

DARIA BERTOLASO

A proposito dell'Orestea di Eschilo sulla scena moderna*

La pubblicazione in italiano del saggio di Anton Bierl, apparso nel 1996 come quinto *Beiheft* della collana tedesca *DRAMA*¹ (*Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*. Stuttgart. M&P Verlag. pp. 124), non costituisce una mera traduzione, ma una nuova edizione aggiornata nella bibliografia e arricchita da un nutrito inserto fotografico², nonché da una postfazione dell'autore che offre ai nuovi lettori un'estensione, in senso diacronico, della ricerca presentata otto anni prima. La scelta dell'edizione italiana, promossa da Massimo Fusillo³ cui si devono le pagine introduttive, appare tanto più opportuna se si considera l'ampio spazio dedicato nel testo originale all'analisi di produzioni ed esperienze teatrali del nostro paese, come quelle di drammaturghi e registi quali Pier Paolo Pasolini, Vittorio Gassman, Antonio Calenda, Luca Ronconi, Franco Parenti e Romeo Castellucci⁴.

Lo studio di Bierl affrontava, infatti, una tematica transdisciplinare, non ancora consueta – perlomeno nell'anno della prima edizione – nell'ambito degli studi classici, vale a dire l'analisi e la ricostruzione storica delle rappresentazioni moderne dei drammi dell'antichità. Prima del 1996 si possono annoverare sul versante del recente settore di ricerca (che può essere incluso tra gli studi sulla “ricezione” della produzione letteraria antica) essenzialmente due monografie e una miscellanea, per quanto mi è dato di sapere: il manuale *Living Greek theatre* di Michael Walton, espressamente indirizzato ai *theatre practitioners*, che nella sezione “Revival” offre un rapido e complessivo repertorio delle *performances* tratte da opere teatrali della Grecia antica in territorio europeo e statunitense⁵; la raccolta di saggi curata da Annamaria Cascetta *Sulle orme dell'antico*, la cui prospettiva privilegiata è quella filosofica («la tematizzazione del tragico e la sua rappresentazione»)⁶; infine il monumentale e, per l'organicità e il rigore metodologico, pionieristico

* Le considerazioni presentate in questa sede nascono dalla lettura del seguente volume: Bierl, A. (2004) *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*. Traduzione di Luca Zenobi, premessa di Massimo Fusillo, postfazione dell'autore alla nuova edizione italiana. Biblioteca Teatrale – Memorie del teatro/15. Bulzoni Editore. Roma. pp. 219 (segue inserto fotografico). ISBN 88-8319-989-8.

¹ La collana *DRAMA. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption* è diretta da Bernhard Zimmermann.

² Sono 62 le fotografie incluse nella nuova pubblicazione, quando nell'edizione tedesca due sole immagini testimoniavano sequenze dello spettacolo della Societas Raffaello Sanzio; della scarsità dei documenti fotografici si lamentava HAYS (1998).

³ Il quale si è occupato di rivisitazioni letterarie e cinematografiche della tragedia greca nel Novecento, ad es. in FUSILLO (1996) e, più di recente, in FUSILLO (2002).

⁴ L'autore, nella nuova edizione, confessa una «predilezione personale» per l'Italia (p. 157).

⁵ WALTON (1987); nello specifico le produzioni della Grecia moderna sono a cura di A. Bakopoulou-Halls, quelle dell'Europa di R. Beacham, quelle del Regno Unito dello stesso Walton e quelle dell'America del Nord di P. Arnott.

⁶ CASCETTA (1991, in partic. 6).

Inszenierung der Antike di Hellmut Flashar⁷, maestro di Bierl, al quale viene dedicata la dissertazione che è in discussione⁸.

Rispetto all'imprescindibile modello offerto da Flashar⁹, Bierl sceglie di adottare criteri che permettano di evitare un eccessivo allargamento del campo dell'indagine e di affrontare un'analisi accurata e approfondita delle messinscene in relazione al contesto politico e culturale all'interno del quale sono state concepite, prodotte e recepite: l'*Oresteia* di Eschilo, unica trilogia greca a noi pervenuta nella sua interezza, viene assunta come *specimen* dell'inchiesta, mentre dal punto di vista del periodo storico risulta privilegiato il panorama del XX secolo (più precisamente, l'analisi storica comprende anche produzioni dei primi anni del XXI secolo grazie alle integrazioni offerte dalla postfazione).

Il volume si apre con una *Introduzione* (pp. 21-42) che, in primo luogo, rende conto del grande rilievo conferito alla riflessione politica sottesa ai progetti e alle realizzazioni dei registi. Non è un caso – come rileva l'autore – che al testo dell'*Oresteia* si siano rivolti teorici e studiosi ideologicamente orientati come Bachofen, Engels e Thomson¹⁰, né deve stupire che sia la sezione finale della trilogia ad ispirare risemantizzazioni e rifunzionalizzazioni a seconda del contesto storico e della temperie culturale, dato che il valore originario delle *Eumenidi* è generalmente interpretato come celebrazione dei progressi di civiltà dell'Atene democratica, la *polis* che, attraverso la decisa revisione dei valori arcaici, fonderebbe un nuovo sistema giuridico e politico garante della coesione della collettività¹¹. Alla base del lavoro di Bierl rimane, dunque, la convinzione che il regista come il pubblico delle nuove riproposizioni sceniche dell'opera eschilea non possano non valutarne il significato in base al proprio contesto sociale e alla personale percezione delle istituzioni politiche coeve. Il secolo appena trascorso ha, infatti, utilizzato l'*Oresteia*, e in particolar modo le *Eumenidi*¹², come strumento e occasione per tornare a riflettere sui meccanismi e le zone d'ombra dell'ordinamento democratico. Infine, l'introduzione ripercorre sommariamente la storia delle rappresentazioni dell'*Oresteia* nel corso del Novecento alla luce

⁷ FLASHAR (1991).

