la rivista di **engramma 2017**

147-149

La Rivista di Engramma **147-149**

La Rivista di Engramma Raccolta

numeri 147-149 anno 2017

direttore monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal www.engramma.it

Raccolta numeri 147-149 anno 2017 147 luglio 2017 148 agosto 2017 149 settembre 2017 finito di stampare febbraio 2020

sede legale Engramma Castello 6634 | 30122 Venezia edizioni@engramma.it

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

©2020 edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-26-7 ISBN digitale 978-88-31494-27-4

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

- 6 | *147 luglio 2017*
- 78 | 148 agosto 2017
- 162 | *149 settembre 2017*

agosto **2017**

La Rivista di Engramma n. 148

Bordignon | Centanni | Gianvittorio | Lazzarini | Lo Piparo | Mannuccia Roberti | Spigo

DIONYSUS BEYOND BORDERS

A CURA DI GIULIA BORDIGNON E FABIO LO PIPARO

DIRETTORE monica centanni

Department

mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

© 2019

edizioniengramma

La Rivista di Engramma n. 148 | agosto 2017 www.engramma.it Sede legale | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia Redazione | Centro studi classic A Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia Tel. 041 2571461 this is a peer-revewed journal

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 | DIONYSUS BEYOND BORDERS Giulia Bordignon, Fabio Lo Piparo
- 11 | DIONYSUS AND THE ACROBAT
 Lorenzo Lazzarini, Francesco Mannuccia, Umberto Spigo
- 31 | DIONISO E L'ACROBATA
 Lorenzo Lazzarini, Francesco Mannuccia, Umberto Spigo
- 49 | Torn Fillets and a Broken Sceptre: Cassandra's Costume, Props and Attributes in Ancient Greek Drama and Vase-Painting Fabio Lo Piparo
- 67 | Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece edited by Laura Gianvittorio, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2017
- 75 | SPETTATORI: DI SPALLE, DI FRONTE ALL'INDICIBILE, SCOSSI DAL VITALE BATTITO CARDIACO, AL RITMO DELL'ESTASI DIONISIACA di Bruno Roberti e Monica Centanni

SPETTATORI: DI SPALLE, DI FRONTE ALL'INDICIBILE, SCOSSI DAL VITALE BATTITO CARDIACO, AL RITMO DELL'ESTASI DIONISIACA

Conversazione con Andrea De Rosa, regista di *Baccanti*, Pompei 2017

di Bruno Roberti e Monica Centanni



Monica Centanni, Bruno Roberti | Il tuo Penteo è seduto di spalle al pubblico su una poltroncina rossa di teatro. Si pone come spettatore ma anche come segno di un "teatro esterno" di fronte al profondo: al profondo proprio? Al profondo di una comunità?

Andrea De Rosa | Nel mio modo di intendere il teatro non c'è mai una distinzione (e in generale non mi sembra che questa distinzione ci sia nella tragedia greca) tra la dimensione della profondità 'individuale' e quella della 'comunità'. Il problema e il peso della individualità, come spiega benissimo Dodds, ne "I greci e l'irrazionale", è un problema che si affaccia nel mondo greco a partire dal momento in cui entra in crisi il rapporto con il cosmo, con la natura e quindi con gli dei. Ma fino ad allora il rapporto con l'oscuro, con il mistero, con il sovrannaturale e con l'irrazionale è sempre una questione della comunità, mai del singolo individuo. Il teatro stesso è,

alla sua nascita, un modo per affrontare questo rapporto con il mistero in modo collettivo e ancora oggi credo che possa continuare a farlo.

M.C., B.R. | Il fondale ci è parso l'emblema dello spettacolo: una scatola nera, una black room, una camera oscura – una Black Maria come era chiamato alle origini del cinema il dispositivo di proiezione. Ciascuna di queste denominazioni rimanda alla proiezione (termine che attiene all'incoscio oltre che al cinema), alla memoria racchiusa, al meccanismo fotografico, alla "stanza" originaria, nella quale si pratica sesso promiscuo; nella quale, soprattutto, la madre è al centro di una scena "natale". Ci è parso di poter leggere in questo l'idea centrale, scenica e concettuale, delle tue "Baccanti": come è emersa questa immagine?

