DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO

ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA
2012 - II Numero Nuova Serie

DIONISO
Rivista di Studi sul Teatro Antico

Direttore
Guido Paduano

Comitato scientifico
Ferruccio Bertini†, Remo Bodei, Massimo Cacciari, Bruno Cagli, Luciano Canfora, Giovanni Cerri, Maria Grazia Ciani, Giulio Ferroni, Erika Fischer-Lichte, Hellmut Flashar, Helene Foley, Nadia Fusini, Delia Gambelli, Mario Martone, Marianne McDonald, Carles Miralles, Bernd Seidensticker, Richard Tarrant, Alfonso Traina, Giuseppe Voza

Redazione
Anna Banfi, Anna Beltrametti, Elena Fabbro, Massimo Fusillo, Alessandro Grilli, Serena Mirto, Alessandra Pedersoli, Gianna Petrone, Stefania Rimini, Elena Rossi, Margherita Rubino

Responsabile dell'editing
Chiara Aurora Gagliano

Segreteria di redazione
Pinalba Di Pietro, Elena Servito

Progetto grafico
Fabio Impera

This is a peer-reviewed journal
ISSN 1824-0240

5 Guido Paduano
Shakespeare contemporaneo dei Greci

25 Carles Miralles
Epica e tragedia

35 Monica Centanni
Verso Atene. Sul finale ateniese di 11 (12) tragedie

63 Anna Beltrametti
Guerrieri, sovrani, fratelli. Palinsesti sofoclei

93 Francesco Massa
Tra gli dèi dello *Ione*. Dioniso e il figlio di Apollo

113 Mattia De Poli
Un Ciclope a banchetto. Nota a Euripide, *Ciclope 360*

125 Diego Pellizzari
I due Agamennone dell'*Ifigenia in Aulide*

149 Salvatore Monda
Il teatro di Plauto: l'attore tra recitazione e canto

167 Alfredo Casamento
Res est forma fugax. Identità e funzione del secondo Coro della *Phaedra* di Seneca

187 Guido Paduano, Barbara Sommovigo
Le traduzioni terenziane di Michel Baron

209 Mauro Nervi
La verità, ad ogni costo. Echi tematici e testuali del *Filottete* di Sofocle nella *Iphigenie auf Tauris* di Goethe

219 Silvia Giuliani
La *Fedra* di D'Annunzio e Pizzetti, o della "*felix culpa*"

243 Maria Grazia Ciani
Il *Prometeo* di Luigi Nono e Massimo Cacciari

263 Marianne McDonald
Classical collisions: Winning and losing in reviving Greek Tragedy

287 Anna Banfi
Inda retroscena: Il *Prometeo incatenato* di Eschilo al Teatro greco di Siracusa

311 Alessandra Pedersoli
Inda retroscena: *Baccanti* di Euripide al Teatro greco di Siracusa

341 Stefania Rimini
Il mito in rivolta. Motus e il progetto *Syrma Antigónes*

367 Guido Paduano
Addio a Ferruccio Bertini

Alessandra Pedersoli

Inda Retroscena
Baccanti di Euripide al Teatro greco di Siracusa

Choose they croon the ancient ones
The time has come again
Choose now, they croon
Beneath the moon
Beside an ancient lake
Enter again the sweet forest
Enter the hot dream
Come with us
Everything is broken up and dances.

Jim Morrison, *The Ghost Song* (1970)

Poco prima di morire, nel 1970 Jim Morrison registra in traccia audio alcuni suoi componimenti poetici. Qualche anno dopo Ray Manzarek, Robby Krieger e John Densmore, gli altri tre membri del gruppo che lo rese popolare negli anni Sessanta, *The Doors*, musicano i brani e pubblicano *An American Prayer*: è il 1978 ed è il loro ultimo album. *The Ghost Song*, la seconda traccia, è un invito che il poeta-sciamano rivolge ai suoi fan – suoi adepti – a celebrare nuovamente i suoi misteri; è la voce del dio, che ritorna da Oriente, dove si è consumata la sua fine; è la nuova epifania di Dioniso, divinità con la quale lo stesso Jim Morrison si era sempre identificato[1]. «Talvolta mi piace vedere la storia del rock'n'roll come l'origine della tragedia greca», scrive Morrison, «immagino un gruppo di fedeli che danzavano e cantavano in piccoli spazi all'aperto. Poi un giorno dalla folla emerse una persona posseduta e cominciò a imitare un dio»[2].