⁸ Precedentemente alla pubblicazione di BIERL (1996) andrebbero segnalati anche due studi statunitensi: McDONALD (1992) e HARTIGAN (1995), ma perlomeno il secondo non aveva avuto grande diffusione in Europa. Per quanto concerne le trasposizioni delle tragedie greche sullo schermo era apparso, invece, MACKINNON (1986); cf. ora BOSCHI *et al.* (2005, in partic. 16ss.).

⁹ Si veda al proposito l'attenta recensione di FUSILLO (1995).

¹⁰ Cf. pp. 27s. e 55s. del testo qui recensito.

¹¹ La letteratura che affronta il problema dell'interpretazione del finale dell'*Oresteia* è cospicua e disparata; vorrei qui limitarmi a ricordare la prospettiva offerta da VEGETTI (1994, 43ss.), mentre, per la specifica questione della posizione di Eschilo a favore delle riforme democratiche di Efialte, che avrebbero drasticamente ridotto il potere politico dell'Areopago (462/1 a.C.), mi pare condivisibile l'analisi di CANFORA (1989, 133ss.).

¹² La tragedia sarebbe stata invece trascurata – se non tralasciata – nelle messinscene tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, perché considerata retorica ed eccessivamente propagandistica nei confronti di un sistema democratico non ancora così caldamente accettato dall'alta borghesia che affollava i teatri dell'epoca.

dell'avvicinarsi delle forme di governo in Europa, ma anche dell'evoluzione delle teorie della letteratura a partire dagli anni settanta (semiotica, decostruttivismo, post-strutturalismo).

I capitoli che seguono e in cui sono suddivisi i vari oggetti della ricerca, rispettando approssimativamente un ordine cronologico, sono al contempo strutturati in base a una tripartizione operata dallo studioso sull'insieme delle produzioni teatrali prese in esame: nelle svariate moderne letture dell'opera antica Bierl riconosce un modello "evolutivo-affermativo" (I), un modello che ripropone sulla scena l'"apertura" del testo (II), e un modello "anti-affermativo" (III), a seconda che il superamento della cultura antecedente, sancito dalla fondazione del primo tribunale e dall'istituzione delle procedure del sistema democratico nelle *Eumenidi*, sia considerato e riproposto al nuovo pubblico in senso positivo/teleologico, ambiguo/inquietante, o critico/pessimistico.

Il I capitolo (*Il modello evolutivo come conferma della propria ideologia*, pp. 43-60) considera tentativi di rilettura finanche del tutto divergenti dal punto di vista dell'orientamento politico, ma che condividono una sorta di avvicinamento "strumentale" al mito ereditato da Eschilo, perché inclini alla glorificazione di un nuovo assetto sociale e istituzionale che, prese le distanze da un passato ritenuto primitivo e iniquo, costituisca promessa di un avvenire illuminato e conforme a giustizia. Da questa prospettiva, non sorprende ritrovare nel medesimo capace contenitore la versione dell'*Oresteia* di Lothar Müthel, presentata in occasione dei giochi olimpici di Berlino del 1936 in appoggio al nuovo stato nazionalsocialista¹³ e, altresì, l'*Orestide* allestita dall'INDA per il teatro greco di Siracusa nel 1960, con la regia di Vittorio Gassman e Luciano Lucignani, nella traduzione di Pier Paolo Pasolini, la cui tensione utopica di segno marxista indicava nell'autodeterminazione democratica del popolo una tappa del processo verso un modello di società più giusta e libera. Allo stesso gruppo va ascritta anche la produzione di Peter Stein per la sua Schaubühne a Berlino nel 1980: per il regista tedesco la sezione conclusiva delle *Eumenidi* offre l'archetipo dello stato di diritto democratico e liberale (l'*impasse* determinata dalla parità del voto è sciolta dall'applicazione del principio giuridico *in dubio pro reo*) e il graduale apprendimento del nuovo sistema di votazione da parte dei cittadini ateniesi preannuncia una sorta di *Aufklärung* sotto l'egida della dea Atena.

Nel II capitolo (*L'apertura della messinscena e del testo*, pp. 61-110) Bierl torna sull'*Orestide* portata in scena a Siracusa e si sofferma sulla complessità dell'interpretazione pasoliniana della trilogia¹⁴, una lettura politica – che è anche rilettura della storia del dopoguerra in Italia – faticosamente classificabile all'interno dei tre grandi modelli assunti come criteri: se la

¹³ La trilogia di Eschilo, in questo caso, viene ereditata attraverso il filtro della celebre produzione di Hans Oberländer nella traduzione di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, portata in scena a Berlino nel 1900.

¹⁴ Cf. al proposito anche FUSILLO (1996, 181-242); sui modi e i procedimenti della traduzione, in particolar modo delle *Coefore*, si veda il recente studio di CONDELLO (2005).

versione teatrale del 1960 sembrava ancora auspicare una sintesi tra cultura arcaica e moderne istituzioni democratiche (nella sublimazione delle Erinni in Eumenidi ad opera di Atena), la stesura del *Pilade* nel 1966 – dramma definito dal suo stesso autore «quarta parte della trilogia» – e la produzione del film *Appunti per un'Orestiade africana* nel 1969 rivelano il disincanto rispetto alle inclinazioni progressiste della sinistra, il rifiuto del processo di industrializzazione che aveva duramente quanto irrimediabilmente intaccato i valori, i riti e le credenze tradizionali delle civiltà contadine come di quelle tribali dell'Africa. Alla fine degli anni sessanta il teatro e il cinema di Pasolini – come osserva Bierl – negano la possibilità di una «appropriazione unilaterale» del testo eschileo svelandone l'irriducibile ambivalenza (p. 67).

