

ALESSANDRO IANNUCCI

L'antro dei classici. A proposito di Odissea: doppio ritorno di Luca Ronconi*

1. Lo spettacolo e il suo pubblico

«Lo spettacolo è una rappresentazione del classico come qualcosa di molto distante, e questo porta anche elementi di emozione forte. Tante volte mi è capitato di dire che l'interesse dei classici non sta tanto nel "rivitalizzarli" attualizzandoli, ma piuttosto nel farci sentire la distanza che ci separa da loro: quanto ce ne siamo allontanati, ma anche cosa si è perduto nella lontananza».

Queste parole di Luca Ronconi sintetizzano nel modo migliore il senso dell'operazione culturale realizzata con gli "spettacoli" *Odissea: doppio ritorno*¹. In prima nazionale al Teatro Comunale di Ferrara, dal 4 al 9 settembre 2007, il dittico incentrato sul motivo del ritorno a Itaca di Odisseo è un evento significativo non solo da un punto di vista teatrale e dei meccanismi drammaturgici, ma anche da quello, vitale, della ricezione dei classici (greci) nella cultura contemporanea².

Un testo già noto, per molti versi dirompente, come *Itaca* di Botho Strauss e una singolare *pièce* a cura di Emanuele Trevi, *L'antro delle ninfe. Da Omero a Porfirio*, in cui versi dell'*Odissea* sono mescolati all'omonimo trattato di Porfirio, sono alla base di un doppio percorso scenico: due spettacoli autonomi e indipendenti tra loro che rivelano, tuttavia, una profonda unitarietà di impianto e di pensiero, funzionale a costruire una medesima situazione emotiva nel destinatario.

Il pubblico è suddiviso e frantumato in una molteplicità di punti di vista e di ricezione, straniato rispetto al fuoco tradizionale in cui gli spettatori, disposti in platea e nei palchi, sono orientati verso un'unica direzione costituita dal palcoscenico. In *Odissea: doppio ritorno*, infatti, tale consueta organizzazione dello spazio (la scena vs. il pubblico) è completamente stravolta per consentire la rappresentazione simultanea delle due performance. Nel primo spettacolo, *Itaca*, la scena invade l'intera platea – come una sorta di "isola" a rappresentare Itaca stessa – e costringe il pubblico nei palchi. Nel secondo, *L'antro delle ninfe*, è il palcoscenico, dietro il sipario tagliafuoco, a segnare il territorio di un'azione più limitata, costruita attorno alla teoria di alcuni tavoli disposti

* Mi è caro ringraziare Emanuele Trevi per la gentilezza (e la profondità) con cui mi ha raccontato il formarsi dell'idea di "far recitare un saggio". Un sentito ringraziamento anche all'Ufficio stampa del Teatro Comunale di Ferrara, e in particolare a Maria Grazia Soavi, per avermi messo a disposizione la rassegna stampa dello spettacolo.

¹ Cf. CAPITTO (2007, 16).

² Proprio in ragione di tale urgenza (cf. anche *infra ad n. 47*) è sconcertante notare che tra gli echi della stampa locale hanno prevalso interventi e polemiche, spesso gratuite, sull'impatto economico dello spettacolo; di converso l'unico articolo effettivamente incentrato sul tema della ricezione del classico, e appunto di Omero, risulta essere quello del sindaco della città che ha ospitato l'evento (G. Sateriale, Ulisse, Ronconi e il tiro con l'arco. In *Il Resto del Carlino*, 23 Agosto 2007).

in orizzontale, come per una conferenza, e uniti a una più lunga sequenza di tavoli sull'asse verticale – a formare una sorta di “T” – ai cui due lati è collocato il pubblico. Alcuni attori – e in particolare gli interpreti del ruolo di Odisseo – transitano dall'uno spettacolo all'altro e per un breve momento anche i due pubblici entrano in contatto tra loro.

Si tratta di una soluzione drammaturgica innovativa e «davvero senza precedenti»³ in cui la manipolazione del tradizionale spazio scenico induce a una sorta di «spiazzamento stregonesco»⁴.

Anche in ragione di questa complessa e innovativa costruzione scenica risulta invece paradossale quanto afferma F. Cordelli a proposito del capovolgimento del concetto di «regia critica, e dunque artistica, in quello meramente intensivo da capocomicato (un modello di vera e propria regressione)» che Ronconi avrebbe operato con *Odissea: doppio ritorno*. Cordelli ritiene peraltro *Itaca* un testo mediocre che non valeva la pena trarre «dalle tenebre da cui fu accolto in Germania» e, «peggio ancora», sostiene che con *L'antro delle ninfe* non vi sia «nemmeno il tentativo di creare uno spettacolo»⁵. In realtà è appunto la funzione registica a condizionare, modificare e ristrutturare prepotentemente i testi performati appunto in una prospettiva – tipicamente teatrale – di costruzione di un nuovo spettacolo. Ma non solo; la regia interviene sui testi anche in relazione alla tradizione in cui essi sono inseriti: l'*Odissea* e la stessa storia della ricezione del mito odissiaco⁶.

Le cure sceniche di Marco Rossi, i costumi di Silvia Aymonino, le luci di Nevio Cavina, i movimenti di Maria Consagra e le musiche di Carlo Boccadoro rappresentano, nella creazione registica, un unico tessuto metatestuale in cui, e attraverso il quale, il “corpo” degli attori⁷ – lo strumento mimetico principale – agisce in modo coerente due testi per molti versi distanti tra loro e li attualizza in una performance unitaria, ancorché suddivisa in due spettacoli autonomi.