Morrison, la cui effigie più famosa lo ritrae a petto nudo con i capelli lunghi sulle spalle, non è l'unica figura carismatica del mondo del rock oggetto di "culto fanatico": basti pensare a Elvis, la cui foto segnaletica compare provocatoriamente sulla copertina di una recente traduzione di *Baccanti*[3]. Ma più di tutte, il *Re Lucertola*, come venne soprannominata, era temuta perché ritenuta pericolosa, sovversiva: durante un con-

[1] Sulla vita di Jim Morrison, morto a Parigi a ventisette anni in circostanze misteriose che alimentarono storie sui suoi "ritorni", e sull'identificazione del poeta del rock come reincarnazione di Dioniso, si veda Hopkins, Sugerman 1980, Manzarek 1998, Stephen 2004.

[2] Morrison 2001.

[3] Woodruff 1998.

certo a Miami nel marzo del 1969, Jim Morrison incitò i fan alla rivolta, atto che gli costò una condanna, ma che segnò di fatto la fine della sua carriera di musicista.

Pochi anni prima, durante una conferenza stampa, è il 1967, aveva dichiarato: «In un concerto rock, come nella vita, non dovrebbero esserci regole o limitazioni. Dovrebbe essere possibile tutto»[4]. Il suo sembra essere un vero dettato dionisiaco: «Mi piace tutto ciò che riguarda la trasgressione o il rovesciamento dell'ordine costituito. M'interessa qualunque cosa abbia a che fare con la rivolta, il disordine, il caos»[5]. È con le armi della seduzione, ma soprattutto con la musica, la danza orgiastica e l'alcool che la rock star trascina i suoi fan e porta scompiglio ai concerti, proprio come Dioniso che sopraggiunge – inatteso e terribile – a Tebe, nel prologo di *Baccanti*.

Negli stessi anni, è l'estate del 1968, Pier Paolo Pasolini presenta alla 29ª Mostra Internazionale del Cinema di Venezia la sua ultima opera: *Teorema*. Il film, ispirato a *Baccanti*, racconta dell'arrivo – inaspettato e travolgente – di un giovane sconosciuto nella vita di una famiglia borghese. L'Ospite, affascinante e misterioso, stravolge l'ordinata routine domestica, seducendo uno ad uno i membri della famiglia, per poi andarsene, lasciando tutti profondamente trasfigurati[6].

Il film viene messo al bando dalla censura e costa a regista e produttore – Donato Leoni – un'accusa per oscenità, poi decaduta. Pasolini, profondamente amareggiato, scrive nelle colonne della rubrica *Il caos*, che tiene sul settimanale *Tempo*, una lettera aperta a Silvana Mangano, protagonista di *Teorema*, in cui avvicina la sua situazione a quella di Dioniso del prologo di *Baccanti*: «quando Dioniso è arrivato a Tebe, sotto le spoglie di un bel ragazzo mortale coi capelli lunghi (tanto che, anche allora, Penteo avrebbe voluto tagliarglieli), aveva l'aria piena di grazia, allegria, di pigrizia giovanile»[7]. L'arrivo del dio, così come l'arrivo dell'Ospite in *Teorema*, ma anche la ricezione stessa della sua opera nella società italiana borghese e bacchettona della fine degli anni Sessanta, è del tutto sconvolgente: «[…]sia come apparizione "benigna" che come apparizione "maledetta", la società, fondata sulla ragione e sul buon senso – che sono il contrario di Dioniso, cioè dell'irrazionalità – non lo comprende. Ma è la sua stessa comprensione di questa irrazionalità, che la porta irrazionalmente alla rovina (alla più orrenda carneficina mai descritta in un'opera d'arte)»[8].