La natura tendenzialmente “a doppio taglio” dei progetti di riproposizione dell'*Oresteia* fu immancabilmente colta dai vertici della DDR e dell'URSS, se non si registra in questi Stati alcuna messinscena del testo antico. In territorio russo fu necessario attendere l'anno 1994 e la rielaborazione da parte di Peter Stein della fortunata versione berlinese del 1980. Nella nuova Repubblica Russa di Boris Eltsin, in un contesto storico di grave instabilità (quello di una giovane democrazia che si consolida anche in virtù di un assalto armato alla Duma), all'interno di uno spazio fortemente connotato (un teatro dell'armata russa simbolo della dissolta Unione Sovietica) si mette in scena la fondazione di un nuovo sistema politico: la lettura ironica del regista è ravvisabile nell'ultima scena, quando una seduta elettorale interminabile quanto inconcludente svela la meccanicità della partecipazione dei cittadini e l'intento manipolatorio di Atena. Ma all'interno del II modello spicca, come è evidente anche dal largo spazio concesso dalla trattazione di Bierl (pp. 79-110), la tetralogia *Les Atrides* di Ariane Mnouchkine portata in scena a Parigi nel 1992: l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide viene anteposta all'*Oresteia* di Eschilo per dare risalto agli antefatti e illuminare così i moventi della complessa figura di Clitemnestra. Attraverso l'adozione di pratiche sceniche e tecniche attoriali dei teatri orientali (come il Kathakali, il Nô e il Kabuki), che comunicano sostanzialmente attraverso il linguaggio del corpo e il codice della danza, lo spettacolo ripercorre un liberatorio cammino dell'umanità dal caos primigenio all'ordine che pone fine alla catena del delitto e dell'orrore. L'intervento di Atena, che per la pacificazione escogita la soluzione della libertà per l'accusato¹⁵, è valutato come fortemente positivo ma provvisorio: nel quadro finale della rappresentazione un sinistro latrare di cani si materializza sulla scena come coro animale, minando le basi del nuovo cosmo e svelando l'estrema fragilità del sistema sociale improntato a razionalità di recente fondazione.

¹⁵ Bierl sottolinea, ma per alcuni sopravvaluta – vedi HAYS (1998) –, l'influenza della collaborazione politica con il *Groupe d'Information sur les Prisons* (G.I.P.) fondato da Michel Foucault sul teatro della Mnouchkine.

Il III capitolo (*Il modello anti-affermativo: messinscena dell'Oresteia con esito negativo, critico, pessimistico*, pp. 111-49) si apre con l'analisi dello spettacolo sperimentale di Luca Ronconi del 1972, giudicato da Bierl come un caso di «frattura radicale rispetto alle letture evolutive a quel tempo dominanti» (p. 111). L'approccio è di tipo antropologico: pur aderendo a una scansione di tipo storico (il ciclo tra preistoria e Medioevo sarebbe alluso dall'*Agamennone*, quello tra Rinascimento ed epoca borghese dalle *Coefore*, infine il moderno presente dalle *Eumenidi*) Ronconi mette in discussione il postulato dell'avanzamento culturale dell'umanità: alla fine del percorso si approda all'afasia originaria, un Oreste annientato risulta metafora del regresso della civiltà al punto di partenza. In questo lavoro "colto", su cui agiscono gli influssi delle nuove discipline linguistiche e semiotiche, Ronconi, lungi dall'attuare un tentativo di attualizzazione del mito, ne metterebbe in luce l'indecifrabilità e l'estraneità, conscio della distanza incolmabile che separa dall'orizzonte di attesa del pubblico antico: all'oscurità del testo suppliscono la complessa costruzione dello spazio scenico (un doppio piano in movimento che contiene gli spettatori e su cui le azioni dei diversi gruppi di attori possono avvenire simultaneamente) e la tecnica di moltiplicazione del segno (come nel caso della doppia "evocazione" del sacrificio di Ifigenia). Bierl nota come dopo la lettura ronconiana tutte le realizzazioni sceniche dell'*Oresteia* in territorio italiano ne condividano il pessimismo e lo scetticismo verso il presunto progresso umano: tra queste l'autore annovera la versione di Franco Parenti del 1985, nella traduzione del filosofo Emanuele Severino, e il controverso spettacolo *Oresteia (una commedia organica?)* della Societas Raffaello Sanzio la cui prima si tenne a Prato nel 1995. Il regista Romeo Castellucci non subisce certo alcuna tentazione di fedele trasposizione scenica del modello greco e, in modo analogo a Ronconi, muove dalla consapevolezza di una lontananza irrecuperabile del testo antico e dei suoi significati: l'originale viene allora sfruttato in qualità di «pre-testo della letteratura mondiale» e come «struttura portante» (p. 130) di una stratificata operazione di metatestualizzazione che include il *Moby Dick* di Melville a fianco di *Alice nel paese delle meraviglie* di Carroll. Bierl critica l'oscurità – che considera elitaria – di tale radicale rilettura, ma si sofferma a descriverne dettagliatamente le soluzioni sceniche (ad esempio la rappresentazione del coro come gruppo di leprotti di gesso guidati da un corifeo-attore travestito da coniglio o la meccanizzazione del braccio armato di Oreste), ne confessa il fascino visivo, riconosce l'efficacia della multimedialità della *performance* (che si esprime anche nella distorsione elettronica delle voci degli attori o nell'impiego del rumore).

