

Martina Treu

“Il dramma antico oggi: tra la scena e lo schermo”*

***Sintesi rivista e rielaborata dei capitoli 4 e 5 del volume: M. Treu, *Il teatro antico nel Novecento*, Roma, Carocci, 2009.**

1. Una sintesi di storia teatrale. L'ultimo secolo è un'epoca d'oro per le rivisitazioni del dramma antico, che conosce una straordinaria diffusione e acquista nuova attualità, specie a partire dal dopoguerra. I dati statistici sulle rappresentazioni confermano la netta predilezione per alcune tragedie, nei vari decenni del Novecento, soprattutto in particolari contesti locali o globali. Una classifica ideale degli spettacoli classici vedrebbe in testa l'*Edipo re* e l'*Oresteia*, per gran parte del secolo, specialmente in concomitanza con eventi drammatici e conflitti internazionali: le riscritture e gli allestimenti si riagganciano spesso alla contemporaneità per sviluppare di volta in volta i temi ricorrenti nelle tragedie, come la lotta tra i sessi o tra generazioni, ma anche la regalità, la segregazione, la discriminazione razziale o la repressione.

Fenomeni sociali, mutamenti storici e rivoluzioni sessuali, come la progressiva affermazione delle donne nella società e in teatro, contribuiscono anche alla crescente predilezione del Novecento per alcune tragedie classiche, o loro riscritture drammaturgiche, che hanno per protagoniste figure femminili, singole o collettive, come *Antigone* di Sofocle, *Medea* o *Troiane* di Euripide. Queste tragedie sono riprese, riscritte e allestite con particolare frequenza in periodi storici tormentati o in situazioni difficili – dagli anni sessanta fino ai nostri giorni – perché presentano temi ricorrenti come l'alterità e la guerra, che offrono spunti per un'efficace attualizzazione in diversi contesti, temporali e geografici.

L'*Antigone* di Sofocle è stata riconosciuta da molti, tra cui George Steiner, come un paradigma fondamentale della vitalità del mito classico, declinato in innumerevoli varianti (G. Steiner, 1990, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano). Il testo di Sofocle gode di una popolarità sempre maggiore nel corso del Novecento man mano che si presta a incarnare nuove istanze di rinnovamento, di lotta e di ribellione: questo si osserva specialmente in zone “calde” del mondo, colpite dalla guerra civile o dal terrorismo – come la Catalogna o l'Irlanda del Nord, dove Antigone diviene il simbolo dell'aspirazione all'indipendenza – o nei paesi africani divisi dall'apartheid o dilaniati dai conflitti etnici.

Anche altrove, del resto, le rappresentazioni e le riscritture di *Antigone* si intensificano in momenti difficili: un primo gruppo compatto di versioni drammaturgiche, diverse fra loro ma ravvicinate negli anni, si situa non a caso in corrispondenza della guerra civile spagnola e della Seconda guerra mondiale (in Portogallo Sérgio, 1930; in Catalogna Espriu, 1939; in Francia Anouilh, 1942-44, in Germania Brecht, 1947). Il secondo momento di gloria di *Antigone* inizia nel 1966-67, quando la riscrittura di Brecht diviene un manifesto del teatro di protesta grazie al lavoro collettivo del Living Theatre: in particolare

ai suoi fondatori Julian Beck e Judith Malina si deve uno storico allestimento di *Antigone*. Nel decennio successivo molte altre versioni seguiranno a teatro e al cinema (cfr. la bibliografia citata in Treu, 2009, *Il teatro antico nel Novecento*, pp.86ss): tra queste ultime vale la pena di ricordare in Italia la libera trasposizione cinematografica di Liliana Cavani (*I cannibali*, 1971) e in Germania l'episodio ispirato ad *Antigone* – scritto da Heinrich Böll e diretto da Volker Schlöndorff – nel film collettivo *Germania in autunno (Deutschland im Herbst*, 1977-78).

