specificità dei repertori della contemporaneità, della loro memoria e delle politiche di ciò che nella danza si definisce 'trasmissione', ovvero la possibilità che le opere possano essere 'tramandate' di generazione in generazione, vivendo quindi anche in assenza dei propri autori, oppure essere oggetto di ripresa, di *reenactment*, di appropriazione e di citazione da parte di altri interpreti o autori.

Queste possibilità fanno appello a una serie di pratiche che estendono, da un lato, il concetto stesso di repertorio e, dall'altro, l'insieme degli strumenti necessari per analizzarlo, trasferirne la conoscenza ad altri corpi e salvaguardarlo dall'oblio. Secondo Isabelle Launay, inoltre, i titoli che emergono da una "tradizione non-tradizionale" – quale è quella del Tanztheater, che strutturalmente non si basa sugli aspetti comuni di una tradizione, come accade invece nel balletto classico – rimettono continuamente in gioco la propria relazione con il passato. Per questo, le opere del contemporaneo, nella cui conformazione non vi sono elementi

attraverso cui controllarne le modalità di trasmissione nel tempo, hanno generato dei protocolli di lavoro e istituito dei savoir-faire specifici che hanno permesso la formazione di nuovi tipi di repertorio; nuovi corpus che hanno messo in crisi la nozione di esperienza coreutica per come essa era stata conosciuta, producendo esigenze e talvolta desideri di trasmissione oltre a contesti capaci di assicurarne o addirittura problematizzarne l'esistenza (Launay 2017, 279-280).

Dopo l'esempio de *La Sagra della primavera*, i cui diritti sono già stati ceduti dal Tanztheater Wuppertal Pina Bausch a diversi ensemble tra cui il Balletto Nazionale dell'Opera di Parigi e l'English National Ballet, nella primavera 2017 una nuova compagnia, il Balletto Reale delle Fiandre diretto dal coreografo Sidi Larbi Cherkaoui, ha acquisito nel proprio repertorio *Café Müller*. La compagnia fiamminga ha debuttato il 13 maggio 2017, presentando il titolo di Pina Bausch in una serata *triple-bill* a programma misto dal titolo *Hope*, che ha compreso anche *Chronicle* di Martha Graham e *Ecdysis* di Annabelle Lopez Ochoa. Lo spettacolo del Balletto Reale delle Fiandre, coproduzione con la Pina Bausch Foundation realizzata con il supporto del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, è un esempio della nuova politica curatoriale della memoria che la Fondazione Bausch ha iniziato ad attuare sull'insieme del repertorio coreografico in suo possesso. Dal 2009, essendo titolare dei diritti delle coreografie, la Fondazione ha iniziato a elaborare dei progetti di cessione dei diritti e di trasmissione del repertorio in collaborazione con altre compagnie. Nei progetti di questo tipo, che per adesso hanno riguardato solo alcune coreografie, vengono coinvolti alcuni danzatori nel ruolo di 'responsabili delle prove': membri o ex membri della compagnia di Wuppertal che si recano presso la sede dell'ensemble esterno che deve allestire lo spettacolo. Oltre al repertorio che già Pina Bausch stessa aveva deciso di concedere all'Opera di Parigi, seguito più tardi da *La Sagra della Primavera*, ad oggi la vendita dei diritti d'autore ha riguardato *Café Müller* e *Für die Kinder von Gestern, Heute und Morgen (Per i bambini di ieri, oggi e domani)* che è stato presentato nel 2016 dal Balletto dell'Opera di Monaco di Baviera.

Come ho potuto sperimentare quando ho avuto l'opportunità di assistere alle prove per la ricostruzione di *Agua*, nella storica sala prove dell'ex cinema Lichtburg a Wuppertal nel 2016, durante la ripresa di una

coreografia il ruolo più importante e più delicato è quello dei responsabili delle prove, ovvero di coloro che sono stati incaricati di supervisionare il processo di trasmissione dell'opera. A questo proposito, è importante specificare come la nozione di 'trasmissione' non riguardi solo gli aspetti formali della coreografia, ma anche quel complesso insieme di immagini, suggestioni e significati che riempiono il movimento e che fanno del danzatore un corpo nel quale si localizzano fenomeni e conoscenze diverse tra loro, un insieme di 'dati' che Launay definisce di ordine "sensorio-psico-motorio" (Launay 2017, 204). Ai nuovi danzatori la coreografia viene dunque insegnata tramite il passaggio diretto da un corpo a un altro, seguendo, quando possibile, le indicazioni presenti nei quaderni di regia, ma soprattutto la memoria dei danzatori 'esperti' in quella data coreografia; eventualmente, possono essere utilizzati dei video 'di controllo' in appoggio alle memorie personali. Per esempio, in occasione dell'acquisizione di *Café Müller* da parte del Balletto Reale delle Fiandre, i danzatori del Tanztheater Wuppertal coinvolti nell'insegnamento della coreografia sono stati Malou Airaud, Dominique Mercy, Jan Minarik, Helena Pikon (che negli ultimi anni ha danzato il ruolo inizialmente interpretato da Pina Bausch), Jean-Laurent Sasportes (il danzatore che a lungo ha interpretato il ruolo originariamente appartenuto a Rolf Borzik, 'l'uomo con gli occhiali') e Azusa Seyama.

Una parte delle prove è stata documentata ed è visibile al seguente video.

La trasmissione della coreografia di *Café Müller*, anche quando il processo di trasferimento delle conoscenze si attiva per rimanere all'interno della cerchia dei membri del Tanztheater Wuppertal, è particolarmente significativo in virtù del titolo e dell'importanza che esso ricopre nell'insieme del repertorio Bausch. Si tratta di una pièce dalla forte carica emotiva, percepita e confermata nel corso del tempo tanto dal pubblico quanto dai danzatori della compagnia. Nelle parole di Aida Vainieri, che dal 1996 al 2013 ha danzato il ruolo originariamente creato per Malou Airaud e che ho potuto intervistare nel 2016, traspaiono ancora pienamente l'emozione e la gratitudine (parola che ricorre più volte nel suo discorso) per l'opportunità ricevuta che la danzatrice afferma di aver accolto nella sua carriera artistica come "un regalo". Inoltre, emerge anche il forte senso di responsabilità verso una memoria che nel tempo ha assunto un carattere quasi 'sacrale' poiché rappresenta un "legame chiave"

per i membri fondatori della compagnia, i quali le hanno fornito grande supporto e aiuto nell'affrontare questa importante assunzione di ruolo (Chernetich 2017, 321).

Dal momento che la teatrografia di Pina Bausch è oggi inscrivibile in un insieme concluso, è possibile osservare come *Café Müller* rientri in una fase di passaggio situata a cavallo tra quella che si potrebbe definire “degli esordi” e quella degli anni Ottanta, nella quale la coreografa si è maggiormente avvicinata a un’idea di progettualità teatrale totale dove danza, musica, arti visive e plastiche, oltre all’uso del testo e della parola, compartecipano alla costruzione di un linguaggio scenico pluridisciplinare.

Dopo la creazione di pièce come *Das Frühlingsopfer* (1975), *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“* (1977) e le coreografie per il repertorio operistico *Iphigenie auf Tauris* (1973) e *Orpheus und Eurydice* (1975) che hanno inaugurato una nuova categoria di spettacoli a cavallo tra l’opera lirica, il balletto e il teatro-danza definita *Tanzoper*, Pina Bausch sembra essersi affacciata alla composizione coreografica con un’attitudine diversa che si rivela, come osserva Guzzo Vaccarino, nelle importanti modificazioni nel rapporto danzatrice/danzatore-coreografo che diventa un rapporto di co-creazione (Guzzo Vaccarino 2005, 19). Nelle opere appena elencate, precedenti a *Café Müller*, la componente recitativa propriamente detta era ancora strettamente intrecciata alla scrittura coreografica e alle sue qualità espressive, presentando l’eco di alcune caratteristiche formali provenienti dal balletto classico e neo-classico e, soprattutto, dalle tecniche moderne europee e americane che hanno caratterizzato la formazione di Pina Bausch, prima a Essen presso la Folwanschule für Musik, Tanz und Sprechen e poi a New York, alla Juilliard School; in particolare, è molto evidente l’impronta del suo principale maestro e mentore, Kurt Jooss. Sul piano musicale, l’uso lineare delle partiture, senza cesure o interventi sulla musica originale, e l’aderenza narrativa ai libretti emergono come gli ultimi punti di connessione con la tradizione dell’opera e della danza che negli spettacoli successivi verrà quasi del tutto abbandonata.

Dopo questa prima fase, la cui fine ha coinciso con la prematura scomparsa del suo compagno di vita e d’arte Rolf Borzick, Bausch ha scelto di avvalersi della collaborazione dello scenografo Peter Pabst, con il quale

ha realizzato opere come *1980 - ein Stück von Pina Bausch* (1980), *Walzer* (1982), *Bandoneon* (1981) e *Nelken* (1982), spettacoli dove trova spazio l'utilizzo di materie prime naturali (acqua, sabbia, terra, ecc.), uno dei "marchi" della sua estetica.

Sul piano metodologico, a partire da *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (*Lui la prende per mano e la porta al castello, gli altri seguono*) del 1978 – realizzata in co-produzione con il Teatro di Bochum soltanto un mese prima del debutto di *Café Müller* nel quale, infatti, lavorarono i danzatori che non erano stati scritturati per lo spettacolo dedicato al *Macbeth* di Shakespeare – la pratica creativa e di ricerca di Pina Bausch è andata consolidandosi attraverso l'uso di 'domande' formulate con l'obiettivo di stimolare e nutrire il processo creativo. Lo scopo delle domande poste dalla coreografa ai membri dell'ensemble era quello di consentire loro di 'rispondere' agli stimoli ricevuti attraverso il proprio linguaggio, verbale e soprattutto corporeo, mettendo a disposizione idee e intuizioni ai fini della raccolta dei materiali da inserire nello spettacolo. Tuttavia, è difficile dire se quella attuata e successivamente confermata da Bausch sia stata un'innovazione metodologica in senso stretto, in quanto il suo processo di ricerca non si è mai chiuso, in corso d'opera, attorno a una prassi completamente consolidata. Il lavoro di ricerca coreografica in sala prove si è quotidianamente trasformato, a seconda delle necessità occorse nel corso del tempo. Come ha osservato la danzatrice Cristiana Morganti, quello che spesso viene chiamato "il metodo delle domande" è in realtà una modalità di ricerca e di lavoro, più che una vera e propria metodologia (Chernetich 2017, 236).

In circa quaranta minuti di durata, *Café Müller* consente al pubblico di immergersi in un'atmosfera rarefatta e intima dove i danzatori in movimento risaltano stagliandosi sullo sfondo nero. I loro corpi si muovono in uno spazio occupato da una dozzina di sedie e tavolini disposti alla rinfusa, anch'essi di colore nero. Sul fondo è presente una porta girevole che, come nota Odette Aslan, è una soglia labirintica nel cui vortice i danzatori si perdono, prima di entrare sul palcoscenico (Aslan 1997, 36).

I ruoli femminili sono tre, originariamente interpretati da Pina Bausch, Malou Airaud – che in questo spettacolo rappresenta, come ha osservato Leonetta Bentivoglio (Bentivoglio 1991), il suo doppio – e Meryl Tankard, il personaggio femminile dai capelli rossi. Anche i personaggi maschili sono tre: Dominique Mercy, Jan Minarik e un terzo uomo – interpretato originariamente Rolf Borzik stesso e successivamente da Jean-Laurent Sasportes, “l'uomo con gli occhiali” (Aslan 1997, 37) – il cui compito è quello di spostare continuamente le sedie che intralciano i percorsi delle danzatrici che si muovono, come sonnambule, a occhi chiusi.

Gli interpreti di *Café Müller* si possono dividere in due gruppi: l'uomo che sposta le sedie e la donna dai capelli rossi sembrano muoversi in una realtà concreta, presente. Essi sembrano vedere lo spazio intorno per quello che è e ogni loro tentativo di interazione si rivela fallimentare, risolvendosi in un'austera incomunicabilità, apparentemente irrisolvibile. Gli altri, ovvero i due personaggi femminili con la sottoveste bianca e i due uomini, sembrano appartenere, invece, a una dimensione onirica. In generale, la struttura visiva, musicale e coreografica dello spettacolo sembra proporre allo spettatore la possibilità di affacciarsi su un universo di grande sensibilità dove il confine tra personaggio e persona risulta sfumato. Come spiega Elisa Guzzo Vaccarino, infatti, i danzatori di Pina Bausch sono allo stesso tempo pienamente presenti sia nella propria individualità personale sia nella propria identità artistica; la loro danza risulta ‘organica’, ma non naturalistica né naïf poiché non separano la propria persona dal proprio essere danzatori (Guzzo Vaccarino 2005, 19).

Dolente eppure vitale, *Café Müller* invita lo spettatore nel labirinto emozionale delle donne e degli uomini che popolano la scena. La musica di Henry Purcell, con le arie tratte dalle partiture di *The Fairy Queen* e *Dido et Aeneas*, conferisce grande solennità. Il bianco e nero dominante permette ai danzatori di far risaltare il colore della propria presenza. Le sedie e i tavolini connotano uno spazio conviviale e richiamano ulteriormente, restando vuoti, un senso di solitudine, di assenza, di distacco e di separazione, ma anche di ricerca di contatto, di desiderio e di vicendevole protezione.

Negli uomini il movimento esprime volubilità, profondità e assertività, l'uso del corpo è bilanciato tra la parte superiore e quella inferiore

nonostante si susseguano, nella danza, spostamenti rapidi nello spazio e variazioni dei livelli di movimento utilizzati, ovvero repentine e continue negoziazioni della distanza e del rapporto tra corpo e pavimento, tra verticalità e orizzontalità. Il movimento delle danzatrici con la sottoveste bianca, invece, è caratterizzato da una predominanza di tensione e di dinamicità nella parte superiore del corpo, il ritmo attraversa brevi fasi di accelerazione e decelerazione che pongono l'accento sul dialogo tra inerzia ed energia, tra movimento e stasi. Gli occhi chiusi, invece, portano l'attenzione dello spettatore sulla dimensione interiore delle interpreti, che danzano guidate soprattutto dalla propria sensibilità tattile, qui estesa a tutto il corpo. Le braccia, muovendosi distese oppure piegate vicino al petto e al viso, disegnano un lirico intreccio ritmico di spirali attorno al busto e alla testa, alternando alcuni momenti di sospensione, mai rigida, ad altri in cui la musica, il peso del corpo e il movimento sembrano rarefarsi.

Le gambe forniscono un sostegno saldo che fa risaltare la padronanza e l'espressività dei movimenti del tronco. In alcuni momenti anche la parte inferiore crolla, ripetutamente, con cedimenti delle ginocchia che spezzano la fluidità e fanno cadere il corpo al suolo. A fare da contraltare a questi soggetti, quasi fantasmatici, vi sono l'uomo che sposta le sedie e la donna dai capelli rossi che incarnano un carattere completamente diverso. Attraverso una presenza più 'quotidiana' e movimenti che sembrano improvvisi, essi sviluppano un'espressività maggiormente concentrata nel volto, dove lo sguardo è vivo, e gesti urgenti, che non sembrano originare dalle profondità della psiche. La qualità del loro movimento è scattante e nervosa, a fior di pelle.

La scrittura coreografica di *Café Müller* si caratterizza tuttavia anche per un altro elemento: la reiterazione. Probabilmente, la sezione più celebre dello spettacolo è quella dell'abbraccio: due danzatori, un uomo e una donna, tentano invano di restare abbracciati. Nonostante l'aiuto di un altro uomo che riporta la coppia nella posizione di partenza, uno di fronte all'altra, la donna inesorabilmente cade al suolo, scivolando via dalle braccia dell'uomo. Questa sezione è composta da una sequenza che disegna un arco temporale e gestuale che dalla stazione eretta giunge al pavimento per poi riprendere da capo, in *loop*, e il cui ritmo aumenta via via.

Est-ce la mort ? la négation du porté classique de la ballerine ? Le tempo, l'accélération, le relever immédiat succédant à la chute annullent en quelque sorte celle-ci pour la prendre dans un mouvement circulaire, dans une dynamique de vie (Aslan 1997, 39).

È la morte? la negazione del *porté* classico della ballerina? Il tempo, l'accelerazione, il rialzarsi immediato che succede alla caduta annullano in qualche quest'ultima per assumerla in un movimento circolare, in una dinamica di vita (traduzione a cura dell'autrice).

Dallo spettacolo, di cui ho appena cercato di tracciare, in sintesi, i tratti caratterizzanti, e dal contesto artistico e scenico precedentemente inquadrato e descritto, emerge l'immagine-icona Bausch di *Café Müller* che Ulli Weiss ha ritratto in una sua celebre fotografia (fig. 1). La verticalità della danzatrice vestita di bianco, con le braccia di poco protese in avanti che spostano leggermente il baricentro del corpo, ci permette di cogliere, anche nell'immobilità della fotografia, il senso del movimento di una donna che avanza a occhi chiusi, a piccoli passi. Questa figura, che immortala Pina Bausch in uno dei pochi ruoli che ella creò per sé stessa, è infatti presente sotto forma di citazione in numerosi esempi tratti dall'attualità teatrale degli ultimi vent'anni, su scala nazionale e internazionale.

Café Müller è, nella storia della danza, un fenomeno che è stato oggetto di diverse tipologie di trasmissione e di appropriazione diventando, in questo senso, un fenomeno particolare. Vi è traccia di questo spettacolo anche nel cinema di Pedro Almodovar, che ha inserito un estratto di *Café Müller* in *Habla con ella* (2002).

L'immagine di Pina Bausch così come appare nella fotografia di Ulli Weiss è un richiamo immediato a una coreografia che, oltre a essere stata definita una "opera-manifesto" (Bentivoglio 1985), ormai può essere considerata alla stregua di un monumento pubblico, un bene culturale immateriale il cui significato e la cui memoria sono ormai di proprietà collettiva.

Tra persistenza nel tempo e metamorfosi, *Café Müller* è diventato un classico del repertorio della danza contemporanea dotato di grande fecondità. Attorno a questo titolo vi sono attualmente due distinte

accezioni di trasmissione e di 'ripresa': una retrospettiva, che mira alla salvaguardia di questa coreografia e alla sua circolazione, e una – come afferma Isabelle Launay confermando il pensiero di André Lepecki – 'prospettiva':

[...] s'il vise une nouvelle création, ou des nouvelles lectures, ou s'il dégage les promesses ou le potentiel de l'archive et du répertoire en s'émancipant des supposées 'intentions' de l'auteur, ou encore s'il cherche une activation pour le présent. Il ne présuppose pas [...] l'existence d'un référent bien circonscrit, 'original' et authentique, qu'il faudrait retrouver ou reconstruire, évacuant ainsi le travail de transformation opéré par des reprises ultérieures ou présentes (Launay 2017, 22).

[...] se punta a una nuova creazione, o a delle nuove letture, oppure se emana delle promesse o il potenziale dell'archivio e del repertorio emancipandosi dalle supposte 'intenzioni' dell'autore, o ancora se cerca un'attivazione per il presente. Non presuppone [...] l'esistenza di un referente ben circoscritto, 'originale' e autentico, che bisognerebbe ritrovare e ricostruire, evacuando così il lavoro di trasformazione operato dalle riprese ulteriori o presenti (traduzione a cura dell'autrice).



1 | Pina Bausch in *Café Müller*,
foto di Ulli Weiss.

Café Müller è stato programmato per la prima volta nel 1981 al Teatro Due di Parma; questa è stata anche la prima apparizione italiana del Tanztheater Wuppertal. Da questa occasione in poi, la compagnia di Pina Bausch ha intrattenuto un rapporto speciale con il nostro paese, l'unico in cui hanno visto la luce ben tre co-produzioni con il Tanztheater Wuppertal: *Viktor* (1986) con il Teatro Argentina di Roma, *Palermo Palermo* (1989) con il Teatro Biondo di Palermo e *O Dido* (1999), nuovamente con il teatro romano.

Complice l'anno chiave del 2009, negli ultimi dieci anni la scena contemporanea italiana sembra aver espresso in

modo particolare la sua forte connessione con il Tanztheater Wuppertal, con Pina Bausch, e in particolare con *Café Müller*.

La 'frequentazione' di questa memoria è però senza frontiere e appartiene alla memoria collettiva del teatro, degli artisti e degli spettatori, come un rito collettivo. Come ricorda il giornalista Brian Seibert (Seibert 2017):

Even for those, like me, who weren't there in 1984, *Café Müller* (1978) and *The Rite of Spring* (1975) may already be partially familiar. Some of *Café Müller* appears, marvelously, at the start of Pedro Almodóvar's 2002 film *Talk to Her*. And sections from both are prominent in Wim Wenders's 2011 documentary *Pina*.

Anche per coloro, come me, che non c'erano nel 1984, *Café Müller* (1978) e *La Sagra della primavera* (1975) possono essere parzialmente familiari. Un pezzo di *Café Müller* appare, meravigliosamente, all'inizio del film *Parla con lei* di Pedro Almodovar del 2002. E sezioni di entrambi sono importanti nel documentario di Wim Wenders *Pina* (traduzione a cura dell'autrice).

Della figura di Pina Bausch in *Café Müller* sembrerebbe che ogni spettatore così come ogni artista abbia sviluppato una propria conoscenza e memoria private, derivanti dalla visione dello spettacolo dal vivo, in video oppure, in seconda battuta, dalle numerose riprese di questo *topos* che appaiono in altri spettacoli. Sembrerebbe trattarsi di una conoscenza condivisa, una memoria individuale e collettiva, figurativa ed 'esperienziale' comune anche tra generazioni diverse.

Il primo esempio che prendo in considerazione risale al 2008. Lo spettacolo *Rewind. Un omaggio a Café Müller di Pina Bausch* della compagnia Deflorian/Tagliarini formata dall'attrice Daria Deflorian e dal danzatore e performer Antonio Tagliarini è un tributo dedicato a *Café Müller* e a Pina Bausch ed è la prima parte di una trilogia, la *Trilogia dell'invisibile*. In questo caso, la pièce di teatro-danza viene utilizzata dai due attori in scena come innesco della scrittura scenica e come pretesto cui agganciare un insieme di discorsi che puntano all'universale a partire da fatti, ricordi e esperienze personali (Deflorian, Tagliarini 2014, 27).

Guardano il video poi Daria mette bruscamente il video in pausa.

DARIA Ma lei ha abbracciato un altro!

ANTONIO Ha abbracciato un altro! Ha abbracciato il danzatore di Pina Bausch, il biondo, Dominique Mercy.

DARIA Sarà anche il danzatore di Pina Bausch, ma l'altro le ha spostato le sedie, ha fatto di tutto per lei, è stato tranquillo, non l'ha giudicata, ha perso gli occhiali, è caduto, poi entra "il danzatore di Pina Bausch" e lei lo abbraccia!

ANTONIO Daria, l'amore è un'altra cosa.

Pina Bausch è, per questo duo di artisti, non solo una passione, ma il simbolo di un'esperienza comune che determina il recupero e l'attivazione tanto di memorie personali e aneddoti, quanto di una struttura drammaturgica che usa *Café Müller* come base di partenza per un discorso basato principalmente su temi intimi, della vita quotidiana; un processo che si occupa e si nutre di micro-narrazioni personali innalzandole a riflessioni più ampie e profonde sull'esistenza. Come scrivono gli autori nella nota d'apertura al testo dello spettacolo (Deflorian, Tagliarini 2014, 14):

Nota degli autori.

Una passione comune è alla base di questo lavoro: Pina Bausch. Nel 2008, un anno prima della scomparsa della grande coreografa, abbiamo deciso di dedicarle uno spettacolo. Avevamo il video di *Café Müller*, uno dei suoi capolavori, e questo ha segnato il percorso creativo. Il testo, come anche gli altri che abbiamo scritto successivamente, è nato in sala prove. Guardando e riguardando il video dello spettacolo, ci siamo raccontati.