È l'epifania di Dioniso, il manifestarsi del dio in una società regolata,

[4] Sugerman 1983.
[5] *Ibidem*.
[6] Pasolini 1968; Fusillo 2007, pp. 213-227; Treu 2007, pp. 369-374.
[7] Pier Paolo Pasolini, *Lettera aperta a Silvana Mangano*, «Tempo» n. 47, 16 novembre 1968, ora in Pasolini 1992, pp. 520-522.
[8] *Ibidem*.

il tema "caldo" che interessa la rilettura pasoliniana; è il giusto tributo allo stesso dio, l'abbandono senza regola alcuna, che auspica Jim Morrison incitando i suoi fan. Due esempi straordinariamente simili e vicini cronologicamente del dionisismo novecentesco. Proprio in quegli stessi anni – il 1968 e il 1969 – *Baccanti* di Euripide è oggetto di studio e riadattamento scenico; due allestimenti siglano la definitiva rottura con la tradizione precedente: Richard Schechner a New York e Luigi Squarzina a Genova.

Dionysus in '69 è una performance diretta da Schechner ispirata al testo euripideo e interpretata dal Performance Group, una compagnia teatrale di ricerca da lui stesso fondata. Lo spettacolo va in scena per oltre un anno in un garage di Soho – il Performing Garage – dal giugno del '68 al luglio del '69; del testo euripideo è amplificato e portato all'estremo lo stravolgimento che l'incontro col dio provoca nell'animo e nel corpo degli uomini e il successo è straordinario, ma ancor più rilevante è la portata che avrà per la riscoperta e le riletture successive dei testi classici, non solo di *Baccanti*[9].

Nello stesso anno al Teatro Duse di Genova Luigi Squarzina porta in scena il testo euripideo con la traduzione di Edoardo Sanguineti[10]; a differenza dell'operazione di Schechner, che aveva estrapolato solo alcuni brani da *Baccanti*, la messa in scena genovese è fedele al testo, anche se – per volere del regista – la rappresentazione non è destinata a un pubblico di specialisti, bensì a un pubblico «incolto e impreparato»[11]. *Baccanti* è per Squarzina, nel 1968, la protesta di un gruppo hippie, che vive isolato, usa droghe e non esita ad usare la violenza se minacciato.

Alla fine degli anni Sessanta il mito dionisiaco è terribilmente attuale e le operazioni di rilettura di *Baccanti* ne sono testimonianza: sono gli anni della liberazione sessuale e della protesta giovanile contro la guerra in Vietnam, scintilla di quella che diverrà lotta negli anni Settanta. Da questo momento in poi le trasposizioni e le riletture di *Baccanti* sulla scena e nelle arti performative aumentano esponenzialmente[12]. Pochi anni dopo – è il 1973 – all'Old Vic di Londra Roland Joffe cura la regia di una nuova trasposizione: il nigeriano Wole Soyinka, premio Nobel per la letteratura nel 1986, riscrive il testo euripideo contaminandolo con la tradizione cristiana e la cultura yoruba[13]. Nello stesso anno al

[9] Brecht 1974, pp. 59-79; Zeitlin 2004, pp. 49-76; Fusillo 2007, pp. 82-94 e pp. 213-227; Treu 2007, p. 372.

[10] Longo 1971-1974; Squarzina 2005, pp. 381-388; Fusillo 2007, p. 81; Treu 2007, p. 371.

[11] Longo 1971-1974, p. 497.

[12] Un'ampia e approfondita trattazione si trova in Fusillo 2007, pp. 81-167; McDonald 2004, pp. 204-213; Wrigley 2004, pp. 369-418; in generale sulle riprese di *Baccanti* di Euripide anche nell'opera, nella musica e nella danza si consulti il database on-line dell'*Archive of Performance of Greek and Roman Drama* dell'università di Oxford (www.apgrd.ox.ac.uk).

[13] McDonald 2004, pp. 204-207; Fusillo 2007, pp. 103-117; Lamioni 2007, pp. 437-440.