Subito dopo *Antigone*, nel 1968, si affaccia sulla ribalta internazionale un'altra tragedia – le *Baccanti* di Euripide – con allestimenti che fanno scalpore, perché ancora una volta il mito classico si intreccia con temi d'attualità, mutamenti sociali e rivoluzione sessuale. Man mano il cosiddetto "dionisismo" si impone come fenomeno culturale anche al di fuori del teatro, ad esempio nella musica e nel cinema, lasciando tracce in molte forme di *performance*, concerti, spettacoli e film degli ultimi decenni, da *Hair* al *Rocky Horror Show*, da *Holy Smoke* a *Dogville* (cfr. a riguardo i saggi raccolti in A. Beltrametti, a cura di, 2007, *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide. Storia Memorie Spettacoli*, Ibis, Como-Pavia, pp. 369-82, 411-35 e 453-61).

Dopo l'*Antigone* e le *Baccanti* la "classifica" teatrale internazionale, al principio degli anni settanta, vede emergere una tragedia corale, le *Troiane* di Euripide (415). Qui Troia è sconfitta e distrutta, solo le donne sono sopravvissute: hanno perso mariti, figli e fratelli, sono prigioniere e schiave dei Greci, costrette a lasciare la città e seguire i loro nuovi padroni. In passato la tragedia ha avuto vari allestimenti importanti, anche se isolati, più frequenti comprensibilmente in corrispondenza di eventi bellici come la Prima guerra mondiale: non a caso nel 1915 le *Troiane* è la prima tragedia greca che riscuote grande successo in America, ed è dello stesso anno la riscrittura dell'austriaco Franz Werfel; ancora nell'Europa sconvolta dalla Prima guerra mondiale, la stessa tragedia va in scena nel 1919 e nel 1920 a Oxford, grazie a Gilbert Murray, per sancire simbolicamente la fine della guerra e la nascita della Lega delle Nazioni. Anche in seguito le rappresentazioni delle *Troiane* segnano spesso eventi bellici (la Seconda guerra mondiale, la guerra del Vietnam o dell'ex Jugoslavia) o catastrofi come lo scoppio della bomba atomica in Giappone. Ma la consacrazione arriva nel 1974 con la versione "post-atomica" del regista Tadashi Suzuki, dove i sopravvissuti a tutte le guerre, da Troia a Nagasaki e Hiroshima, si risvegliano in un apocalittico *day after*.

Nel 1974, lo stesso anno del debutto di Suzuki, a New York le *Troiane* entrano a far parte della trilogia del regista rumeno Andrei Serban, insieme con la *Medea* euripidea e l'*Elettra* sofoclea (*Fragments of a Greek Trilogy: Medea, The Trojan Women, Elektra*, La Mama Theatre, 1977). Quanto a *Medea*, che è con *Elettra* e *Antigone* un'icona tragica assoluta, la sua natura complessa si presta ancora oggi a incarnare ogni tipo di conflitto, tra i sessi come tra le etnie, in particolare nei paesi vessati da guerre civili e regimi totalitari (come la giunta dei colonnelli in Grecia, 1967-74) o da lotte di tipo etnico, politico e religioso, dove le donne subiscono violenze, lutti e sopraffazioni di ogni sorta: nella penisola balcanica tormentata da genocidio e stupri etnici, così come nei paesi dell'Est europeo flagellati da povertà ed emigrazione.

Venendo ai primi anni del nuovo millennio, viene 'riscoperta' in qualche modo la tragedia più antica conservata, i *Persiani* di Eschilo (472). Ricordiamo che la prima rappresentazione nota di questa tragedia in età moderna avvenne nel 1571 nell'isola di Zacinto, per celebrare la vittoria veneziana sui Turchi: un nuovo scontro tra Occidente e Oriente. E tuttavia va sottolineato che Eschilo evoca la guerra con gli occhi dei Persiani sconfitti, non dei Greci vittoriosi. Difatti nell'era moderna questa tragedia è spesso ripresa non per esaltare la guerra, ma al contrario per denunciarne l'orrore, per ritrarre il dolore e il lutto dei vinti di ogni tempo e luogo.