La nuova *Odissea* in scena è così in grado di attraversare testi diversi – come metaforicamente sta a significare il passaggio di alcuni di essi dall'uno spettacolo all'altro – e grazie alla simultaneità

³ R. Di Gianmarco in *La Repubblica*, 28 luglio 2007, che tuttavia segnalava un precedente nel drammaturgo Alan Ayckbourn; in realtà in *The Revengers Comedies* rappresentate nel 1989, in occasione del proprio cinquantésimo compleanno, Ayckbourn utilizza uno stesso cast per due diverse commedie, concepite unitariamente, ma rappresentate in successione tra loro: si vedano le note di scena e i diversi materiali resi disponibili dallo stesso regista nel sito <http://www.alanayckbourn.net>; anche F. Cordelli in *Corriere della Sera* 9 settembre 2007, sottolinea i debiti rispetto a soluzioni già percorse (lo spettacolo in platea come nella *Elettra* di M. Castri al festival di Spoleto del 1994; lo spettacolo dietro il sipario come in *Doppio sogno* di G. Marini del 1981), ma una certa acrimonia (cf. anche Id. in *Corriere della Sera*, 7 settembre 2007) lo induce a qualche travisamento (v. *infra* n. 5) se non a veri e propri equivoci come affermare che «per mettere in piedi un secondo spettacolo egli è ricorso al plotiniano Porfirio, il cui maggior merito fu di aver sposato una vedova con sette figli, forse per spiare la sua colpa di pseudo-filosofo con tutte le sue cervelotiche escogitazioni su un tema di Omero. Divertente o utile da leggere, inutile a teatro»; tra gli aggettivi che potrebbero qualificare la lettura di Porfirio (cf. *infra ad* n. 21), forse “divertente” è il meno probabile, contrariamente a quanto appunto ne realizza la sorprendente recitazione teatrale.

⁴ C. Sughì in *Il Resto del Carlino*, 23 agosto 2007.

⁵ F. Cordelli in *Corriere della Sera*, 9 settembre 2007.

⁶ Cf. *infra ad* nn. 39-44.

⁷ Sulla dimensione del “corpo teatrale” – il corpo vivo e concreto di uomini che realizzano la mimesi attraverso i propri movimenti scenici – cf. ANDRISANO (2007).

delle due performance vincere la sfida col rapsodo. Il poema narrativo per eccellenza – quello meno “drammatico” secondo un fine critico come l’anonimo autore del trattato *Del sublime* – diventa quindi testo teatrale⁸. Nessuna delle Muse antiche poteva suggerire e rendere lecito un simile modo di raccontare, in grado di percorrere dimensioni così lontane tra loro: un testo fondante la tradizione narrativa – l’*Odissea* – e un commentario della tradizione esegetica di tipo allegorico – *L’antro delle ninfe*.

2. Rileggere Omero, “far recitare un saggio”. Da *Itaca* di Strauss a *L’antro delle ninfe* di Porfirio

Botho Strauss (Naumburg, 1944), scrittore e drammaturgo di punta nella cultura tedesca contemporanea⁹, è una figura controversa di intellettuale, particolarmente incline a entrare, anche vivacemente, nel dibattito e nelle questioni socio-politiche più stringenti¹⁰. Un *engagement* che spesso ha prestato il fianco a feroci critiche e polemiche, come appunto per *Itaca*, in scena per la prima volta a Monaco nel 1996 con Bruno Ganz, che costò a Strauss addirittura l’imputazione di nostalgie naziste per aver rappresentato, con il ritorno di Odisseo, l’idea dell’uomo forte – e violento – chiamato a ristabilire l’ordine. Accuse improbabili e polemiche rientrate: tuttavia, malgrado la notorietà e l’autorevolezza guadagnata fin dall’epoca della sua collaborazione negli anni Settanta alla Schaubühne, il teatro di Berlino diretto da Peter Stein, ancora oggi Strauss lamenta una sorta di mancanza di effettiva attenzione, in Germania, ai propri testi teatrali¹¹; un’attenzione, al contrario, che sembra pienamente riservargli l’Italia¹².

Itaca racconta e drammatizza gli ultimi canti dell’*Odissea*, dall’approdo a Itaca alla strage dei pretendenti, proponendosi come una sorta di riscrittura del poema. Il testo, nella traduzione di L. Gazzero Righi, consente a Ronconi di volgere «uno sguardo politico alla nostra storia contemporanea»¹³, mediante la rappresentazione dell’antitesi tra l’ordine – nelle vesti di un potere antico, per certi versi violento, che restaura se stesso – e il disordine del nuovo e confuso “pretendere” dei Proci.

⁸ Cf. 9, 13s. con le osservazioni di IANNUCCI (2007). La teoria dell’Anonimo del *Sublime* – e in particolare l’idea dell’*Iliade* come poema della forza drammatica e della giovinezza di Omero, rispetto all’*Odissea* poema “narrativo” della vecchiaia – è ricordata anche da TREVI (2007a).

⁹ Cf. MAJ (2001); più specificamente su Strauss si può far ricorso a MARGARA (1995) e al recente VIVALDI (2005).

¹⁰ Si può ricordare la partecipazione affatto *politically incorrect* di Strauss, nel febbraio del 2006, al dibattito originato dalle polemiche sulle vignette satiriche nei confronti della religione islamica, di cui ha offerto un resoconto G. Busi in *Il Sole 24 ore*, 19 febbraio 2006.

¹¹ Si veda l’intervista con C. Lievi (peraltro traduttore di Strauss e regista di sue *pièces*: v. *infra* n. 12) in *Il Manifesto*, 26 Agosto 2007.

¹² Sempre nel 2007 è in scena *L’una e l’altra*, con la regia (e la traduzione) di C. Lievi per il Teatro Stabile di Brescia; nel 2004 *Il tempo e la stanza*, regia di W. Magliaro; nel 2001 *L’equilibrio*, regia di B. Mazzone. Lo stesso Ronconi aveva già rappresentato Strauss in Italia con *Besucher* nel 1989.

¹³ Cf. I. Cattania in *Il Resto del Carlino*, 14 agosto 2007.