In scena, *Café Müller* viene raccontato dai due performer che seguono lo spettacolo su un monitor posto davanti a loro, posizionato in maniera da non essere visibile al pubblico. Tuttavia, è proprio attraverso la descrizione del momento in cui Pina Bausch compie il movimento immortalato da Ulli Weiss che Antonio, il personaggio interpretato da Antonio Tagliarini, inquadra e introduce la figura della coreografa all'inizio della pièce (Deflorian, Tagliarini 2014, 23).

ANTONIO C'è Pina Bausch, con una camicia da notte bianca, che cammina di schiena lungo la parete, ha le braccia distese un po' in avanti, per proteggersi, come se non ci vedesse.

Il 2009, anno della scomparsa di Pina Bausch, è un anno chiave sotto diversi punti di vista. Innanzitutto, si tratta di un momento decisivo sia per coloro che hanno ereditato il lascito di Pina Bausch sia per il futuro delle sue opere che iniziano ad affrontare l'esistenza di una nuova epoca, postuma e soggetta a nuove forme di trasmissione e appropriazione. Tra queste nuove forme di 'ripresa' del repertorio vi sono anche le diverse tipologie di tributo che numerosi artisti hanno voluto dedicare alla coreografa.

A questo proposito, è il 2010, quando il regista Pippo Delbono presenta *Dopo la battaglia*, spettacolo al quale ha preso parte anche un'ex danzatrice italiana del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, Marigia Maggipinto (fig. 2). Si tratta di uno dei primi spettacoli dichiaratamente multimediali della Compagnia Pippo Delbono, in cui si fondono tra loro i linguaggi della danza, della musica, del video, del cinema, ma anche la parola, la canzone, il gesto quotidiano e la declamazione poetica. Nell'immagine tratta dallo spettacolo, Marigia Maggipinto danza indossando una lunga sottoveste bianca; la posizione delle sue braccia e la stabilità della posa delle gambe richiamano la danza di *Café Müller*. Durante alcune conversazioni personali con la danzatrice, ho appreso come per lei l'opportunità di danzare in questo spettacolo rappresentasse un modo per omaggiare e mantenere in vita, nel suo corpo e sul palcoscenico, la memoria e la testimonianza della coreografa.

Come dichiarato in alcune interviste, Pina Bausch è stata una maestra per Delbono e una figura di fondamentale riferimento (Bentivoglio 2016); questo spettacolo infatti presenta dei richiami a diversi esempi della teatrografia del Tanztheater Wuppertal e si inserisce, stilisticamente, nella linea di un teatro-danza dove gli intrecci tra scrittura scenica e musica sono messi in primo piano attraverso una struttura narrativa non lineare, simile a un puzzle.

Rispetto ad altri spettacoli di Delbono, in questa produzione emerge una sensibilità 'femminile' che viene posta in evidenza dai ruoli delle

danzatrici-attrici. Anche l'organizzazione delle sequenze e dello spazio sembra risentire di un approccio maggiormente attento alla dimensione 'coreografica' dell'insieme. Sembrerebbe, quindi, che l'intento del regista ligure possa essere stato quello di trasfigurare il dolore della battaglia – il dolore della vita – in qualcosa di 'ulteriore', di 'successivo'; forse, per lenire la sofferenza data dalla lotta cui il titolo stesso allude. In questo dolore, inoltre, potrebbe essere compreso anche quello per la scomparsa di Pina Bausch.



2 | Marigia Maggipinto in *Dopo la battaglia* di Pippo Delbono (2010).

Vi è poi un'altra produzione italiana, anch'essa del 2010, in cui ricorre la figura di Bausch di *Café Müller*. Si tratta di *Re-play* del coreografo di origine pugliese Antonio Carallo, anche lui ex membro della compagnia. In una scena del suo spettacolo, il danzatore indossa una copia della sottoveste bianca di *Café Müller*, chiude gli occhi, sporge le braccia e le mani leggermente in avanti e canta in playback al microfono la canzone *My Way*.

Dopo l'esperienza nell'ensemble di Wuppertal, nel 1998 Carallo inizia a collaborare con il coreografo francese Jérôme Bel in *Le dernier spectacle*, un lavoro la cui drammaturgia si basa in parte sul ragionamento per cui, politicamente,

l'unica forma possibile di esistenza della performance è nel presente. Di conseguenza, qualsiasi forma di economia della riproduzione, a partire da quelle offerte dalle tecnologie fino al *reenactment*, è vista come forma di tradimento della natura spettacolare in quanto espressione di 'rappresentazione di rappresentazioni' (Phelan 1993). In questo lavoro, Bel sceglie di giocare proprio con questa possibilità, adottandola e mettendola in crisi scegliendo alcune identità provenienti dalla storia della letteratura teatrale (Amleto), dallo sport (André Agassi) e dalla danza (Susanne Linke e Jérôme Bel stesso) che entrano in scena impersonati a turno dai danzatori della compagnia. Parlando a un microfono posto in proscenio, ogni performer, travestito da uno dei personaggi sopra

elencati, esordisce presentandosi – “Je suis...” oppure “Je ne suis pas...” – per poi eseguire a vista nel primo caso, o dietro a un telo nero nel secondo, alcuni movimenti che identificano quel preciso soggetto; per esempio, nel caso del personaggio di Susanne Linke, nello spettacolo viene ripreso un estratto della coreografia *Wandlung* del 1978.

Con il permesso di Bel, quando firma il proprio lavoro *Re-play* Antonio Carallo riprende questa cellula drammaturgica. La figura di Bausch in *Café Müller* – spettacolo che il danzatore ha interpretato al Théâtre de la Ville di Parigi per sostituire Dominique Mercy, occasionalmente infortunato (Chernetich 2017, 263) – ispira la sua creatività e riattiva la sua memoria di danzatore. Intervistato nel 2016, egli ha utilizzato il termine “metamorfosi” per riferirsi non tanto al parziale *reenactment* della scena di *Café Müller* quanto al processo di *embodiment* che lo mette in relazione con l'icona (fig. 3). Il danzatore ha affermato, inoltre, come nello spettacolo di Bel, specialmente nel personaggio di Amleto, fosse presente una dinamica volta alla “sospensione dei significati”, al non detto, all’affermazione e alla negazione. In questo caso, la memoria gli ha consentito di utilizzare sulla figura di Pina Bausch la stessa procedura compositiva, basata sullo studio e l’extrapolazione, sull’astrazione dal contesto di riferimento e infine sull’incarnazione nel proprio corpo di alcuni tratti caratteristici rilevanti (Chernetich 2017, 268).

Come in un gioco di *mise en abyme* il lavoro di Antonio Carallo è entrato a far parte di un altro spettacolo quando nel 2010 il coreografo Alain Platel, direttore della compagnia di danza belga Les Ballets C de la B, ha presentato al Théâtre de la Ville di Parigi *Out of Context – for Pina*. La particolarità di questa produzione, oltre all’esplicito tributo a Pina Bausch, è quella di aver ospitato, soltanto per le rappresentazioni parigine, un cameo tratto proprio da *Re-play*. Nello spettacolo di Platel, Carallo è invitato a innestare proprio la scena ritratta nella figura 3: uno dentro l’altro, i lavori dei due coreografi mostrano come la memoria in danza presenti un forte carattere collettivo, condiviso, che origina dalla trasmissione e dalle conoscenze attraverso cui si ‘propaga’ nel tempo.



3 | Antonio Carallo in *Re-play*, 2010.

Più tardi, nel 2017, l'attore e regista Danio Manfredini ha portato in scena *Luciano*, un lavoro che racconta le condizioni esistenziali degli ultimi della società. Nella scena finale di questo spettacolo, un personaggio vestito di bianco danza sulla musica di Henry Purcell evocando i movimenti di Pina Bausch in *Café Müller*. In questo caso l'immagine-icona oggetto di citazione prende le sembianze di una sorta di *stabat mater*, tanto che nel bozzetto preparatorio dello spettacolo (fig.4), che l'autore stesso ha intitolato *Madonna danza*, al bianco della veste si associa l'azzurro, colore tradizionalmente associato alla Vergine. Il riferimento a *Café Müller* è legato al carattere 'sacrale' di Pina Bausch che effettivamente è presente anche nel discorso storico-critico sulla coreografa (Bentivoglio 2015).

In *Scène*, testo del 2013 che riporta un complesso e ricco dialogo epistolare di lunga data tra i filosofi Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe, viene affrontato un tema che riguarda il rapporto tra la scena e la figura attraverso lo studio del concetto aristotelico di *opsis*, un termine che può essere tradotto come 'messa in scena' o come 'spettacolo' (Lacoue-Labarthe, Nancy 2013, 13). Lo studio di questa nozione richiama, nell'ambito di questa trattazione, il rapporto che intercorre tra la figura di Pina Bausch e le sue numerose sfaccettature, anche postume, ovvero i

processi di sacralizzazione e mitologizzazione che da questa sono stati generati e che si sviluppano in stretta connessione con le dinamiche della trasmissione e della memoria.

Nella storia della danza contemporanea, che si basa in larga parte sulla trasmissione di immagini, le figure-icone presentano un significato che si articola attorno a due segni-soggetti: quello dell'artista ritratto, figura pubblica, e il soggetto-ruolo impersonato nell'immagine. Nel caso dell'immagine tratta da *Café Müller* vi è, a livello del 'significante' dell'immagine stessa, una sovrapposizione quasi completa tra presentazione e rappresentazione, tra ciò che l'immagine mostra della 'persona', incarnata in una fotografia di carattere performativo, e la sua rappresentazione, ovvero il ruolo-personaggio che nell'immagine vediamo ritratto, in azione sulla scena. Quello che sembra essere accaduto, e grazie al quale riconosciamo in quella particolare figura di Pina Bausch un'icona, è che in questa non siamo più in grado di dissociare la persona dalla sua componente simbolica e rappresentativa. Si potrebbe infatti dire che l'insieme dei significati e della memoria di *Café Müller*, che quel fotogramma sintetizza, appartengono e raccontano Pina Bausch in un modo che va ben al di là della sua persona. Questa dinamica sembra essere confermata proprio dagli esempi 'postumi' proposti dagli artisti che, ricorrendo al *topos* dell'immagine, senza particolari mediazioni critiche, senza restare fedeli a 'l'originale' e senza circoscrivere il valore della citazione all'interno di un discorso, ne utilizzano, ne celebrano e ne citano la memoria, quasi come se quella figura fosse in realtà una reliquia magica, la traccia residua di una guida spirituale.

Pina Bausch in *Café Müller* 'permane', senza che si possa più distinguerne la portata documentaria - quale è la fotografia di scena, o la memoria dei movimenti della coreografia - dall'insieme dei significati e delle memorie che vi sono attribuiti e che sfumano completamente il confine tra arte e vita sia della persona ritratta sia, di conseguenza, di coloro che a questa figura fanno appello a loro volta, nei propri discorsi artistici.

La sopravvivenza (*Nachleben*) di Pina Bausch e delle sue coreografie, che continuano a vivere, ad attivare memorie e a creare nuovi immaginari nel presente, viene portata avanti stagione dopo stagione. Riprogrammando e talvolta trasmettendone la conoscenza a partire dai materiali dell'archivio

(video, foto, ecc.) e dalla memoria vivente dei danzatori, *Café Müller* prova la permanenza della propria memoria e, allo stesso tempo, i suoi effetti: un insieme di citazioni, riprese, appropriazioni, acquisizioni e tributi che sono il segno della vitalità di un repertorio che ‘anima’ la storia della danza. Grazie alla propria apertura a nuove letture e declinazioni, l’immagine-icona parrebbe concedere, da un lato, la rinegoziazione della distanza da essa e, dall’altro, il rigenerarsi dell’immagine in nuove ‘esperienze’ che fanno tutte capo, infine, a quella specifica ‘origine’ che ritorna, e che la foto di Ulli Weiss ritrae.



4 | Bozzetto preparatorio di Danio Manfredini per la scena finale dello spettacolo *Luciano*, 2017.

Sul fronte interno del Tanztheater Wuppertal, il fatto che Pina Bausch abbia lasciato ai propri successori, artistici e di sangue, un’eredità di fatto priva di testamento ha reso inizialmente più difficile l’organizzazione delle pratiche concrete di salvaguardia del repertorio dopo la sua morte, trasformando alcuni di questi aspetti ‘tecnici’ di gestione in questioni, ancora una volta, personali, corporee e talvolta anche spirituali. In questo senso, la costituzione dell’archivio Bausch rappresenta solo un aspetto della questione e riguarda la componente più stabile della memoria, quella concreta che, una volta raccolta e catalogata in un luogo sicuro, non dovrebbe più affrontare particolari rischi. Tuttavia, c’è una

memoria fisica, corporea e quindi vivente, che necessita di essere salvaguardata. Questa è la memoria dei danzatori che nei loro corpi-archivio custodiscono il repertorio (Lepecki 2006). È difficile inquadrare completamente la volontà di Pina Bausch in merito al proprio lascito: se da un lato sembrano esserci grande attenzione e controllo sul proprio lavoro e sui propri materiali, coreografici e non, dall’altro è evidente come, a differenza di altri coreografi del Novecento, come l’americano Merce Cunningham, ella non avesse predisposto un vero e proprio piano per le proprie opere dopo la sua morte (Franco 2014).

La pluralità di voci e di ricordi che si crea e prende spazio attorno a una coreografia come *Café Müller* e ai suoi prodotti (fotografie, video, memorie secondarie, ecc.), è il segnale di quanto la memoria stessa, con il suo funzionamento narrativo, partecipi a tenere vivo quel mito che gli artisti dell'estremo contemporaneo continuano, a loro volta, a nutrire con le proprie memorie e le proprie visioni. Come scrivono Susanne Franco e Marina Nordera nell'introduzione al volume *Ricordanze* (Franco, Nordera 2010, XXIV).

Mettendo al centro delle indagini l'atto narrativo, ricorre a una nozione di memoria come insieme di pratiche culturali individuali e collettive, discorsive e incorporate, che permettono di conservare, salvaguardare e trasmettere immaginari e rappresentazioni del passato. Spesso queste riflessioni tengono conto del fatto che gli individui e i gruppi implicati nei processi memoriali perseguono lo scopo di ridefinire le loro identità e posizioni in una società in cambiamento: le forme della relazione con il passato comportano quindi una continua costruzione e non sono esenti dal conflitto.

Questa linea di ricerca mette in luce un'ulteriore dimensione dello studio della memoria e ci suggerisce come la conoscenza delle modalità di fruizione, di utilizzo, di rappresentazione e di autorappresentazione di specifiche ricordanze, come è l'esempio di *Café Müller*, ci permettano di vedere come anche la memoria della danza tenda a dare vita a dei nuclei di memoria e mitologia collettiva che viaggiano nel tempo. Ogni generazione, allora, può fare della memoria uno strumento "[...] particolarmente utile, oggi, nel cercare un senso nella nostra rappresentazione di ciò che è stato e che il discorso storico ci consegna" (Franco, Nordera 2010, XXXV). Così *Café Müller* può continuare a essere uno strumento valido per plasmare l'immaginario degli artisti del presente e del futuro.

Lista degli spettacoli di teatro e danza presi in considerazione:

Café Müller, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, 1978

Rewind. Omaggio a Café Müller di Pina Bausch, Compagnia Deflorian/Tagliarini, 2008

Re-play, Antonio Carallo, 2010

Dopo la battaglia, Pippo Delbono, 2010

Luciano, Danio Manfredini, 2017

Bibliografia

Aslan 1997

O. Aslan, *Danse/Théâtre/Pina Bausch. II - D'Essen à Wuppertal*, "Théâtre/Public" num. 138, 11/1997.

Bentivoglio 2016

L. Bentivoglio, Pippo Delbono: Per lavorare con Pina Bausch avrei fatto di tutto. E l'ho fatto, "Repubblica.it", 25 agosto 2016.

Bentivoglio 2015

L. Bentivoglio, *Pina Bausch: una santa sui pattini a rotelle*, Firenze 2015.

Bentivoglio 1991

L. Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, Milano 1991

Bentivoglio 1985

L. Bentivoglio, *Pina al Café Müller*, "La Repubblica", 21 maggio 1985.

Brandstetter, Klein 2015

G. Brandstetter, G. Klein, *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs "Le sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer"*, Tanzscripte, Bielefeld 2015.

Chernetich 2017

G.C. Chernetich, *Danza, memoria, trasmissione. Il caso della Pina Bausch Foundation e del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, tesi di dottorato, Parma, Università degli Studi di Parma, Université Côte d'Azur, AA. 2016-2017.

Deflorian, Tagliarini 2014

D. Deflorian, A. Tagliarini, *Trilogia dell'invisibile: Rewind; rzeczy/cose e Reality; Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, Lo spirito del teatro n. 77, a cura di G. Graziani, Corazzano (Pisa) 2014.

Didi-Huberman [1998] 2011

G. Didi-Huberman, *La conoscenza accidentale: apparizione e sparizione delle immagini*, Torino 2011.

Franco 2014

S. Franco, *Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham, Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, dicembre 2014, 97-111

Franco, Nordera 2010

S. Franco, M. Nordera, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino 2010.

Hoghe 1987

R. Hoghe, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé par Raimund Hoghe. Photos de Ulli Weiss*, Paris 1987.

Lacoue-Labarthe, Nancy 2013

P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *Scène : suivi de, Dialogue sur le dialogue. Collection "Détroits"*, Paris 2013.

Launay 2017

I. Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Centre National de la Danse, Pantin 2017

Lepecki 2006

A. Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York 2006

Phelan 1993

P. Phelan, *Unmarked: the politics of performance*, London-New York 1993.

Seibert 2017

B. Seibert, *Review: The Ghosts and Rites of Pina Bausch*, "The New York Times", Sept. 15 2017.

Servos 2001

N. Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris 2001.

Guzzo Vaccarino 2005

E. Guzzo Vaccarino, *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Milano 2005.

Videografia

Bausch 2010

P. Bausch, Pina Bausch Foundation, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, *Café Müller*, Paris, L'Arche, 2010.

Vlaanderen Oper & Ballet 2017

Vlaanderen Oper & Ballet, *Café Müller*, Hope, 2017.

English Abstract

This article aims to portray the history of Pina Bausch's *Café Müller* (1978) and to outline the artistic context from which the iconic power of Pina Bausch's masterpiece derives. Ulli Weiss' picture of Pina Bausch dancing in her own *Stück*, with her eyes closed, dressed in a white camisole with her long and thin arms reaching forward in front of her is a *topos* recurring in many theatrical examples of

the last decades. In particular, this text contributes to shading light on the influence that *Café Müller* has had on the Italian contemporary theatrical and choreographic scene. Further shows analysed are: Deflorian/Tagliarini's *Rewind. Omaggio a Café Müller di Pina Pina Bausch* (2008), Pippo Delbono's *Dopo la battaglia* (2010), Antonio Carallo's *Re-play* (2010) and Danio Manfredini's *Luciano*(2017).

Through a selection of examples that show different declinations and uses of Bausch's memory and image, this study questions the construction, the status and the way of functioning of an icon through which personal and collective memories are linked. Making the attempt to highlight the relationship between Pina Bausch's iconology and contemporary artistic productions, this contribution deals with the modes of transmission of the repertoire and of memory in the performing arts.

Achille

Una variazione sul mito

Maria Grazia Ciani

“O eroi nati in secoli avvolti di nostalgia”

(Catullo, *carne* 64)



1 | *Achille combatte Memnone*, cratere a volute a figure rosse attribuito al Pittore di Berlino, 490-460 a.C., Londra British Museum.

L'*Iliade* porta il nome di una città asiatica (Ilio o Troia) e di una guerra epocale che segna la prima decisiva frattura fra Oriente e Occidente, il trionfo della Grecia alleata sulla città più ricca e più famosa della Troade.

Tuttavia il poema è spesso citato con la parola che lo inaugura, *menis*, termine forte, minaccioso, fatale. Ira cosmica, universale. Non solo l'ira di

Achille”, ma una forza che sconvolge il mondo e in sé comprende oltre alla guerra, tutto ciò che in qualche modo turba l’evolversi delle vicende umane.

Guerra e pace. Lo scudo di Achille ne è il riflesso iconologico. L’assedio e il tribunale di giustizia, l’agguato e la vendemmia, la strage e la raccolta del grano e infine la danza che simboleggia la storia umana che gira in cerchio, mutando solo nelle forme.

L’ira di Achille, il travagliato ritorno di Ulisse. Entrambe le vicende sono sotto il segno degli dei: Zeus architetta il piano di battaglia che condurrà allo stremo l’esercito acheo, Poseidone stabilisce che Ulisse pagherà a caro prezzo l’accecamento di suo figlio Polifemo. È la sfida, intima e tenace, che l’uomo greco ha sempre opposto alla supremazia divina. Per analizzare e interpretare i vari personaggi bisognerebbe quindi togliere questa cappa imposta dall’alto ed esaminarli nella loro individualità umana e non fissarli in modo definitivo come suggeriva già Aristotele (Poetica 15, 1454 b, 14, il testo peraltro è incerto) affermando che Achille, ad esempio, doveva rappresentare un “modello di durezza”, seguito in ciò da Orazio (Arte poetica, 119-122) secondo il quale lo stesso Achille doveva rimanere sempre “irascibile, spietato, aggressivo /, senza legge... e col solo diritto delle armi” (trad. M. Ramous).

Chi è Achille, di cui l’*Iliade*, il poema di Ilio, canta gli episodi cruciali che lo vedono protagonista nell’ultimo anno di guerra? Figlio di una dea, Teti, e di un mortale, Peleo, re di Ftia, Achille è famoso per la sua potenza guerriera. È probabile che, fino al decimo anno, abbia sostenuto la forza di assalto con il suo prestigio oltre che con il suo valore. Una tradizione ambigua e incerta, ma spesso ripetuta, vuole che sia segnato da un funesto destino: una vita breve in cambio di una fama eterna. Fu una profezia? Fu una scelta personale e, se è così, quando fu compiuta? In alcuni casi si accenna a una decisione reversibile (libro nono dell’*Iliade*), di lasciare il campo di battaglia, ritornare a Ftia, vivere in pace una vita felice. Alla decisione espressa da Achille nel libro nono (“domani tu vedrai le mie navi solcare all’alba l’Ellesponto e dopo tre giorni giungerò nella fertile terra di Ftia”) si aggiunge una veemente dichiarazione di amore per la vita (“Niente per me vale la vita...”): istinto comune a tutti i mortali, ma i Greci in particolare, lo sappiamo, amavano morbosamente, ferocemente la vita.

Odiavano la vecchiaia e la morte. Cercavano di tener testa agli dei che essi stessi avevano creato. Non credevano in un futuro che oltrepassasse i limiti della memoria umana. Le parole di Achille sono stravolte dall'ira: la realtà è che lui è l'uomo dal breve destino, che la sua vita sarà oltre la morte, una vita virtuale nel ricordo dei posteri.

E infatti Achille non ritorna a Ftia, rimane a Troia nel suo accampamento con i suoi Mirmidoni, e da lontano segue le sorti della battaglia che continua senza di lui. Le mura di Troia sono ancora in piedi, Ettore vive ancora: sarebbe stato Achille il conquistatore di Troia se avesse continuato a combattere, avrebbe coronato il sogno, peraltro assurdo, espresso nel libro sedicesimo, mentre sta avviando Patroclo al posto suo verso una morte sicura? ("Oh, se nessuno dei Teucri potesse sfuggire alla morte e nessuno degli Achei, e noi, noi due scampati alla strage, noi due soli potessimo sciogliere i sacri veli di Troia!")?

Noi sappiamo soltanto quello che Omero ci narra, e che nessuna altra fonte smentisce. Achille tornerà per ricacciare i Troiani dentro le mura e per infliggere il colpo mortale che alla fine determinerà la fine di Troia: la morte di Ettore "la colonna invincibile/ inflessibile di Troia" (Pindaro, *Olimpica* II, 144 ss.). La morte di Ettore è la fine di Troia e la vera vittoria, nel codice aristocratico dell'*Iliade*, è questa: l'ultimo duello alla luce del sole e all'arma bianca.