In anni recenti, per motivi storici evidenti, questo messaggio universale rende sempre più popolare la tragedia eschilea, e ne fa quasi un testo-simbolo o un manifesto dopo la prima guerra del Golfo (cfr. a riguardo E. Bridges, E. Hall, P. J. Rhodes, eds., 2007, *Cultural Responses to the Persian Wars*, Oxford University Press, Oxford.). Nel 1993, in aperto conflitto con la guerra in Iraq, il regista americano Peter Sellars mette in scena un adattamento dei *Persiani* di Robert Auletta. Dal 2001 in poi gli attacchi terroristici e le guerre in Medio Oriente favoriscono nuovi allestimenti dei *Persiani*, uno dei quali vicino a Ground Zero (Lincoln Theatre, NY, 2003), e molte riscritture perlopiù attualizzanti evidenziano i conflitti di religioni e culture.

In tutto il mondo, inoltre, questa tragedia si associa con frequenza a spazi non teatrali, ma fortemente simbolici. In quest'ottica vorrei segnalare il primo allestimento dei *Persiani* nella storia della Turchia moderna (dove per molto tempo questa tragedia è bandita per motivi ideologici, percepita come antipatriottica per l'opposizione tra Oriente e Occidente). Nel maggio 2006 la chiesa sconsecrata di Sant'Irene a Istanbul ospita una coproduzione greco-turca diretta dal regista greco Theodoros Terzopoulos: un coro di sette attori greci e sette turchi dà vita a uno spettacolo di grande impatto emotivo, che mescola turco, greco antico e moderno. La gestazione dello spettacolo e i due mesi di prove, tra Atene e Istanbul, sono documentati da un film: un contributo di grande rilevanza al sempre difficile dialogo tra i due Paesi (cfr. a riguardo:

<http://www.iksv.org/tyatro/english/program.asp?EID=2>;

[http://www.filmfestival.gr/docfestival/2007/index.php?page=filmdetails&](http://www.filmfestival.gr/docfestival/2007/index.php?page=filmdetails&In=en&box=greek&id=711)

[In=en&box=greek&id=711](http://www.filmfestival.gr/docfestival/2007/index.php?page=filmdetails&In=en&box=greek&id=711) e per le altre regie di Terzopoulos McDonald, 1999, pp. 144-65).

2. Teatro e altri media. Se queste sono le tendenze relative al teatro antico, va sottolineato che nell'ultimo secolo il teatro in generale viene affiancato – o minacciato, secondo alcuni – da altri generi di intrattenimento che a loro volta si rifanno in modo più o meno esplicito e diretto ai modelli antichi.

La nostra analisi sul teatro antico nel Novecento deve quindi includere necessariamente altri generi e media, in particolare il cinema e la televisione, e porsi alcune domande-chiave: perché il dramma antico viene ripreso e riadattato di continuo, e non solo in teatro? Perché sempre nuovi generi e media si rivolgono al passato per trovare archetipi, modelli, nomi, storie, vicende?

Non esistono risposte univoche, naturalmente, ma possiamo dire che la “formula segreta” del dramma greco sembra un equilibrio perfetto di forma e contenuto, che combina temi forti con strutture drammaturgiche e linguistiche di enorme potenza espressiva, e soprattutto con una grande duttilità. Questo aspetto è senza dubbio determinante per la sua sopravvivenza fino ad oggi: argomenti essenziali, temi eterni e problemi vitali per la specie umana si associano a meccanismi drammaturgici modulari ed elementari, facilmente adattabili a contesti diversi, in ogni tempo e luogo (si veda a riguardo M. McDonald, 2002, *Canta la tua pena. I classici, la storia e le eroine nell'opera*, a cura di F. De Martino, Levante, Bari, p. 222).

Anche per questo artisti, drammaturghi e registi ancora oggi si servono del dramma antico per parlare di sé e della propria realtà: adottare il filtro di un altro luogo e di un'altra epoca, spostando i termini spaziali e temporali, è un

artificio tipico dell'arte che può servire non solo in caso di censura, ma anche per fini estetici e poetici, per accrescere l'efficacia e la forza del messaggio. Il mito antico nelle mani dell'artista è un materiale plasmabile, abbastanza noto da essere riconoscibile e al tempo stesso capace di rinnovarsi, di calarsi nel tempo presente senza perdere il suo carattere universale, di trascendere la realtà circoscritta o l'esperienza individuale e momentanea del singolo. Questo vale anche per la commedia antica, che rappresenta sì la realtà, ma in modo inverosimile e assurdo: in particolare Aristofane, negli ultimi decenni, viene riscoperto e rivisitato proprio grazie a quelle caratteristiche che permettono alla sua opera di rinascere ogni volta diversa.