Dal testo alla scena, nel nuovo spettacolo, vi è però uno snodo fondamentale, realizzato dalla peculiare strutturazione dello spazio cui si è accennato (azione in platea, pubblico nei palchi): la rottura del punto di vista, la possibilità dello spettatore di percepire ed anzi assistere a spettacoli diversi tra loro.

In *Itaca*, afferma Ronconi, «troviamo la conciliazione al termine di una lotta, quella contro i Proci. L'autore tedesco vi vedeva forse l'unificazione delle due Germanie, con il vecchio potere che si ristabilisce al ritorno dell'uomo forte, un avvento che può essere visto come fortuna o disgrazia, a seconda dei casi»¹⁴. Il testo di Strauss, in breve, diventa una sorta di strumento messo a disposizione del pubblico per ri-orientarsi sulla vicenda del *nostos* di Odisseo e coglierne la drammaticità, la duplicità: il disordine e l'arroganza da un lato, la violenza e la forza dall'altro, ma in entrambi i casi *hybris*, per dirla con un termine greco la cui sfera semantica copre i concetti di 'violenza', 'prepotenza' e 'tracotanza'¹⁵. La *hybris* dei pretendenti e la *hybris* dell'uomo forte che ristabilisce l'ordine ma che, allo stesso tempo, innesca il nuovo disordine del sangue e della strage: la *emphylos stasis* – la 'discordia intestina' – al centro della riflessione nella tradizione poetica della Grecia arcaica¹⁶. La molteplicità dei punti di vista dei destinatari, posizionati nei diversi ordini dei palchi, consente di presentare questa tensione dialettica con accenti interrogativi e sofferti, senza didascaliche precomprensioni. A questo riguardo è interessante quanto ricorda Ronconi sulla diversità strutturale della performance teatrale, in cui il messaggio è non solo decodificato ma anche per certi versi costruito dal pubblico, rispetto alla visione passiva e ipnotica cui induce invece il cinema: «il teatro è libertà e per questo consente percorsi diversi. Non è coercitivo come il cinema, che inchioda lo spettatore a una poltroncina, nel buio, a subire passivamente l'interpretazione del regista»¹⁷.

Un testo dotto e sostanzialmente aulico come *Itaca* è così sfruttato anche in senso espressionistico; un senso nuovo, diverso, cui concorre ancora una volta la ricerca di effetti scenici, a partire dalla vorace, mastodontica e boteriana Penelope, trasformata da regina micenea in colossale e ipertrofica *dea ex machina* a simboleggiare – in modo grottesco – il degrado in cui è sprofondata Itaca, efficace paradigma del rischio che incombe oggi sulle grasse civiltà occidentali¹⁸.

Un'analoga connotazione espressionistica caratterizza il secondo spettacolo, in cui è messa in scena una diversa e più antica fase della ricezione dell'*Odissea*: il trattato allegorico *De nympharum*

¹⁴ Cf. A.M. Zavagli in *L'Unità*, 23 agosto 2007.

¹⁵ Sulla concezione di *hybris*, fondamentale nella costruzione dell'etica greca, cf. FISHER (1992) con le importanti osservazioni di CAIRNS (1996).

¹⁶ Cf. in particolare Solone fr. 4, 19s. W. con le osservazioni di ALONI – IANNUCCI (2007, 189s.) e di NOUSSIA (2001, 234-57).

¹⁷ Cf. E. Porcelli in *Panorama*, 24 agosto 2007; sull'illusionismo cinematografico si vedano ARNHEIM (1957) e GOBETTI (1964).

¹⁸ C. Sughì in *Il Resto del Carlino*, 23 agosto 2007.

antro di Porfirio, neoplatonico allievo e biografo di Plotino, vissuto tra il 234 e circa il 305 d.C., tra Tiro, Atene e Roma, nel culmine dell'epoca di crisi e trasformazione dell'ecumene imperiale sfociata nel grande tentativo di restaurazione di Diocleziano (284-304).

La tradizione esegetica di tipo allegorico dei testi omerici è antica; inizia già nel VI secolo a.C. con Teagene di Reggio, si sviluppa nella tradizione pitagorica fino alla sistematica trattazione dello Pseudo-Eraclito (I/II sec. d.C.)¹⁹; in questo solco si iscrive lo scritto di Porfirio incentrato sui versi 102-12 del canto XIII dell'*Odissea* in cui è descritto l'antro vicino al porto di Itaca; qui sarà sbarcato dai Feaci un Odisseo insolitamente vinto dal sonno (*Odissea* XIII 116-9).

Gli elementi presenti nel mistico e iniziatico antro sono assunti a simboli da decifrare per comprendere la realtà cosmica che trascende i fenomeni e, in breve, diventano un percorso enigmatico per giungere alla comprensione di una verità alta e inaccessibile. Per questa indagine intensa e drammatica, più che erudita, Porfirio attinge alla sincretistica *polymathia* del proprio tempo e di cui egli stesso è un protagonista: competenze, conoscenze e sapienze di tradizione caldea, egiziana, gnostica, ermetica, e ancora pitagorica e neoplatonica²⁰.

La scelta di mettere in scena questo oscuro e arcano testo, «vero e proprio gioiello, fascinoso quanto poco noto»²¹ – insieme ai versi omerici nella traduzione di G. Aurelio Privitera²² – si deve a Emanuele Trevi, scrittore e critico polimorfo, errabondo cultore dei luoghi letterari più disparati e (apparentemente) distanti: da Properzio²³ e Sklovskij²⁴ a Kundera²⁵, da una raccolta di scritti di Giorgio Manganelli incentrati sul tema della nevrosi o della “ciarlatanesca” malattia dello scrittore²⁶ all'utilizzo di Leopardi e Nietzsche per definire alcuni «cortometraggi del pensiero»²⁷, dalla curatela di Salgari²⁸ a quella di John Fante di cui è editor per Einaudi²⁹, fino a incrociare con la nuova generazione dei narratori italiani con un intervento compreso nella seconda edizione di *Gioventù cannibale*³⁰.