Andrea De Rosa | La dark room è lo spazio in cui Dioniso si manifesta. I riti in onore di Dioniso si praticano di notte, al buio. "L'oscurità rende tutto più sacro" dice Dioniso a Penteo. Il dio chiede, reclama, che si abbandoni la propria identità immergendosi in una oscurità in cui nessuno sa più chi è, nessuno sa più chi ha di fronte. Solo in uno spazio del genere si possono incontrare fantasmi. Non so se "proiezione" è la parola giusta; mi tengo, per quanto possibile, alla larga dalla terminolgia psicanalitica. Ho sempre amato il cinema ma ho sempre voluto credere che nella sala buia accada un miracolo che trascende la tecnica di cui pure il cinema nella sua sostanza è fatto; mi piace pensare a una apparizione dei fantasmi sullo schermo. In questo senso Dioniso è certamente anche il dio del cinema, oltre che del teatro. Nella sala buia di un cinema accade talvolta di dimenticarsi di sé – in quel momento il dio si manifesta.

M.C., B.R. | Dioniso, nato due volte; Dioniso straziato dai Titani che muore e rinasce; Dioniso femminamaschio, che nega il principium individuationis e ogni velleitaria identità. Oltre – dietro – al testo euripideo, nella tua scrittura scenica abbiamo colto eco precise di altre fonti antiche: testi misterici, frammenti orfici e la grandi letture del dionisismo che dobbiamo a Friedrich Nietzsche e a Giorgio Colli, fino alle poesie di Jim Morrison: è una sovralettura o ti sei ispirato ad altri testi, oltre che alla tragedia di Euripide?

Andrea De Rosa | È così. Io manometto sempre i testi, li adatto in modo vistoso, spesso li integro con le letture che mi hanno guidato. Nel caso specifico, oltre agli autori che citate, un testo fondamentale per il mio lavoro è stato *Dioniso errante* di Elemire Zolla. Il mio adattamento è pieno di citazioni da quel testo, più o meno esplicite. La prima scena, per esem-

pio, quella in cui il coro evoca Dioniso, che non esiste nel testo di Euripide, l'ho costruita attraverso tutti i nomi e gli appellativi che Zolla elenca come costituivi della multiforme e inafferabile identità del dio (è un lungo elenco che, nel mio spettacolo, introduce l'arrivo di Dioniso in scena). Le Baccanti è la tragedia dell'identità. "Io sono Penteo", dice continuamente il personaggio che porta quel nome, mentre Dioniso cambia continuamente nome e appellativo. A Dioniso che lo invita a vestirsi da donna, Penteo risponde: "Ma io sono un uomo!". Non sappiamo dire con certezza a che genere sessuale appartenga Dioniso. Da un lato abbiamo quindi un uomo (un ragazzo) che è aggrappato alla sua pretesa di sapere chi è, dall'altra un dio che gli chiede di dimenticare, di infrangere, di calpestare questa certezza. Penteo non è stupido, sa benissimo che chi rinucia a se stesso rischia di non tornare più indietro. E infatti ...

M.C., B. R. | Il palcoscenico, con dietro la camera di/della proiezione, è anche una scatola sonora: le casse acustiche comprimono e insieme liberano, espandono e implodono, il suono delle latebre. Ciò che fuoriesce, fantasmaticamente, da quella scatola profonda è l'incarnazione di una estasi della ragione. Il rimando al "dionisiaco" contemporaneo, ai Rave e prima al Rock, è esplicito. Ma è plausibile questo cortocircuito concettuale? Cosa ha a che fare con lo 'sballo' con Dioniso?