Nel breve tempo che ancora gli resta, Achille ucciderà ancora valorosi guerrieri, illustri alleati dei Troiani: l'amazzone Penthesilea, il negro Memnone; poi morirà ucciso da una freccia fedifraga e da un dio - come vuole l'onore dei grandissimi eroi. Ma questo l'*Iliade* non lo racconta perché il duello tra Ettore e Achille è anche quello che chiude un'epoca e allontana nel tempo le vicende di Ilio (sorvolando sulle ultime imprese e persino sulla morte di Achille stesso), per inaugurare una nuova era, un nuovo codice di comportamento, un nuovo protagonista. Ulisse, con la maschera di un cavallo come nei peggiori incubi di Füssli, distruggerà Troia e sterminerà i Troiani in una notte. Ma Achille e Aiace - gli ultimi veri aristoi - rimarranno sepolti a Troia e sulla loro tomba, si dice, sosterà Maometto II, novello Alessandro, fautore di una conciliazione tra Oriente e Occidente, immenso, generoso progetto che morirà con lui.

Come si presenta Achille nel primo libro dell'*Iliade*? La situazione in campo è tragica perché al quotidiano impegno della guerra si è aggiunto il flagello della peste causata dal brutale rifiuto di Agamennone di restituire la preda di guerra, la fanciulla Criseide, al padre Crise, sacerdote di Apollo. Ed è proprio Achille a convocare gli Achei in assemblea per cercare una soluzione e, se aderisce alla proposta di Calcante (Criseide sia restituita al padre per placare l'ira di Apollo), non è insensibile alla reazione di Agamennone, ma cerca di mediare promettendo - a nome degli Achei tutti - di risarcire tre, quattro volte tanto il sovrano per questa privazione resa necessaria dall'intervento divino.

Diverso è l'atteggiamento del "signore degli eserciti" che non vede al di là della convenienza, accecato com'è, lui per primo, dalla perdita della "sua" preda di guerra e probabilmente anche dalla prevenzione verso il guerriero più temuto e venerato. In questo momento si profila nettamente la sorda opposizione tra l'aristos e il ferteros, quasi una privata querelle che prevale sugli interessi comuni. Agamennone infatti non tiene conto delle eventuali conseguenze della sua ripicca (togliere subito e di forza, se occorre, un equivalente premio d'onore ad Achille), nonostante sia lui il capo supremo e il principale responsabile della flotta alleata (sarà lui stesso a riconoscerlo in seguito e a pentirsene).

Ed ecco la nascita dell'ira. Che inizia con Apollo, prosegue con Agamennone, ma soprattutto si incunea fermamente nell'animo di Achille, tanto da reclamare una vendetta spietata che coinvolge l'armata intera.

Tra le braccia della madre divina, Achille piange "la fanciulla dalla snella figura che gli avevano strappato a forza e suo malgrado". Più tardi la chiamerà "sposa diletta" e confesserà che "l'amava con tutto il cuore, benché schiava di guerra" (libro nono). Prima ancora Agamennone aveva dichiarato di amare Criseide più della sua legittima moglie Clitennestra (libro primo). Ed è un fatto da tenere in considerazione questo legame che si stabilisce tra i guerrieri e le donne conquistate nelle varie battaglie combattute intorno a Troia: un nugolo di donne spesso nobili e bellissime, "spose-concubine", ma di fatto amanti spesso riamate o comunque desiderate e contese. Così sarà per Cassandra e per Andromaca; così fu per Jole, Arianna e la stessa Medea. Ha scritto Orazio (*Odi* II 4, 1-4): "Non

vergognarti di amare una schiava /...anche Briseide / intenerì col suo color di neve / l'orgoglio di Achille" (trad. M. Ramous).

Ma la situazione che si determina all'inizio dell'*Iliade* è più complessa: Briseide può essere oggetto d'amore ma è anzitutto una schiava, fa parte del bottino che veniva assegnato pubblicamente a ogni guerriero in segno di riconoscimento per il suo valore. Era il *geras* sacro e intoccabile secondo l'aristocratico codice di guerra.

Oro bronzo ferro e belle donne erano il premio della battaglia. E Briseide, nel momento in cui viene tolta ad Achille, ridiventa parte intoccabile del bottino, amante o amata che sia. Nel pianto di Achille c'è più rabbia che dolore: "Il figlio di Atreo in mezzo agli Argivi mi offese come un vagabondo senza onore" (libro nono). Anche se, in quella stessa sera l'eroe si porterà nel letto un'altra schiava, l'azione commessa da Agamennone non è negoziabile.

Achille si ritira dunque dalla guerra però rimane a Troia e "nell'inerzia si rodeva il cuore rimpiangendo il tumulto della battaglia" (libro primo) e sembra che per tutta la durata della rovinosa rotta degli Achei se ne stia "ritto sulla poppa della sua nave" a contemplare le fasi della lotta come lo coglie Omero nel libro sedicesimo quando, vedendo Macaone figlio di Asclepio ferito e trasportato sul carro di Nestore verso gli accampamenti, manda Patroclo a cercare notizie e poi decide di farlo entrare in campo al posto suo, con indosso le sue armi. Fatale decisione, avverte Omero, e fatale lo sarà per tutti e due.

Che cosa rappresenta Patroclo nella vita di Achille? L'amico-fratello con cui ha condiviso l'infanzia, il compagno di giochi che diventa l'altro se stesso, e nello stesso tempo il punto di riferimento, il confidente, il consigliere. Achille è giovane, orgoglioso e ribelle nonostante il severo tirocinio fatto con Chirone. Patroclo è la sua sponda sicura, inseparabile nella sua mente e nel suo cuore. Non sappiamo nulla di come abbia trascorso i nove anni precedenti insieme ad Achille. Certo accanto a lui, protettore e guida fedele, come un'ombra che veglia, silenziosa e discreta.

Ma il guerriero che scende in campo travestito da Achille non è l'alter ego del principe, è Patroclo figlio di Menezio, un *aristos* al pari di Achille, un

combattente che semina stragi e che alla fine, come tutti gli eroi più famosi, si arrende solo davanti a un dio.

La morte di Patroclo è l'evento-chiave dell'*Illiade*. Si è sempre detto che egli muore al posto di Achille – ed è vero – ma dal punto di vista emotivo, è Achille che muore con lui.

L'uccisione di Patroclo travestito da Achille – un solenne rito di morte seguito da una feroce lotta per recuperare il suo corpo – è la prefigurazione della futura morte di Achille. Una scena inimitabile e irripetibile. In Ettore sopravvive la maschera di Achille – la sua armatura – segno premonitore di un passaggio, di un cambiamento sostanziale che spezza il poema in due.

L'ira di Achille cambia bersaglio e sostanza, diventa l'odio mirato verso l'uccisore di Patroclo, unito all'immenso dolore che lo travolge inaspettatamente. *Cholos* e *achos*. Se la *menis* lo aveva isolato a coltivare ostinatamente una rabbia tutta interiore e affidata alla vendetta di Zeus, *cholos* e *achos* mescolati insieme esplodono – conformemente al carattere di Achille – in un furore senza limiti, in un bagno di sangue che turba anche gli dei.

Tutto è ormai alle spalle, anche l'ipotesi della "scelta" orgogliosa di fama e di gloria. C'è solo il destino senza compenso. C'è la morte che ora soltanto – come afferma Simone Weil – il guerriero vede e comprende nella sua nuda realtà. E ogni ambiguità scompare quando egli dice al suo immortale cavallo Xanto: "Perché mi predici la morte? So bene anch'io che il mio destino è di morire qui, lontano dal padre e dalla madre" (libro XIX).

Ora Achille cammina con la Morte, alternando momenti di controllata gentilezza (i giochi in onore di Patroclo, libro XXIII), a impulsi di rabbia sfrenata (il trascinamento del cadavere di Ettore intorno al tumulo di Patroclo), a lacrime e gesti di pietà: lacrime per Peleo e per Patroclo, pietà per Priamo inginocchiato piangente ai suoi piedi; rispetto per Ettore di cui personalmente presiede alle cure prestate al corpo che poi egli stesso solleva e depone sul carro – sempre pensando a Patroclo ma anche senza dimenticare il codice di guerra che contempla il valore concreto del riscatto (libro XXIV).

Priamo ai piedi di Achille, le fiamme del rogo funebre di Ettore: questa è la sconfitta dei Troiani e la gloria di Achille nell'ambito dell'*Iliade* e della guerra di Troia. Che altro aggiungere dopo questo episodio, se la morte di Ettore segna la fine della città ed è il duello più atteso del poema e mirabilmente preparato e sceneggiato? E come illustrare la morte di Achille, se è già virtualmente morto in controfigura?

Il poco tempo che ancora rimane non incide nella storia. Che cosa possono avere di straordinario i duelli con Penthesilea e con Memnone paragonati allo scontro con Ettore? E che senso ha descrivere la morte di Achille quando il suo compito e il suo tempo già si è concluso e la caduta delle mura, la distruzione di Troia, le armi stesse del più forte andranno alla fine al più astuto? (come non manca, fra gli altri di sottolineare Ovidio: "Le armi del valoroso andarono all'eloquente" (*Metamorfosi* XIII, 383; trad. G. Chiarini).

Lasciamo dunque l'Achille dell'*Iliade* con le ultime parole scambiate con Priamo al momento del congedo: la promessa di una tregua d'armi per consentire ai Troiani di preparare i solenni funerali di Ettore – e la sua mano posata su quella del vecchio re, a sancire la promessa. Lo lasciamo addormentato nella sua tenda con Briseide accanto, come se non dovesse più risvegliarsi, come se avesse compiuto il suo singolare ed eccezionale destino.

A lui disse allora il divino Achille dai piedi veloci "Sarà così come vuoi, vecchio re Priamo; sospendere la battaglia per tutto il tempo che hai chiesto". Così parlò e posò la sua mano sulla mano destra del vecchio perché non avesse più timore nell'animo. Dormirono dunque là, nel vestibolo, Priamo e il suo araldo. Achille invece dormiva nella sua tenda e accanto a lui si stese Briseide, la bella.

Dopo l'*Iliade*

L'*Iliade* non si può definire il "poema di Achille" nonostante la vicenda che Omero ha scelto di narrare ruoti intorno alla sua persona. Si tratta sempre di un episodio – per quanto cruciale – della lunga guerra e la guerra è dominante nel vasto poema dove, oltre ad Achille, agiscono eroi dalla forte e incisiva personalità.

Ma l'incipit dell'*Odissea* non lascia dubbi: la Musa canterà le vicende di un uomo e quest'uomo è il conquistatore di Troia:

L'uomo cantami dea, l'eroe dai mille volti, colui che errò per tanto tempo dopo che distrusse la città sacra di Ilio.

Molti secoli dopo gli farà eco Orazio:

Il male – sedizioni, inganni, delitti, passioni violente – di qua e di là delle mura di Ilio –. Ma invece. Simbolo ed esempio del potere della virtù sugli uomini, Ulisse, che fu il vincitore di Troia, il savio che conobbe molte città e costumi degli uomini... (Epistole I, 2, 15ss., trad. E. Mandruzzato).

Una nuova, straordinaria abilità si sostituisce all'impero delle armi. Come nessuno poteva eguagliare Achille nel valore, così "nessuno voleva misurarsi con la mente accorta del divino Odisseo che su tutti eccelle nell'inventare ogni tipo di astuzie" (così Nestore a Telemaco, *Odissea*, libro terzo). Ma Nestore dice anche: "intorno alla città di Priamo furono uccisi tutti i migliori (*ossoi aristoi*: Achille, Aiace, Patroclo, Antiloco). E non accenna al cavallo di legno.

Lo stacco è quasi impercettibile, eppure la scelta di dire e non dire è attentamente calibrata in questi poemi che sembrano assemblati senza una legge particolare. La storia del cavallo verrà più tardi, quando alla corte di Alcino, davanti a un Ulisse che ancora è Nessuno, l'aedo Demodoco la canta come evento già entrato nel mito e la presa di Troia – che Achille sognava di conquistare insieme a Patroclo con le armi in pugno alla luce del sole – diventa una strage notturna perpetrata con un'astuta invenzione che anticipa altri modi di combattere, altre strategie, uomini diversi nel pensare e nell'agire.

Poco tempo trascorre – lo abbiamo già detto – tra il riscatto di Ettore e la presa della città. Ma questo tempo breve non ha storia in Omero. Altri cercheranno di colmare lo iato, di frugare tra le testimonianze raccolte dai mitografi, dagli storici, da altri poeti. La fine del decimo anno prevede ancora, ripetiamo, due grandi azioni di Achille, l'uccisione di Pentesilea e Memnone, la morte di Achille e di Aiace, la costruzione del cavallo, la distruzione della città.

Ma il silenzio di Omero, come ogni sospensione e ogni pausa in musica, ha il suo significato che è quello di dare forza e rilievo allo stacco epocale tra due opposte stagioni, e mentre l'*Iliade* si allontana nel tempo e rimane pietrificata "come un masso immane nella pianura" (la definizione è di Roberto Calasso) – il futuro corre sul mare, verso Ovest, con mete e scopi diversi. Il greco Ulisse affronta una traversata che vale una vita intera per ritornare nella piccola, pietrosa ma tanto agognata Itaca: non sappiamo, storicamente, se è lì che poserà per sempre o se si affiderà ancora al mare e alle stelle. Enea trasporta i Lari di Troia verso una terra dagli alti destini: il Lazio, i Latini, e alla fine, Roma.

Le armi, le donne: l'amante ambiguo

I Greci erano un popolo curioso, insaziabile, pieno di fantasia. Tanto poco si interessavano agli autori, tanto più si invaghivano dei personaggi e intorno a loro tessavano una rete di aneddoti e notizie vere o false che venivano accuratamente raccolte dagli storiografi e dai mitografi quando non venivano riproposte con varie manipolazioni in opere poetiche, fossero liriche o tragiche.

L'Achille omerico sembra nato cresciuto e morto a Troia. Rappresenta l'ideale greco più arcaico: giovane, biondo, bellissimo, nobile e valoroso – e al tempo stesso violento, irascibile, egocentrico, votato alle armi e alla guerra: così come lo intendono Aristotele e Orazio ed altri ancora. Duplice, ma non per calcolo bensì per la sua impetuosa giovinezza priva di autocontrollo. Di lui Schlegel ha lasciato questa descrizione: "fortissimo coraggiosissimo bellissimo violentissimo nobilissimo irritabilissimo ed amabilissimo, il più divino e il più terreno di tutti gli eroi".

Nella sua vita, non è l'infanzia che conta o l'educazione del saggio Chirone (nonostante il parere di Pindaro, *Olimpica* II e *Nemea* III), quanto il rapporto con la madre divina, assente nella vita quotidiana, ma presenza costante nell'animo del figlio. Teti è una dea: Teti sa. La famosa "scelta" di Achille tra la morte precoce e la fama eterna può essere un'invenzione poetica se la madre, consapevole, aveva già cercato di sottrarre il figlio alla guerra conducendolo a Sciro presso il re Licomede e costringendolo a vestire abiti femminili facendosi passare per una delle figlie del re. Di questo episodio vi sono varie versioni ma tutte concordano sul travestimento di Achille e questo fatto incide di fatto su alcuni giudizi

postumi (“... si nasconde / come il figlio di Teti marina quando Troia / in lacrime periva, / per non essere spinto contro i Lici alla morte”, Orazio, Odi, I, 8, 13-16, trad. M. Ramous), e probabilmente anche sul suo irrisolto rapporto con le donne.

Verrà stanato, il giovane Achille – peraltro con sua grande gioia – da Ulisse e Diomede in cerca di alleati per la grande spedizione che si sta preparando contro Troia. Nel frattempo Achille, a cui le vesti non hanno spento gli istinti naturali, si è unito di nascosto a Deidamia, una delle figlie di Licomede, non si sa se per amore o per impulso sessuale, e dall’unione è nato un figlio, Pirro-Neottolemo, destinato a sostituire il padre a Troia dopo la sua morte.

Di fronte alle unioni esemplari nella loro “normalità” – l’una presente a Troia, Ettore Andromaca Astianatte – l’altra diversa e lontana ma salda – Ulisse Penelope e Telemaco – di fronte alla stessa coppia unita e dolorosa di Priamo ed Ecuba, Achille è un’eccezione. Deidamia sembra scomparsa dalla sua memoria oltre che dal suo cuore, solo Pirro è una realtà riconosciuta in quanto la stirpe si perpetua per linea maschile e sulle spalle di Pirro pesa un’eredità straordinaria.

Ma nell’ambito di quanto narra l’*Iliade* Deidamia e Pirro non esistono, Achille piange Peleo, piange Patroclo e, se vogliamo, si addolora anche per Briseide. L’ultima visione che abbiamo di lui è il suo sonno accanto alla schiava-amante restituita.

Forse la struttura del racconto, le condizioni particolari in cui si svolge, esigevano questo e non altro. Manca del tutto quello che costituirà il perno dei futuri poemi epici e cavallereschi, l’amore dell’eroe protagonista per la più bella del reame. Tra Achille ed Elena non passa nemmeno uno sguardo (anche se non manca l’insinuazione postuma che uno sguardo ci fu, uno solo, ma sufficiente perché Achille nella sua giovanile labilità, si invaghisce della bellissima donna). Ma per quel che riguarda Omero, essi appaiono chiusi ciascuno nella superba concezione che hanno di sé. Rimane quindi solo la schiava-concubina-amante-sposa, la bella Briseide a cui molti poeti di aggrapperanno come all’unico appiglio erotico, mentre sul conto di Achille si accumulano supposizioni e leggende.

Forse non è un fatto trascurabile che Achille esordisca in vesti femminili. Nella sua incompiuta *Achilleide*, il poeta latino Stazio ne dà un resoconto particolareggiato, indugiando sulla posizione ambigua di Achille – da tutti ritenuto una fanciulla – sulla scoperta del sesso e il legame con Deidamia, la loro unica notte d’amore e le nozze imposte ed affrettate. Un sentimento acerbo, un’incertezza condivisa. E Deidamia sposa, sì, ma abbandonata e dimenticata. Questa vicenda, cui Stazio dedica quasi interamente quello che è rimasto del suo poema, conferisce effettivamente alla figura dell’eroe degli eroi un certa ambiguità che sarà sfruttata proprio nel mondo antico, attribuendogli molteplici avventure d’amore (ampiamente documentate da Erwin Rohde nel suo saggio del 1914).

La vicenda di Achille a Sciro, alimentata dagli stessi Greci, pronti a dissacrare i personaggi illustri da loro stessi creati (perduta è la tragedia di Sofocle *Gli amanti di Achille*), ha conosciuto una grande fortuna in campo iconologico e la “favola erotica” dell’eroe avrà larga diffusione in campo latino trasformando il “fulmine di guerra” in un modello di amante elegiaco.

Ma il valore, la gloria, le donne, la crudeltà, la nobiltà, la pietà alla fine si trasformano in un groviglio di elementi inconciliabili che i poeti successivi cercheranno di districare, secondo la loro ispirazione, dando la preminenza ora all’uno ora all’altro di questi aspetti, con giudizi a volte discordi e non sempre positivi.

Nelle *Metamorfosi*, Ovidio evoca una Achille inesorabile anche dopo la morte, quando, emergendo da “un’enorme crepa del terreno”, fantasma irato e “ombra crudele”, ordina che Polissena, la figlia di Priamo già a lui destinata come schiava, venga immolata sulla sua tomba (libro 13, 441-448, trad. G. Chiarini).

La scena è ripresa da Seneca nella tragedia *Le Troiane*. Egli accentua il lato barbaro del sacrificio, un sacrificio che non ha più senso ai suoi tempi se non come “orrendo assassinio” e affida al figlio Pirro, vero esemplare di autentica ferocia, l’esaltazione di un padre da cui ha ereditato solo il lato peggiore. L’osservazione più calzante in questo caso è il riconoscimento di Achille come il vero, l’unico conquistatore di Troia:

È solo grazie a lui che Troia è stata sconfitta; quel poco che è rimasto in piedi, dopo la sua morte, è stato perché incerto da che parte cadere... Ilio è stata sconfitta da mio padre, voi vi siete limitati a distruggerla.

Ma qui non si può fare a meno di udire in sottofondo l'eco della ironica frase di Ulisse nelle *Metamorfosi* ovidiane: "rendendo possibile la presa dell'alta Pergamo, di fatto l'ho presa" (libro XIII, 374, trad. G. Chiarini).

Dietro questa esecrabile decisione presa da Achille post mortem, aleggia tuttavia la leggenda di un amore nato nel cuore dell'eroe per Polissena, in quanto la fanciulla avrebbe accompagnato Priamo nel campo greco la notte del riscatto di Ettore. Una leggenda, come tante. Polissena come Briseide? Delle postume "nozze di sangue"?

Su questo Achille implacabile e sul sacrificio di Polissena torna Catullo nel carme 64, con toni aspri e duri di condanna. "La Frigia sarà un lago di sangue troiano", Achille coprirà di cadaveri il letto dello Scamandro "riscaldando col sangue le acque profonde". E Polissena è la vittima, solo la vittima immolata sul suo tumulo, stroncata brutalmente da un colpo di scure.

Intanto Briseide, nella terza lettera delle *Eroidi* ovidiane, lamenta l'indifferenza di Achille nei suoi confronti, il suo volubile amore, definisce se stessa "schiava, chiamata tante volte al letto del suo padrone", interpretazione forse esagerata ma certo coerente con la posizione di Briseide e delle altre schiave di guerra in Omero: oggetti d'amore occasionale, alcune più desiderabili e concupite di altre, ma certamente sostituibili.

D'altra parte nell'*Iliade* non c'è scelta. E Briseide è oggetto di contesa e di dichiarazioni di affetto da parte di Achille al momento in cui gli viene portata via. Non ha dubbi Properzio che, identificando Briseide con la sua Cinzia e quindi se stesso con Achille, attribuisce all'eroe un dolore superiore a quello per Patroclo e la morte e l'oltraggio al corpo di Ettore una tardiva vendetta per la sottrazione della fanciulla amata (*Elegie* II, 8).

A Briseide – *die Geliebte verloren* – dedicherà le lacrime di Achille anche Friedrich Hölderlin nella breve lirica *Achill*, identificandosi egli pure con l'antico eroe e attribuendogli i suoi sentimenti.

Persino Pascoli – che pure esalta l'eterna gloria di Achille – non rinuncia a concludere il suo canto evocando Briseide. E questa volta le lacrime sono di Briseide per Achille, la conferma del suo amore per lui, amore di schiava (la "dolce schiava") perché Pascoli conosce le antiche regole meglio di altri. E tuttavia ci lascia l'illusione che l'ultima notte che i due trascorrono l'uno nelle braccia dell'altra, sia davvero una notte d'amore (*La cetra di Achille*, in *Carmi conviviali*).

Altre donne, altri amori

Torniamo ora indietro, cioè alla produzione epica postomerica. Dopo lo Sturm und Drang della produzione tragica, in gran parte perduta (non senza lasciare brevi frammenti o titoli che lasciano spazio solo a delle ipotesi – abbiamo già citato il dramma satiresco di Sofocle *Gli amanti di Achille*), dopo la tragedia dunque, il ritorno del genere epico è rappresentato da *Le Argonautiche* di Apollonio Rodio che, nel III secolo a.C. canta il quattro libri la spedizione di Giasone nella Colchide sulla nave Argo, alla conquista del Vello d'Oro; una vicenda avventurosa, odisseica per la fortunosa traversata sul mare, in cui però l'elemento-chiave è la storia d'amore, più drammatica che erotica, tra Giasone e Medea.

L'argomento diverso, addirittura pre-iliadico, la trama ricca di eventi, l'esametro "riveduto e corretto" con freschezza e creatività, ridanno vita all'antica cadenza omerica senza gravarla con imitazioni forzate. La svolta è costituita invece dalle figure dei protagonisti: Giasone non è Achille, non è Ulisse. La sua impresa è costellata da paura, incertezza, necessità di essere incoraggiato e aiutato. Dominante è Medea – non la matricida euripidea – ma la fanciulla che, pur nella sua qualità di maga in possesso di forze occulte e nella sua alta posizione di discendente del Sole – si innamora per la prima volta, perduto, di Giasone non appena posa lo sguardo su di lui. Le fasi dell'innamoramento sono descritte con rara finezza psicologica (Apollonio ricorre anche al lessico della medicina) che certo Virgilio terrà presente per la sua Didone.