Trevi si è imposto all'attenzione come autore di testi difficilmente inquadrabili in categorie critiche tradizionali³¹. Le prime tracce della frequentazione, lirica prima ancora che critica, con la

¹⁹ Si veda al riguardo la recente edizione di PONTANI (2005); sugli allegoristi cf. anche RAMELLI – LUCCHETTA (2004).

²⁰ Si vedano la densa introduzione e l'esauritivo commento di SIMONINI (1986).

²¹ DEGANI (1988).

²² Cf. PRIVITERA (1981-1986).

²³ Cf. TREVI (1993).

²⁴ Cf. STRADA – TREVI (1999).

²⁵ Cf. TREVI (1999).

²⁶ Cf. TREVI (2001a).

²⁷ Cf. TREVI (2001b).

²⁸ Cf. TREVI (2000; 2002).

²⁹ Cf. TREVI (2007b) in cui sono raccolti i romanzi *Aspetta primavera Bandini*, *La strada per Los Angeles*, *Chiedi alla polvere* e *Sogni di Bunker Hill* già pubblicati per Einaudi nella collana «Stile libero».

³⁰ Cf. BROLLI (2006).

³¹ Cf. TREVI (2003; 2005a); un profilo del critico e narratore Trevi, solo in parte inscrivibile nella categoria del *flâneur* si deve a M.G. Minetti in *Specchio*, 25 agosto 2007.

saga di Odisseo vanno ricercate appunto in una di queste meditazioni o digressioni romanzesche, in cui Trevi allude e interpreta il sonno di Odisseo al suo sbarco a Itaca come simbolo della morte e della sconfitta dell'eroe³². Non un ritorno, dunque, ma l'impossibilità stessa del ritorno: non altrimenti percorribile che nella forma di un sogno, pensato sull'immagine del corpo di Odisseo abbandonato sulle rive dell'antro di Itaca dai Feaci, e ormai incapace per sempre di rispondere alla profezia di Tiresia o alla continuazione infinita del viaggio celebrata da Dante.

Lo straniante incontro con l'iniziazione attraverso il testo di Porfirio si apre dunque da questa immagine fantasmagorica di moderno ripensamento del mito. E se fosse stato tutto un sogno? In un modo per molti versi analogo già gli antichi, da Stesicoro fino a Euripide, avevano riscritto la storia di Elena – il mito fondante l'intero ciclo troiano cui il *nostos* odissiaco appartiene – e ne avevano variato definitivamente la trama: non la donna più bella del mondo, ma solo il suo simulacro, un *eidolon empnoun*, «fantasma dotato di respiro» era stato condotto a Troia. «L'oggetto della difesa dei Troiani, il trofeo per cui combattevano i Greci, non ero io, era solo il mio nome», afferma Elena nell'omonima tragedia euripidea³³.

Il sonno di Odisseo è la cerniera dei due spettacoli; nel sonno si chiude *L'antro* e si apre *Itaca*. L'Odisseo di Ronconi giace, pur ambiguamente, nella posizione del dormiente e non del cadavere; l'altro elemento del dittico è dunque possibile e l'eroe si sveglierà – come in *Odissea* XIII 187s. – a compiere il suo destino di restauratore dell'ordine. Ma la realtà di tale azione ne risulta ormai meno concreta e definita.

Il testo di Porfirio è così assunto da Ronconi come una sorta di «giallo filosofico-letterario» in grado di innescare una performance quasi da teatro dell'assurdo, «una sorta di viaggio dell'anima dove viene posto un enigma da sciogliere»; ma l'enigma è affidato a «un consesso di accademici litigiosi e invidiosi che arriverà invece alla conclusione opposta, lasciando l'interrogativo sospeso e inevaso»³⁴. Se l'idea di partenza poteva essere quella di ricavarne una *pièce* nuova e in qualche modo autonoma rispetto al testo, l'incontro con la splendida traduzione di Laura Simonini³⁵ ha favorito una messa in scena diretta e priva di ulteriori mediazioni linguistiche o strutturali se non quelle della regia.

L'enigma del destino di Odisseo che Porfirio tenta di risolvere – in una sconfinata prospettiva metafisica – diventa quindi metafora per riflettere sulla problematicità del conflitto posto con *Itaca*; ovvero, per gli spettatori che avranno assistito per primo a *L'antro delle ninfe*, questo è una sorta di

³² Cf. TREVI (2005b).

³³ Cf. vv. 42s. nella trad. di FUSILLO (1997) cui si rimanda per una complessiva analisi del dramma; sul mito di Elena cf. anche BETTINI – BRILLANTE (2002).

³⁴ Così Ronconi *ap.* A. Tonelli in *La Repubblica*, 23 agosto 2007.

³⁵ Cf. al riguardo la commossa recensione di DEGANI (1988) a questo ultimo lavoro della giovane studiosa prematuramente scomparsa.

introduzione, critica e problematica ma anche ironica, allo spettacolo successivo. I cinque personaggi – professori o accademici che siano, filosofi o teurgi di un senso inaccessibile – in scena dietro il sipario «più cercano di sciogliere l'enigma, più si enigmatizzano», come ha detto Ronconi³⁶. Ma anche qui la cifra si fa rapidamente giocosa e i personaggi diventano presto caricaturali, una sorta di divertita parodia dei filologi, i “professionisti” dell’arte dell’interpretare, che trova una sorprendente corrispondenza in un recente *pamphlet* – coraggiosamente scritto dall’interno – sulle idiosincrasie, i vezzi, i tic e le modalità dei reali “professori” di cose antiche³⁷. L’arte quasi combinatoria di analizzare e decostruire le parole e le interpretazioni è infatti concretamente rappresentata sulla scena dalla teoria di lettere che, dietro il tavolo orizzontale, compongono e ricompongono i versi di Omero commentati da Porfirio e su cui si fonda la performance.