Andrea De Rosa | Su questo 'cortocircuito' non ho mai avuto dubbi, per questo ho deciso di mettere in scena questo testo. Il rave è forse l'unica esperienza dionisiaca alla quale io abbia mai partecipato. Innanzitutto c'è l'uso delle droghe, che ha accompagnato fin dal loro primo apparire, insieme con il vino, i riti dionisiaci. Poi c'è la musica ossessiva e ripetitiva. Come spiega bene Zolla, il ditirambo, da cui i riti dionisiaci discendono in maniera diretta, era costituito da cori accompagnati dal suono di flauti e tamburi; ma si trattava di un suono cupo, poco melodico, di profonda potenza ritmica, furente, che accompagnava alla perfezione il corteo barcollante, ondeggiante, stordito dei partecipanti. L'insieme di questi elementi la droga, il vino, la musica ossessiva – uniti al movimento ossessivo del corpo, della testa, procuravano quello stato di stordimento, forse addirittura di trance, nel quale ai partecipanti era concesso di dimenticarsi di sé, di lasciarsi andare, di non sentire più il dolore. La generazione del rock, quella dei Jim Morrison, Janis Joplin, etc. è stata quella che ha toccato con mano la potenza, la dolcezza e la crudeltà di Dioniso: "Un dio terribile e dolcissimo", così lo definisce Euripide.

M.C., B.R. | Buio dell'origine, musica estatica, e tutto precipita, prende corpo – in Dioniso. A differenza del dramma di Euripide, nella tua messa in scena Dioniso si presenta senza mediazioni: è presente come dio dall'inizio, mentre nella tragedia antica procede larvatus nel suo travestimento da "straniero". In Euripide, neppure le donne del Coro, le "baccanti d'Asia" sanno che è il dio stesso a guidare il loro corteo. Nella tua messa in scena il dio "è qui", subito, nella sua nudità, riconosciuto nell'ora e nel qui: Dioniso si presenta, senza rappresentarsi: perché hai rinunciato al "mascheramento" del dio?

Andrea De Rosa | Dioniso è in scena fin dal principio ma Penteo non lo riconosce. Gli sta davanti ma non lo vede. Non mi interessava che fosse travestito ma che fosse proprio li davanti a lui e che il tema del riuscire a "riconoscere il dio", che è il cuore della tragedia di Euripide, fosse esplicito fin dall'inizio. Da diversi anni sono attratto da questo tema, che ho già affrontato nella messa in scena della *Fedra* di Seneca. "Dio è morto", senza appello. Nietzsche ha emesso il certificato definitivo e inappellabile del suo decesso. Ma il sacro? Abbiamo di fronte un mondo che, nonostante ci appaia sempre più chiaro nel suo funzionamento materiale, è per questo meno oscuro e misterioso? Io non so bene cosa significhi il 'mondo' ma, come insegnava Heidegger, ho la certezza che esso si manifesti con forza e nella sua piena 'mondità' solo quando mi appare, come è, completamente privo di significato. La mancanza di senso del mondo conserva qualcosa che lo colloca in modo irreparabile nella categoria del 'sacro'.

M.C., B.R. | Thelyarren, 'femminamaschio': già nel Dioniso euripideo c'è una ambiguità e nel suo dio straniero, esotico, misterioso, è epitomizzata l'androginia del dio. A interpretare Dioniso, tu hai scelto una giovane attrice che ci è parsa straordinaria: come l'hai scelta?

Andrea De Rosa | Come dicevo, l'ambiguità sessuale di Dioniso è una delle sue caratteristiche fondamentali. In età arcaica veniva raffigurato come una donna velata, solo in seguito si afferma l'immagine maschile. Ho incontrato Federica Rosellini, l'attrice che interpreta Dioniso, attraverso un laboratorio che ho svolto l'anno scorso in Umbria. Volevo un'attrice e volevo che fosse giovane perché Dioniso lo è (*puer aeternus* lo definisce Ovidio). Era una scelta difficile e rischiosa ma quando ho incontrato Federica ho deciso che potevo provarci.

M.C., B.R. | Buio negli occhi di Penteo, che misconosce il dio; buio che è anche l'estroflessione della sua cecità rispetto all'altro da sé, all'altro che lo abita. Il buio, la cecità, l'oscurità amniotica è una figura ricorrente nei tuoi lavori, fin dai primi lavori. Come hai visto questo buio – il tuo buio – in Euripide?

