

la rivista di **en**gramma
2011

87-91

La Rivista di Engramma
87-91

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 87-91
anno 2011

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **87-91** anno **2011**
87 gennaio/febbraio 2011
88 marzo 2011
89 aprile 2011
90 maggio/giugno 2011
91 luglio 2011
finito di stampare gennaio 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 978-88-94840-25-4
ISBN digitale 978-88-98260-79-9

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	<i>87 gennaio/febbraio 2011</i>
60	<i>88 marzo 2011</i>
112	<i>89 aprile 2011</i>
172	<i>90 maggio/giugno 2011</i>
244	<i>91 luglio 2011</i>

90

maggio/giugno **2011**

ENGRAMMA • 90 • MAGGIO-GIUGNO 2011
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-35-5

Immagini in movimento

a cura di Anna Banfi, Alessandra Pedersoli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-35-5

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, simona dolari, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

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

this is a peer-reviewed journal

5	Editoriale a cura di Anna Banfi e Alessandra Pedersoli
7	A testa bassa, tra Grecia e Settecento Claudio Franzoni
14	Dioniso sull'Altare di Pergamo Cornelia Isler-Kerényi
35	Tesori d'Afghanistan in mostra a Londra Claudia Daniotti
41	<i>Andromaca</i> in scena: dinamiche drammaturgiche della rappresentazione tragica Claudia Crocetta
47	Teti pellegrina e salvatrice: note sull' <i>Andromaca</i> di Luca De Fusco Maria Fallica
52	<i>Filottete</i> : un dramma senza padre e senza eroi Biagio Scuderi
56	Dinamiche del subconscio e del sottinteso nella coreografia del <i>Filottete</i> Emanuele Pulvirenti
65	Conversando con Salvo Disca, direttore del coro del <i>Filottete</i> per la regia di Giampiero Borgia Giorgia Capozzi

Andromaca in scena

Dinamiche drammaturgiche della rappresentazione tragica

Claudia Crocetta

La maternità è uno dei temi guida, un filo rosso della logica drammaturgica sottesa alla tragedia euripidea, quest'anno rappresentata a Siracusa per la regia di Luca De Fusco. Una maternità dolorosa, o negata, o di cui la donna è privata con parossistica sofferenza, ovvero una maternità consapevole di un lutto annientante e irreparabile.

La scelta registica della messa in scena INDA 2011 tradisce in molti tratti l'intento di focalizzare il dramma intorno a una dialettica femminile, che risponde a un sistema di valori in sé coerente, ma altro rispetto a quello maschile, complementare ma distante, e che resta perciò, in fin dei conti, del tutto impenetrabile per le figure maschili. I dialoghi tra le donne costituiscono la struttura portante di buona parte del dramma, ne rivelano le strutture concettuali fondamentali, e afferiscono a un sottotesto invisibile, mai dichiarato, e, tuttavia, immanente, tutto femminile.

Nell'intrico drammaturgico emergono figure tipizzate, ciascuna fissata nell'iterato atto di autorappresentazione di proprie istanze e valori. Ciascuna disperatamente avvinghiata a ciò che costituisce la propria, singolare, garanzia di sopravvivenza. Così Andromaca (Laura Marinoni), già nella scena iniziale è l'iconostasi materna: annientata dalla morte di Astianatte ma rinata all'atto di nascita del nuovo bambino avuto dal padrone Neotolemo. Così Ermione (Roberta Caronia), controcanto dialettico di Andromaca, è l'immagine della maternità negata, esacerbazione isterica, fino al parossismo, di una feroce rivendicazione della pienezza delle facoltà di genere. E così, infine, Teti (Gaia Aprea), presente per chiara volontà del regista già dalle prime scene, ora in veste di corifea, distinta per la diversità del costume che ne cela e insieme rivela la sua natura divina, e via via, sempre più *compos sui*, in figura di se stessa, fino alla rivelazione della sua natura di splendida dea.

La scenografia di Maurizio Balò dimostra una discreta efficacia nel tentativo di sintetizzare attraverso un'immagine fissa e onnicomprensiva l'intera vicenda biografica ed esistenziale del personaggio eponimo, Andromaca.