Da un lato, dunque, uno spettacolo fortemente drammaturgico e per molti versi tradizionale, *Itaca*; dall’altro il relativo dibattito dietro le quinte, *L’antro delle ninfe*. È proprio questo elemento del dittico a chiarire il senso dell’intera operazione teatrale. La breve performance desunta da Porfirio da un certo punto di vista precede e costruisce il più ampio spettacolo: il dibattito dei dotti intorno a una breve ma cruciale sequenza del *mythos* di Odisseo sta alla base della riscrittura del testo, vale a dire l’elaborazione di Strauss (e Ronconi) dei canti XIII-XXIV dell’*Odissea*. D’altro canto, *L’antro* sembra invece seguire e commentare il precedente spettacolo: lo stesso dibattito, infatti, cerca di spiegare al pubblico il senso del mito di Odisseo che è stato già precedentemente drammatizzato con *Itaca*. Un tentativo di spiegazione (filologica, metafisica) che fallisce e così restituisce agli spettatori – il destinatario – la possibilità di costruire da sé il senso, o meglio di rielaborare il messaggio.

Insieme i due spettacoli non si limitano quindi a performare i testi da cui sono tratti, ma costituiscono davvero un evento unico in cui in gioco è piuttosto il mito stesso, il motivo del ritorno di Odisseo a Itaca. Piuttosto che di indipendenza il rapporto sembra quindi di interdipendenza, come lo stesso Ronconi sembra suggerire: spettacoli «autonomi e indipendenti ma da vedere entrambi in quanto in relazione tra loro, quasi complementari»³⁸.

Per sfruttare un paradigma teorico nuovo, quanto efficace, lo spettacolo di Ronconi coglie e realizza la portata “ipertestuale” della narrazione relativa al ritorno di Odisseo in patria³⁹. Di fronte alla tridimensionalità e alla multilinearità di un evento teatrale che scaturisce da testi molteplici, “interattivamente” a disposizione del pubblico, il tradizionale nodo intertestuale – le reti di rapporto

³⁶ C. Sughì in *Il Resto del Carlino*, 23 agosto 2007.

³⁷ Cf. COZZO (2006).

³⁸ M. Alvoni in *La Nuova Ferrara*, 14 agosto 2007; cf. anche CAPITTO (2007, 18).

³⁹ Sulla ipertestualità come nuova dimensione critica e teorica si vedano LANDOW (1992) e RICCIARDI (1994).

e riferimento reciproco che i testi hanno tra loro nel sistema letterario⁴⁰ – diventa appunto ipertestualità. La regia, come si accennava, ristruttura i testi performati – l'*ipotesto* – creandone un nuovo testo che vi si sovrappone – l'*ipertesto* – ma come un *palinsesto* lascia vedere l'ipotesto che sta sotto⁴¹. Ma in tale operazione l'ipotesto è ulteriormente ampliato e non si riferisce solo a *Itaca* e all'*Antro* ma entra in un efficace cortocircuito con l'intera tradizione della storia del ritorno ad Itaca di Odisseo; in altri termini coinvolge la ricezione del "classico": del poema omerico che si presta a confronti e a analogie con le diverse contemporaneità in cui esso è fruito. Le due versioni del *mythos* odissiaco, quella di Strauss e quella di Porfirio, sono «entrambe tendenziose», come è stato notato per segnalare la distanza tra lo spettacolo di Ronconi (e le sue fonti) e l'*Odissea*⁴². In realtà è questo il senso più specifico, e noto tra gli addetti ai lavori, dei reticoli in cui si dipanano le tradizioni mitiche tra *vulgata* e varianti: una narrazione mitica non è mai oggettiva, ma sempre posizionata e rivolta ai concreti e specifici orizzonti di attesa cui è destinata⁴³. Questo vale per saghe locali – e meno note all'immaginario – ma anche per quelle che si sono maggiormente cristallizzate in forme letterarie fondative, come appunto la storia del ritorno di Odisseo di cui l'*Odissea* rappresenta una delle infinite varianti, per quanto autorevole e monumentale⁴⁴.

Questo il filo che conduce gli spettatori a essere non solo pubblico di uno e/o due eventi, ma anche partecipi di un rituale antico, il teatro, che sperimenta in modo nuovo le possibilità di raccontare un mito tradizionale, il ritorno del re Odisseo in patria. Un Odisseo peraltro dissezionato in tre diversi personaggi, interpretati da tre attori diversi che ne incarnano specifici aspetti: secondo quanto sottolinea lo stesso Ronconi «uno è più mitologico, uno più politico, uno più incline alle invenzioni e alle bugie»⁴⁵. L'azione drammatica torna così a essere *narrazione* e a tratti narrazione moderna, simile ad una sorta di *stream of consciousness* in cui il protagonista – io narrante – Odisseo è concretamente rappresentato come «multiforme» (*polytropos*), in piena fedeltà alla tradizione che ce lo ha consegnato⁴⁶.

⁴⁰ Si vedano in particolare KRISTEVA (1969) e CORTI (1976, poi 1997⁶); sull'intertestualità nella poesia classica resta fondamentale BONANNO (1990).

⁴¹ Per questa terminologia si veda GENETTE (1982).

⁴² Cf. A. Taverna in *Il Corriere della Sera*, 23 agosto 2007.

⁴³ Al riguardo si può confrontare la messa a punto del *mythos* iliadico in rapporto alla discussa versione cinematografica *Troy* di W. Petersen (2004) di CAVALLINI (2004b); al medesimo riguardo cf. anche WINKLER (2007a; 2007b) e l'autorevole intervento di LATACZ (2007). Più in generale sulle morfologie narrative del mito cf. PELLIZER (2001).