Andrea De Rosa | Sono affascinato dal mondo dei ciechi. Ricorderai che il mio primo lavoro da regista fu un video nel quale esploravo la percezione visiva dei non vedenti. Ma parallelamente sono anche attratto dal mondo del suono. Che cosa si sente? La parola italiana contiene magnificamente l'ambiguità che intercorre tra il sentire come facoltà di ascoltare dei suoni e quello del sentire come capacità di provare delle emozioni. Platone sapeva bene che l'udito concede una apertura all'universo emotivo che la vista invece tende sempre a razionalizzare. Puoi chiudere gli occhi di fronte a una immagine che ti spaventa ma non puoi tapparti le orecchie, perché il suono attraversa tutto il corpo. Lo sanno bene i pubblicitari che ormai hanno tappezzato il nostro universo sonoro di messaggi che non riusciamo più ad evitare (per esempio nelle stazioni ferroviarie, negli aeroporti... ovunque!).

M.C., B.R. | Penteo immobile, seduto nella posizione dello spettatore, ma anche dell'iniziato che sembra attendere una epopteia, la visione finale nel rito dei Misteri, che lo sottrarrà al dicibile e al visibile e lo destina a un arrheton, a un indicibile e un invedibile. Pensiamo a "Il rito" di Ingmar Bergman – il film in cui si traspone il mito dionisiaco e la struttura delle Baccanti (testo particolarmente caro al regista svedese) in una forma contemporanea: tre personaggi che portano in giro uno spettacolo ispirato a un rito fallico, e al gesto rituale del tenere sospesa la maschera silenica su una bacinella in cui si riflette nel vino scuro e sanguigno, come si vede nella Villa dei Misteri a Pompei; i tre vengono fermati dalla polizia e interrogati da un giudice che vuole ostinatamente vedere eseguito davanti al suo sguardo il rito e, quando questo viene agito dai tre attori per quell'unico spettatore, questi stramazza sulla sua poltrona. È un nostro accostamento, o una suggestione che ha lavorato anche in questa tua messinscena?

Andrea De Rosa | No, confesso di non aver avuto presente il film di Bergman ma sono andato a caccia del suo allestimento delle *Baccanti* per il teatro e di questo ho visto tutto il materiale reperibile (soprattutto le foto di scena). Ma quello che dite del passaggio dal dicibile all'indicibile è il cuore del testo di Euripide.

M.C., B.R. | Il segno principale, l'asse portante dello spettacolo, ci sembra sia lo sguardo fisso nel buio misterico. Un buio che non coinvolge solo Penteo, ma anche gli altri personaggi. In particolare il cieco Tiresia (che è nel mito maschio e femmina) il quale appare all'inizio come un cadavere mummificato steso in terra e che riprende vita; e poi Dioniso stesso che è perlopiù fermo a 'cantare' e 'sussurrare' a un microfono come un divo rock. Sembra che le tue Baccanti confinino il loro moto incessante e serpentino nella prospettiva oscura della scatola (appunto come immagini filmiche) e che quando fuoriescono da quella proiezione allontanante, si approssimino a Penteo in un contatto 'da fermo'... Come hai lavorato su questa dicotomia immobilità/ mobilità, sfrenamento febbrile e stasi?

Andrea De Rosa | Ho inseguito tutte le immagini che si vedono nello spettacolo chiedendo agli attori di tenere sempre aperto un varco verso la zona oscura, la parte onirica del loro stare in scena. Per questo abbiamo fatto un gran lavoro nel sorvegliare e scartare qualunque tentazione 'realistica' si affacciasse nel rapporto tra i vari personaggi e tra questi ultimi e il testo. La dicotomia immobilità/mobilità che si vede in scena è quella tipica del sognare, nel quale tutto sembra reale ma allo stesso tempo tutto è immerso in uno spazio che rende impossibile muoversi da un punto all'altro senza inciampare, cadere, precipitare, perdersi, smarrirsi. C'è una scena che mi sta molto a cuore, e che racconta bene questa tensione, ed è quella in cui una donna del Coro (Irene Petris) si avvicina lentamente a Penteo, gli sta davanti, col volto a pochi centimetri dal suo, quasi lo sfiora, eppure Penteo non riesce a scacciarla né a toccarla, ne resta ammaliato e atterrito, come in un sogno appunto. Tra le immagini fondamentali della mia esperienza estetica (le mie Pathosformeln, vorrei dire) ci sono quelle della sospensione - dello stare in procinto di – quelle dell'attimo prima di gridare e svegliarsi dall'incubo, che ritrovo spesso nell'arte antica, dovunque si manifesti quel misterioso essere sospeso come nell'attimo prima della tempesta. Le immagini della Villa dei Misteri di Pompei, che prima ricordavate, sono tra queste.