In anni recenti la commedia aristofanea torna alla ribalta sulle scene di tutto il mondo per i suoi temi ricorrenti – il rifiuto della guerra e l'aspirazione alla pace – che sono più che mai di attualità, potremmo dire tristemente, dopo l'attentato dell'11 settembre 2001 e la riapertura del conflitto Oriente-Occidente. Tra le commedie è frequentemente riscritta e allestita la *Lisistrata*, che diviene un vero e proprio simbolo e manifesto antimilitarista. In particolare un gruppo femminista e pacifista, attivo dal giugno 2002 sotto il nome di "Lysistrata Project", promuove e coordina in tutto il mondo allestimenti della commedia aristofanea, insieme a eventi e manifestazioni contro la guerra. Per ovvi motivi, in questo filone "impegnato", più ancora che in quello "musicale" e leggero, emerge con forza la finalità ultima della protagonista e delle donne di Atene, ossia porre fine alla guerra. Come la *Lisistrata*, anche la *Pace* per motivi politici e sociali viene rappresentata con particolare frequenza in periodi di crisi e di conflitto o in zone "calde". Nel 2006, ad esempio, questa commedia inaugura un progetto triennale chiamato "Arrevuoto" ("sottosopra" in napoletano), promosso dal Teatro Mercadante di Napoli e dal Teatro delle Albe di Ravenna: nel malfamato quartiere di Scampia (teatro del romanzo e del film *Gomorra* di Roberto Saviano) giovani attori non professionisti lavorano per mesi a una riscrittura napoletana della commedia, con il drammaturgo e regista Marco Martinelli, che ha già al suo attivo diversi drammi liberamente ispirati ad Aristofane. *Pace!* è il titolo scelto per questa versione che accosta l'antica Atene e la realtà moderna di miseria e camorra, in un viaggio impossibile sul proverbiale scarabeo (in napoletano "scarrafone") alla ricerca della vera pace, individuale e collettiva.

Una tendenza generale che potremmo chiamare "ritorno al simbolico" fa sì che nel Novecento il teatro antico venga spesso accostato a drammaturgie contemporanee, d'avanguardia e sperimentali, e scelto anche dai drammaturghi e registi più "estremi" (quelli per intenderci che non metterebbero mai in scena un testo anche recente del secolo scorso, se lo ritengono "vecchio" o addirittura "morto").

Gli autori antichi sono spesso anteposti ad autorità "moderne" – da Shakespeare a Pirandello – come più adatti a mediare gli aspetti più scottanti e problematici del loro tempo. Del resto già in origine le stesse tragedie antiche ricorrono al mito o alla trasfigurazione mitica di eventi storici (si vedano i *Persiani*) per sottrarsi all'effimero, al banale, alla realtà pura e semplice, spesso irrepresentabile. Il teatro antico riesce a essere contemporaneo in ogni tempo e luogo proprio perché appartiene alla dimensione sospesa e atemporale del mito, non è legato a nessuna realtà specifica e si adatta a tutte: ho usato il termine "cosmopolitico" per esprimere questa dimensione del dramma greco che gli permette di essere al tempo stesso universale e locale, senza tempo e sempre attuale (Treu, 2005 *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Arcipelago, Milano).