⁴⁴ Sulla redazione scritta dei poemi omerici si veda, da ultimo, ALONI (2006).

⁴⁵ Cf. A. Tonelli in *La Repubblica*, 23 agosto 2007.

⁴⁶ Cf. *Od. I 1*, etc.; sulle diverse identità (e i travestimenti) di Odisseo, cf. PUCI (1999).

3. La ricezione dei classici nella performance teatrale

Il tema della ricezione dei classici nella cultura contemporanea è pressante, come evidenzia una ormai cospicua bibliografia⁴⁷.

Ricezione è d'altro canto un termine vago che resta ancorato all'idea – e alla pratica – della trasmissione e conservazione della classicità attraverso le sue fonti, tra le quali i testi letterari cui una tradizione umanistica secolare affidava una funzione paradigmatica e fondativa. Altro problema è quello dell'effettiva fruizione dei “classici”, del ruolo e dell'efficacia comunicativa che gli stessi testi – al di là della loro concreta conservazione o ricostruzione mediante gli strumenti della filologia – possono continuare a svolgere nella cultura contemporanea.

L'ambito della produzione teatrale greca costituisce un efficace termine di valutazione al riguardo, sia in quanto collezione di testi concretamente disponibili a dirette riproposizioni o a mediazioni anche cinematografiche⁴⁸, sia per il carattere intrinseco di comunicazione pubblica, aperta a confronti e analogie con le modalità della contemporanea comunicazione mediatica. Ma, paradossalmente, a volte sono proprio i testi teatrali a scoprire la distanza tra i destinatari originari e gli odierni orizzonti di attesa del pubblico. Del resto i classici possono essere rappresentati – e fruiti – anche in una prospettiva diversa: il teatro contemporaneo, quando vuole confrontarsi con il classico e riproporlo non è infatti necessariamente vincolato alla collezione (peraltro limitata) dei testi teatrali antichi. Ronconi – e Trevi – hanno mostrato come anche la rappresentazione di un testo come quello di Porfirio possa risultare teatralmente efficace⁴⁹. Allo stesso modo, la scelta di

⁴⁷ Un punto di partenza – nel contesto culturale italiano – è rappresentato dagli studi di L. Canfora sulle ideologie del classicismo (cf. CANFORA [1980; 1989; 1997; 2004]). Un diverso filone di riflessioni intorno all'idea e alla categoria del “classico” e alla questione di una contemporanea ricezione ha forse origine con il saggio di Italo Calvino, *Perché leggere i classici* originariamente pubblicato su *L'Espresso* 28 giugno 1981, e poi ristampato come testo introduttivo all'omonima silloge di scritti postumi (CALVINO [1991]). La questione della continuità dei classici in un'epoca in cui questi sembrano aver smarrito l'antica funzione paradigmatica sta alla base di numerosi saggi e interventi di classicisti: cf. BETTINI (1995); ROMANO (1997); DIONIGI (2002); CANFORA (2002); SETTIS (2004); da segnalare inoltre ANDREOTTI (2006). La ricezione della civiltà greca e la persistenza di elementi della grecità antica nella cultura contemporanea, con particolare riguardo agli aspetti “mediatici”, è stata oggetto di specifiche analisi da parte del gruppo di ricerca coordinato da E. Cavallini e attivo presso il Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali di Ravenna; dopo un primo sondaggio sulle modalità attraverso cui il linguaggio cinematografico ha cercato di rappresentare la propria percezione del mondo antico, dal film muto fino al recente rinnovamento del *Kolossal* hollywoodiano (cf. CAVALLINI [2004a] e la rassegna di BOSCHI [2004]), con *Omero mediatico* (cf. CAVALLINI [2007]) l'attenzione è stata rivolta a un più ampio raggio di ambiti comunicativi (letteratura contemporanea, arti visive, musica sperimentale, televisione, fumetti). Infine un recente seminario di studi *Dalla cetra al sintetizzatore. Il mito greco nella musica contemporanea* (Ravenna, 3 e 4 aprile 2007) è stato incentrato sul tema della persistenza del mito greco nell'immaginario musicale contemporaneo, non solo nelle forme più colte ed elitarie – come per esempio l'opera *Outis* di Luciano Berio e Dario Del Corno – ma anche in quelle maggiormente radicate in una fruizione di massa: dalla *counter culture* degli anni '60 al “dionisismo” di Jim Morrison fino al *metal* britannico e statunitense; tale seminario in luogo di sfociare nei tradizionali “Atti”, ha portato allo sviluppo di un progetto di comunicazione web: *Mythimedia. Greek Myth in Today Culture* (<http://www.mythimedia.org/>).

⁴⁸ Basti qui ricordare l'intenso e fecondo confronto di Pasolini con il teatro greco per cui cf. FUSILLO (2007²).

⁴⁹ Un'operazione culturale – la messinscena di un “saggio” – che presenta quindi diverse analogie con la trasposizione cinematografica del *Simposio* di Platone di Marco Ferreri con *Il banchetto di Platone* (1989).

rappresentare l'*Odissea* attraverso il punto di vista di un drammaturgo contemporaneo, Botho Strass, si è rivelata una operazione riuscita.

Combinati insieme – e nell'unitarietà complessiva dell'evento/spettacolo *Odissea: doppio ritorno* – questi due esempi di ricezione del classico, da Strauss a Porfirio, risultano quanto mai significativi e fondativi un diverso paradigma in cui la performance teatrale sembra giocare un ruolo cruciale. I classici possono suscitare interesse appunto in quanto “morti” e quindi documenti di un passato da esaminare che può ancora parlare solo attraverso le proprie fonti; oppure, suggerisce Ronconi, l'interesse può essere mosso dalla volontà di ricercare in essi quanto ancora permane nel nostro tempo. Una permanenza data dalle “coincidenze” tra antico e presente che consentono all'antico di essere attualizzato oppure, come nel caso di *Odissea: doppio ritorno*, portano piuttosto a «una rilettura contemporanea» filtrata attraverso la lente di Strauss⁵⁰; e ancora alla «sorpresa di scoprire che un tema ultramillenario» – quello posto da Strauss con *Itaca* della restaurazione dell'ordine – «può descrivere attraverso lo stesso linguaggio situazioni diverse in epoche diverse» in cui si rivela un simile «degrado politico» e «etico»⁵¹.