Agli antipodi della scena, in prossimità di *pàrodoi* piuttosto atrofiche, sono poste le due metà di una nave nero antracite. La nave è l'accumulo metaforico costituito dall'esito della vita della protagonista, una vita spezzata, interrotta, naufragata, insieme al destino di Troia, e poi reiniziata a Ftia, da schiava, con un nuovo figlio. Andromaca è presentata nella prima scena prostrata nella metà di nave semantizzata come altare della divinità Teti, connotato da un grande medaglione bianco con l'effigie della dea (ma l'espedito, di non immediata comprensione, vede smorzata la propria funzione evocativa e risulta un po' didascalico). Più chiara e diretta l'evocazione delle colonne spezzate e sparse in rocchi ai piedi dell'altra metà di nave, spazio connotato come palazzo di Neottolemo, ma anche immagine denotativa di una Troia distrutta e metaforica dell'annientamento collettivo dei vinti e dei morti in guerra, e personale: la perdita di Andromaca del proprio status sociale, di ogni affetto e di ogni bene, e soprattutto dell'identità totalizzante del ruolo fisso troiano, che la voleva sposa di Ettore e poi madre di Astianatte.

Gli antagonisti di Andromaca si collocano, nello spazio, agli antipodi rispetto alla sede della protagonista, in prossimità della metà di nave ai cui piedi sono le rovine che segnalano il palazzo e, insieme, la distruzione di Troia. Una simile interpretazione dello spazio evoca continuamente la paventata, nuova, distruzione della persona di Andromaca da parte dei suoi nemici (Ermione, Menelao), come pure la rovina che incombe sulla casata di Peleo.

L'altare non è muto: l'*agalma* della dea prende vita e voce e assume un corpo scenico che comunque appare da subito come un corpo di dea. Teti compare in scena rotolando, come una pietra, avvolta nel proprio mantello scuro. Immagine evocativa e riuscita della "pietra che gronda lacrime" (v.116), frutto di un efficacissimo cortocircuito tra testo euripideo, tradizione mitica preesistente (il mito di Niobe) e trasposizione icastica della sorte del dolore della maternità che il dramma mette in scena. Il rotolamento della pietra-dea-madre si configura, così, quasi come una drammatizzazione sulla scena delle parole di Andromaca. Un gioco triangolare di richiami al comune dolore di madre a cui sono stati uccisi i figli, che ha come vertici Andromaca, Teti e Niobe.

E se proprio in nome del "comune dolore" della madre che piange o paventa la morte del figlio Andromaca cerca rifugio e protezione nella madre dell'assassino del proprio sposo, diversa è la dinamica di elaborazione del dolore.

La scelta registica in questo senso è giustamente rispettosa del testo e si limita a far emergere l'alterità di Andromaca e Teti in una corresponsione

a distanza: nel prologo, dove la corresponsione ha inizio, Andromaca menziona una sola volta il figlio morto, tutta protesa, ormai, alla salvaguardia della salvezza del nuovo figlio, sua unica ragione di vita. Nell'ultima scena della tragedia, invece, specularmente rispetto alla prima memoria di Andromaca, tra le ultime parole che Teti rivolge a Peleo, è posta l'accorata rievocazione della memoria di Achille. Andromaca, mortale, soggetta alle bizzze crudeli di un tempo lineare, può volgere in altra direzione la propria ragione di vita, Teti, immortale, subisce il medesimo dolore in eterno, nella dimensione circolare, aoristica, del 'non-tempo' divino (sarà forse questa, la diversa e imm modificabile percezione del piacere e del dolore, una delle ragioni dell'invidia degli dei per i mortali?).

I costumi semantizzano con inequivocabile chiarezza i ruoli, conseguendo quasi l'effetto di maschere tipizzate e, in particolare, emerge ancora una volta la gerarchia di status fra le figure femminili: Andromaca è in abito servile e dimesso, indistinguibile dalla propria serva; Ermione è, invece, riccamente adornata, frivola e con una vezzosa acconciatura di biondi riccioli cinti da un diadema. La deissi, nesso tra la parola e la sua drammatizzazione scenica, si compie senza scarti, con precisione filologica. Teti è fluida, acquatica nelle sue vesti, veramente 'altra' con il suo cranio calvo e, infine, splendida divinità del mare, eterea, argentea, cangiante, nella scena finale di redenzione dal dolore di Peleo che pareva senza scampo. Avanza al placido suono della risacca con l'immenso strascico azzurro e rilucente da dea marina, personificazione essa stessa della distesa acquatica rigenerante e pacificatrice.