Il IV capitolo (*Risultati e considerazione conclusiva*, pp. 151-56) è funzionale ad assodare i punti di arrivo della trattazione: la ricostruzione storica delle interpretazioni politiche dell'*Oresteia* porta infatti ad individuare, fino alla fine degli anni sessanta, la tendenza a proporre letture "affermative" in funzione di una «adesione al contemporaneo sistema politico vigente o a quello

agognato», mentre riscontra, a partire dagli anni settanta, il prevalere di visioni “anti-affermative” che sono riflessi della «critica crescente allo status quo» (p. 151). L’autore si sofferma nuovamente, inoltre, sull’importanza degli influssi culturali, sull’impatto degli studi di semiotica teatrale e delle teorie della ricezione che portano al riconoscimento del potenziale di senso del testo. Nell’epilogo lo sguardo è volto al “precedente” costituito dallo studio di Flashar: del maestro Bierl condivide il giudizio positivo espresso a proposito della produzione di Stein, considerata esemplare di ogni riproposizione di tragedia greca sulla scena contemporanea, ma rifiuta il principio dell’aderenza (o “adeguatezza”) della rappresentazione al testo antico.

Vediamo ora nello specifico le sezioni aggiunte all’originaria edizione del 1996. La *Postfazione* (pp. 157-83) risulta indubbiamente un contributo di notevole interesse, nella misura in cui è stata concepita e funzionalizzata anche ad aprire un dibattito sui metodi e i risultati della ricerca presentata. Prendendo le mosse dalla “fortuna” del volume pubblicato in Germania e dalle osservazioni come dalle obiezioni sollevate dalle prime recensioni¹⁶, l’autore si dice consapevole di avere fondato, insieme a Flashar, un genere di indagine ora emergente, anche se non sempre tenuto nella giusta considerazione¹⁷: una ricerca che procede servendosi delle metodologie di vari ambiti disciplinari (Filologia classica, Critica letteraria e letterature comparate, Storia del teatro e dello spettacolo). Bierl, nel suo percorso attraverso le “reincarnazioni” novecentesche dell’*Oresteia*, si è voluto condivisibilmente astenere da considerazioni di ordine prescrittivo, e qui tiene a ribadire il rifiuto del principio classicistico di una messinscena pedissequamente rispettosa del testo originale, anche sulla base del fatto che già i tragediografi ateniesi del V secolo a.C. rielaboravano e riplasmano il mito nel presentare i loro componimenti agli agoni delle Dionisie.

Le ultime pagine della postfazione integrano opportunamente la documentazione e risultano tanto più necessarie se si considera l’indiscutibile e straordinario incremento delle messinscene di tragedie greche negli ultimi decenni¹⁸: offrono una panoramica dei più recenti spettacoli che hanno riportato sui palcoscenici dei teatri europei la trilogia eschilea. Le singole trattazioni sono alquanto sintetiche ma testimoniano esperimenti e progetti degni di grande attenzione, letture immancabilmente “anti-affermative”, in particolar modo dopo i recenti conflitti bellici che hanno visto anche il coinvolgimento e l’intervento delle democrazie occidentali (nella ex-Jugoslavia, in Afghanistan e in Iraq): tra questi vanno annoverati lo spettacolo-laboratorio *MassakerMykene* di

¹⁶ L’obiezione forse più insidiosa è stata avanzata da HAYS (1998), per il quale, a fianco degli influssi determinati dai rivolgimenti politici o dall’evolversi delle teorie della letteratura e della semiotica teatrale, Bierl avrebbe dovuto tenere in maggiore considerazione l’ascendente esercitato dalle esperienze più specificamente teatrali e sarebbe stata, oltretutto, biasimevole l’assenza negli indici finali di nomi come quelli di Peter Brook e Jerzy Grotowski.

¹⁷ Come ha rilevato MACINTOSH (1997, 284), ma non solo.

¹⁸ Una tendenza chiaramente riscontrabile soprattutto dalla fine degli anni sessanta ad oggi: cf. FOLEY (1999) e HALL (2004, in partic. 1-7), che avanzano in proposito diverse plausibili e suggestive motivazioni, ma anche TAPLIN (2002, 9) e HALL – MACINTOSH (2005, VII).