In un recente volume, brillante e provocatorio quanto pressante nelle problematiche che pone, Marcel Detienne prende le distanze dal tradizionale (e giudicato ormai inefficace) paradigma storicistico di ricezione dei classici, a favore di un approccio prevalentemente “etnologico” che consenta di «fare antropologia *con* i Greci», piuttosto che *su* di essi⁵². Lo spettacolo di Ronconi, e le stesse dichiarazioni rilasciate e già più volte ricordate sembrano muovere in una direzione simile. Lo studioso di quella civiltà – un tempo nota e riconosciuta come “classica”, oggi più sommessamente riproposta come civiltà greca e insieme alla consorella civiltà latina ricondotta alla generica idea di “civiltà antiche”, magari fruibile in un contesto esotico di turismo culturale – si deve trasformare in etnologo, secondo Detienne, e impostare con sguardo ampio e comparativo confronti e analogie in grado di rivelare anche le dissonanze e di liberare dal vincolo ormai sterile del rivendicare l'antica Grecia a propria storia nazionale⁵³.

Il drammaturgo contemporaneo – sulla scia di Ronconi (e di Strauss, e di Trevi *lettore* di Porfirio) – ha la stessa possibilità: attingere a un più ampio patrimonio dei testi con analogo sguardo aperto al confronto, piuttosto che al tentativo, spesso improduttivo, di attualizzarne il significato. In questo modo, lungo questa via i classici sono, e restano, attuali o meglio permangono contemporanei; appunto, come afferma Ronconi, in ragione di una distanza e di una lontananza che può farci scoprire e ritrovare quanto – nel frattempo – si è perduto.

⁵⁰ Cf. M. Alvoni in *La Nuova Ferrara*, 11 agosto 2007.

⁵¹ Cf. Cf. A.M. Zavagli in *L'Unità*, 23 agosto 2007.

⁵² Cf. DETIENNE (2007).

⁵³ Cf. DETIENNE (2007, 11-23).

Alessandro Iannucci

Università di Bologna, sede di Ravenna

Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali

Via degli Ariani, 1

I – 48100 Ravenna

alessandro.iannucci@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Aloni, A. (2006) *Da Pilo a Sigeo. Poemi cantori e scrivani al tempo dei Tiranni*. Torino. Universitas – Edizioni dell’Orso.

Aloni, A., Iannucci, A. (2007) *L’elegia greca e l’epigramma dalle origini al V secolo. Con un’appendice sulla ‘nuova’ elegia di Archiloco*. Firenze. Le Monnier.

Andreotti, R. (2006) *Classici elettrici. Da Omero al tardoantico*. Milano. Bur.

Andrisano, A. (a cura di) (2007) *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all’esperienza laboratoriale contemporanea*. Roma. Carocci.

Arnheim, R. (1957) *Film as Art*. Berkeley. University of California Press (trad. it. [1989] *Film come arte*. Milano. Il Saggiatore).

Bettini, M. (1995) *I classici nell’età dell’indiscrezione*. Torino. Einaudi.

Bettini, M., Brillante, C. (2002) *Il mito di Elena: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Torino. Einaudi.

Bonanno, M.G. (1990) *L’allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*. Roma. Edizioni dell’Ateneo.

Boschi, A. (2004) *Con il peplo o con la clava. Modelli di rappresentazione dell’antica Grecia nella storia del cinema*. In Cavallini, E. (a cura di) *I Greci al cinema. Dal peplum ‘d’autore’ alla grafica computerizzata*. Bologna. Dupress. 15-26.

Brolli, D. (a cura di) (2006) *Gioventù cannibale* di N. Ammaniti, L. Brancaccio et al.; con un nuovo scritto di E. Trevi. Torino. Einaudi.

Cairns, D. (1996) *Hybris, Dishonour, and Thinking Big*. In *Journal of Hellenic Studies*. 116. 1-32.

Calvino, E. (a cura di) (1991) I. Calvino, *Perché leggere i classici*. Milano. Mondadori.

- Canfora, L. (1980) *Ideologie del classicismo*. Torino. Einaudi.
- Canfora, L. (1989) *Le vie del classicismo*. Roma-Bari. Laterza.
- Canfora, L. (1997) *Le vie del classicismo. II Classicismo e libertà*. Roma-Bari. Laterza.
- Canfora, L. (2002) *Noi e gli antichi*. Milano. Rizzoli.
- Canfora, L. (2004) *Le vie del classicismo. III Storia, tradizione, propaganda*. Bari. Dedalo.
- Capitto, G. (2007) Ritorno al futuro. In *Odissea: doppio ritorno*. Libretto di sala a cura di M. Tassinari *et al.* Ferrara. s.e. 13-8.
- Cavallini, E. (a cura di) (2004a) *I Greci al cinema. Dal peplum 'd'autore' alla grafica computerizzata*. Bologna. Dupress.
- Cavallini, E. (2004b) A proposito di *Troy*. In Ead. (a cura di) *I Greci al cinema. Dal peplum 'd'autore' alla grafica computerizzata*. Bologna. Dupress 53-79 .
- Cavallini, E. (a cura di) (2007) *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*. Bologna. Dupress.
- Corti, M. (1997⁶) *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*. Milano. Bompiani. (I ed. 1976).
- Cozzo, A. (2006) *La tribù degli antichisti. Un'etnografia ad opera di un suo membro*. Roma. Carocci.
- Degani, E. (1988) rec. a Simonini (1986). In *Giornale filologico ferrarese*. 11. 35.
- Detienne, M. (2007) *Noi e i Greci*. Milano. Cortina (ed. or. [2005] *Les Grecs et nous: une anthropologie comparée de la Grèce ancienne*. Paris. Perrin).