Ma, diversamente da Omero e senza ambiguità, è Medea che ama senza riserve mentre Giasone sembra oscillare nei suoi sentimenti e persino nei suoi propositi – fino a sfiorare l'idea dell'abbandono dopo aver raggiunto il suo scopo, la conquista del Vello, conquista resa di fatto possibile dall'intervento di Medea. E Medea verrà abbandonata, lo sappiamo, e con tragiche conseguenze, ma non nel poema di Apollonio il quale recupera le radici di una giovane Medea, vittima innocente della passione d'amore. Su Medea ritorneremo per una tradizione marginale che la collega con Achille.

Molti secoli dopo Apollonio un altro poeta si propone di rilanciare il genere epico. Siamo nel III-IV secolo d.C. e Quinto di Smirne, un personaggio di cui nulla sappiamo di certo, vuole colmare lo iato che divide l'*Iliade* dall'*Odissea*: gli ultimi mesi di guerra, la morte di Achille e di Aiace, la presa di Troia, l'inizio dei "ritorni" (*nostoi*). Completare Omero: impresa ardua e pericolosa perché l'argomento è lo stesso, l'imitazione quasi inevitabile e l'aura magica, l'inconfondibile ritmo dei poemi omerici è ormai un remoto ricordo. E Quinto non è all'altezza di Apollonio, anche se il suo poema in 14 libri non è privo di "pezzi di bravura", è ricco di aneddoti e notizie preziose, vere o inventate che siano: qualità che peraltro gli saranno tardivamente riconosciute, condannando la sua opera a un lungo periodo di oblio.

Ecco, in breve, la trama.

Le fiamme della pira di Ettore, "domatore di cavalli", si sono dissolte nell'aria, la tregua promessa da Achille a Priamo è scaduta e la guerra riprende perché le mura di Troia sono ancora inviolate. Nonostante la morte di Ettore e i presagi che fin dall'inizio collegano questa morte alla fine di Troia, l'inizio della ripresa sembra rafforzare la difesa dei Teucri, anche se i due valorosi alleati che accorrono in aiuto di Priamo, sono destinati a soccombere per mano di Achille, ulteriore corollario alle sue mitiche imprese, anche se la climax è già stata raggiunta con l'uccisione di Ettore e giustamente è con quella morte che Omero aveva scelto di chiudere l'*Iliade*. Tuttavia i nuovi avversari sono valorosi e degni di fronteggiare l'eletto fra i guerrieri.

L'incipit del primo libro è dominato dall'arrivo dell'Amazzone Pentesilea con le sue dodici seguaci. Nel ritratto che ne fa Quinto, Pentesilea appare

come l'*alter ego* di Achille, bellissima d'aspetto, assetata di guerra e di sangue, altera e amabile, ambiziosa e piena di orgoglio smisurato, convinta di riuscire a uccidere Achille, sgominare tutti gli Achei e dare alle fiamme le loro navi. "Pentesilea figlia di Ares... pari alla furia del fuoco" (libro I, trad. N. Canzio).

Ma, nonostante l'ardore belluino, l'Amazzone cade al primo lancio di Achille e cade "come un abete spezzato dall'impeto del gelido Borea", similitudine consueta nei poemi omerici per gli eroi colpiti a morte. Qui però accade l'imprevisto. Secondo la sua trista abitudine Achille insulta l'avversario caduto, ma quando gli toglie l'elmo dal capo e vede il volto della giovane, bellissima anche nella morte, improvvisamente prova pentimento e dolore "perché l'aveva uccisa, e non condotta come mirabile sposa / a Ftia dai bei puledri" (libro I, trad. N. Canzio).

Nulla aggiunge il poeta a questi pochi ambigui versi, e tuttavia il repentino mutamento nel cuore di Achille può significare tutto e nulla: un moto di ammirazione che si vela di rimpianto o un improvviso accendersi di una tardiva passione. "...quando l'elmo dorato / le mise a nudo la fronte, la sua / raggianti bellezza vinse l'eroe vincitore" (Properzio).

Passione e dolore. Ma anche così, vinto dalla bellezza di Penthesilea al primo sguardo, Achille non disgiunge il suo dolore da quello per Patroclo:

E molto si doleva il Pelide / nel guardare nella polvere l'amabile vigore della
vergine / perciò terribili angosce gli dilaniavano il cuore, / quanto per il
compagno Patroclo da poco caduto (libro I, trad. N. Canzio).

Achille vede Penthesilea e subito pensa a lei come "sposa". In realtà il termine non ha un significato preciso, sembra quasi un topos che ricorre ogniqualvolta un guerriero si riferisce a una donna che in qualche modo gli appartiene. Sposa è Deidamia (moglie legittima a quanto sembra), ma anche Briseide, Agamennone afferma di amare Criseide più di Clitennestra e ora Achille vede nella Amazzone uccisa una ormai improbabile ma desiderabile "sposa".

La feroce fantasia dei Greci non sorvola su questo particolare e la leggenda di uno stupro inflitto da Achille al cadavere di Penthesilea entra nella

legghenda e toglie ogni delicatezza alla scena descritta da Quinto, che pure altrove abbonda di particolari macabri. Certo, nel carosello di donne che, nella poesia e nelle legghende, circondano il grande guerriero (tutte “spose” che Achille non sposerà mai), Penthesilea spicca per le circostanze che la portano a contatto con il Pelide.

Ed è Penthesilea che, secoli dopo, risulta dominante nell’ambito germanico ottocentesco dove si discute con puntiglio e determinazione sulle modalità di ricreare un epos “moderno”.

La *Pentesilea* di Heinrich von Kleist fu scritta tra il 1805 e il 1807. Non è questo il luogo di esaminare l’opera in sé (ciò è stato già fatto egregiamente dagli esperti), quanto di sottolineare il modo con cui von Kleist ha interpretato le figure di Achille e Penthesilea in un’epoca e in un ambiente dediti allo studio appassionato dei classici antichi.

Al primo sguardo La tragedia di Kleist appare attraversata da una furia violenta e sfrenata, superiore persino alle scene più cruente dell’*Iliade* e della *post-Iliade* di Quinto. Penthesilea irrompe sulla scena come un uragano che sconvolge e intorbida le vicende note. Essa regna sovrana sul suo esercito femminile e come tale si muove indipendentemente, non come alleata di Priamo ma come una conquistatrice, nemica ai Troiani come ai Greci. Lo scopo principale delle Amazzoni infatti non è tanto quello di uccidere ma di catturare uomini vivi, trattenerli fino a concepire da loro una figlia per perpetuare la stirpe delle Amazzoni (i prigionieri venivano poi eliminati, non chiediamoci che sorte toccasse ai bimbi maschi!).

L’arrivo di Penthesilea genera una grande confusione tra le truppe in lotta sotto le mura di Troia. Ma già al primo incontro/scontro contro i principali principi guerrieri di stirpe greca (qui Achille Ulisse e Diomede formano una triade singolarmente unita e concorde), l’occhio di Penthesilea cade su Achille e la fanciulla arrossisce, colpita immediatamente da un’attrazione amorosa, come già era accaduto a Medea per Giasone. Ora l’amazzone si trova stretta in una morsa crudele: è consapevole che, in un duello, uno dei due è destinato a soccombere, ma oscuramente desidera che vivano entrambi; vuole Achille prigioniero – non tanto a scopo di procreazione secondo la legge di successione del suo gruppo – ma per amore. Un amore

che la possiede con forza e contro cui vanamente lei si oppone fino a perdere la ragione.

Ma anche Achille è preso d'amore e, nonostante le sue arroganti dichiarazioni da incallito amatore ("In vita mia, mai mi ritrassi di fronte ad una bella... ho assecondato le voglie di ciascuna", *Pentesilea*, scena IV, trad. E. Filippini), finirà per innamorarsi veramente della splendida avversaria. È un amore che nasce dalla violenza, una reciproca attrazione negata e combattuta, che si rivela con i cedimenti improvvisi, i comportamenti alterati, la frequente allusione a una "follia" che isola i due protagonisti e li allontana dai rispettivi compagni d'arme. La vicenda, tra dichiarazioni e momenti d'amore, decisioni segrete, fraintendimenti reciproci, finisce in tragedia per un ultimo tragico equivoco e il finale escogitato da Kleist è inatteso, impensabile: non solo Achille viene ucciso (e questo è pur scritto nel suo destino), ma sul suo corpo si abbatte la furia di Pentesilea impazzita che lo spoglia delle armi e ne addenta il petto nudo come per divorarlo straziando il suo corpo insieme alle cagne da lei aizzate. Achille muore sbranato come Penteo da sua madre Agave.

Sulla morte di Achille torneremo più tardi. Ma il rapporto inscenato da Kleist, nonostante le manifestazioni inconsuete, nonostante lo smarrimento, quasi lo stupore che coglie Achille per la prima e ultima volta nella sua storia, nonostante l'orrore finale, ci restituisce forse una tragica ma autentica storia d'amore ("perché anche lui, oh, come sono potenti gli dei, anche lui l'amava...", *Pentesilea*, scena XXIII, trad. E. Filippini).

Sia Omero che Quinto di Smirne lasciano Achille sepolto a Troia dopo esequie memorabili. Omero, nell'*Odissea*, ce lo fa intravedere nell'Ade, ombra tra le ombre che si allontana sfiorando un prato di asfodeli.

Ma Achille è pur sempre figlio di una dea. Fonti minori narrano che, per gli eroi più famosi e amati dagli dei, vennero immaginati dei piccoli paradisi. Achille non rimase relegato nell'Ade, dopo la morte fu trasportato altrove; nell'isola dei beati, ai confini del mondo secondo Platone, *Simposio* 179 e (vedi anche Pindaro, *Olimpica* II); Ibico menziona i Campi Elisi dove Achille si sarebbe unito in matrimonio con Medea. Erwin Rohde riporta la leggenda di un culto di Achille praticato nell'Isola Bianca (*Leuké*) alle foci

del Danubio dove sorgeva un tempio con la statua dell'eroe. Su quest'isola disabitata, gli uccelli sfioravano con le ali bagnate la statua per mantenerla pulita. L'antico "piè veloce" ha cambiato status, ora è una divinità che appare solamente in sogno a chi approda sull'isola (nella quale peraltro non si può sostare di notte). Ma su quest'isola Achille non è solo, gli è accanto Elena, compagna o sposa. La fantasia degli antichi è implacabile e tenace nel ripristinare ciò che le fiabe hanno reso irrinunciabile: il più forte e la più bella – nonostante Omero.

La leggenda riportata da Rohde ha affascinato il poeta Gottfried Benn che nella sua lirica intitolata *V secolo* (1943-44) ha letteralmente "tradotto" il racconto di Rohde. Divisa in tre strofe, la lirica rievoca il rito funebre nella Grecia del V secolo, celebra – attraverso le figure di Demetra e Persefone – i riti della morte e della resurrezione. Ma la terza strofe, senz'altro la più affascinante, è per Achille e Elena uniti come in un sogno:

Leuké – la bianca isola di Achille!

Lo senti a volte cantare il peana,
ali di uccelli bagnate dal mare
sfiorano il tempio, poi regna il silenzio.

Chi approda, spesso sprofonda nel sogno.

E vede lui che ha molto scordato,
egli dà un segno, in mezzo ai cipressi,
bianco cipresso è l'albero dell'Ade.

Prima di notte parta chi è venuto.

Solo Elena resta a volte tra i colombi,
allora giocano a non credere alle ombre:

"Paride diede la freccia a quello, il pomo a quella" (tr. di G. Baioni).

Com'è lontano il tempo della mitica guerra, delle imprese audaci, della gloria da conquistare sul campo per il futuro che verrà. Solo un gioco di ombre, negli sparsi frammenti di un ricordo.

L'altra versione del mito di Achille lo trasporta invece nei Campi Elisi (o nell'Isola dei Beati) dove egli celebra il rito delle nozze (finalmente una vera sposa!) con Medea. È una leggenda che risale almeno al VI secolo a.C., quando l'immagine della nipote del Sole non era ancora macchiata in modo indelebile dal matricidio e dagli altri misfatti, ed essa era solo (come

in Apollonio Rodio) una fanciulla dotata di poteri magici ereditati dagli illustri avi. È singolare questa unione tra il principe degli eroi greci e una principessa “barbara”: pure ne parlano poeti come Ibico, Simonide, Licofrone e poi ancora Apollodoro e Tzetze. Se l’unione tra Elena e Achille, sia pure immersa in un’atmosfera irrealista di sogno, ha un suo fondamento nella vicinanza/lontananza in terra troiana, il binomio Achille-Medea suscita stupore e perplessità.

Maurizio Bettini, nel suo racconto introduttivo al volume *Il mito di Medea* ne dà un’interpretazione che si aggiunge alle leggende antiche.

La collocazione non è nei Campi Elisi, ma nell’Isola dei Beati. Medea vi approda carica del peso dei suoi delitti (che le sono condonati in quanto è di stirpe divina) – quindi porta con sé quell’elemento negativo che l’ha costretta a fuggire di paese in paese prima di essere innalzata tra i beati. Ma perché, dopo tante nozze funestate da omicidi e insidie mortali – perché unirsi ad Achille per l’eternità?

Forse – ma è un’ipotesi – dopo Deidamia, Briseide, Polissena, dopo la *Pentesilea* di Quinto, un Achille restituito all’autenticità dei suoi sentimenti (collera dolore rimorso pietà) trova in Medea una sorta di affinità: entrambi di stirpe divina, di carattere fiero, orgoglioso e indomabile, possono convivere liberi dall’unico sentimento che non sono riusciti ad affrontare vittoriosamente, l’amore.

Sotto il baldacchino nuziale Achille indossa le armi, Medea il peso del suo tremendo passato. Insieme per sempre e per sempre divisi dall’unica impresa rimasta incompiuta. Medea ha nel cuore Giasone e Achille porta al collo, in un medaglione d’oro, il ritratto di Pentesilea: non esita a confessare a Medea, mentre sta per unirsi a lei in matrimonio, che Pentesilea era la donna da lui amata e che l’ha uccisa.

Fin qui Bettini. In realtà, se Medea ha conosciuto e goduto, anche se per poco, dell’amore di Giasone e di una vita familiare, Achille ha inseguito il suo sogno senza poterlo realizzare compiutamente. Forse per questo le sue vesti di sposo sono le armi. Invincibile sul campo di battaglia, viene sconfitto da Eros, la forza incontrollabile contro la quale – come canta Sofocle – è vano combattere (*Eros, anikate machan*).

La morte

È singolare che nel ventiquattresimo libro dell'*Odissea*, il libro della riconciliazione e della pace, tornino a brillare, sia pure di riflesso, le fiamme di un rogo funebre. La rievocazione del funerale di Achille occupa gran parte del libro, una rievocazione che ha inizio non dal momento dell'uccisione, ma dalla lotta per il recupero del corpo, i lavacri, le cure, la deposizione sul letto funebre, il compianto di Teti e delle ninfe del mare, l'eccezionale omaggio delle Muse e infine le fiamme che riducono in cenere il più grande e il più famoso degli eroi. E poi l'anfora d'oro – opera di Efesto come la seconda armatura – in cui le ossa del figlio di Peleo si uniscono a quelle del figlio di Menezio, l'amato Patroclo. E il tumulo "grande e glorioso", ben visibile da lontano, a eterno ricordo dell'eroe. "La tua gloria sarà sempre grande fra gli uomini, Achille".

Questa rievocazione che assume il tono di una postuma orazione funebre, è pronunciata nell'*Ade* da Agamennone e spiega il tono di acuto rimpianto per un destino invidiabile rispetto alla sua misera e ignobile fine. Ciò spiega l'enfasi, le parole di ammirazione e soprattutto il richiamo a quella gloria cui si era legata la vita di Achille. E i solenni onori funebri, gli omaggi grandiosi, la fama eternata nei secoli: tutto ciò a cui aspira ogni eroe e che Agamennone ha perduto.

La rievocazione – che peraltro ricalca nelle linee fondamentali e in certi particolari linguistici, la lotta, il rito funebre e gli onori resi a Patroclo nell'*Iliade* – risveglia emozioni antiche ma è anche fuori tempo, un lamento e un gemito che sale dall'oltretomba da un passato che è, almeno in parte, defunto. Eppure anche queste fiamme che rinviano puntualmente al rogo di Ettore in fine *Iliade*, assumono, proprio per questa corrispondenza, un valore aggiunto, un richiamo al mondo scomparso, una specie di duplice addio, quello che Omero dedica a tutti gli aristoi periti a Troia e ora confinati nell'*Ade*.

Le esequie solenni per la morte di un eroe costituiscono un rito obbligato e ineludibile. Il corpo, per gli antichi greci, è sacro, e le fiamme sanciscono la sua definitiva separazione dal mondo dei vivi per una destinazione ignota ma comunque aborrita, da dimenticare non appena il fuoco ha consumato il corpo. Non esiste, per gli eroi di Omero, un germanico Walhalla. Le lotte sanguinose che si scatenano sul guerriero ucciso

testimoniano questa fede assoluta nella centralità del corpo che solo le fiamme possono restituire alla terra e consacrare alla memoria. Nell'*Iliade*, Patroclo appare in sogno ad Achille per invocare il rito (libro XXIII), Zeus invia il Sonno e la Morte a sottrarre il figlio Sarpedonte alla feroce contesa sul suo cadavere (libro XVI), Priamo sfida la sorte per recuperare le spoglie di Ettore (libro XXIV).

Ma il momento culminante, il vero e proprio *finis vitae*, quando il guerriero colpito “vede” e per un attimo “comprende” la morte – è difficile da tradurre in parole senza cadere nel banale o nel grottesco. Sono le porte del mistero che si aprono, il passaggio indescrivibile da cui tutti i testimoni sono esclusi, spettatori impotenti di un evento riservato a un uomo solo.

La morte dell'eroe è senza dubbio la “prova d'autore” più impegnativa, soprattutto se l'eroe è il protagonista assoluto, il guerriero ineguagliabile la cui morte è evento supremo, eccezionale, e quando questo evento si verifica non c'è spazio per un'immaginazione che vada oltre la descrizione esterna, per la quale non esistono regole e modelli.

Omero non narra la morte di Achille. Essa è compresa nello iato che divide l'*Iliade* dall'*Odissea*. Nell'*Iliade* è dominante la morte di Patroclo. È difficile immaginare una scena di alta e contenuta drammaticità superiore a questa, per cui alla fine la morte di Achille è già anticipata da quella di Patroclo, sua tragica controfigura. Patroclo veste le armi di Achille, si scontra con Ettore, nella sua uccisione intervengono un uomo e un dio. Un dio che gli predice: “... non è destino che la città dei Troiani superbi cada per mano tua e neppure per mano di Achille...”. E poi:

... Febo gli si fece incontro, nella mischia tremenda, tremendo lui stesso; ma nel tumulto Patroclo non lo vide avanzare. Il dio gli andava incontro avvolto in una fitta nebbia. Si fermò dietro a lui e con il palmo della mano lo colpì alla schiena, sulle ampie spalle. Gli occhi di Patroclo si rovesciarono. Apollo gli fece cadere l'elmo dal capo ... Tra le mani di Patroclo si spezzò l'asta dalla lunga ombra... dalle spalle gli cadde a terra il lungo scudo, insieme col balteo. Apollo, figlio di Zeus, gli slacciò la corazza. Si confuse la mente di Patroclo, perdette ogni forza il suo bellissimo corpo, egli rimase immobile, stupefatto. E allora dietro, alla schiena, un uomo lo colpì da vicino in mezzo

alle spalle con l'asta acuta, il dardano Euforbo ... E Patroclo, vinto dalla lancia e dal colpo del dio, indietreggiò fra i compagni per evitare la morte... Quando Ettore vide il nobile Patroclo che si ritirava ferito... gli venne vicino tra le file, lo colpì con la lancia al basso ventre, l'arma passò da parte a parte. Cadde con fragore l'eroe e per gli Achei fu un dolore immenso... (libro XVI).

L'intervento di Apollo è decisivo e presago di un altro, fatale, intervento. Ma è anche troppo concreto e ravvicinato, privo di quella forma di rispetto che anche gli dei devono osservare in certe occasioni. E Achille è un semidio, persino Zeus si è piegato al suo volere.

Nasce così la leggenda secondo cui Achille fu ucciso da lontano, per opera di un uomo – in questo caso Paride – istigato da un dio, Apollo, oppure da Apollo stesso. Entrambi, Paride e il dio, valenti arcieri, avrebbero colpito l'eroe nella sua parte vulnerabile, il tallone, con l'arma che i guerrieri omerici consideravano con disprezzo, come subdola e vile. Ma in questo caso è proprio la distanza a nobilitare l'evento, Achille poteva essere colto solo di sorpresa e da lontano.

Quinto di Smirne affronta il tema della morte di Achille nel terzo libro della sua opera (174 versi). E sceglie una strada lunga e tortuosa, con evidenti riprese dal modello omerico che in questo libro spiccano più che negli altri. Anche in questo caso Apollo si fa incontro all'eroe che insegue i Troiani in fuga e lo minaccia direttamente ma non opera nessun "incantesimo" su di lui che anzi osa minacciarlo a sua volta. Apollo non replica, scompare tra le nuvole e di qui, non visto, scaglia il dardo fatale che colpisce Achille al tallone. Il colpo non è mortale anche se l'eroe cade secondo il formulario omerico che designa la morte dei guerrieri:

... cadde come la torre / che la forza di Tifone abbatte al suolo / quando la terra trema profondamente. / Così cadde a terra il corpo dell'Eacide.

Achille invece è ancora vivo, ha la forza di strapparsi la freccia dalla ferita e uccidere altri guerrieri troiani. Alla fine gli manca il respiro e il gelo della morte sale sulle sue membra. Si ferma, si appoggia alla lancia e con l'ultimo fiato ancora inveisce contro i Troiani che non osano avvicinarsi a tal punto lo temono ancora. A Quinto non resta altro che ricorrere ancora

ad Omero, rifacendosi, sempre con lievi variazioni, a un'altra delle sue celebri descrizioni:

... per volere del fato, / gravato nell'animo coraggioso e nelle possenti membra, / cadde a terra simile a un alto monte. / La terra risuonò e fortemente risuonarono le armi, / dopo che il Pelide era caduto a terra (libro III, trad. C. Bernaschi).

Orazio nella IV Ode, 6,3 ss. aveva cantato:

Guerriero grandissimo /... figlio di Tetide marina, si accaniva / con la sua asta contro le terre dei Dardani/ facendole tremare, / eppure come un pino colpito dal morso / di una scure o un cipresso divelto dal vento / cadde a terra disteso piegando il suo collo/ nella polvere d'Ilio" (trad. M. Ramous).

Non ci sono variazioni possibili se non il richiamo agli eventi naturali e alla violenza umana per descrivere il momento del fatale passaggio.

Nella *post-Iliade* di Quinto, la responsabilità della morte di Achille è attribuita soltanto ad Apollo e riprende la tradizione più nota (conosciuta anche da Omero, condivisa da Pindaro, Eschilo, Sofocle, Orazio): una specie di singolare e unico duello a distanza tra uomo e dio. Ma, detto questo, il momento fatale è simile a tanti altri episodi iliadici (così come la successiva lotta per la conquista del corpo, il compianto, le esequie). Nulla eguaglia l'atmosfera cupa e contratta, l'asciuttezza di Omero nel narrare la morte di Patroclo.

Anche l'altra versione, per cui Apollo ispirò Paride e fu Paride a lanciare la freccia, ha i suoi seguaci, a partire da Omero stesso ("un uomo e un dio", *Iliade* XIX, 416) fino ai mitografi Apollodoro e Igino.

Narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, il fatale episodio assume il ritmo rapido di una, sia pur tragica, ballata. Per prima cosa il passaggio di consegne, per eseguire l'uccisione di Achille, è triplice. Poseidone istiga Apollo ad agire di persona "con freccia occulta" e Apollo acconsente e scende in campo. Ma qui vede Paride e gli passa il testimone, esortandolo a "vendicare i fratelli uccisi". Tutto si svolge con estrema rapidità e Paride "con mano letale scoccò una freccia di mira perfetta".

“Letale”, “perfetta”: non è necessario aggiungere altro. Ma non manca una considerazione che, anche inavvertitamente, assume il tono di una ambigua pointe: “E tu, celebre vincitore di Tanti guerrieri, Achille, / fosti vinto dal pavido rapitore della sposa greca!”.

Tuttavia Ovidio, che nella sopravvivenza della propria poesia crede ciecamente (“Vivrò!”, *Metamorfosi* XV, ultimo verso) ricorda che anche Achille “vive, la sua gloria riempie l’universo intero” (*Metamorfosi* XII, trad. G. Chiarini).

La gloria

“Vive, e la sua gloria riempie l’universo intero”. Non c’è luogo poetico o fonte mitografica che dimentichi di esaltare la grandezza del guerriero da Omero in poi, l’Achille che nel canto nono dell’*Iliade* canta, accompagnandosi con la cetra, i klea andron, le gesta di quegli eroi del passato a cui sente già di appartenere.

In questo atteggiamento viene ripreso da Giovanni Pascoli che nella lirica *La cetra di Achille* (che ha molti punti in comune con il libro XXIV dell’*Iliade*) coglie l’eroe nella notte che precede la sua morte, la sua ultima notte.

Tutto l’accampamento è immerso nel sonno, Achille solamente veglia. E non si accorge che un fremito presago scuote tutti i guerrieri che in sogno “lo vedean fare un grande arco cadendo”, non ode il pianto delle Nereidi che vorrebbero sottrarlo al suo destino.

Nella notte inquieta Achille ode solo il suono della cetra sulla quale, come un tempo, canta la gloria degli eroi. Ma il canto viene bruscamente interrotto dall’apparizione di un vecchio sconosciuto (e subito emerge il ricordo di Priamo che all’improvviso si affaccia alla tenda di Achille). Come Priamo, il vecchio gli bacia “le mani terribili” e gli chiede, anche lui, una restituzione: è l’aedo a cui Achille, a Tebe Ipoplacia, strappò la cetra su cui ora suona e questa cetra il vecchio la rivuole ora che tutto è finito ormai, che il destino sta per compiersi e tutti lo sanno, anche Achille ne è consapevole: gli aveva detto sua madre Teti che l’uccisione di Ettore era il preludio della sua morte. Achille lo sa: “disse ‘te’ riporgendo al pio cantor la cetra”.

Solo ora sente i suoni presaghi, il pianto del mare, la profezia dei cavalli, e soprattutto “vede” quasi concretamente, la Morte che lo attende, una morte da affrontare in bellezza “nel fulgor delle armi”. Adesso può ascoltare con “l’animo sereno” il pianto che lo circonda, distinguere quello sommesso della madre e ascoltare l’ultimo tintinnio della cetra che d’ora in poi suonerà anche per lui. “Restaci grande, o Peleide Achille!”

La gloria. Il coronamento di una vita vissuta come un sogno nell’attesa di una vita virtuale da compiere nel futuro, nella memoria del mondo. Così era stato anche per Goethe nell’unico canto rimasto della sua incompiuta *Achilleide*: dove l’eroe, ancora prostrato per la morte di Patroclo, fa erigere il tumulo che conterrà le sue ceneri insieme a quelle di Patroclo e si sente già al di là di tutto, morto-vivente nella tomba che gli stanno costruendo. Ma questa volta è Atena a pesare sui piatti di un’ipotetica bilancia il dolore e la fama futura. E il piatto della fama sale mentre il dolore precipita. Atena costringe Achille a guardare l’erigendo tumulo e contemplarlo dal di fuori, con gli occhi di chi, vedendolo anche da lontano riconoscerà “lo splendido segno dell’unico grande Pelide”.

Qui il poeta tedesco si ferma. Non sa come proseguire, non si sente a suo agio nella forma epica. Pensa di trasformare l’*Achilleide* in un romanzo, ma anche questo progetto non ha seguito. L’epica ha fatto il suo tempo, i tentativi di farla rinascere non hanno dato i risultati sperati, il futuro è altrove, nelle imprese dei cavalieri, nella difesa di altri ideali.

L’epica come genere che in sé racchiude lirica, tragedia, commedia, romanzo d’avventura, fantascienza, tutto quello che formerà la letteratura del futuro è solo quella di Omero. Unica. Assoluta.

Achille. Ulisse. Il confronto impossibile

Achille non muore nell’*Iliade*. Omero lo lascia al limite dell’ombra, desolato e solo. Ora l’unica gloria a cui aspira (*kleòs esthlòn*) è la vendetta, l’uccisione di Ettore.

Ulisse non muore nell’*Odissea*, anzi si accinge a riprendersi la sua vita, il suo rango, i suoi affetti.

Ma come sempre intorno ai due personaggi è fiorito un tesoro inesauribile di aneddoti e leggende. Si narra che Ulisse morì ucciso per errore dal figlio Telegono, nato dall'unione con Circe. Dante fa naufragare Ulisse reo di aver violato i confini dell'universo conosciuto – il mare lo inghiotte con la nave e i compagni (che la fantasia di Dante fa resuscitare). Pascoli lo fa morire, sempre in mare, ne L'ultimo viaggio, quello che Ulisse intraprende a ritroso per rivedere i luoghi della sua lunga erranza. Ed ecco il cadavere di Ulisse, sospinto dalle onde davanti all'isola di Calipso – colei che più di tutte lo aveva desiderato e amato:

Giaceva in terra, fuori / del mare, al piè della spelonca, un uomo /
sommosso ancor dall'ultim'onda: e il bianco/ capo accennava di saper
quell'antro /, tremando un poco; e sopra l'uomo un tralcio / pendea coi
lunghi grappoli dell'uve / Era Odisseo...

Ed è qui che vediamo per la prima volta Odisseo morto, il suo cadavere, cui la scena patetica non toglie dignità e bellezza.

Achille muore colpito alla distanza, cade esalando l'anima come tanti compagni d'arme: solo l'intervento di Apollo segna la differenza, poiché solo al dio è dato il potere di uccidere il più forte degli Achei.

Anche in questo caso sarà un poeta molto lontano dal mondo antico a farci intravedere – spettacolo unico e atroce, superiore a molti scempi perpetrati anche nell'*Iliade* (Cebrione, Sarpedonte, Ettore stesso) – il corpo dilaniato, irriconoscibile del bellissimo e nobilissimo tra gli Achei. Un corpo scempiato dai cani: la sorte più ignobile paventata da Priamo nel XXII libro dell'*Iliade* ("davanti alle porte mi dilanieranno i cani inferociti... non c'è al mondo spettacolo più doloroso").

Rimanendo nell'ambito strettamente omerico, di Ulisse non conosciamo in modo certo morte e sepoltura, salvo l'ambigua profezia di Tiresia nell'undicesimo canto:

La morte verrà per te lontano dal mare, ti coglierà nella vecchiaia ricca di
beni, e sarà dolce. Avrai, intorno a te, un popolo felice. Questa è la verità che
ti dico.

Achille invece avrà a Troia la sua sepoltura terrena, come narra Nestore a Telemaco nel libro III dell'*Odissea*:

Intorno alla grande città del re Priamo, dove furono uccisi poi tutti i migliori.
Giacciono lì Aiace... e Achille e Patroclo...e il mio amato figlio Antiloco.

Ovidio commenta:

Il terrore dei Frigi, vanto e scudo del nome / Pelasgo, il nipote di Eaco, capo
invincibile in guerra, è ormai/ consumato dal fuoco: un medesimo dio lo ha
armato e cremato. / È cenere, ormai, e dell'Achille ch'era stato così grande /
non rimane che quel poco che basta a colmare una piccola urna
(*Metamorfosi* XII, trad. G. Chiarini).

Ma nella lontana terra straniera non esiste più alcun monumento funebre a imperitura memoria, le ceneri di Achille e Patroclo si sono mescolate alla terra e al mare, e impercettibilmente, a poco a poco, si spengono anche i ricordi, la armi, le lance gli scudi istoriati, gli amori contesi, l'ira, il dolore, la vendetta, la pietà.

Achille ha un volto solo e molte sfumature che esternano il suo carattere. Ma nonostante i Campi Elisi e l'Isola Bianca, è a Troia che rimane, come un profilo inciso sulle pendici dell'Ida, o, più modernamente, come il ritratto di un antenato di cui si ricordano, un po' confusamente, le gesta, l'aureola di una grandezza antica, il bene e il male mescolati alternativamente. "Achille va evocato", dice giustamente Roberto Calasso.

Ma Ulisse è ancora tra noi. Non ha varcato solo i mari, ha navigato nel tempo. Ha assunto mille volti, si è adattato a situazioni diverse, maestro di travestimenti, tenace nella verità come nella menzogna. Prudente, astuto, ha saputo trarre sempre il meglio dalle circostanze. Il meglio per sé. Così, sia pure grazie anche a Dante, ma anche senza il sommo poeta, Ulisse si è preso tutto: la gloria di aver conquistato Troia, la fama nella memoria dei posteri, una forma di sopravvivenza tutta particolare che lo fa apparire e sparire e poi ancora riapparire e dileguarsi, come un folletto che, ci suggerisce Roberto Calasso "sta al nostro fianco, comunque e dovunque".

Ad Achille ha lasciato la nostalgia. Delle battaglie e dei trionfi.
Dell'amicizia e dell'amore. Della vita.

Bibliografia fonti

Benn 1972

G. Benn, *Statische Gedichte* [Poesie statiche, introd. e trad. di Giuliano Baioni, Torino 1972, 36], Zürich 1948.

Calasso 1982

R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano 1982.

Catullo, *I canti*

Catullo, *I canti*, Introd. e note di A. Traina, trad. di E. Mandruzzato, Milano, 266 ss. (Carme 64).

Goethe, *Achilleide*

J.W. Goethe, *Achilleide*, a cura di S. Fornaro, Napoli 1998.

Hoelderlin, *Achill*,

F. Hoelderlin, *Achill*, in L. Reitani (a cura di), *Tutte le liriche*, con uno scritto di A. Zanzotto, Milano 2001, 828-29.

Kleist, *Pentesilea*

H. von Kleist, *Pentesilea. Ein Trauerspiel* [Pentesilea, trad. di E. Filippini, Torino 1989], München 1998.

Omero, *Iliade*

Omero, *Iliade*, a cura di M.G. Ciani, commento di E. Avezzù, Venezia 1990, 2017³.

Omero, *Odissea*

Omero, *Odissea*, a cura di M.G. Ciani, commento di E. Avezzù, Venezia 1994, 2017².

Orazio, *Le lettere*

Orazio, *Le lettere*, II, introd., trad. e note di E. Mandruzzato, Milano 1983, 86-87.

Orazio, *Odi, Epodi*

Orazio, *Odi, Epodi*, a cura di M. Ramous, Milano 1986.

Ovidio, *Eroidi*

Ovidio, *Eroidi*, introd., trad. e note di E. Salvadori, Milano 1996.

Ovidio, *Metamorfosi*

Ovidio, *Metamorfosi*, vol.V, libri X-XII, a cura di Joseph D.Reed, trad. di Gioachino Chiarini, Milano 2013, libro XII, *Morte di Achille*.

Ovidio, *Metamorfosi*

Ovidio, *Metamorfosi*, vol.VI, libri XIII-XV, a cura di Philip Hardie, trad. di Gioachino Chiarini, Milano, 2015, libro XIII.

Pascoli, *Calypso*

G. Pascoli, *Calypso*, in *L'ultimo viaggio, Poemi Conviviali*, Milano 1965¹⁰, 995-996.

Pascoli, *La cetra d'Achille*

G. Pascoli, *La cetra d'Achille*, in *L'ultimo viaggio, Poemi conviviali*, Milano 1965¹⁰, 930 ss.

Pindaro, *Le Olimpiche*

Pindaro, *Le Olimpiche*, a cura di B. Gentili, C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento, Milano 2013, Ol. II, 75.

Properzio, *Elegie*

Properzio, *Elegie*, a cura di P. Fedeli, Firenze 1988, El. II, 8, 59 s.

Quinto di Smirne, *Il seguito dell'Iliade*

Quinto di Smirne, *Il seguito dell'Iliade*, a cura di E. Lelli, premessa di G. Cerri, libri I, II, III (trad. e note di N. Canzio, Sh. Rossi, C. Bernaschi), Milano 2013.

Seneca, *Le Troiane*

Seneca, *Le Troiane*, a cura di F. Stok, Milano, 1999, 2016⁷.

Stazio, *Achilleide*

Stazio, *Achilleide*, introd., trad, e note di G. Rosati, Milano 1994.

Bibliografia critica

Bettini, Pucci 2017

M. Bettini, G. Pucci, *Il mito di Medea*, Torino 2017 (*Il racconto di Medea*, di M. Bettini, 5 ss.).

Centanni 2017

M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017 (*Il ritratto di Maometto II*, 253 ss.).

G. Jeranò, *Eroi*, Milano 2013.

E. Rohde, *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* [*Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, trad. it. di E. Codignola e A. Oberdorfer Roma-Bari 1970], Freiburg in Brisgau, 1890-1894.

E.A. Schmidt, *Achill*, in ders.(hrsg.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tübingen 1999, 91-125.

English abstract

The subject of this essay by Maria Grazia Ciani is Achilles, the man with a short destiny, whose life will be beyond death in the memory of posterity, the man who

appears for the first time in the first Book of Homer's *Iliad*. The author gives the floor to the poets who, after Homer, described the deeds of this Greek hero and it is precisely this choice that highlights the different nuances of the mythical Achilles.

Come il canto ci obbliga a voltarci indietro

Scrittura artistica, semiseria, di un "nipotino d'Orfeo"

Massimo Crispi



1| Giorgio De Chirico, *Orfeo solitario*, olio su tela 1973, Roma, Museo Carlo Bilotti.

Mi presento subito. Io sono un nipotino di Orfeo. E sono, *ça va sans dire*, ma lo diciamo lo stesso, un cantante. Sulle origini di Orfeo esistono molti contributi fondamentali che hanno rivoltato il mito in lungo e in largo, traendo insegnamenti e avvertimenti, restando ammaliati dal suo canto, e così via. Cercherò, se possibile, di aggiungere qualcosa, magari con un tono un po' più giocondo rispetto a studi seri e accademici, ma senza perdere l'essenza della storia che il mito ci racconta. Di tanto in tanto, però, un riferimento al tempo perduto e al mondo classico ci vuole pure, perché in quel mondo, da qualche parte, abita la *Urpflanze*, la pianta primigenia che

Goethe bramava di trovare in Sicilia e che, simbolicamente, potrebbe rappresentare l'inizio di tutte le cose che ritroviamo nella nostra vita quotidiana.

Iniziamo dunque coll'occuparci di Orfeo e, di conseguenza, del canto, mentre l'eco della sua voce rimbalza attraverso i millenni e i secoli e li scavalca, tornando in auge di tanto in tanto e, alla fine, mostrandoci una via. Ci si equipaggi per bene e ci si metta in marcia a cercare la propria Euridice, perché di sicuro, per ognuno di noi, ce n'è una che aspetta, assai irritata per la lunga attesa. Ha un caratterino, l'Euridice... Io la mia l'ho trovata, persa, ritrovata, ripersa, le ho dato una terza possibilità e poi mi sono rassegnato a lasciarla andare per i fatti suoi perché era diventata

troppo esigente e io sono uno spirito libero. Forse l'Inferno era il posto suo, alla fine.

La voce umana, la voce artistica in forma monodica, si cominciò a riscoprire nel Rinascimento fiorentino dove, nei versi di poeti assai raffinati come Agnolo Poliziano (1454-1494) e, un secolo dopo, Ottavio Rinuccini (1562-1621), il mito del cantore Orfeo fu riesumato e non senza una ragione. Pur se sporadicamente citato da Francesco Petrarca nei *Trionfi*, da Dante Alighieri nel *Convivio* e da Giovanni Boccaccio nel *Decameron*, non c'era stata ancora una ripresa così totale del mito da Ovidio in poi. Peraltro Poliziano segue proprio il mito secondo Ovidio, dove avviene una svolta omoerotica di Orfeo, una volta definitivamente perduta e senza ritorno, Euridice. Naturalmente la versione fu censurata, in seguito, perché piuttosto scabrosetta:

ORFEO

Qual sarà mai sì miserabil canto
Che pareggi il dolor del mie gran danno?
O come potrò mai lacrimar tanto
Ch'i' sempre pianga el mio mortale affanno?
Starommi mesto e sconcolato in pianto
Per fin ch'e cieli in vita mi terranno:
e poi che sì crudele è mia fortuna,
già mai non voglio amar più donna alcuna.

Da qui innanzi vo' cor e fior novelli,
la primavera del sesso migliore,
quando son tutti leggiadretti e snelli:
quest'è più dolce e più soave amore.
Non sie chi mai di donna mi favelli,
po' che mort'è colei ch'ebbe il mio core;
chi vuol commercio aver co' mie sermoni
di femminile amor non mi ragioni.

Un inno alla pederastia, com'è noto una forma d'amore accettata presso Greci e Romani e, forse, agognata da molti umanisti, per quanto fosse considerata peccato mortale per la cristianità. E, infatti, poco dopo codesta

dichiarazione, dove il cantore supporta per altre due ottave di endecasillabi la svolta omosessuale, trovando un appiglio negli esempi celebri di Giove e Ganimede, Apollo e Giacinto, Ercole e Ila, peraltro senza che il povero Orfeo abbia avuto il tempo di metterla in atto, intervengono le Baccanti, furibonde per sentire così disprezzato il sesso femminile, facendo scempio del cantore e sacrificandone il corpo a Bacco. Processo alle intenzioni. Euoè!

Ça va sans dire, ma noi lo diciamo, colla censura della dichiarazione di Orfeo post Euridice, non aveva più senso l'intervento cruento delle Baccanti, e non proclamo che fu sempre adottato un lieto fine ma, nelle riprese moderne, la favola fu modificata di parecchio. Una moresca o delle danze erano il modo migliore per tornare a casa tranquilli senza choc di fini infauste, dopo l'opera. A volte Euridice viene recuperata una seconda volta, magari da un *deus ex machina*, come nel caso dell'opera di Christoph Willibald Gluck (1714-1787): e tutti vissero felici e contenti. Non ci dice, Ranieri de' Calzabigi, librettista di Gluck, se poi la coppia felice mise al mondo tanti bambini, magari tutti con voci strepitose. Mancò un sequel, nell'opera non si usava. Ci furono perfino clamorose e sferzanti parodie operistiche del mito. La più celebre di tutte fu quella di Jacques Offenbach, che con *Orphée aux Enfers*, 1858, prendeva in giro sia il mito stesso, con espliciti riferimenti alla società imperiale parigina dell'epoca, sia l'opera di Gluck, considerato intoccabile nella tradizione musicale francese dell'Ottocento. Per non parlare del surreale *Orfeo vedovo*, 1950, di Alberto Savinio. Ma questo sarebbe dovuto ancora avvenire, molto tempo dopo il Rinascimento.

L'unione della poesia e del canto che, appunto, contraddistingue Orfeo, è un volgersi indietro al passato remoto, perché i moderni erano convinti che i versi delle tragedie greche e della poesia lirica fossero tutti canti, suoni, lamenti e nenie. Riscoprendo il mondo antico, insieme all'uomo e la sua fisicità, la sua presenza nel mondo, le sue pulsioni, *in primis* quella erotica (come fece Poliziano), era inevitabile che si rivolgessero al modello greco, dove l'uomo era al centro della poesia – teatrale, tragica e comica ma non solo – colle sue passioni, i suoi eroismi, i suoi errori, i suoi destini e i suoi rapporti colla divinità e col fato. E l'uomo, in quelle tragedie, si esprimeva attraverso la voce e, in alcune parti, appunto, il canto. Certo nessuno sapeva come si cantasse nella Grecia antica, e le discussioni

animate nella fiorentina Accademia degli Alterati, sul finire del Cinquecento, si svolgevano proprio su come ricostruire codeste tragedie, studiando le antiche forme di sapienza, la pitagorica innanzitutto, interrogandosi anche su come si potessero svolgere le rappresentazioni a teatro. Ci torneremo.

Ottavio Rinuccini, presente in quell'Accademia, incominciò a comporre quelli che diventarono i primi libretti d'opera della Storia, in uno stile tassiano petrarchesco, con versi assai eleganti e musicali. Le lingue parlate all'epoca nella penisola italiana e, soprattutto, il toscano, direttamente evolutesi dal latino, avevano la caratteristica di possedere più di altri idiomi, anche neolatini, una musicalità interna, delle intonazioni ben decise e armoniose, una notevole drammaticità. Giusto per fare un esempio, basti pensare che Adrian Willaert (1490-1562), Orlando di Lasso (1532-1594), e una serie di altri compositori dell'Europa settentrionale, in pieno Rinascimento, venivano a risciacquare i loro panni musicali in Italia, spesso nel Golfo di Napoli, dove l'idioma era assai melodioso e adatto a villanelle, madrigali buffi, parodie, inaugurando la tradizione secolare della canzone napoletana. Applicare il canto e l'accompagnamento strumentale ai versi di Rinuccini venne quasi naturale da parte dei cantori-compositori come Jacopo Peri (1561-1633) e Giulio Caccini (1550-1618).

Il primo melodramma in assoluto fu *La Dafne* di Jacopo Peri, nel 1597, del quale quasi tutta la musica è perduta, seguito poco dopo da *L'Euridice*, che apre il 1600, collaborazione di Peri e Caccini. Quest'invenzione si chiamò "recitar cantando" e tanti interrogativi pose in seguito nella ricostruzione dell'emissione vocale vera e propria. Certo, i versi di Rinuccini, pur eleganti, non avevano la penetrazione di quelli d'un Torquato Tasso (1544-1595), dall'immensa ispirazione poetica che ne caratterizzò l'opera. Era più un poeta cortigiano, forse più attento a una perfezione formale che però faceva buon gioco a un genere misto nascente, soprattutto se composto per una corte e quindi per occasioni gioconde come feste e nozze, d'onde il lieto fine.

Il potere evocativo della voce umana, nella versione monodica, con indefinibili e innumerevoli sfumature timbriche, interpretative, musicali, in uno spettacolo nuovo come il melodramma, sconvolse il mondo intorno, che non aveva mai ascoltato un simile esperimento. L'uso della lingua

toscana, la più musicale in assoluto, si rivelò vincente anche per il futuro perché l'opera italiana è ancora oggi la più rappresentata nel mondo e la magia creata dalla voce si ripropone ad ogni rappresentazione.

Orfeo, di certo, colla sua voce spostava le rocce, faceva diventare mansuete le belve, faceva cessare le procelle, commoveva le divinità, faceva tacere perfino le sfacciate sirene, anch'esse esperte nell'arte canora e celebri nell'ammaliare i naviganti per poi ucciderli e divorarli, ed era il migliore mito a disposizione per la nascita di un nuovo genere rappresentativo dove il testo, il canto e la musica si fondevano per la prima volta dall'epoca della tragedia classica, anche se in maniera tutt'affatto diversa.