M.C., B.R. | Eppure c'è qualcosa che fa scattare Penteo in piedi, che lo attrae e lo coinvolge nel tiaso, proprio quando il suo gesto e le sue parole parrebbero ribadire in modo più forte la sua opposizione frontale al dio. In realtà è la scena dell'affrontamento, del dialogo, dello scandalo: Penteo cade in trappola quando viene richiamato dal suono e dalla luce. Sono le scariche luminose (magnificamente agite da Pasquale Mari) e l'accelerazione o amplificazione del battito sonoro-cardiaco ad attirarlo e a scuoterlo. È così? E

come hai lavorato sul suono e sulla luce che, da sempre, sono due elementi cardine delle tue regie?

Andrea De Rosa | C'è un 'bit' che accompagna tutto lo spettacolo fino alla morte di Penteo, intensificandosi o rallentando secondo i diversi momenti. Un cardiogramma sonoro che detta il ritmo dello spettacolo e che viene accompagnato dallo schiarirsi o dall'intensificarsi del buio che Penteo ha davanti (e noi con lui). Abbiamo lavorato a questo paradosso per il quale quanto più intensificavamo le luci in scena tanto più il buio all'interno della scatola sembrava aumentare. Ho preparato questo spettacolo a lungo parlandone sia con Pasquale Mari per le luci che con Giupi Alcaro che ha curato il progetto sonoro. E insieme abbiamo scritto la drammaturgia – suono, luci, testo – tutto insieme.

M.C., B.R. | Nei tuoi lavori tornano in modo ricorrente la grecità, il mito e la filosofia, la im-possibilità del tragico, le sopravvivenze del tragico e dell'orizzonte presocratico nel moderno (questo pare anche il senso del tuo lavoro teatrale su Heidegger). Ti sembra possa esserci un ritorno oggi del nesso mito-politica, partizione dell'estetico (per dirla con Jacques Ranciere) e azione civile?

Andrea De Rosa | Non credo, francamente, che possa esserci un ritorno del nesso mito-politica. Non mi faccio illusioni. Credo che la crisi della politica impegnerà la storia a lungo e temo che non sarà sufficiente il ciclo delle nostre vite per vederne l'uscita. Le categorie della storia vengono fuori a fatica, spesso in modo doloroso e fino a che non vedranno la luce nessuno saprà bene cosa fare, non per cattiveria o incapacità (soltanto gli ingenui possono credere che la politica sia in crisi per colpa dei 'politici') ma perché l'orizzonte è oscuro...

Dionysus Beyond Borders. Editorialea cura di Giulia Bordignon, Fabio Lo Piparo

Dionysus and the Acrobat. Study, Conservation and Promotion of the Lipari Necropolis Kalyx-kraterLorenzo Lazzarini, Francesco Mannuccia, Umberto Spigo

<u>Torn Fillets and a Broken Sceptre: Cassandra's Costume, Props and Attributes in Ancient Greek Drama and Vase-PaintingFabio Lo Piparo</u>

Spettatori

Choreutika.	Performing	and '	Theorising	Dance	in	Ancient	Greece.	
Presentation	of the volur	ne, Pisa	-Roma 2017	Laura C	Sian	<u>vittorio</u>		
Spettatori	di	spalle.	di	fron	te	all'ir	all'indicibile.	
Conversazio	one con And	rea De	Rosa, regis	<u>ta di</u> Ba	icca	nti <u>, Pom</u> p	ei 2017a	
cura di Mon	ica Centanni	e Brun	o Roberti					



pdf realizzato da Associazione Engramma e da Centro studi classicA Iuav progetto grafico di Elisa Bastianello editing a cura di Sara Agnoletto Venezia • marzo 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma** anno **2017** numeri **147–149**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.