Viceversa, l'aderenza troppo stretta alla realtà porta in sé il germe del rapido invecchiamento: raramente riesce a sopravvivere al tempo un'opera concepita "a caldo" per un'urgenza, dettata da una specifica situazione. Ce ne dà prova un nucleo tematico basilare del teatro di ogni tempo, presenza già citato: la guerra. Da sempre tragedia e commedia trattano e sviluppano forme diverse di conflitto, interiore o esterno, con il Diverso, l'Altro da noi. La stessa guerra in sé "rende" meglio sulla distanza, come mostra la storia teatrale, ossia risalta di più in scena quando non è vista da vicino, ma attraverso un filtro: i connotati di un singolo conflitto si trasfigurano nel volto universale di tutte le guerre, di ogni tempo e luogo. Così il dramma greco può rimandare di volta in volta a una guerra vera (tra Oriente e Occidente, tra popoli o etnie, religioni o culture diverse), ma anche alla lotta per il potere o per la sopravvivenza – nelle sue varie forme ed espressioni – alle violenze fisiche e psicologiche, soprattutto tra familiari, o allo scontro di sessi e di generazioni.

Altro punto di forza del dramma greco è la capacità di essere fruibile a molti livelli e da un pubblico eterogeneo, dal frequentatore abituale di teatri allo studioso dei testi in lingua originale, dallo studente appassionato di fumetti allo spettatore occasionale, più abituato alla televisione o al cinema. Questo è vero a maggior ragione nel nuovo millennio, in cui la crescente diffusione del teatro antico in forme sempre nuove e "ibride", sulla scena o sullo schermo, si accompagna a un'attenzione maggiore per le contaminazioni e intersezioni anche da parte delle istituzioni.

Il rapporto tra spettacolo e nuovi media, in rapida espansione, è esplorato in diversi studi specifici (in particolare M. Borelli, N. Savarese, 2004, *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Carocci, Roma). Anche nel teatro classico tradizionale si impongono le nuove tecnologie: la ripresa video degli spettacoli classici o delle prove, ora anche in digitale, è utilizzata non solo per motivi di archivio, ma anche dagli stessi artisti come strumento di lavoro, per riprendere e migliorare una prestazione. Filmati e video, oltre al valore documentario, sono preziosi per quel teatro "ibrido" che sfrutta i mezzi, le competenze e le tecnologie di altri media.

Nel riconoscere uno statuto "teatrale" anche a forme di performance multimediale, quindi, possiamo individuare tracce dell'originaria "teatralità" – il presente assoluto, il *qui e ora* tipico di ogni singolo spettacolo dal vivo – anche nelle registrazioni e riprese video che ne prolungano la durata nel tempo: documenti paradossalmente "permanenti" di un evento unico e irripetibile, che si consuma la sera della rappresentazione. Rispetto a queste forme ibride, tuttora in evoluzione e in corso di studio, godono di uno statuto ormai definito e autonomo le altre produzioni artistiche che attingono liberamente al mito classico: il cinema, prima di tutto, ma anche la televisione, il fumetto, la videoarte e le altre forme espressive legate alle nuove tecnologie.

Riguardo al cinema, che è oggetto di altri interventi in questa sede, mi limito a poche sintetiche considerazioni e rimando agli studi specifici, in primo luogo quello di Irene Berti e Marta Morcillo (I. Berti e M.G. Morcillo eds., 2008, *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart).

Si vedano anche le rassegne più generali sul tema "mito e cinema" (cfr. ad esempio J. Solomon, 2001, *The Ancient World in the Cinema*, ed. rivista e ampliata, Yale University Press, New Haven-London (ed. or. 1976); F. La Polla, *Roba da circo: il mito classico e il cinema*, in "Dioniso", n.s., 3, pp. 192-9.; il contributo di Boschi in E. Cavallini, (a cura di) (2005), *I Greci al cinema. Dal peplum "d'autore" alla grafica computerizzata*, Digital University Press, Bologna, pp. 15-26).

Molti film ispirati al dramma classico rientrano nella più vasta categoria dei film "storici": in particolare nel sottogenere "mondo antico" che risale alle origini del cinema e copre con alterne fortune tutto l'arco del Novecento. La critica cinematografica finora ha proposto varie classificazioni in generi e filoni, distinguendoli ora per forma e per contenuto, ora per destinatario e budget: trasposizioni dei tragici e dei poemi omerici, *peplum* (ossia film in costume), cinema popolare e d'autore, film basati su episodi storici o opere di filosofia. Altri film, come *La pazza storia del mondo* di Mel Brooks (1981), attingono a diversi generi di riferimento, dall'epica al dramma classico, attraversano la storia antica – greca e romana, egiziana e orientale – per approdare fino ai giorni nostri.