Lo sviluppo e il successo che il neonato melodramma ebbe furono imprevedibili. I musicisti toscani diffusero le loro partiture in men che non si dica e arie, madrigali, recitativi, ariosi furono composti sui testi di Rinuccini, ma anche su testi di Tasso (le ottave della *Gerusalemme Liberata*), Giambattista Guarini (1538-1612) (*Il pastor fido*), Giambattista Marino (1569-1625), Gabriello Chiabrera (1552-1638). Ma fu soprattutto Petrarca, il precursore dell'Umanesimo, l'autore fra i più saccheggianti per la musicalità del suo verso e che servì d'esempio per la poesia italiana e straniera per secoli a venire. Quelle composizioni affollano ancora oggi le biblioteche storiche e rimasero ineseguiti per molto tempo, dopo il Seicento. Autori come Claudio Monteverdi, Giulio Caccini, Claudio Saracini, Benedetto Ferrari, Stefano Landi, Francesco Cavalli, Luigi Rossi, Sigismondo D'India e una schiera infinita di creatori di melodie e recitativi struggenti e drammatici, tutti a cavallo tra Cinque e Seicento, svilupparono le possibilità della voce umana, con una raffinatezza e una propensione al virtuosismo sconosciuta al mondo classico. O, almeno, supponiamo che sia così, anche perché non ci è stato tramandato alcun trattato di canto arcaico, se mai ce ne fosse stato qualcuno. C'è da dire che, nel periodo tra quei due secoli e poi per tutto il Seicento, che fu definito "barocco" solamente nella seconda metà del Settecento, inizialmente in accezione spregiativa, uno degli elementi della poetica dell'epoca era proprio creare un'atmosfera di "meraviglia", giacché, come ci ricorda Giambattista Marino:

È del poeta il fin la meraviglia
(parlo de l'eccellente, non del goffo):
chi non sa far stupir vada alla striglia.

Il virtuosismo, fosse idiomatico o pittorico, musicale o architettonico, era un modo per stupire l'osservatore o l'ascoltatore, uno degli artifici retorici più efficaci per comunicare emozioni. Così, da un tentativo di ricreare in modo moderno l'antica tragedia greca, scaturì la nuova e assai più complessa forma di comunicazione dell'opera lirica, il melodramma, appunto.

Soffermiamoci per un istante a considerare il lavoro che un artista fa, in un'arte rappresentativa come il canto e l'opera: un lavoro complesso quanto, se non più, gli incantesimi di Orfeo. Può aiutarci a capire come uno strumento così primitivo e profondamente soggetto all'emotività come la voce umana provenga dall'antichità e surfuri sulla spuma del tempo per dirci sempre qualcosa di nuovo.

Il cantore trace, un citaredo, si esibiva colla sua lira per accompagnare il suo canto ora dolce, ora appassionato, ora triste, ora sconcolato, per cantare la serenata a Euridice o per disperarsi colle rocce e la Natura per la perdita della sposa. Andando agli Inferi per cercare in qualche modo di recuperarla, Orfeo cominciò a cantare nenie commoventi per Caronte e poi per Proserpina e Plutone, divinità ipogee, che alla fine, contravvenendo alle regole, lasciarono libera Euridice alla condizione, per Orfeo, di non voltarsi mai a guardarla prima dell'uscita dal tunnel. Nei miti, così come nelle fiabe, c'è sempre una condizione per raggiungere la felicità, nulla viene mai elargito gratuitamente, in ogni favola. Orfeo deve percorrere il cammino a ritroso, senza voltarsi. Può essere anche un messaggio in cui si evidenzia che a volte non basta ammaliare il potente di turno per vincere. Ci sono altre prove da affrontare.

Il lavoro di un cantante, dicevamo, è assai più duro. La voce che l'artista userà per convincere l'uditorio dovrà essere cercata assai in profondità, non scaturisce spontaneamente e senza fatica come succedeva a Orfeo. Alla fine per lui era normale e facile aprir bocca e avere tutti ai suoi piedi, il suo era un dono celeste, derivante dalla madre Calliope, la musa "dalla bella voce", ispiratrice della poesia epica. Per i nipotini di Orfeo i geni

divini si sono molto diluiti attraverso i millenni e quindi, per recuperare il rapporto colle origini, bisogna lavorarci su molto duramente. E già: aprendo bocca per cantare si mettono in moto meccanismi neurovegetativi che nessuno normalmente sospetterebbe e si provano sensazioni ancestrali che spesso stupiscono lo stesso cantore. L'introspezione è totale ed è un cammino a ritroso dentro il proprio corpo e dentro la propria mente, che apre le porte del proprio Inferno. Il cantante deve scoprire i meccanismi più segreti e intimi della produzione del suono, deve imparare a sentire il proprio corpo in ogni sua parte, la propria respirazione, il battito cardiaco, la posizione del corpo nello spazio, l'astrazione del medesimo, la ricerca delle emozioni, piacevoli e, cosa più dura, spiacevoli, e quindi la proiezione di un affetto rielaborato al di fuori di sé, sfidando in apparenza le leggi della fisica.

Ma la faccenda è ancora più stratificata di quanto si possa immaginare. Andando ulteriormente a ritroso nel tempo, in culture più arcaiche di quella della Grecia classica, che comunque era il quadrivio dove tutte le culture di allora passavano e si concentravano, l'atto primigenio della fonazione era il respiro, anzi, era ancora precedente al respiro, era la preparazione della glottide al passaggio del fiato: il colpo di glottide.

Il colpo di glottide è una consonante, la cosiddetta "occlusiva glottidale sorda", e si realizza chiudendo le corde vocali per fermare il flusso dell'aria per riaprirle di colpo e permettere al suono di formarsi. Di là dall'atto puramente meccanico e fisico, la consonante muta ha un significato enorme a livello mistico ed esoterico. Questo "suono senza suono" si esprime graficamente in molti modi, che si evolvettero dal geroglifico egizio rappresentante il profilo sinistro di una testa bovina e che si trasmise quasi identico, stilizzato, nelle lingue protosemitiche del Mediterraneo, per diventare, attraverso stilizzazioni successive, l'*aleph* fenicia, mantenendo il valore fonetico del colpo di glottide, che fu conservato nella lingua semitica. I Greci, per iniziare il loro alfabeto, avendo una lingua con tutt'altri suoni, utilizzarono un simbolo derivato dal fenicio, che era appunto la prima lettera alfabetica, l'*alpha*, (α). Che poi sarebbe diventata la nostra A, con un suono aperto ben diverso dal colpo di glottide muto, e che però lo avrebbe immediatamente seguito, dando vita al suono più utilizzato dall'uomo: 'Ah!' (perbacco!), 'Ahhhhh!' (stupito compiacimento); 'Aaaaaargh!' (paura); 'Ahahaha!' (riso); 'Ahè!'

(incitamento a calmarsi verso qualche astante molesto); 'Ahi!' (duolo)... e così via. Ma soffermiamoci ancora sul significato dell'*aleph*, perché è interessante la simbologia ad esso legata e che si interseca colla ricerca nel profondo del mistero del nostro corpo e, se vogliamo indulgere al soprannaturale, della nostra anima.

L'*aleph* è, nella cultura ebraica, il principio di tutte le cose, l'atto creativo di יהוה, Geova, Jahvè, Dio e anche Dio stesso, il suo nome. A Dio non occorre neanche pronunciare per creare, basta che dia il soffio vitale per animare qualsiasi cosa voglia. Animare, dare un'anima, dal greco *ἄνεμος* (soffio, vento), la parte spirituale (da *spiritus*, che in latino significava anch'esso "soffio") e vitale dell'essere vivente che, secondo le religioni, sarebbe distinta dal corpo materiale. E, insieme all'omega, l'alfa chiude il cerchio dell'inizio e della fine, facendoli coincidere nell'eternità (d'altronde si può giocare sull'etimologia di "eterno" o "eterno", ricollegandola a *ex terno*, fuori dalla terna del tempo: passato, presente e futuro). Le due lettere apocalittiche.

Ecco, a poco a poco ci siamo arrivati. L'indagine all'interno della produzione, cioè della creazione, di un suono vocale parte proprio dal colpo di glottide primigenio, dal significato che quest'atto creativo si porta dietro. Il cantante crea il suo suono, soffia l'anima, lo spirito, dentro ciò che trasmette all'ascoltatore, crea qualcosa che è assolutamente incorporeo ma che viene percepito da chi ascolta e quindi esiste.

Sarà una considerazione forse simile a questa che farà scrivere a Giovanni Battista Vico, citato in Michele Parma, *Sopra Giambattista Vico. Studii Quattro* (Milano, 1838):

"[...] Gli è che il canto, in un ordine massimo delle cose, è superiore alla parola, e in niuna guisa soggiacente a quelle circoscrizioni che gli usi e le abitudini pongono al linguaggio: molte cantilene sono lusinghiere, inducono presto sazietà, passano; ma rimane sempre del canto quella sublime virtù di scuotere prepotentemente con la più immediata espressione dei più cari sentimenti, l'idiota e il sapiente, il fanciullo e il vecchio, il ricco e il povero, l'uomo fortunato e l'uomo infelice".

Non sembrava così complicato, vero? Quando si ascolta la voce divina di Luciano Pavarotti (1935-2007) o di Maria Callas (1923-1977) tutto sembra liscio come l'olio ma il lavoro, anche solamente a livello intuitivo, che ci sta dietro è titanico. O, forse in questo caso, orfico, per meglio dire. La produzione di ogni fonema cantato ha una sua ragion d'essere, e ogni fonema dev'essere legato all'altro, deve esprimere un senso drammatico, molto più complesso della voce semplicemente parlata. I suoni più lunghi devono essere continui e intonati, secondo l'intonazione stabilita dall'autore, non basta l'accento tonico della parola, che pure c'è, e intervengono altre misurazioni, sebbene il recitativo conservi una struttura ritmica legata al verso. E in questo suono, appunto, ci deve anche stare l'espressione.

A un certo punto, man mano che l'esplorazione della vocalità veniva approfondita e arricchita dall'esperienza dei compositori e dei cantori, in alcune arie e/o recitativi, soprattutto nei momenti cadenzali, ossia alla fine della frase o del periodo musicale, si iniziarono a inventare e introdurre degli abbellimenti. Un po' per amor di variazione, anche perché tre ore di nenie senza fine in un registro compreso in un'ottava e mezzo, ma quasi sempre insistente sul centro della voce, senza molti cambi di tonalità, potevano risultare un po' noiose. Gli abbellimenti, detti anche diminuzioni perché diminuivano, frammentavano la nota più lunga in molte note che dovevano essere messe in relazione col contesto armonico, in modo da 'abbellire', furono codificati dai cantori virtuosi dell'epoca, primo tra tutti Giulio Caccini, che con *Le nuove musiche* (1602) diede un'impronta virtuosistica al recitativo. Ma l'abbellimento non doveva essere fine a sé stesso. L'abbellimento era un integratore intimamente connesso alla vera arte, che era quella di muovere gli affetti, l'espressività.

I risultati si videro presto. La famosa aria di Orfeo dall'atto III dell'omonima opera (1607) di Claudio Monteverdi (1567-1643), "Possente spirito", lamento orientato ad ammorbidente Caronte, il traghettatore infernale che avrebbe dovuto consentire a Orfeo vivo l'ingresso nel regno dei morti, cosa impossibile, ha una doppia versione. Una di esse è più lineare, fedele ai dettami del recitar cantando, dove maggior importanza era data alla parola o, forse, perché i cantori futuri potessero diminuirla a loro arbitrio secondo la propria arte. Ma, per la prima assoluta di Mantova alla presenza dei duchi, avendo a disposizione Francesco Rasi

(1574-1621), uno dei più celebri virtuosi dell'epoca, Monteverdi compose anche una versione densissima di variazioni e diminuzioni assai complesse, degne del grande virtuoso, testimoniando una complessità tecnica che già doveva essere assai sviluppata. Con questi abbellimenti, presenti solamente in quest'aria e nel duetto di Orfeo con Apollo, il padre di Orfeo secondo alcune versioni del mito o, almeno, quella utilizzata dal librettista Alessandro Striggio Jr. (1573-1630), dove i due tenori duettano a suon di vocalizzi, il cantante può esprimere non solo il virtuosismo tecnico ma anche quello espressivo in grande libertà, senza rispettare strettamente la notazione ritmica indicata sul pentagramma: Orfeo può far durare di più o di meno un vocalizzo, rallentarlo o accelerarlo secondo il suo criterio interpretativo, certo, sempre all'interno di un insieme ritmico, ma assolutamente soggetto alla bravura e all'estro dell'artista.

Ma perché il cantore di tutti i cantori si esprime con un canto straordinariamente fiorito di melismi e trilli e gorghe e groppi solamente in quei punti? Perché in quei punti Orfeo si rivolge a una divinità o dialoga con lei: colle divinità, le normali canzoni e arie possono apparire banali, ci vuole qualcosa di emotivamente più forte e magari un'aria di bravura. Apollo non può che essere arcicontento che il suo figliolo lo eguagli in vocalizzi spericolati e le orecchie di Caronte, personaggio in genere assai burbero e insensibile, vengono vellicate dalla sapienza canora del trace, che lo ipnotizza e lo fa addormentare per poter passare oltre. Il 'basso continuo', invenzione barocca, forniva il bordone armonico dentro il quale la voce poteva spaziare, improvvisare, scatenarsi. Nella lirica classica, la pratica del canto monodico accompagnata da una cetra si chiamava citarodica, concettualmente simile al basso continuo, ma in che termini si eseguisse, e quali fossero le indicazioni degli autori al proposito, non si sa.

Di certo la lirica greca era basata sul ritmo, l'armonia così come la intendiamo noi era sconosciuta, e la melodia si avvaleva di tre modi per esprimere gioia, mestizia e dolore: i modi frigio, mesolidio e lidio. Però il mistero della musica antica (e quindi del canto) resta irrisolto, perché le indicazioni musicali, apposte sui papiri posteriormente ai versi, furono scritte con un inchiostro che non ha resistito al logorio del tempo. Un inchiostro antipatico. Le ricostruzioni attuali di alcuni frammenti di epitaffi e inni greci sono fantasiose seppur suggestive ma non ci dicono molto di

più di ciò che non sappiamo e, forse, non sapremo mai. Aristotele, nella *Poetica*, ci racconta che la tragedia nacque dall'improvvisazione, precisamente da parte di "coloro che cantano il ditirambo" in onore del dio Dioniso e ci informa anche, nella *Politica*, della funzione catartica del teatro e della musica. Come detto prima, non sappiamo in realtà come questa 'improvvisazione' si svolgesse agli albori del teatro, se si facessero dei vocalizzi, se l'improvvisazione fosse accompagnata da espressioni corporee, vale a dire danze, e se tutto fosse soggetto all'arbitrio dei coreuti, né cosa gli autori prescrivessero. La tragedia greca utilizzò il coro, un insieme di voci, in diversa maniera da Eschilo a Sofocle e, in seguito, a Euripide, fino lasciare via via maggior spazio ai singoli attori, che crescevano sempre più numericamente in parallelo all'evoluzione del teatro. I cori a poco a poco non si limitarono più all'espressione vocale ma la accompagnarono con movimenti coreografici, su una traccia musicale eseguita da flauti.

L'accompagnamento musicale della neonata opera lirica era invece affidato, come abbiamo visto, al "basso continuo" ossia a uno o più strumenti, un clavicembalo, un organo, una viola da gamba, un violone, un liuto, un'arpa, un chitarrone, a volte tutti insieme, che fornivano il tappeto sonoro su cui la voce poteva passeggiare recitando e cantando allo stesso tempo ma, a differenza del modo antico, inserendosi in un'armonia. Nell'aria di Orfeo, inoltre, alcuni strumenti sono proprio specificati da Monteverdi e sono utilizzati in funzione di dialogo colla voce: l'arpa, due violini e basso *da braccio*, due cornetti, l'organo di legno, il chitarrone, proprio per sottolineare, arricchire o imitare la voce del cantante, spesso in eco, altro artificio barocco, mentre gli strumenti utilizzati nel teatro antico erano assai diversi. La versione fiorita dell'aria di Orfeo del III atto è un preannuncio inconsapevole di ciò che avverrà in futuro nel melodramma, ossia il cantar recitando piuttosto che il contrario. Al canto saranno affidati sempre più fioriture, sempre più vocalizzi, sempre più stupefacenti invenzioni, e i cantanti saranno sempre più specializzati nella tecnica vocale: l'artificio barocco, la 'maraviglia', la bravura, il belcanto.

Peraltro, non bisogna pensare che Claudio Monteverdi fosse sempre propenso al canto fiorito. In una delle sue massime composizioni, un madrigale in stile rappresentativo, ossia un madrigale che si poteva rappresentare come una vera opera, *Il Combattimento di Tancredi e*

Clorinda (1624), su alcune ottave della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, Monteverdi fa specifica richiesta agli esecutori di non utilizzare alcun abbellimento, secondo le regole del recitar cantando: il cantante “Non doverà far gorghe nè trilli in altro loco, che solamente nel canto de la stanza che incomincia Notte...”. La recitazione cantata, che in questa composizione raggiunge uno dei suoi massimi storici, sui sublimi versi tassiani, in un perenne dialogo della voce con pochi strumenti ad arco e un basso continuo, era lo scopo principale da raggiungere. Il virtuosismo vocale poteva aspettare, l’espressione era più importante, i gorgheggi erano solo consentiti nell’aria della Notte, un’invocazione alla sua oscurità, al suo mistero, alle sue illusioni, ai suoi abissi, acciò che la notte stessa si disponesse a far risplendere e immortalare le imprese e la fama dei due guerrieri-amanti, che pur erano nascoste dalla sua oscurità. Simili contrasti ben potevano essere abbelliti a discrezione del narratore per meglio esprimere la congerie notturna di sentimenti e sensazioni. Il resto era la cruda battaglia di due amanti inconsapevoli, colla desolante scoperta finale di Tancredi che aveva ucciso l’oggetto del suo amore, mentre lo stile concitato della voce del narratore partecipe e degli strumenti faceva risaltare lo spirito del combattimento corpo a corpo – colle sue pause, i suoi scontri, le ferite, lo sdegno, la pietà. Un finale etereo, affidato al canto soffuso del soprano, chiude il madrigale in pianissimo, in punta di piedi, coll’ascesa al cielo dell’anima di Clorinda, ormai battezzata, tenendo il pubblico col fiato sospeso. Anche questa era la “maraviglia” barocca.

L’evoluzione del linguaggio vocale monteverdiano, nei suoi principali drammi storici e mitologici a noi pervenuti (*Il ritorno d’Ulisse in patria*, 1640, e *L’incoronazione di Poppea*, 1642, su due libretti di altissimo valore poetico, rispettivamente di Iacopo Badoer (1602-1654) e Giovanni Francesco Busenello (1598-1659), entrambi veneziani), rispetta sempre la recitazione espressiva di tutti i personaggi, non tralasciando nessun carattere, lasciando spazio alla virtuosità solo in alcuni momenti. Il virtuosismo vocale si esprime più nei madrigali degli ultimi libri, dove la voce umana, d’ogni registro, sfodera spesso vocalizzi complessi e sublimi, alternando frequentemente ariosi, ciaccone, passacaglie e recitativi all’interno della stessa composizione.

Il massimo dell’elaborazione virtuosistica vocale Monteverdi lo esprime in uno dei monumenti della musica sacra di tutti i tempi: il *Vespro della Beata*

Vergine, 1610. Lì la voce è veramente utilizzata senza pudore e l'abilità richiesta ai cantanti è tra le più alte e specialistiche possibili. Lì c'è quasi il parossismo del virtuosismo, concesso con reticenza al recitar cantando, lì i narratori sacri devono mostrare vocalità soprannaturali, irraggiungibili, scioccanti, come se fossero onnipotenti angeli.

La 'maraviglia' barocca, a volte, si poteva mutare in orrore. La moda degli evirati cantori, poveri bambini in età pre-puberale, dotati di voci soavi e promettenti, ai quali erano asportati gli organi sessuali per impedire lo sviluppo dei caratteri sessuali come la muta della voce, fu uno degli orrori più insani che abbia mai insanguinato l'arte del canto. La ragione perversa di queste castrazioni a fini canori (sebbene le prime notizie di questa pratica risalgano già al V secolo d.C. a Bisanzio) trae le sue origini dalla precocissima censura cristiana sul teatro e, di conseguenza, anche sul canto: le donne non potevano cantare, meno che mai in chiesa, per pregiudizio, e la necessità della musica di avere voci femminili, soprani e contralti, sia da solisti che nei cori, esigeva la presenza di voci bianche maschili per meglio cantare le lodi del Signore. Qualcuno, a quel punto, ebbe l'orribile idea di iniziare a castrare i bambini per ovviare a questa necessità. La voce dei castrati si preservava così eternamente pura, come quella dei bambini, sebbene sviluppasse un timbro assolutamente *sui generis*, mentre il corpo cresceva in maniera abnorme, innaturale. Spesso i castrati erano d'alta statura, con corpi ingombranti, con potenze polmonari irraggiungibili e fiati lunghissimi, esercitati da lunghi e fitti training con maestri severissimi, che a volte erano gli stessi compositori di cui gli sventurati allievi eseguivano la sublime musica, o altri castrati più anziani. La loro vita diventava un inferno dal punto di vista fisico e umano, perché gli infelici non potevano avere una normale attività sessuale, oltre a soffrire frequenti disagi fisici, dovuti a uno sviluppo innaturale, anche se, in molti casi, essendo dei veri e propri fenomeni vocali e musicali, contesi da tutti, godevano di agi e ricchezze, quando non di un vero e proprio prestigio internazionale, a servizio dei regnanti dell'epoca.

Le opere e i ruoli scritti per queste voci uniche dai più grandi compositori del Seicento e del Settecento, tra i quali troviamo, non per caso molti "Orfeo", contengono pagine straordinarie, ma è veramente disperante soffermarsi a pensare che la bellezza musicale e l'infelicità di quelle persone fossero due aspetti complementari, così strettamente collegati. La

cosa ulteriormente strana, specialmente ai nostri occhi moderni, è che i ruoli che spesso i castrati erano destinati a ricoprire nei melodrammi erano quelli degli eroi della mitologia classica: dèi, guerrieri, magari anche sciupafemmine, che rispetto alla mutilata sessualità dell'evirato cantore avrebbero dovuto essere incompatibili e risultare ridicoli.

Ma non solo. I castrati ricoprivano talvolta anche ruoli femminili, in ispecie dove le donne non potevano esibirsi. Eppure l'idealizzazione, l'astrazione e la sublimazione nell'arte, a quell'epoca, rendevano quasi indispensabile la presenza di almeno un castrato in un'opera di successo, per lo meno in Italia, Inghilterra, Portogallo, Spagna, principati germanici e Impero austro-ungarico. La Francia non apprezzava molto i castrati, preferendo l'haute-contre, assimilabile al futuro tenore contraltino. Se Georg Friedrich Händel (1675-1759) non avesse avuto Senesino (1686-1758), Carestini (1794-1760), Baldi (1692-1768) e una schiera di valenti musicisti castrati, forse i ruoli di quegli eroi sarebbero stati diversi. Oggi li apprezziamo anche cantati da soprani, mezzi e contralti femminili: quei ruoli sono scritti in maniera talmente straordinaria, che non ne soffrono.

Coll'avvento dei castrati la voce come veicolo magico di comunicazione emotiva raggiunse il parossismo. Le cronache riferiscono di svenimenti di dame, scoppi di pianto a dirotto, scene isteriche tra il pubblico per le interpretazioni dei castrati del momento. Di certo è difficile per noi moderni avere un'idea di cosa dovesse essere ascoltare queste voci dai timbri di là dall'umano, con un'educazione vocale senza pari e capaci di virtuosismi inaccessibili ai più, strumentisti compresi. I fiati lunghissimi su cui venivano inanellate lunghe "messe di voce", ossia dei suoni che partivano pianissimo per arrivare al fortissimo e ritornare al pianissimo, mantenendo l'intonazione perfetta e la sensazione che il suono non finisse più grazie alla potenza respiratoria e all'abilità di cui i castrati disponevano, restano leggendari. Ma era proprio la qualità di quel suono a rendere unica la voce del castrato: una voce infantile ma sviluppata al tempo stesso, con qualche caratteristica adulta, peculiarità sovranaturali, quasi angeliche, non di questo mondo. Niente a che vedere coi moderni falsettisti, molti dei quali assolutamente e ridicolmente sgallettati, autentica aberrazione del XX e XXI secolo che, paradosso della storia, sono amatissimi proprio nella Francia che rifiutò i castrati. Il barocco, quindi, nella sua massima aspirazione alla "maraviglia", costruì quelle creature che

erano come macchine biologicamente modificate per la soddisfazione degli ascoltatori, portando la voce umana oltre i traguardi immaginabili, come nel mito orfico, ma a prezzo dell'infelicità personale di molti di quegli esecutori.