Claudia Bosse e Josef Szeiler, una sorta di *work in progress* sito nell'ex-mattatoio Sankt Marx di Vienna nel corso degli anni 1999 e 2000; negli stessi anni l'incompiuto *Progetto Orestidi* di Elio De Capitani, che adopera come base testuale la versione pasoliniana del 1960 e si avvale delle musiche composte da Giovanna Marini; l'*Orestea* di Nicolas Stemann, rappresentata ad Hannover nel 2003, che allude agli avvenimenti che seguono l'undici settembre 2001; il lavoro di Stefan Pucher, presentato a Zurigo nel 2004, che sottintende il mito del *way of life* americano, dagli anni sessanta ad oggi, attraverso il linguaggio televisivo dei *talk-shows* e l'immaginario delle *soap-operas*. In tutte le suddette produzioni Bierl individua il trend del teatro "postdrammatico"¹⁹, un teatro per così dire "anti-aristotelico" nello scarso rilievo dato all'azione e alla strutturazione del *plot*, e che mira piuttosto all'opera d'arte totale, una *performance* che si avvalga simultaneamente dei diversi codici della comunicazione e sia *in primis* esperienza sensoriale. Il volume si chiude con una preziosa *Appendice* (pp. 187-96) che comprende una lista delle rappresentazioni e dei liberi adattamenti dell'*Orestea* dal 1868 al 2004 (sono incluse versioni radiofoniche e televisive), un elenco dei materiali illustrativi delle realizzazioni sceniche più rilevanti con l'indicazione di diversi siti internet (pp. 197s.), e una bibliografia scelta (pp. 199-208) che non manca di citare anche strumenti e studi di recentissima edizione; ma è anche corredato da una serie di indici (pp. 213-9) – delle messinscene, dei *loci antiqui*, dei nomi – utili al lettore per un'agile consultazione del libro, e, per finire, da un cospicuo inserto fotografico che aiuta nella visualizzazione degli spettacoli di cui si è letto²⁰.

L'interesse di una dissertazione come quella di Bierl è indubbio, anche perché è da inserire tra i primi frutti di un filone di studi che si è affermato principalmente nell'ultimo decennio e, in particolar modo, a partire dall'inizio di questo nuovo secolo: nel 1994 viene avviata dalla "University of Warwick" la rivista elettronica *Didaskalia*, che ospita soprattutto recensioni delle *performances* odierne del dramma greco e romano, ora in associazione con il "King's College of London"²¹; nel 1995 nasce ad Atene lo *European Network of Research and Documentation of Ancient Greek Drama*, per iniziativa di Oliver Taplin e Platon Mavromoustakos, con la precipua finalità di promuovere e diffondere tale nuovo orientamento (interdisciplinare e comparativo) negli studi del teatro antico²²; nel 1996 Edith Hall e Oliver Taplin fondano presso la "Faculty of Classics" dell'Università di Oxford l'*Archive of Performances of Greek and Roman Drama*

¹⁹ Altri, come HALL (2004, 27ss.), preferiscono parlare di «Performative Turn». Ma cf. ora anche BIERL (2006).

²⁰ Sono infrequenti i refusi che comunque segnaliamo. P. 16 r. 15: leggere «di una regia»; p. 46 r. 22: «con l'arte propagandistica»; p. 71 r. 5: «messinscena berlinese»; p. 77 n. 31 r. 1: «per la gioia»; p. 96 rr. 22s.: «ricorre alle citate tecniche»; p. 103 r. 15: «a una gloriosa superiorità»; p. 108 r. 21: «che è il teatro»; p. 117 r. 26: «una nuova episteme»; p. 118 rr. 10s.: «alla nuova episteme»; p. 177 r. 8: «insieme al lavoro del coro».

²¹ Si rinvia al sito <http://www.didaskalia.net>.

²² Si rinvia al sito <http://www.cc.uoa.gr/drama/network>.

(APGRD) ed inaugurano al contempo un centro di ricerca internazionale espressamente volto alla ricostruzione storica degli adattamenti delle opere teatrali dell'antichità sulla scena moderna, il cui sito²³ permette di accedere ad un preziosissimo *database* di produzioni e il cui *team* ha dato alle stampe ben cinque saggi specifici dal 2000 ad oggi²⁴.

La frenetica raccolta e l'assidua catalogazione di documenti, materiali illustrativi, recensioni, riferimenti bibliografici – anche allo scopo di creare archivi informatici consultabili sulla rete e accessibili non solo agli specialisti²⁵ –, che si registrano tra la fine del secolo scorso e l'alba del nuovo secolo (e nuovo millennio), ricordano l'ansia enciclopedica delle più proficue operazioni culturali ed editoriali di impronta positivista, esprimono forse la condivisibile paura della perdita del vastissimo patrimonio culturale lasciato dal Novecento²⁶. Le nuove attività di ricerca possiedono in comune l'(utopico?) anelito a fissare l'oggetto di studio per eccellenza effimero, l'evento teatro²⁷, tanto più effimero nel caso di realizzazioni sceniche di testi antichi, perché il codice verbale che resta alla fine dello spettacolo può documentare al massimo la scelta di una traduzione, non il progetto registico e culturale (che cosa può comunicare la traduzione dell'*Oresteia* di Mario Untersteiner dello spettacolo di Luca Ronconi che l'ha adottata?). Lavori come quelli di Flashar²⁸ e Bierl²⁹ o come quelli derivati dalle attività di ricerca dell'APGRD³⁰ costituiscono, d'altronde, iniziative tanto più apprezzabili se si considera come la rivista parigina *Année Philologique*, strumento noto e indispensabile ai classicisti di tutto il mondo, tenda ad escludere dal proprio

²³ Si rinvia al sito <http://www.apgrd.ox.ac.uk>.

²⁴ Cf. sulle rivisitazioni della *Medea* di Euripide HALL – MACINTOSH – TAPLIN (2000), su quelle dell'*Agamennone* di Eschilo il recentissimo volume a cura di MACINTOSH – MICHELAKIS – HALL – TAPLIN (2006), sulle riprese della tragedia greca in generale HALL – MACINTOSH – WRIGLEY (2004) e, con specifica attenzione alla scena inglese, HALL – MACINTOSH (2005). Per le rappresentazioni della Commedia antica si segnala l'imminente uscita di HALL – WRIGLEY (in corso di stampa). Ma non è solo il centro di ricerca dell'APGRD dell'Università di Oxford a realizzare monografie sulle messinscene moderne del dramma antico: dalla metà degli anni Novanta ad oggi è possibile segnalare anche DUNN (1996), BARSBY (2002), WETMORE (2002) e, in Italia, ORSINI (2005), TREU (2005), FUSILLO (2006).