Un esempio significativo è una figura borderline o di confine già nel mito antico, Eracle o Ercole, che torna in auge nel Novecento spaziando dai drammi antichi alle pellicole cinematografiche, e di recente a telefilm come *Hercules* e ai cartoni animati (*Hercules* di Walt Disney, 1997).

In genere gli attributi ed episodi tradizionali, come le dodici fatiche, sono contaminati con storie e figure d'invenzione. Un buon termine di confronto sono i popolari "eroi muscolosi" del secolo scorso (come il forzuto Maciste, che esordisce nel 1914 in *Cabiria*, diretto da Giovanni Pastrone e appena restaurato da Martin Scorsese): per un certo pubblico di oggi sono campioni del kitsch o addirittura cult, ma ci appaiono interessanti proprio per la contaminazione tra episodi del mito classico e altri elementi eterogenei (simili esiti non devono stupire più di tanto se ricordiamo che già gli autori classici mescolano liberamente eventi storici, miti tradizionali e varianti personali). Talvolta si trovano a coesistere in una stessa trama personaggi e storie provenienti da differenti ambiti, in combinazioni improbabili, spesso assurde e perfino esilaranti: ne è un esempio il film *Ercole e la regina di Lidia* (1959), ennesima avventura dell'eroe la cui genealogia tragica risale dall'*Edipo a Colono* sofocleo (Rodighiero, 2007, *Una serata a Colono. Fortuna del secondo Edipo*, Fiorini, Verona. pp. 83-5). Pur senza arrivare a questi estremi, comunque, altri film "seri" del passato sconfinano nel ridicolo involontario o appaiono "sorpasati" in breve tempo perché cambiano

velocemente i termini della rielaborazione dei classici o i criteri di realismo e verisimiglianza.

3. Fedeltà ai modelli e libertà creativa

Questo aspetto ci permette di affrontare, per concludere, un problema cruciale che ancora oggi pesa sul giudizio di pubblico e critica: l'annosa questione della fedeltà al testo originale e della libertà creativa dell'artista nel trasportare, modificare, rinnovare.

Nel rivedere i film delle origini, come i vecchi spettacoli teatrali, spesso percepiamo un senso di estraneità e distanza, se non di ridicolo, per ragioni estetiche profonde e complesse. Molti fattori contribuiscono a rendere i criteri di giudizio, oggi, ben diversi da allora. La tendenza al realismo e alla verisimiglianza, che segna la storia del teatro, per lungo tempo ha dominato anche gli altri campi della finzione, compreso il cinema.

Il codice espressivo del teatro antico non corrisponde certamente a questi criteri, e tuttavia oggi è al centro di una vera e propria inversione di tendenza, ben visibile nelle scelte dei registi contemporanei e nei gusti del pubblico. I registri rarefatti e simbolici del teatro antico sono ripresi in aperta opposizione a quelli realistici del teatro tradizionale, "da camera" o "borghese". Paradossalmente, potremmo dire, il dramma antico diventa d'avanguardia e 'sperimentale': negando l'immediato passato si riscoprono le origini, si torna agli allestimenti essenziali, alla povertà o totale assenza di scenografie, ai costumi neutri e stilizzati, non riconducibili a un'immagine scolastica e accademica del passato.