Dionigi, I. (a cura di) (2002) *Di fronte ai classici. A colloquio con i Greci e i Latini*. Milano. Bur.

Fisher, N.R.E. (1992) *Hybris: a Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*. Warminster. Aris & Phillips.

Fusillo, M. (a cura di) (1997) *Euripide. Elena*. Milano. Bur.

Fusillo, M. (2007²) *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma. Carocci (I ed. [1996] Firenze. La Nuova Italia).

Gobetti, P. (a cura di) (1964) S.M. Ejzenstejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*. Torino. Einaudi.

Genette, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris. Seuil (trad. it. [1997] *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino. Einaudi).

Iannucci, A. (2007). Achille nella 'terra di mezzo': da Tolkien a Omero. In Cavallini, E. (a cura di) *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*. Bologna. Dupress. 209-25.

Kristeva, J. (1969) *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris. Seuil. (trad. it. [1978] *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*. Milano. Feltrinelli).

Landow, P. (1992) *Hypertext: the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore. John Hopkins University Press = <http://www.cyberartsweb.org/cpace/ht/jhup/contents.html> (trad. it. [1993] *Iper testo. Il futuro della scrittura*. A cura di B. Bassi. Bologna. Baskerville).

Latacz, J. (2007) From Homer's *Troy* to Petersen's *Troy*. In Winkler, M.M. (ed.) *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Malden (MA). Blackwell. 27-42.

Maj, B. (2001) *Heimat: la cultura tedesca contemporanea*. Carocci. Roma.

Margara, M. (1995) *Le voci della scrittura. Itinerario narrativo e drammaturgico di Botho Strauss*. Firenze. Le Lettere.

Noussia, M. (a cura di) (2001) *Solone. Frammenti dell'opera poetica*. Milano. Bur.

Pellizer, E. (2001) Il mito e le città. In Vetta, M. (a cura di) *La civiltà dei Greci*. Roma. Carocci. 105-29.

Pontani, F.M. (a cura di) (2005) *Eraclito. Questioni omeriche. Sulle allegorie di Omero in merito agli dèi*. Pisa. Ets.

Privitera, G.A. (1981-1986) *Omero. Odissea*. Voll. I-VI. Trad. di G.A. Privitera. Milano. Mondadori.

Pucci, P. (1999) *Odysseus Polytropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca (NY). Cornell University Press.

Ramelli, I., Lucchetta, G. (2004) *L'allegoria*. Vol. I. *L'età classica*. Milano. V&P Università.

Ricciardi, M. (a cura di) (1994) *Oltre il testo: gli ipertesti*. Milano. Franco Angeli.

Romano, E. (1997) L'antichità dopo la modernità. Costruzione e declino di un paradigma. In *Storica*. 7. 7-47.

Settis, S. (2004) *Futuro del classico*. Torino. Einaudi.

Simonini, L. (a cura di) (1986) *Porfirio. L'antro delle ninfe*. Milano. Adelphi (rist. 2006).

Strada, V., Trevi, E. (a cura di) (1999), V.B. Sklovskij, *Il mestiere dello scrittore e la sua tecnica*, trad. di P. Pera; con i saggi di V. S. e E. T. Firenze. Liberal libri.

Trevi, E. (1993) *Argomenti per il sonno: Dum me iucundis lapsam sopor impulit alia* (Properzio I III 44) (Poesia contemporanea. Quarto quaderno italiano, 10). Milano. Guerrini. 151-76.

Trevi, E. (1999) Introduzione a Ch. Salmon *Intervista con Milan Kundera*. Trad. di I. Duranti. Roma. Minimum fax.

Trevi, E. (a cura di) (2000) E. Salgari, *Il corsaro nero*. Torino. Einaudi.

Trevi, E. (a cura di) (2001a) G. Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*. Roma. Quiritta.

Trevi, E. (2001b) Incontri erotici negli spazi anarchici. Cortometraggi del pensiero. In Bevilacqua, E. (a cura di) *I corti. Cinema, fiction e forma breve*. Torino. Einaudi. 87-99.

Trevi, E. (a cura di) (2002) E. Salgari, *Il mistero della foresta e altri racconti*. Con un saggio di L. Tamburini. Torino. Einaudi.

Trevi, E. (2003) *I cani del nulla. Una storia vera*. Torino. Einaudi.

Trevi, E. (2005a) *L'ombra del porto. Un sogno fatto in Asia*. Roma-Bari. Laterza.

Trevi, E. (2005b) *Senza verso. Un'estate a Roma*. Roma-Bari. Laterza.

Trevi, E. (2007a) Ulisse, Porfirio, le Ninfe. In *Odissea: doppio ritorno*. Libretto di sala a cura di M. Tassinari et al. Ferrara. s.e. 39-42.

Trevi, E. (a cura di) (2007b) J. Fante, *Le storie di Arturo Bandini*. Torino. Einaudi.

Vivaldi, V. (2005) Studi sul Romanticismo di Botho Strauss. Premesse ideologiche e realizzazioni letterarie. In *Mnemosyne*. 1. <http://mnemosyne.humnet.unipi.it/>

Winkler, M.M. (ed.) (2007a), *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Malden (MA). Blackwell.

Winkler, M.M. (2007b) Leaves of Homeric Storytelling: Wolfgang Petersen's *Troy* and Franco Rossi's *Odissea*. In Cavallini, E. (a cura di) *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*. Bologna. Dupress. 87-97.