A parte quelli più celebri, che da vite di poveri miserabili, com'erano quelle delle famiglie d'origine da cui molti provenivano, trovarono ricchezza, stima e fortuna, come Farinelli (1705-1782) o Senesino, c'è una schiera infinita di molti altri cantanti meno fortunati che non arrivarono a essere bravi come i quei fuoriclasse, o non erano bravi per niente, e finirono la loro vita nei cori, coll'aggravante di non poter avere una vita pienamente vissuta perché sessualmente mutilata. Sovente i ruoli dell'infelice Orfeo furono scritti per castrato, quasi per ironia della storia. Uno dei più celebri fu il protagonista di *Orfeo ed Euridice* di Gluck, il castrato Gaetano Guadagni (1728-1792), per il quale, a Vienna, fu creato il ruolo e che portò in giro l'opera per le capitali musicali più importanti. Lo stesso ruolo, Guadagni lo coprì per un altro *Orfeo ed Euridice* (1762) sul medesimo libretto di Ranieri De' Calzabigi ma con musica di Ferdinando Bertoni (1725-1813), che rivaleggiò a lungo colla versione gluckiana, almeno in Italia.

Era passato un secolo e mezzo da *L'Orfeo* di Monteverdi. Il melodramma si era evoluto ed era cambiato enormemente. Il recitar cantando era quasi scomparso, sebbene le qualità attoriali richieste ai cantanti fossero sempre assolutamente necessarie per infiammare il pubblico e richieste nella preparazione artistica dai grandi maestri e trattatisti. Guadagni, infatti, era un campione di canto di espressione, assai distante da quello virtuosistico, che pure conosceva, ed era dotato di grandi arti sceniche perché si era formato alla scuola shakespeariana di David Garrick a Londra. Il canto gluckiano era quasi un ritorno alla purezza delle origini, scordando i fasti del barocco e avviandosi verso il neoclassicismo.

È singolare come i soggetti mitologici e storici, comunque, non sparirono quasi mai dal repertorio operistico serio. Perfino in pieno Ottocento e anche nel Novecento ci furono interpretazioni moderne delle tragedie di Sofocle o Euripide e Seneca, basti pensare alla *Medea* (nata in francese come *Médée*, 1797) di Luigi Cherubini (1760-1842), o la *Medea* di Giovanni Pacini (1796- 1867), o *Orpheus* e *Oedipus Rex* di Igor Stravinsky

(1882-1971), quest'ultimo rivisitato in un latino maccheronico da Jean Cocteau (1889-1963). La cosa più strana è che quest'ultimo *Orpheus* è un balletto. Si perde quindi la potenza evocatrice della voce umana che ammansisce le belve e commuove gli dèi, mentre risalta la potenza della bellezza classica del corpo perfetto e statuario dei danzatori, altra categoria estetica del classicismo e del neoclassicismo.

Ma facciamo un passo indietro e torniamo alla fine del Settecento. I castrati a poco a poco si estinsero, sia per l'avvento della Rivoluzione Francese, e quindi di un mutamento epocale dei costumi, delle leggi, della morale, sia perché nel frattempo la voce aveva trovato altri compositori e interpreti che preferivano altri registri. Il Preromanticismo incoronò la voce di tenore per i ruoli dell'eroe per poi confermarlo nel Romanticismo pieno e nel Verismo, anche come eroe negativo. La voce del tenore, dagli esordi del melodramma, si era andata trasformando. Un tenore come l'Orfeo monteverdiano non aveva più alcun senso. Da premettere che le opere monteverdiane erano già cadute nell'oblio da un bel pezzo, così come quasi tutte le opere barocche. *Démodé*. Il concetto che noi abbiamo oggi di repertorio allora non esisteva ancora: dopo relativamente poche recite le opere erano destinate ad affollare gli archivi musicali. Le opere più fortunate di autori celebri come Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi (1678-1741) o Nicola Porpora (1686-1768) e non molti altri avevano delle riprese secondo il successo che avevano riportato, e il successo era di solito determinato da interpreti di valore, spesso i castrati, ma dopo un po', alla morte dei compositori, erano dimenticate.

Qualche aria particolarmente straordinaria sopravviveva perché il cantante per cui era stata composta la portava con sé e la tirava fuori a grande richiesta del pubblico, pur se con quell'opera non c'entrava niente (la cosiddetta "aria di baule"), proprio perché i veri divi dell'epoca erano i cantanti, molto meno i compositori. Un repertorio operistico iniziò seriamente a crearsi nella seconda metà del Settecento, quando compositori come Gluck o Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) si affacciarono alla ribalta. E con Mozart l'eroe divenne il tenore. Idomeneo, Tito, Belmonte, Tamino, sono l'espressione di vari profili di eroe: il re padre divorato dal rimorso per aver fatto promesse avventate agli dèi, l'imperatore romano magnanimo, il giovane nobiluomo spagnolo che parte alla ricerca della moglie rapita dai Turchi, il principe orientale senza

macchia e innamorato che aspira alla purezza e alla saggezza massima dei sapienti massoni... La strada per l'eroe romantico e post-romantico del futuro era spianata: Florestan, Edgardo, Arturo, Manrico, Otello, Rodolfo, Calaf e così via.

Ma abbiamo parlato sempre e solamente di voci maschili o di uomini che, per castrazione, avevano voci assimilabili a quelle femminili. Discorso analogo a quello per le voci maschili si può fare per quelle femminili. In origine le cantatrici di qualità erano poche e ricercate, perché le donne di spettacolo erano assimilate spesso a prostitute. Molte di quelle poche, accolte nelle corti e nelle città più aperte alle arti, come Firenze, Mantova o Venezia, si fecero apprezzare per le loro doti attoriali e canore. Spesso erano figlie d'arte, ossia di compositori e cantanti, come Francesca Caccini (1587-1641), Barbara Strozzi (1619-1677), Vittoria Archilei (1550-1620), Adriana Basile (c.1580-c.1642) e le sue sorelle, la sua figliola Leonora Baroni (1611-1670), Anna Renzi (1620- c.1661). Oppure, erano monache. E lì, le monache erano anche compositrici.

Ma in un mondo maschile, soprattutto quello dominato dalla religione, difficilmente le compositrici avevano una qualche considerazione (così come nelle altre arti, d'altro canto; rarissime, come noto, donne pittrici o scultrici riuscirono a emergere: Artemisia Gentileschi (1593-1654), o, prima, Properzia de' Rossi (1490-1530), anche intagliatrice incredibile di noccioli di ciliegia e di pesca!). Nel Seicento, coll'affermazione progressiva del melodramma e la moltiplicazione dei teatri pubblici veneziani, in una città dai costumi più rilassati come, appunto, Venezia, le donne cantatrici si diffusero sempre più. Le artiste, che non potevano mancare nei cartelloni di melodrammi sempre più ricchi ed elaborati, a poco a poco si espandettero a dismisura, pur vivendo sempre all'ombra dei veri divi dell'epoca – i castrati.

In Inghilterra furono create delle opere, lì conosciute come *Masque*, addirittura per collegi femminili, come *Dido and Aeneas* (1689) di Henry Purcell (1659-1695), dove gli unici cantanti maschili sono il tenore Aeneas (peraltro con un ruolo assolutamente marginale rispetto a quelli muliebri), e i coristi. Caso quasi unico. Per avere altre opere quasi tutte al femminile bisognerà aspettare Giacomo Puccini (1858-1924) con *Suor Angelica* e Francis Poulenc (1899-1963) con *Dialogues des Carmélites*. Sempre suore.

Lentamente, a fine Seicento e definitivamente nel Settecento, soprani e contralti femminili ebbero il loro momento di gloria, soprattutto in Italia, Austria e Inghilterra, dove Händel creò musica immortale per Anna Strada del Po, Margherita Durastanti, Francesca Cuzzoni, Faustina Bordoni, tra le più reclamate star dell'epoca. I grandi personaggi tragici, storici e mitologici, incarnati da quei soprani e mezzosoprani, come Almirena, Agrippina, Alcina, Cleopatra, Rodelinda, Asteria, Partenope, Armida, e così via, restarono nella storia anche per l'evoluzione stessa della vocalità grazie a un incontro fortunato di compositore e virtuose. Händel quando componeva, anche per gli strumenti, aveva sempre presente la voce umana. Le felici linee melodiche affidate spesso agli strumenti solisti, sia nella musica strumentale che in quella sinfonico-vocale (oltre alle opere c'è la monumentale produzione di oratori), sono essenzialmente vocali, Händel fa cantare gli strumenti, soprattutto quelli a fiato, assimilando la comunicativa e il linguaggio drammatico precipuo della voce umana.

La reinvenzione tardo-barocca dei ruoli classici, soprattutto su testi metastasiani, apre nuove porte all'interpretazione teatrale e soprattutto vocale rispetto ai primi melodrammi degli esordi. Lo schema è semplice: da una parte i recitativi 'secchi', spesso interminabili, dove il cantante recita sopra un basso continuo scarno ed è concentrata l'azione e la spiegazione di ciò che avviene; dall'altro le arie col *da capo*, ossia il massimo momento espansivo della voce, con tutti i virtuosismi possibili e immaginabili, anche espressivi, dove il cantante può esprimere, attraverso un suo momento compositivo nel *da capo*, il suo 'affetto' o i contrasti affettivi in cui la vicenda lo pone. In pratica si mette in secondo piano il recitar cantando ma si spalancano le porte a ciò che diventerà il canto vero e proprio nel futuro: l'aria, la canzone, la romanza sarà il momento di gloria del cantante e anche del compositore. Coll'Ottocento le cose cambiano e le arie saranno sì il *climax* emotivo della composizione ma avranno anche una funzione drammatica più coinvolgente rispetto al melodramma barocco e tardo-barocco.

Ovviamente ci sarebbe un capitolo a parte sull'opera barocca francese, che segue in parallelo le vicende dell'opera italiana da cui deriva direttamente e anch'essa legata profondamente al mondo classico. Ma ne parleremo in un'altra occasione.

Ifigenia, Medea, Norma... non è un caso che Maria Callas, una delle interpreti più straordinarie del Novecento, le abbia rispolverate e rilette dando un'impronta vocale del tutto personale e tragica, come lei. La Callas sembrava recuperare nel suo Inferno più profondo e più segreto la tristezza, la fragilità e la tragicità di queste donne, la solitudine dell'eroina contro il fato, contro un mondo esclusivamente maschile, contro tutti, ma che lasciava alla donna una dimensione magica. Il titanismo delle sue interpretazioni probabilmente nasceva da una conoscenza profonda del teatro classico di Euripide, tanto che Medea, per lei, non fu solo un ruolo operistico ma anche cinematografico, grazie a Pier Paolo Pasolini. E lì la voce della grande interprete musicale cede il passo all'espressività corporea dell'attrice tragica: il magico canto che ipnotizzava il pubblico nei teatri di tutto il mondo non esiste più, lasciando il campo libero alla recitazione.

C'è un altro sacrificio, però, a cui la Callas andò incontro. Proprio nella versione italiana del film (la seconda) la voce non è sua. Il suo accento veneto-balcanico, pur presente di tanto in tanto nella recitazione, fu giudicato pericoloso da Pasolini per l'uscita del film in Italia, visto che tutti gli occhi erano puntati sull'evento, e fu preferito il doppiaggio di Rita Savagnone. Il doppiaggio originale della Callas fu però conservato e si può ascoltare nel DVD, così come anche nelle versioni francese e inglese del film, dove la voce è quella della divina. Fu proprio, comunque, la precedente esperienza melodrammatica della Callas, a partire dalla riesumazione dell'opera di Cherubini per il Maggio Musicale Fiorentino nel 1953, arricchita da molte altre esibizioni di *Medea* nella sua carriera, che contribuì ad infuocare il personaggio cinematografico con arcaici e misteriosi accenti che solo lei poteva dare.

La Callas, studiosa e filologa che incontrò direttori d'orchestra e registi di grandi sapienze che l'aiutarono a tirar fuori le sue migliori qualità, trasse l'eredità belcantistica delle dive del Belcanto ottocentesco, Maria Malibran (1808-1836) e Giuditta Pasta (1797-1865) soprattutto.

Ciò che la Callas - nuova maschera della maga della Colchide - succhiò dal profondo del personaggio di Medea stravolse il pubblico e, di lì in avanti, la maniera di interpretare l'opera. La diva belcantista trovò le sue radici nella recitazione e nella declamazione neoclassica di Cherubini, ci si

mosse perfettamente a suo agio ma le unì alla fisicità femminile e al temperamento mediterraneo che le erano peculiari.

Per restare in tema orfico, Maria Callas interpretò precedentemente anche un'Euridice nella riesumazione fiorentina, anche questa, di *Orfeo ed Euridice* di Franz Joseph Haydn. Resta, inoltre, una bella incisione dell'aria di Orfeo, precisamente della versione francese dell'opera di Gluck, "J'ai perdu mon Eurydice", dando prova della sua versatilità vocale e drammatica.

Quello della Callas è un esempio splendido del percorso a ritroso che un cantante può fare, come Orfeo, per trovare la propria Euridice dentro di sé. Una volta trovata si può anche lasciare andare, la consapevolezza di essere riusciti a compiere il percorso può essere sufficiente. In fondo Euridice è l'altra metà del cielo di ognuno di noi e non è necessariamente una persona, può essere anche la metà oscura. Rischiamo di perderla per un evento fortuito, non dipendente dalla nostra volontà, ma l'importante è cercare di ritrovarla, un recupero della più profonda intimità per poi lasciarla libera di essere trasmessa al pubblico attraverso il nostro canto. La Callas, negli ultimi anni della sua vita e carriera, aveva perduto definitivamente, però, la sua Euridice, ossia la sua voce, la sua cosa più intima e segreta e, come Orfeo, non la ritrovò più - fino a consumare del tutto sé stessa.

Noi cantanti siamo, bene o male, tutti nipotini di Orfeo, e dobbiamo incantare col nostro canto ben altre divinità, oggi. La nostra voce, spesso ormai artefatta e filtrata attraverso strumenti elettronici che ne cambiano l'identità, ci mette in serie difficoltà. Oltre, naturalmente, al fatto che siamo assediati senza sosta da fonti sonore e rumori di fondo urbani che ci distraggono dalla produzione di un suono che provenga veramente dal nostro io più ancestrale. Noi, infatti, soprattutto chi vive in centri urbani, viviamo immersi nel rumore, molto di più di quanto non lo fossero i nostri antenati nel passato. Pensare i suoni, identificarli nel silenzio e poi studiarli, riprodurli, valutarli, proporli, è sempre più difficile. Se può essere difficile per uno strumentista, che ha comunque uno strumento esterno a lui, figuriamoci per un cantante, che deve concentrarsi e azionare cervello, muscoli, membrane, polmoni, cavità, lingua, denti, laringi, eccetera per produrre il suono e metterci pure un testo insieme, dare al tutto una forma

intelligibile che esprima qualcosa di sensato. Non ci si pensa mai abbastanza.

Ad ogni modo, ciò che da un punto di vista conforta e da un altro sconcerta, in positivo e in negativo, è l'impatto che la voce umana continua ad avere sul pubblico, e tornano in mente le parole di Giovanni Battista Vico. Fa piacere, per esempio, che una voce stupenda come quella di Luciano Pavarotti abbia galvanizzato milioni di persone attraverso spettacoli nazionalpopolari come "Pavarotti&Friends". Da un altro lato, operazioni come queste hanno reso apparentemente accessibile ai più un pianeta assai più complesso, che è quello della lirica e della musica classica in generale, eredità di un mondo più antico e articolato, come abbiamo visto, mentre, in realtà, hanno banalizzato il messaggio, spesso con commistioni impossibili e inadeguate.

Non c'è approfondimento dopo l'esperienza di piazza dei megaspettacoli. "Nessun dorma" è un brano che viene ormai cantato come una qualsiasi canzone, col testo cambiato, da voci inadatte, maschili e femminili (!), tagliato, stravolto, utilizzato quasi come jingle, e oggi sembra normale equipararlo a qualsivoglia brano commerciale, a una canzone delle Spice Girls o degli Aqua, per esempio (entrambi i gruppi sono stati ospiti della kermesse pavarottiana). Non lo è - normale: "Nessun dorma", così come tanti altri brani, stravolti in quei bagni di folla popolari, sono introspezioni formidabili composte da autori altrettanto formidabili, che dovrebbero far riflettere, oltre che deliziare le orecchie dell'uditorio.

I sogni di Calaf, così come i drammi dei personaggi delle tragedie e dei melodrammi, di ogni epoca, di ogni tradizione musicale, chi più chi meno, hanno ancora qualcosa da insegnarci. Ma se vengono consumati come fast food, la loro essenza viene buttata via, come si fa colla carta che accompagna l'hamburger e le patatine di cui, peraltro, una volta divorati, non resta niente, se non un sapore sempre uguale a sé stesso che dura poco e che non porta a nulla. E la ricerca di Orfeo agli Inferi per la propria Euridice sarà stata ancora più vana.

English abstract

How could we manage the Orpheus' heritage? How to handle a voice that charms the wild beasts and the gods, moving the rocks and silencing the mermaids? Apparently it's easy: it's enough turning back to look and deal with one's own Eurydice. But the path is more mysterious and fraught with pitfalls than one could imagine.

This short summary about the birth of opera and the development of artistic voice through the centuries and history of music is described throughout half-serious reflections of a modern "grandchild of Orpheus". It begins from the 'glottal stop', that is the origin of the voice (and many other things), following through the multifaceted phases of the challenges and trials every singer has to experience to become an artist, and therefore deserving the heritage of the most famous singer of mythology.

Romeo e Giulietta d'après. Diario sull'osservare la danza, i corpi sfocati e il viaggio

A proposito di: Roberto Zappalà, *Romeo e Giulietta 1.1 la sfocatura dei corpi*

Stefano Tomassini

Presentazione del libro con estratto dal testo



1 | *Romeo e Giulietta d'après* (2017).

Questo libro nasce come una vera e propria ricerca sul campo. Grazie alla possibilità di una residenza di studio presso Scenario Pubblico - Centro Nazionale di Produzione della Danza di Catania, tra luglio e agosto del 2016, l'autore ha potuto assistere al processo di ricostruzione di una coreografia di Roberto Zappalà, *Romeo e Giulietta 1.1 la sfocatura dei corpi*, dieci anni dopo il suo primo debutto. Ma lo scorrere del tempo non è mai neutrale, e quel difficile passaggio ha richiesto uno spostamento non solo ai processi di creazione del coreografo e ai corpi dei nuovi interpreti, ma anche agli strumenti, allo sguardo, al pensiero,

financo al senso della presenza stessa del testimone.

Il libro contiene un dvd con entrambe le versioni, alcune riflessioni preliminari sul mestiere dell'osservare la danza, il diario "di esplorazione" dei primi giorni di prove del riallestimento della coreografia, un denso *close reading* delle due versioni poste in parallelo (2006 e 2016), e un'analisi conclusiva sulla vitalità di questo titolo shakesperiano in ambito coreografico, nonché sul merito di questa versione. Ma niente di tutto ciò è rimasto tale e quale nel lavoro testimoniale del tempo produttivo. Così, le riflessioni sulla pratica e la ricerca sul campo hanno assunto il tono della confessione, il diario si è scritto in molte forme, secondo i diversi progetti

di scrittura, e il commento con l'analisi hanno di gran lunga mancato i limiti dell'episteme.

Cosa, dunque, alla fine, è successo? In barba a ogni logica o ideologia ricostruttiva, a ogni politica del rifacimento, e a ogni economia restaurativa in danza, è risultato che la seconda versione della coreografia non ha potuto che essere la decostruzione della prima. Nel campo di un processo interpretativo del passato, dunque, quasi tutti gli schemi di gioco sono cambiati. Ma non in perdita. In termini, invece, più felicemente affermativi.

Il testo è edito per i tipi di Malcor D', Catania 2017 (con DVD, collana ScenarioDanza, ISBN 9788897909422).

ESTRATTO

II. diario

Per distinguere una luce occorre sempre un'altra luce.
Quando si è completamente al buio e appare un punto di luce non è
assolutamente possibile discernere l'origine della luce,
perché al buio non si può determinare nessun rapporto di spazio.
(Soeren Kierkegaard, *Diario*, 15 aprile 1834)

[fieldwork] Roberto Zappalà un giorno me ne ha parlato e subito ho deciso che avrei voluto esserci. Già dal primo momento. Sorvegliare la ripresa di una coreografia del passato fin dal primo istante delle prove in studio: il lavoro a tavolino con gli interpreti, se previsto. Fin dalle prime parole sulla pianificazione del disegno e del lavoro di ricreazione [1]. Confesso tutta la mia indifferenza per il mercato che si è imposto in questi ultimi anni sul rifacimento di una parte del repertorio della danza contemporanea italiana, a partire dagli anni 80 del secolo scorso: operazione di recupero culturale, e non lo credo, ma soprattutto fragile prodotto per un mercato senza identità storica né capacità di sistema [2]. Occorrerebbe un po' più di sobrietà nel trattare coi cadaveri.

Odio le ricostruzioni e i miti che vi si costruiscono attorno, ed ecco che incomincio a testimoniare una. Anche in tutta l'ambiguità e illusorietà di questo ruolo di testimone: ogni sguardo modella l'esperienza, e secondo

precise esigenze formali che alla fine determinano la concettualizzazione dell'oggetto [3]. Il mio atto interpretativo credo sarà soprattutto quello di un testimone oculare: nessuna violenza dell'archivio né egemonia della scrittura presiederà il mio resoconto. Piuttosto, cercherò di interrogare l'archivio nelle sue intenzioni materiali: il futuro anteriore che decide del suo senso, e della sua esistenza, come ricordato da Derrida [4]. Per "essere trascinati entro un movimento fatto in parte di oblio e in parte di slancio verso l'avvenire", come scrive Nancy [5]. Spero risulterà soprattutto come un corpo di tracce scritte, e che ha come progetto quello di volgere le immagini in parole [6]. Per promuovere una riflessione critica, sia su ciò che consideriamo passato e sia sui mezzi che utilizziamo per attingerlo. Tutto qui. Nella stessa situazione, ciò che qui a me è parso, a un altro parrà forse un'altra cosa.

Viceversa, questa di Roberto Zappalà, mi è sembrata la più giusta occasione per capire meglio di che si trattava: per osservare, direttamente sul campo, il ritorno di ciò che è già stato [7]. Per scrutare il mutarsi delle intenzioni del coreografo. I pudori dei corpi che apprendono, le resistenze esecutive nei confronti di ciò che è già stato interpretato. Insomma, il senso più spoglio e scoperto del rifare una coreografia.

Liberamente. Senza obbligo di scrittura: questi erano i patti. Una residenza di studio, ospite della Compagnia Zappalà Danza a Catania, con una modalità di restituzione casomai da negoziare al termine dell'esperienza. Tutto è avvenuto davvero così, nel modo più franco e immediato. Roberto è uomo d'istinto, non di contrattazione.

[presente singolare] Il progetto che si avvia con questo rifacimento è quello di creare una vera e propria *antologia* di lavori del passato della Compagnia Zappalà Danza che per il coreografo non meritano l'oblio. Il termine *antologia* (dal greco *ἄνθος* 'fiore' e *λέγω* 'raccolgo'; in latino: *florilegium*) contiene due differenti ipotesi di azione che concorrono alla stessa risoluzione dinamica: quella contemplativa, del fiore e del giardino, e quella attiva, del raccogliere e del riunire. Si tratta di una stretta su ciò che c'è di più bello, per avvolgerlo in una nuova unità capace di trascendere ogni autonomia o completezza, ogni individualità. A favore di uno spazio dell'accumulo e dell'ospitalità. Parziale e ospitale è, dunque, ogni *antologia*. Mai neutrale. E la cui legittimità è data non dall'ingenuo

riconoscimento di ciò che ritorna e che di nuovo si afferma. Ma dalla fatale necessità di ciò che in essa è, invece, per sempre sparito. Non c'è più. Non c'è mai entrato, non incluso, non compreso. Un'antologia è tale anche per le sue sparizioni. Il lavoro sull'archivio vivente di un repertorio di danza, allora, nelle forme di una antologia delle sparizioni non coincide con una rivendicazione del passato, né con la pretesa della detenzione della sua interpretazione. Una antologia di danza non si iscrive nella presunta verità della storia cui fa appello. Si tratta invece più di una supplica, di una esposizione (se non proprio di un esposto) che non è ingiunzione o comando imperativo, ma soltanto incessante interrogazione su ciò che dal passato più affiora e che può essere ancora trattenuto e fermato e trasformato, sempre in una tensione etica della responsabilità. È il presente che si sta negoziando: i gesti e le azioni conservano i loro valori come figure di spettri. Più precisamente, si tratta allora della responsabilità di dare finalmente corpo a un desiderio di costruzione della propria memoria.