Siamo agli antipodi dei primi allestimenti del Novecento, a Siracusa e in altre sedi, che per le imponenti scenografie, il largo uso di scene di massa, lo sfarzo dei costumi forniscono evidentemente il modello ai film sul mondo antico dei decenni successivi. Anche in questo la storia del cinema subisce un'evoluzione paragonabile a quella del teatro, sebbene rimangano in vigore le differenze costitutive dei due generi, legate alla specificità del mezzo usato e alle scelte stilistiche connesse. Ricordiamo che uno spettacolo dal vivo è di per sé un evento fortemente irrealistico, in quanto azione simbolica "consumata" in tempo reale e coincidente con l'atto stesso della performance. Il cinema invece segue un percorso inverso, almeno in principio: pur basandosi su procedimenti totalmente artificiosi, mira a produrre un effetto complessivo di verisimiglianza. E per una parte della sua storia persegue questo fine con gran dispendio di mezzi: la maggiore o minore accuratezza della ricostruzione diventa un fattore discriminante della qualità di un film e impone approfonditi studi preliminari di documentazione per la scenografia, i costumi, gli addobbi e le suppellettili. Eppure gli ultimi sviluppi della storia del cinema, e così anche del teatro, propongono sempre più spesso ricostruzioni del passato per nulla realistiche, basate su accostamenti di elementi disparati e ricerca di effetti contrastanti, fino all'aperta dissonanza: rientrano in questo

filone versioni teatrali e cinematografiche, ad esempio, il film *Titus* (1999) di Julie Taymor, che arricchisce di tocchi moderni o postmoderni l'originale ambientazione romana del dramma shakespeariano *Titus Andronicus*; oppure il recente film *300* di Zack Snyder (2007) che racconta la battaglia delle Termopili ricalcando fedelmente il codice visivo iperrealistico e simbolico della sua fonte, l'omonimo fumetto di Frank Miller (1998).

Quest'ultimo campo in particolare, il fumetto, si presta evidentemente per la sua natura ad una stilizzazione simbolica, e difatti vanta diverse trasposizioni libere, ma efficaci, dei classici: basti qui citare la serie a fumetti *L'età del bronzo* di Eric Shanover (*Age of bronze*, 1998 – tuttora in corso di pubblicazione), che racconta in più volumi la guerra di Troia e i suoi antefatti, a partire dall'infanzia di Paride, ricalcando fedelmente l'*Illiade* e altre fonti antiche, letterarie e archeologiche, nella forma e nei contenuti; o ancora si vedano i fumetti liberamente ispirati alle *Eumenidi* di Eschilo, come *The Sandman Presents: The Furies* (2002) di Mike Carey e John Bolton, ospitato nella celebre serie *Sandman* di Neil Gaiman, o la serie italiana *Erinni* di Ade Capone (Liberty Edizioni, 1995). Per una panoramica sul fumetto, in particolare d'ispirazione omerica, si veda il saggio di Manca in E. Cavallini (a cura di, 2007, *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Digital University Press, Bologna. pp. 227-47.

Le attualizzazioni e le contaminazioni tra generi e media possono dividere pubblico e critica, sconcertare alcuni fruitori e attirarne altri. A nostro parere tuttavia la validità di ogni trasposizione va valutata caso per caso, prendendo in considerazione più elementi, fattori e requisiti significativi di per sé, e ancor più importanti nell'insieme: in primo luogo il contesto di partenza, la composizione della compagnia, la personalità dei suoi membri, le caratteristiche del luogo, il budget a disposizione, le condizioni d'ingaggio. Vi sono poi le componenti più imponderabili e soggettive, le motivazioni o esperienze che spingono un drammaturgo, un regista o un autore di fumetti a scegliere un dramma antico, a trasporlo sulla scena, sullo schermo, sulla pagina.

In un certo senso è questo il cuore del percorso delineato fin qui, la “formula segreta” che muove tutto: la molla o spinta propulsiva, la scintilla di partenza, l'avvio del processo creativo che scatta quando si mette in scena o si riprende un dramma antico, come qualsiasi altra opera. Su quest'ultimo aspetto è bene ribadire alcuni punti per noi fondamentali: la fedeltà alle fonti, l'adesione al testo e il rispetto per la veridicità storica possono fornire solide basi a ogni operazione artistica ispirata al dramma antico. L'efficacia drammatica costituisce una forte spinta, ma non può prescindere dal contesto storico d'origine né far trascurare le fasi preliminari di documentazione e studio delle fonti, necessarie per una ricostruzione storica attendibile.