²⁵ Per lo studio del teatro nell'era dei nuovi media cf. BORELLI – SAVARESE (2004).

²⁶ È notorio che in ogni epoca in cui si sia verificato un cambiamento del supporto di trasmissione del testo è sorto anche il serio problema della conservazione della cultura e della memoria. Sul passaggio dal supporto del libro a stampa al supporto digitale cui stiamo assistendo in questi anni e sulla scrittura digitale si veda BORELLI – SAVARESE (2004, 79-83).

²⁷ Il desiderio di salvare le molteplici esperienze teatrali del Novecento da un temibile naufragio della documentazione, proprio al volgere del secolo e del millennio, è rivelato anche da recenti indagini che si concentrano non solo sulle rappresentazioni, ma anche sui dibattiti culturali all'interno delle riviste teatrali coeve; si veda al proposito CONSOLINI – GANDOLFI (2002-2003, in partic. 351): «l'analisi storica dei fatti teatrali rischia di perdersi nella nebbia se s'intestardisce a cercare le opere su cui poter esercitare la propria esegesi, mentre è nell'aperto campo d'indagine dei processi (siano essi di produzione o di ricezione) che si può ovviare alla caducità del fenomeno teatrale» [lo spaziato è mio].

²⁸ Vedi *supra* n. 7.

²⁹ Si tratta dello studio che è in discussione.

³⁰ Vedi *supra* n. 24.

repertorio bibliografico gli studi sulla ricezione o sulla “fortuna” della produzione letteraria dell’antichità dopo l’VIII secolo d.C.³¹.

Ma terrei qui a ricordare, ancor prima degli anni Novanta, gli sforzi compiuti in questa direzione dalla rivista italiana *Dioniso* (e forse non ancora adeguatamente riconosciuti dai gruppi di ricerca che si sono or ora volti a questo genere di problematiche³²): fondata nel 1931 dall’Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) – nata in verità sotto forma di bollettino per gli inaugurali spettacoli al teatro greco di Siracusa nel 1914 –, dal 2002 conosce una nuova serie sotto la direzione di Giusto Picone come annale della Fondazione INDA e costituisce un organo di ricerca che in modo programmatico ospita approcci diversificati allo studio del teatro classico. Il periodico fin dai primi numeri ha dedicato uno spazio specifico alle recensioni delle messinscene contemporanee delle opere teatrali dell’antichità (non solo quelle siracusane) nella sezione intitolata “Tra scena e cavea”³³, mentre, a partire dal 2002, interventi di riflessione teorica sui problemi della rappresentazione confluiscono nella sezione denominata “Scena”, affiancando interviste ai registi e articolati dossier sui processi di creazione degli spettacoli³⁴.

Tornando nello specifico allo studio di Bierl in discussione, il lettore potrà forse notare che la scelta programmatica dell’autore di privilegiare il contesto politico e culturale dei processi di creazione e fruizione delle singole produzioni teatrali ha determinato una maggiore concentrazione dell’analisi sulle modalità di messinscena dell’ultima tragedia della trilogia eschilea (le *Eumenidi* appunto) che costituiscono indubbiamente il testo più esplicitamente “ideologico” già nelle

³¹ Come si può verificare consultando la “Table des divisions”, il periodico non contempla una sezione specificamente dedicata al suddetto genere di contributi; ciò viene espressamente dichiarato nella “Note de consultation” che esplicita i criteri di selezione del materiale soggetto ad archiviazione (cf. e.g. *Année Philologique*, 75 [2004] p. xvii: «il n’est fait état qu’à titre exceptionnel de travaux ayant trait à l’influence intellectuelle, morale ou artistique exercée par les auteurs grecs et latins après la fin de l’Antiquité»). Le monografie di FLASHAR (1991) e BIERL (1996) compaiono comunque nel *database* (dal 2002 è consultabile al sito <http://www.annee-philologique.com>).

³² Sono riconosciuti, invece, da FUSILLO (1995, 31), il quale menziona anche la rivista francese *Cahiers du GITA* e lo studio di ALBINI (1991), dove sono reperibili diverse allusioni alla scena moderna.

³³ Per limitarsi alle rivisitazioni dell’*Oresteia*, che sono oggetto dell’indagine di Bierl, è possibile citare: su *Les Atrides* di Ariane Mnouchkine BARONE (1991), sulla regia di Peter Stein per il Teatro Nazionale dell’Armata di Mosca TROMBINO (1995), sull’adattamento e la regia di Romeo Castellucci BARONE (1995). Ma si possono rintracciare anche recensioni di produzioni non discusse da Bierl: sull’*Oresteia* di Hans Günther Heyme prodotta a Essen BARONE (1989), su quella di Mira Erceg prodotta a Belgrado RNJAK (1990), su quella di Antonio Syxty, nella traduzione di Pasolini, presentata a Milano BARONE (1994).