Il primo titolo del suo repertorio che Roberto Zappalà ha voluto per questo progetto antologico è *Romeo e Giulietta (la sfocatura dei corpi)* del 2006 [8]. Si tratta di un duo. Lei e lui. Nessuna voluta trasgressione, poiché è già nel testo di Shakespeare la volontà di idealizzare e ironizzare simultaneamente sul romantico amore eterosessuale dei due adolescenti [9]. Soltanto loro, dunque. L'indicazione, almeno dal punto di vista coreografico, anche di un luogo comune. La storia tragica dei due amanti ricorre in danza in modo addirittura esemplare se pensiamo alla disponibilità formale del passo a due, scuola del *partnering* e arte della coppia per eccellenza. Anton Dolin non esitava a considerare tale arte, "a mystic business" [10]. Nel duo di Zappalà, la differenza di genere è iscritta più come una virtù estetica piuttosto che politica: l'amore qui è un progetto di conflitto che si iscrive nei corpi a partire dall'indefinito temporale, dalla distanza spaziale, dal fuori-fuoco della visione. Nel suo *reading* di questo *play* shakespeariano, Jacques Derrida scrive che "*Romeo e Giulietta* è la messa in scena di tutti i *duelli/duali*" perché l'unica certezza assoluta «è il fatto che l'uno deve morire prima dell'altro»; il ripetuto contrattempo (la lettera, il veleno etc.) che produce tale certezza "è l'anacronia esemplare, l'impossibilità essenziale di qualsiasi sincronizzazione assoluta" [11]. Ma quella della sincronizzazione della coppia, in danza, è luogo comune frequente in termini anche più

genericamente tematici, come, per un esempio fra i tanti possibili, quasi sempre nei balletti di Balanchine: “the man and woman face the world—separate but joined” [12]. La coppia come messa in scena di un duello (“Ogni amante è guerrier”) è speculare all’idea dello scontro perpetuo che si instaura tra la copia e il suo modello: amare come rifare comporta sempre un sacrificio, una perdita. Non è che si tratta solo di questo. Ma che intanto si deve partire proprio da qui.

Nel 2006, gli interpreti erano Daniela Bendini e Wei Meng Poon. La sfocatura del sottotitolo era qui letteralmente messa in scena con pareti in plastica trasparente che chiudevano un largo rettangolo, interno al perimetro del palcoscenico, mentre quest’ultimo era posizionato tra due tribune disposte, quindi, una di fronte all’altra. La contrapposizione delle due famiglie era qui intensificata dal complesso impianto visivo, e spazializzata attraverso questo dispositivo di natura metateatrale. I due interpreti incarnavano perfettamente questa situazione ibrida da smisurato acquario che poi viene giù, improvvisamente, e inonda le coscienze degli astanti. Come se la sfocatura fosse soprattutto una questione interiore, e che sotto la pelle, oltre questo margine della contrapposizione fra le due famiglie, qui dunque fra le due tribune di pubblico, vi fosse potenzialmente un conflitto culturale ben più radicale. Conflitto che investe il rapporto tra il dentro e il fuori, tra ciò che è incluso e ciò che è, invece, escluso. Il problema dell’istituzione, della norma, della legge. La scelta di questo Romeo dai lineamenti asiatici in fondo intensificava la scelta di mezzo, il continuo processo d’ibridazione, prima di tutto spaziale, di ciò che invece pretenderebbe di essere percepito come definitivo, dunque normativo; penso a qualcosa di analogo, per esempio, alla Maria Vergine mulatta di Angelin Preljocaj (*Annonciation*, 1995) o al Cristo africano di Alain Platel (*Pitié*, 2009), ma ancora la Juliet asiatica di Mark Morris (2008) o il Romeo latino nella recente versione di Mats Ek (2013). I caratteri, in questa prima edizione di *Romeo e Giulietta* coreografati da Zappalà, dunque, erano rafforzati da una conclamata incompiutezza e inadeguatezza rispetto allo stereotipo rappresentato dall’istituzione (famiglia, parenti, matrimonio, etc.), e che rivendicava attenzione.

Per la ripresa della coreografia, Roberto Zappalà ha previsto oggi un doppio cast. Alle prove i quattro nuovi interpreti sono sempre presenti.

Maud de la Purification in coppia con il francese Antoine Roux-Briffaud, corpi dalle linee lunghe e marcate, danzeranno per primi al nuovo debutto previsto al Festival Orizzonti di Chiusi. Gaetano Montecassino con Valeria Zampardi, più minuti ma entrambi con una forte presenza espressiva, vi si alterneranno nel tempo della tournée. Coppie estremamente diverse: per dinamiche ritmiche, economie delle energie, forze della presenza, etc. Nessuna trasparenza né reversibilità coreografica potrà dunque omologare le due interpretazioni, perché si tratta di due cast diversi, e complementari. Bisognerà vederli entrambi.

Il diario delle prove e del debutto, rivelatosi doppio, con frammisto qualche nota di viaggio, che ho steso secondo non uniformi progetti di scrittura (di ricerca, di formazione, di esplorazione, etc.), privilegia esclusivamente il campo di ricerca prescelto. È centrato prevalentemente sull'oggetto che lo giustifica. Per questo è limitato al tempo strettamente necessario allo studio dell'oggetto in questione negli attuali tempi di produzione della danza. Nessun intimismo è stato volutamente programmato in questo mio diario, già da subito steso nella tensione di essere reso pubblico, ed essere letto, considerato, magari condiviso, oppure disapprovato, frainteso anche biasimato. Tuttavia, quando ho creduto di dover ripiegare, ritrarmi per riflettere su ciò che vedevo, l'ho fatto senza esitare. In fondo, l'idea più scoperta, senz'altro esile ma schietta, di questo strumento che sto costruendo "è di realizzare una storia del presente, a partire da una singolarità" [13].

Ciò che non ho scritto, vuol dire che non si è fermato. Date, giorni e numeri non sono per me, nell'economia di questi appunti, importanti: non ho utilizzato nessuna terminologia convenzionale per fermare il tempo e lo spazio a cui ho preferito invece il flusso sempre aperto e disgiunto, l'effetto di enumerazione continua e di coordinamento infinito delle relazioni, flusso garantito quasi sempre dal punto e virgola. E per non far prendere mai fiato al lettore, soprattutto. Nel suo saggio sul *play* di Shakespeare, Jacques Derrida spiega molto bene la natura di questa trappola dei calendari: quella del contrattempo [14].

Nessun contrattempo con il lettore, allora: la pratica della lettura può avere il suo corso, e spero che qualche trappola potrà essere disinnescata. Sebbene, confesso, avrei voluto scrivere un diario più arido, senza alcuna

narrazione né familiarità, magari più affrettato e sciatto, malfatto, quasi senza contenuto, per non condividere né convincere alcuno delle mie emozioni. Avrei voluto accontentarmi di viverle.

Note

¹ Anche la bibliografia sulla questione è ormai importante: per una impostazione storica e teorica si vd. almeno i saggi in *Preservation Politics. Dance Revived Reconstructed Remade*, a c. di Stephanie Jordan, London 2000, e in *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, a c. di A. Bénichou, Dijon: Les presses du réel, 2015.

² Il punto più recente si legge ora in E. Pitozzi, *Comporre secondo la logica del corpo: un affresco della scena coreografica italiana*, "Culture Teatrali", 25, Annale 2016, 94-107.

³ Cfr. R.H. Wax, *The Ambiguities of Fieldwork*, in *Contemporary Field Research. A Collection of Readings*, a cura di R. M. Emerson, Prospect Heights: Waveland Press, 1983, 191-202.

⁴ J. Derrida, *Le futur antérieur de l'archive*, in *Question d'archives*, a cura di Nathalie Léger, Paris 2002, 43.

⁵ J-L. Nancy, *Dov'è successo* (2011), intervista di N. Léger, ed. it. a cura di I. Pelgreffi, Tricase: Kainós, 2014, 3.

⁶ Sulla tensione tra il ruolo del testimone e l'abito dello storico, si vd. P. Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini* (2001), Roma 2002 e 2005, sopr. 183-95.

⁷ Per una definizione del concetto di *fieldwork* nelle scienze sociali, si vd. Robert M. Emerson, *Contemporary Field Research. Perspective and Formulations*, Prospect Heights: Waveland Press, seconda ed. 2001.

⁸ La coreografia ha debuttato il 18 novembre 2006 a Catania, nella sede di Scenario Pubblico, come quinta tappa del progetto *Corpi incompiuti*, prodotta dalla Compagnia Zappalà Danza, Scenario Pubblico in collaborazione con As Palavras e Le Mouvement Mons Festival (B).

⁹ C. Freccero, *Romeo and Juliet Love Death*, in *Shakespeare. A Queer Companion to the Complete Works of Shakespeare*, a cura di M. Menon, Durham - London 2011, 302.

¹⁰ Cfr. A. Dolin, *Pas de deux. The Art of Partnering*, London: Adam and

Charles Black, 1950, 60.

¹¹ J. Derrida, *L'aforisma in contrattempo* (1986), in *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Milano 2009, vol. 2, risp. 158 (§ 16) e 155 (§ 11).

¹² R. Maiorano, V. Brooks, *Balanchine's Mozartiana. The Making of a Masterpiece*, New York 1985, 45.

¹³ J. Morvillers, *Il Diario di Esplorazione* (2005), Roma: Sensibili alle foglie, 2011, 51. Sulla singolarità, in danza e nella performance, come critica del tempo presente, si vd. André Lepecki, *Singularities. Dance in the Age of Performance*, New York - London, 2016.

¹⁴ J. Derrida, *L'aforisma in contrattempo*, cit., 156 (§ 11): "Le date, i calendari, i catasti, i toponimi, tutti i codici che proiettano sul tempo e sullo spazio come reti per ridurre o dominare le differenze, per fissarle, determinarle, sono anche trappole a contrattempo".

English abstract

In the book *Romeo e Giulietta 1.1 la sfocatura dei corpi*, Stefano Tomassini wrote a meticulous fieldwork's notebook, in which he retraces ten years after the first debut of the show, the days he spent in Catania at Scenario Pubblico (Centro Nazionale di Produzione della Danza), attending to the recreation of the choreography by Roberto Zappalà, inspired by the great William Shakespeare classic *Romeo and Juliet*, in the meantime travelling for Sicily and assisting to a double debut in Chiusi.

REWINDItalia. Early Video Art in Italy/ I primi anni della videoarte in Italia

Presentazione del volume

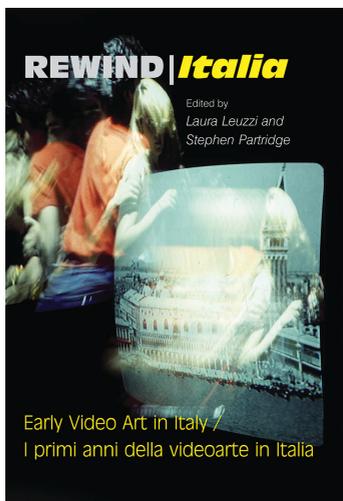
Laura Leuzzi

Nelle ultime due decadi si è assistito a livello nazionale e internazionale allo sviluppo di una nuova attenzione da punto di vista accademico, curatoriale e più in generale del settore culturale verso le storie delle origini della videoarte.

In Europa, in particolare, sono stati portati avanti tra diversi progetti di ricerca e salvaguardia delle opere video in analogico, tra cui si annoverano tra i più significativi: il progetto sviluppato dallo ZKM in Germania (Frieling - Herzogenrath 2006; Blase - Weibel 2010); nel nostro paese la digitalizzazione e lo studio del fondo art/tapes/22 dell'ASAC - Archivio Storico Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (Saba 2007) e della collezione del Centro Videoarte del Palazzo dei Diamanti di Ferrara (Saba - Vorrasi - Parolo 2015), portati avanti dai laboratori "La Camera Ottica" e dal "C.R.E.A.", presso l'Università di Udine, sotto il coordinamento scientifico di Cosetta G. Saba. Tra i più recenti e attualmente in corso si segnalano tra Francia e Svizzera 'From video art to new media: the case of the VideoArt Festival, Locarno (1980-2000)* che si focalizza sulla preziosa esperienza internazionale di Locarno e l' 'Émergence de l'art vidéo en Europe: historiographie, théorie, sources et archives (1960-1980)' (2017-2019)** ambizioso progetto che mira fare una ricognizione e mappare le origini della videoarte in Europa.

In Gran Bretagna questa importante operazione di recupero e valorizzazione è stata portata avanti attraverso il progetto di ricerca 'REWIND Artists' Video in the 70s and 80s', finanziato dall'Arts and Humanities Research Council e diretto dal pioniere della videoarte britannica e studioso Stephen Partridge presso il Duncan of Jordanstone College of Art and Design (Università di Dundee, in Scozia), che ha

investigato e migrato a oggi in digitale oltre cinquante opere di videoarte britanniche.



1 | *REWINDItalia. Early Video Art in Italy/ I primi anni della videoarte in Italia* (2015).

A REWIND, è seguito REWINDItalia (2011-14), dedicato alla pionieristica sperimentazione del video d'artista in Italia negli anni Settanta e Ottanta. La raccolta, *REWINDItalia. Early Video Art in Italy / I primi anni della videoarte in Italia* (Leuzzi & Partridge 2015), a cura di chi scrive e Partridge nasce dall'omonimo progetto di ricerca seguito a REWIND, e si inserisce in questo fenomeno di riscoperta e valorizzazione delle origini della videoarte.

Il progetto, di cui chi scrive ha fatto parte in qualità di ricercatore Post Doc, si è sviluppato attraverso una ricerca bibliografico-archivistica, una raccolta di testimonianze orali e la realizzazione di un database online di documenti, pubblicazioni e immagini, e ha visto la collaborazione, il contributo e il supporto di numerosi artisti, studiosi ed esperti italiani e internazionali.

Nel corso di *REWINDItalia*, sono state inoltre organizzate rassegne, conferenze (MACRO, Roma 2012) e partecipazioni a convegni con lo scopo di stimolare un fruttuoso confronto e scambio con colleghi, esperti e promuovere la ricerca e la diffusione di questi temi.

Successivamente il gruppo di ricerca di REWIND è stato impegnato in *EWVA European Women's Video Art in the 70s and 80s* (2015-2017), focalizzato sul contributo delle artiste alla videoarte in Europa, e *Richard Demarco: the Italian Connection* (2018-2020), entrambi diretti dall'artista e Professoressa di Stampa e incisione Elaine Shemilt.

Il libro, con una prefazione del pioniere della Media Art Don Foresta, si apre con un'introduzione di Partridge che racconta la nascita, il contesto e

lo sviluppo del progetto, in particolare tracciando i preziosi scambi con i protagonisti della videoarte in Italia e della ricerca e curatela nel settore. Partridge fornisce una attenta guida al lettore che voglia avvicinarsi a una pubblicazione che, come spiega, raccoglie una serie contributi inediti, commissionati dal progetto a storici dell'arte, critici, artisti e teorici, che si accompagna alla ripubblicazione di testi storici e di riferimento sull'argomento, tradotti per la prima volta anche in lingua inglese, che raccontano, analizzano e problematizzano la nascita e lo sviluppo della videoarte in Italia.

Ad aprire la raccolta, viene ripubblicato per la prima volta anche in lingua inglese il testo di Renato Barilli, comparso per la prima volta sulla rivista "Marcatré" (Barilli 1970), dedicato alle diciassette sperimentazioni su nastro magnetico, oggi perdute, commissionate per la mostra *Gennaio 70*, a cura di Barilli stesso, Tommaso Trini e Maurizio Calvesi, ad artisti italiani di fama internazionale tra cui Alighiero Boetti, Mario Ceroli, Gino De Dominicis, Jannis Kounellis, Mario e Marisa Merz, Luca Maria Patella e Michelangelo Pistoletto. L'articolo rappresenta una delle più significative tracce di quelle storiche opere, oggi purtroppo perdute, e affronta, in maniera critica e con un certo anticipo anche rispetto a contesti internazionali, il nuovo medium.

I capitoli di Silvia Bordini e Simonetta Fadda ricostruiscono i contesti storico-artistici di realizzazione e produzione, opere ed eventi espositivi, offrendo una ricca e sfaccettata panoramica degli anni Settanta.

Il volume ripropone, inoltre, testi di fondatori di storici centri per la produzione di videoarte in Italia, a partire dagli anni 70, tra cui: Lola Bonora, fondatrice del Centro Videoarte di Ferrara, unico centro pubblico per la produzione di video d'artista nel nostro paese; Luciano Giaccari, fondatore della Videoteca Giaccari a Varese e autore della nota *Classificazione dei metodi di impiego del videotape in arte* (1972); Paolo Cardazzo, che avviò la produzione di opere video con artisti italiani e dell'ex Jugoslavia, presso la Galleria del Cavallino a Venezia, co-diretta all'epoca con la sorella Gabriella. Due interviste, rispettivamente di Cosetta G. Saba e Mirco Infanti e di chi scrive e Partridge, con Maria Gloria Bicocchi, raccontano l'esperienza del centro art/tapes/22 a Firenze, che vide la partecipazione di grandi nomi internazionali come Vito Acconci,

Douglas Davis e Joan Jonas e il contributo artistico e tecnico di un giovane Bill Viola.

I testi storici di Marco Maria Gazzano e Vittorio Fagone fanno luce sul complesso periodo dei primi anni Ottanta, aprendo anche agli scenari internazionali.

A questi, si accompagnano testi inediti - commissionati dai curatori del volume per il progetto - che esplorano diversi aspetti della produzione videoartistica del periodo come la videoperformance (Cinzia Cremona), il contesto veneziano (Grahame Weinbren), il confronto con la produzione britannica (Adam Lockhart), il complesso rapporto con il cinema d'artista (Bruno Di Marino) e l'estetica del *glitch* (Sean Cubitt, Co-Investigator di REWINDItalia).



2 | Federica Marangoni, *The Box of Life*, 1979, still da video (courtesy of the artist).

Il capitolo di chi scrive analizza e contestualizza un gruppo di video opere di Luca Maria Patella, digitalizzato dal Media Archivist del progetto, Adam Lockhart, con il supporto dell'artista e dell'autrice nel 2011. Questa operazione di recupero ha riportato alla luce il fondamentale contributo del pioniere delle arti intermediali alla pratica videoartistica. Le opere, non più disponibili dagli anni Settanta, a causa dell'obsolescenza della tecnologia e il deterioramento dei nastri,

testimoniano l'approccio intermediale del maestro romano e il suo profondo impegno nella sperimentazione delle specificità dei media. In due dei video recuperati, ad esempio, Patella propone attraverso una "macchina per dissolvenze variate manuali e musicali" di sua invenzione, la sua "grammatica dissolvente", una proiezione con dissolvenze di immagini fotografiche e giochi di parole: "grammatica che dissolve da fonema a fonema, da significato a significato, in una visione temporale di-a-sin-cronica e quindi si trasforma. Engrammatica solvente, grammatica che si engramma e quindi scioglie concetti e contenuti pesanti tradizionali" (*Arte della conoscenza dialettica. Psico socio politico arte lezioni laboratorio*, in Luca Patella 1970-1974, 1974).



3 | Luca Maria Patella,
*Grammatica dissolvente -
Gazzuffi! Avventure & cultura,*
1974-75, still da video (© Luca
Maria Patella).

Il capitolo di Sandra Lischi su Gianni Toti e l'intervista di Valentina Valentini a Studio Azzurro si focalizzano sull'esperienza di due grandi protagonisti degli anni Ottanta.

Il volume si chiude con una cronologia della videoarte italiana, tra 1952 e 1992, a firma di chi scrive e di Valentino Catricalà che mappa protagonisti, opere, pubblicazioni e mostre e apre l'analisi del fenomeno della videoarte in Italia a molteplici esperienze nell'ambito delle Media Arts, tra cui il film d'artista, la Sound

Art, la Computer Art e la Satellite Art.

Le traduzioni, a cura di Simona Manca, cercano di trasporre con grande sensibilità e accuratezza lo spirito e la terminologia dei testi originali e di quelli più contemporanei.

In conclusione, *REWINDItalia. Early Video Art in Italy/ I primi anni della Videoarte* in Italia si propone come uno strumento di ricerca per studiosi italiani e internazionali che vogliono avvicinarsi e sviluppare studi su questo campo, fornendo un accesso a preziose fonti e proponendo nuovi e futuri spunti di investigazione.

* Finanziato dallo Swiss National Science Foundation, e diretto François Bovier presso la University of Art & Design di Losanna (2017-2020) con Adeena Mey come ricercatore post-doc e la dottoranda Maud Pollien.

** Finanziato da LabEx Arts-H2H e diretto da Grégoire Quenault (Professore associato, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis), Alain Carou (Conservatore, Audiovisual Department, Bibliothèque nationale de France), François Bovier (Senior Lecturer/ Ricercatore, École cantonale d'art de Lausanne / Université de Lausanne) e Larisa Dryansky (Professore associato, Université Paris-Sorbonne), con l'assegnista Ségolène Liautaud.

Riferimenti bibliografici

Barilli 1970

R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, "Marcatré", n. 58-60, maggio 1970.

Frieling-Herzogenrath 2006

R. Frieling, W. Herzogenrath (a cura di), *40 years videoart.de - part 1. Digital Heritage: Video Art in Germany from 1963 until the present*, Ostfildern 2006.

Blase-Weibel 2010

C. Blase, P. Weibel (a cura di), *Record Again!: 40yearsvideoart.de Part 2*, Ostfildern 2010.

Leuzzi-Partridge 2015

L. Leuzzi, S. Partridge (a cura di), *REWINDItalia. Early Video Art in Italy/ I primi anni della videoarte in Italia*, tr. It. e Eng. Simona Manca, New Barnet 2015.

Saba 2007

C.G. Saba (a cura di), *Arte in videotape: art/tapes/22, collezione ASAC-La Biennale di Venezia: conservazione, restauro, valorizzazione*, Cinisello Balsamo 2007.

Saba-Vorrasi-Parolo 2015

C.G. Saba, C. Vorrasi, L. Parolo (a cura di), *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979: reenactment*, Ferrara 2015.

English Abstract

This article is a presentation of the book *REWINDItalia Early Video Art in Italy/ I primi anni della videoarte in Italia*, edited by Laura Leuzzi and Stephen Partridge (John Libbey Publishing, New Barnet 2015). The volume is the main output from the Arts and Humanities Research Council funded research project *REWINDItalia*, led by Prof. Stephen Partridge at Duncan of Jordanstone College of Art and Design at the University of Dundee. This article aims to provide some insight into the context and content of the book.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • dicembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

gennaio **2018**

152 • Figure del mito: presenze e rappresentazioni

Editoriale

Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda

Niobe in lutto: dipingere il silenzio

Andrea Tisano

La nascita del 'teatro alla veneziana'

Caterina Soranzo

Café Müller di Pina Bausch

Gaia Clotilde Chernetich

Achille. Una variazione sul mito

Maria Grazia Ciani

Come il canto ci obbliga a voltarci indietro

Massimo Crispi

Romeo e Giulietta d'après. Diario sull'osservare la danza, i corpi sfocati e il viaggio

Stefano Tomassini

REWINDItalia. Early Video Art in Italy/I primi anni della videoarte in Italia

Laura Leuzzi