D'altra parte va ricordato il rischio opposto, ossia che certi stereotipi del teatro antico si riversino in spettacoli e film di cattiva qualità. Il rispetto di nobili principi teorici e lo studio accurato degli originali sono presupposti importanti, ma di per sé non sufficienti a garantire la buona riuscita di un'opera teatrale, cinematografica o letteraria. Un'autorità riconosciuta, anzi, può diventare un

peso ingombrante o perfino paralizzante, se mancano la libertà creativa, la scintilla o miccia dell'ispirazione che sono fondamentali in ogni opera d'arte. Una buona sintesi, valida per il teatro, il cinema e tutti gli altri media, è un'osservazione di Solomon riguardo ai film d'ispirazione classica: «Too much bland reverence yields a dramatic void» (J. Solomon, 2001, *The Ancient World in the Cinema*, Yale University Press, New Haven-London, p. 176), vale a dire che il rispetto eccessivo può favorire (o perfino produrre) un vuoto drammatico. In altre parole il timore reverenziale verso i classici, se domina o monopolizza l'attenzione, può minare la libertà artistica dell'autore. L'aderenza rigida al modello farà anche felici puristi e ortodossi, ma rischia di annoiare il resto del pubblico, non garantisce la qualità del prodotto e spesso compromette l'efficacia drammatica dell'opera in sé. E viceversa, non è detto che le licenze poetiche siano necessariamente un male, anzi.

A questo riguardo va almeno citato un caso esemplare per le contestazioni suscitate in certa critica: il film *Troy*, diretto da Wolfgang Petersen su sceneggiatura di David Benioff, e recentemente oggetto di indagini specifiche (M. Winkler, ed. 2006, *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Blackwell Publishing, Oxford). Il modello epico è il più influente nel complesso, ma il dramma classico affiora spesso negli episodi e nei personaggi, ad esempio nella figura di fantasia che riunisce nel film due donne diverse in origine, Briseide e Cassandra, assimilate con licenza poetica per la loro comune funzione di concubine (l'una di Achille, l'altra di Agamennone, destinata a morire con lui, ad Argo, come il film anticipa). Del resto già altri film del passato sulla guerra troiana – ad esempio *Elettra*, *Troiane* e *Ifigenia* di Cacoyannis – attingono liberamente non solo all'epica, omerica e virgiliana, ma anche alla tragedia. Le innovazioni rispetto a Omero, solo in apparenza arbitrarie e immotivate, sono giustificabili per influsso e imitazione dei tragici, che peraltro già nell'antichità rielaborano il materiale epico con la massima libertà.

In linea generale, dunque, ogni caso va valutato in sé: ogni artista, spettatore o fruitore deve trovare il proprio punto di equilibrio personale tra la libertà creativa e il rispetto del modello. Questo ci pare, in sintesi, un criterio di giudizio valido non solo in teatro, ma anche in altri generi. In ambito musicale, ad esempio, va in questa direzione un'autorevole opinione espressa dal direttore d'orchestra Daniel Barenboim (intervistato nel programma televisivo RAI *Che tempo che fa*, 1° dicembre 2007):

La fedeltà al testo è un'impossibilità obiettiva, perché la musica stampata, questa carta bianca con punti neri, non è una sinfonia di Beethoven, sono dei segni [...]. Non si può essere fedeli a un segno, ma si deve essere fedeli alla realizzazione di questi segni. Si può peccare per omissione – il peccato di non dare il massimo, di eseguire la musica soltanto burocraticamente – invece una volta che si arriva a capire come mai c'è scritto così (perché ci sono certe cose nel testo, la dinamica, l'equilibrio), una volta che si è capito questo si può avere moltissima libertà, anche se la libertà non è anarchia, si dovrebbe avere sempre una certa disciplina.

In tutti i campi la fedeltà assoluta all'originale appare impossibile, ma si può rispettare il testo anche adattandolo liberamente: l'importante è cercare di capirlo e di renderlo nel suo complesso. Il che non vuol dire riprodurlo meccanicamente, limitarsi al semplice segno, alla scrittura sulla carta: per questa via si condanna il dramma classico a estinguersi – tra banali imitazioni o stanche riproposizioni di moduli noti e stilemi logori – anziché rivivere davvero come merita e ancora oggi dimostra di saper fare.