³⁴ Cf., ad esempio, CASTELLUCCI (2002), RONCONI (2002), MNOUCHKINE (2003), STEIN (2003), VENTURINI – DANTE (2004) o SAETTA COTTONE – SAVARESE – BOLLACK (2006). Nell’ultimo numero di *Dioniso* (2006) è stata aggiunta una quarta sezione, “Il teatro antico dopo l’antichità”: accoglie articoli che trattino di eredità e cosiddetta fortuna del dramma antico nella cultura moderna e contemporanea, e, in particolar modo, di “rielaborazioni drammaturgiche”. A questo proposito, dal punto di vista metodologico, risulta utile adottare la distinzione che FUSILLO (1995, 34) auspicava e consigliava recensendo l’amplissima trattazione di FLASHAR (1991), ovvero quella tra “nuove regie” da una parte e “riscritture” dall’altra (la regia di Peter Stein dell’*Oresteia* di Eschilo è altro oggetto di studio rispetto al testo *Electre ou la chute des masques* di Marguerite Yourcenar). Sul versante delle rivisitazioni letterarie e drammaturgiche e sulle rinascite del genere tragico dal Rinascimento ad oggi, cf. i recenti SUSANETTI (2005), GIANNAKOULAS – THANOPULOS (2006) e GUASTELLA (2006); l’ultimo studio citato non ignora le riflessioni di epoca medievale che pure vide perduto il *corpus* dei tragici greci. Infine, preziosissimo strumento è sempre DAVIDSON REID (1993).

intenzioni del tragediografo ateniese³⁵. Potrà dunque essere avvertito come troppo esiguo lo spazio concesso alle realizzazioni dell'*Agamennone* e delle *Coefore*: a titolo di esempio è molto facile rinvenire informazioni su come fossero mostrate sulla scena le Erinni o riattualizzati i personaggi di Atena e di Oreste, d'altra parte è invece molto difficoltoso poter risalire alle varie riproposizioni della figura di Agamennone³⁶. Ma, nel corso della lettura, si avverte spesso un'insufficienza di dati e indicazioni che aiutino la visualizzazione degli spettacoli presi in esame. Ancora una volta, forse, la ricerca del "messaggio" politico o degli influssi culturali che hanno agito sulla rivisitazione dell'opera antica lavora a scapito della descrizione e della documentazione degli elementi della *performance* e delle varie soluzioni registiche e scenografiche³⁷: gli elementi "aristotelici" del *mythos* (inteso come *plot*, strutturazione degli eventi) e dell'*opsis* (intesa come conformazione dello spazio scenico allestito, tipologia dei movimenti scenici degli attori, impressioni coloristiche, funzionalizzazione degli oggetti di scena) non sono sempre ricavabili e ricostruibili attraverso le argomentazioni del saggio.

Resta da stabilire se l'ambito di ricerca che si è fin qui tratteggiato, inaugurato da Flashar, consolidato dall'allievo e dagli studi di area anglosassone che sono seguiti, sia maggiormente atto a produrre risultati di rilievo in merito alla cultura teatrale del Novecento (o del secolo di volta in volta preso in esame), dunque all'interno del settore delle discipline dello spettacolo, o possa essere anche funzionale a conseguire nuovi traguardi ermeneutici nello studio dei testi antichi che vengono riattualizzati, e pertanto all'interno dei settori disciplinari delle letterature antiche³⁸.

Daria Bertolaso

Università di Ferrara

Dipartimento di Scienze Umane

Via Savonarola, 27

I – 44100 Ferrara

daria.bertolaso@unife.it

³⁵ È una considerazione, quella dell'enfasi sulle *Eumenidi*, che fa anche HAYS (1998).

³⁶ Per maggiori informazioni sulle *performances* tratte dall'*Agamennone* si veda ora BIERL (2006).

³⁷ Simile osservazione in ANDRISANO (1998, 450s.). Fa comunque eccezione la trattazione dello spettacolo realizzato dalla Societas Raffaello Sanzio, molto più dettagliata e concentrata sugli aspetti visivi e auditivi della *performance*.

³⁸ Sui nuovi orizzonti dello studio del teatro antico e su questa particolare attenzione alla scena attuale, cf. FUSILLO (1995), MACINTOSH (1997), GOLDHILL (1997, in partic. 336-40), FOLEY (1999), TAPLIN (2002, 7s.), HALL (2004), e HALL – MACINTOSH (2005, VII-XXII, in partic. XIV e XXI).

Riferimenti bibliografici

Albini, U. (1991) *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*. Milano. Garzanti.

Andrisano, A.M. (1998) Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung, Stuttgart 1996 (A. Bierl). In *Eikasmos*. 9. 450-53.

Barone, C. (1989) *Orestea* di Eschilo [Hans Günther Heyme]. In *Dioniso*. 59/2. 384-8.

Barone, C. (1991) *Les Atrides* [Ariane Mnouchkine]. In *Dioniso*. 61/2. 325-35.

Barone, C. (1994) *Orestiade* di Eschilo [Antonio Syxty]. In *Dioniso*. 64. 169-72.

Barone, C. (1995) *Orestea* da Eschilo, regia di R. Castellucci. In *Dioniso*. 65/1. 84-6.

Barsby, J. (ed.) (2002) *Greek and Roman Drama. Translation and Performance*. Stuttgart-Weimar. Verlag J. B. Metzler (= *DRAMA* 12).

Bierl, A. (1996) *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre Realisierung*. Stuttgart. M&P Verlag.

Bierl, A. (2006) The Chorus of Aeschylus' *Agamemnon* in Modern Stage Productions: Towards the 'Performative Turn'. In Macintosh, F., Michelakis, P., Hall, E., Taplin, O. (eds.) *Agamemnon in Performance 458 BC-2004 AD*. Oxford. Oxford University Press. 291-306.

Borelli, M., Savarese, N. (2004) *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*. Roma. Carocci.