Anche il coro delle donne di Ftia, i cui ingressi in scena non avvengono attraverso le *pàrodoi*, bensì dall'accesso centrale, privo di una semantizzazione certa, indossa abiti dimessi, un semplice lungo peplo dai colori scuri, terrei, poco vistosi, i capelli raccolti a conocchia dietro la nuca. Alle suggestioni del repertorio iconografico delle danza greca attinge la coreografia di Alessandra Panzavolta, essenziale, composta, media, uniforme, che in un solo punto del dramma (in prossimità della fine del secondo stasimo) trova un accento lirico più forte e originale nell'uso del fondale scenico, per il resto del tutto inutilizzato, come muro del pianto: si realizza così l'immagine di un pianto collettivo ritmato dall'enfatico gesto delle mani che all'unisono percuotono il fondale. Il coro recita, mima e canta. Spezza talvolta l'unisono in un inseguimento di voci che reitera brevi refrain. Talvolta assolo lirici interrompono la coralità conferendo, tuttavia, suggestioni più consone al melodramma.

Rispetto alle scelte linguistiche della traduzione di Davide Susanetti, si osserva una generale tendenza all'attualizzazione terminologica e, per certi versi, concettuale e a un generale abbassamento dei toni con ricorso voluto a un certo espressionismo linguistico. Non sempre, tuttavia, la resa è efficace, e in alcuni casi si risolve in uno svilimento del testo non giustificato dalla lingua dell'originale.

All'interno delle articolazioni relazionali, ordite nel corso della tragedia, afferenti alla sfera femminile, si introduce quale interlocutore maschile Peleo. In coerenza con il ruolo del personaggio e grazie all'intensa interpretazione di Mariano Rigillo, Peleo rappresenta il custode di un ordine valoriale che viene quasi a coincidere con l'ordine matrilineare: un'efficace commistione di fragilità e grandezza, e un'etica, quella del vecchio eroe, ben superiore alla mediocrità degli altri personaggi maschili del dramma. Sulla scena, evocato già nelle prime parole di Andromaca, Peleo compare regale, vecchio sublime e dolente per la morte di Achille, ma proteso anch'egli nella speranza di una continuità di vita costituita dal piccolo figlio di Andromaca e di Neottolema, Molosso (il cui nome non è mai pronunciato nel testo).

Anche nella contesa con Menelao, Peleo occupa la scena, se ne appropria *naturaliter*, senza forzatura, nella rabbia di vecchio a cui è odiosa la guerra e nel dolore rinnovato dalle notizie dei lutti per il figlio a Troia e per il nipote Neottolema a Delfi.

Riuscita e filologicamente rispettosa dell'invenzione euripidea è la resa del personaggio di Neottolema, il grande assente della tragedia, fulcro drammaturgico essenziale dell'intera dinamica relazionale tra i personaggi, tutti accomunati da legami diversi con il figlio di Achille. Auspicio di protezione, evocato per un desiderio disperato di un ristabilimento dell'ordine, e poi, ancora, con smisurato timore di un ritorno funesto per Ermione, Neottolema, distinto e *contrario* nei suoi tratti essenziali dalle altre figure in scena, è l'ombra, il profilo di figura rossa risparmiato, come nella pittura vascolare, dal fondo nero e da esso emergente. Un personaggio drammaturgicamente essenziale, ma definito dall'assenza, delineato nella bidimensionalità dell'evocazione e non plasmato come massa materica, in qualità di persona scenica.

Lo spettatore è consapevole della irreparabile assenza di Neottolema, eppure ora, ne desidera con Andromaca e Peleo, ora ne teme, insieme a Ermione, il ritorno e il suo trasporto emotivo è eccitato in modo contrastante nei diversi episodi della tragedia. La notizia della morte di Neottolema rimbalza

da un personaggio all'altro, prima nelle parole di Oreste, poi nel canto che il coro rivolge a Peleo. La tensione culmina e si sfoga nell'annuncio della morte di Neottolemo da parte del messaggero da Delfi (Massimo Nicolini) che entra in scena dalla cavea, semantizzata come luogo dell'alterità e della distanza rispetto ai luoghi della scena.