Boschi, A. et al. (2005) *I Greci al cinema. Dal peplum 'd'autore' alla grafica computerizzata*. Bologna. d.u.press.

Canfora, L. (1989) *Storia della letteratura greca*. Roma-Bari. Laterza.

Cascetta, A. (a cura di) (1991) *Sulle orme dell'antico: la tragedia greca e la scena contemporanea*. Milano. Vita e Pensiero.

Castellucci, R. (2002) Orestea (una commedia organica?). In *Dioniso*. n.s. 1. 130-35.

Condello, F. (2005) Quasimodo, Pasolini, Sanguineti: appunti per tre *Coefore*. In *Dioniso*. n.s. 4. 84-113.

Consolini, M., Gandolfi, R. (a cura di) (2002-2003) Le culture delle riviste. In *Culture Teatrali*. 7/8 (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*). 257-361.

Davidson Reid, J. (1993) *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*. Oxford. Oxford University Press.

Dunn, F.M. (hrsg.) (1996) *Sophocles "Electra" in performance*. Stuttgart. M&P Verlag (= *DRAMA* 4).

Flashar, H. (1991) *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*. München. Beck.

Foley, H. (1999) Modern performance and adaptation of Greek tragedy. In *TAPhA*. 129. 1-12.

Fusillo, M. (1995) Dramma antico e scena moderna. In *A&R*. 40/1. 30-37.

Fusillo, M. (1996) *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Scandicci (Firenze). La Nuova Italia.

Fusillo, M. (2002) Antigone sullo schermo. In *Maia*. 54/3. 515-26.

Fusillo, M. (2006) *Il dio ibrido: Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna. Il Mulino.

Giannakoulas, A., Thanopoulos, S. (a cura di) (2006) *L'eredità della tragedia. Il "tragico" da Aristotele ad oggi*. Roma. Borla.

Goldhill, S. (1997) Modern critical approaches to Greek Tragedy. In Easterling, P.E. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge. Cambridge University Press. 324-47.

Guastella, G. (a cura di) (2006) *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*. Roma. Carocci.

Hall, E. (2004) Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century? In Ead., Macintosh, F., Wrigley, A. (eds.) (2004) *Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford. Oxford University Press. 1-46.

Hall, E., Macintosh F., Taplin O. (eds.) (2000) *Medea in Performance 1500-2000*. Oxford. European Humanities Research Centre.

Hall, E., Macintosh, F., Wrigley, A. (eds.) (2004) *Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford. Oxford University Press.

Hall, E., Macintosh, F. (2005) *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914*. Oxford. Oxford University Press.

Hall, E., Wrigley, A. (eds.) (in corso di stampa) *Aristophanes in Performance: Peace, Birds, and Frogs, 421 BC-2007 AD*. Oxford. Oxford University Press.

Hartigan, K.V. (1995) *Greek Tragedy on the American Stage: Ancient Drama in the Commercial Theater, 1882-1994*. Westport. Greenwood Press.

Hays, G. (1998) Anton Bierl, Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Stuttgart: M & P Verlag, 1997. In *BMCRev.* 9/8. 705-10.

Macintosh, F. (1997) Tragedy in performance: nineteenth- and twentieth- century productions. In Easterling, P.E. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge. Cambridge University Press. 284-323.

Macintosh, F., Michelakis, P., Hall, E., Taplin, O. (eds.) (2006) *Agamemnon in Performance 458 BC-2004 AD*. Oxford. Oxford University Press.

MacKinnon, K. (1986) *Greek tragedy into film*. London-Sydney. Croom Helm.

McDonald, M. (1992) *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*. New York. Columbia University Press.

Mnouchkine, A. (2003) *Les Atrides*, un'opera d'arte collettiva. Incontro di Béatrice Picon-Vallin con il Théâtre du Soleil. In *Dioniso*. n.s. 2. 120-37.

Orsini, A. (2005) *Città e conflitto: Mario Martone regista della tragedia greca*. Roma. Bulzoni.

Rnjak, D. (1990) *Orestie* d'Eschyle [Mira Erceg]. In *Dioniso*. 60/1. 126-8.

Ronconi, L. (2002) Il mio teatro. In *Dioniso*. n.s. 1. 156-65.

Saetta Cottone, R., Savarese, N., Bollack, J. (2006) Jean e Mayotte Bollack o l'arte di tradurre i classici. In *Dioniso*. n.s. 5. 238-65.

Stein, P. (2003) Noi e i classici. Colloquio con Valentina Venturini. In *Dioniso*. n.s. 2. 156-67.

Susanetti, D. (2005) *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*. Roma. Carocci.

Taplin, O. (2002) An academic in the rehearsal room. In Barsby, J. (ed.) *Greek and Roman Drama. Translation and Performance*. Stuttgart-Weimar. Verlag J. B. Metzler. 7-22.

Treu, M. (2005) *Cosmopolitico: il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*. Milano. Arcipelago.

Trombino, R. (1995) *Orestiade* di Eschilo, regia di P. Stein. In *Dioniso*. 65/1. 94-7.

Vegetti, M. (1994) *L'etica degli antichi*. Roma-Bari. Laterza.

Venturini, V., Dante, E. (2004) Emma Dante. In *Dioniso*. n.s. 3. 244-71.

Walton, J.M. (1987) *Living greek theatre: a handbook of classical performance and modern production*. New York. Greenwood Press.

Wetmore, K.J. (2002) *The Athenian Sun in an African Sky: modern African adaptations of classical Greek tragedy*. Jefferson NC. McFarland & Company.