Costante tematica della tragedia è la morte della discendenza che conduce in modi diversi e complementari all'annientamento. Da una parte vi è Andromaca, la cui esistenza è subordinata alla esistenza in vita del figlio, sia per ragioni affettive, sia per ragioni di dinamica drammaturgica; dall'altra Peleo, che subisce il rinnovarsi di una sofferenza che include nella morte della discendenza anche la fine dell'unica possibilità di continuità esistenziale per un mortale ("Apollo mi ha portato via due figli", v. 1212). Peleo, sopraffatto dal dolore, dopo aver ricevuto la notizia dell'uccisione di Neottolemo e dopo che il corpo del secondo 'figlio' uccisogli dal dio, è stato pietosamente trascinato nella scena divenendone un punto focale, rimane solo al centro dello spazio scenico. Schiantato in terra, come agonizzante ("io non sono più", vv. 1077-1078), iconema tragico dell'uomo ormai affranto, beffato dal capriccio perverso della *tyche*, inutilmente grande, indifeso, inerme, spaurito. La solennità della vecchiaia trova i toni austeri e dignitosi seppur nella miseria della pietà per il vecchio re rimasto solo nella reggia vuota: è una delle immagini che provoca più intensa *sympatheia* della rappresentazione, perché infine la recitazione risulta snellita da ogni residuo di orpello patetico e si consegna allo spettatore nella sua essenzialità scarna e assoluta.

Forte è dunque il contrasto con la comparsa di Teti, non *ex machina*, come suggerirebbero le indicazioni testuali, ma con una soluzione di efficace impatto scenico ed emotivo. La dea, riacquisite pienamente le sue fattezze e le sue caratteristiche di divinità acquatica, avanza lentamente sulla scena avvolgendola tutta con il lungo strascico fruscante. L'impressione è che il suono monotono e disteso dei flutti su un mare finalmente placato sia prodotto effettivamente dal fruscio dell' 'abito-mare'.

Le parole ristoratrici di pacificazione rivolte a Peleo sono sussurrate con voce trasfigurata, non umana, che siglano la notevole prova attoriale di Gaia Aprea. Il discorso della dea fluisce dalle sue labbra in modo continuo, rassicurante, inesorabile e nel contempo lieve. La traduzione di Susanetti, in questo caso asservita utilmente alla suggestione visivo-uditiva della scena finale, nella sua resa linguistica e concettuale tesa all'attualizzazione, restituisce un buon contrappunto di essenzialità quasi minimalista rispetto alla magniloquenza scenografica.

La lingua, spogliatasi da ogni accento enfatico, restituisce la sintesi sublime della dinamica sottesa alla dimensione tragica, e si chiude bene nella pronuncia della gnomo: “mille forme ha il destino... e il dio trova una via oltre ogni speranza”.

ENGLISH ABSTRACT

Analysis of the dramaturgic structures of Euripides' tragedy *Andromache*, performed in Syracuse's Greek Theatre during the 47th cycle of classical plays and directed by Luca De Fusco. The set consists of a boat divided in two parts placed on the antipodes of the stage. One half of the boat represents the Neoptolemus' palace and the other half Thetis' altar, but the set can be interpreted also as a metaphorical image of the bipartition of Andromache's life. It is interesting to point out the almost total lack of the parodoi and the emphatic use of the background by the chorus like a 'wailing- wall'. De Fusco emphasizes the feminine instances, the dynamics, and the dialectical contrasts and creates a network of relations among the female characters, a world where men are kept out. Among the male characters, Peleus is surely considered the most imposing one. Particularly, maternity is the main theme represented in different ways by each female character. Maternity, or denied maternity, is like a *fil rouge* that connects the protagonists on the stage. The choose of costumes reflects the iconographic tradition of the Ancient Greece. The use of Thetis's costumes, described like a wonderful sea-goddess, is very evocative and striking.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Emma Filipponi
Venezia • maggio-giugno 2011

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2011**
numeri **87-91**

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.