Burgtheater di Vienna Luca Ronconi porta in scena il primo di quelle che saranno le sue tre – diversissime – riletture di *Baccanti*; in cui la scenografia ideata da Pierluigi Pizzi sarà tratto determinante, intrinsecamente legato al testo[14]. Pochi anni dopo – è il 1977 – il regista propone un altro allestimento del testo euripideo, questa volta si tratta di un lavoro sperimentale, che s'interrompe all'inizio del terzo episodio – e precisamente al verso 634 – quando Dioniso si libera dalla prigionia di Penteo e fa crollare il suo palazzo[15]. Anche il luogo della messa in scena è inconsueto: si tratta di un ex orfanotrofio, allestito con la collaborazione di Gae Aulenti. In scena c'è un'unica attrice che interpreta tutti i ruoli, Marisa Fabbri, e il pubblico – di soli ventiquattro spettatori per recita – la segue attraverso le stanze in cui si articola lo spazio scenico. Si tratta di un'operazione in cui è profonda la riflessione sul rapporto col testo antico e la sua riproposizione oggi, scrive Dario Del Corno a proposito dell'esperienza di Prato: «Con una profondità e intensità a mio parere non raggiunte finora, si ripresenta il tema tipicamente ronconiano del rapporto fra il momento storico dell'opera e la sua fruizione postuma: e viene denunciato con spietata lucidità l'assurdo stesso del fare teatro, una volta che sia scomparso il suo presupposto e tessuto sociale, la collettività»[16].

Come Ronconi anche Klaus Michael Grüber allestisce *Baccanti* nel 1974 in un luogo non teatrale. Assieme a Peter Stein propone per la Schaubühne di Berlino uno spettacolo in due serate: *Antikenprojekt*, costituito da *Esercizi per l'attore* – diretto da Stein – e *Baccanti* appunto, rappresentati in un padiglione della fiera, in uno spazio bianco e asettico, dove ai versi di Euripide si mescolano citazioni da Wittgenstein, Nietzsche, Dodds, Vernant[17].

Anche il teatro giapponese è sedotto dal testo euripideo: Tadashi Suzuki propone diverse riletture della tragedia a partire dal 1977[18]. La prima a Toga, in cui, in una felice operazione di metateatro, una popolazione oppressa dal sovrano despota si identifica con il coro di *Baccanti* e mette in scena il dramma; una versione bilingue è riallestita a Milwaukee nel 1981, dove l'inglese è la lingua del controllo e dell'irrazionalità, mentre il giapponese dà voce alle pulsioni opposte. Dello spettacolo diviene celebre l'urlo di Agave (interpretata dall'attrice kabuki Kayoko Shiraishi, che recita anche nel ruolo di Dioniso): con un movimento lentissimo della bocca emette un suono potente, inteso e

[14] Del Corno 1978, p. 253; Macrì 2007, pp. 390-392.
[15] Macrì 2007, pp. 392-395; Fusillo 2007, pp. 99-102.
[16] Del Corno 1978, p. 255.
[17] Fusillo 2007, pp. 118-126.
[18] McDonald 2004, pp. 206-207; Fusillo 2007, pp. 127-135; Treu 2007, p. 379.

controllato; scrive Massimo Fusillo: «difficile trovare un incontro altrettanto fecondo fra una delle scene più crudeli del teatro occidentale e la stilizzazione emotiva del kabuki»[19]. Infine, nel 1990, Suzuki ritorna nuovamente sul testo, riscrivendo interamente l'opera, che intitola *Dioniso*, presentata a Mito in occasione dell'inaugurazione dell'Acting Company Mito Theatre; è spettacolo di grande successo internazionale, che viene replicato anche in Italia, al teatro Olimpico di Vicenza, nell'autunno del 1994[20].

Nella ricca tradizione novecentesca della fortuna del testo euripideo, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico compare con ben quattro allestimenti (1922, 1950, 1980, 1998) con l'aggiunta nel 2002 di una nuova rilettura ronconiana. Distanti cronologicamente e contestualmente l'una dall'altra, le *Baccanti* euripidee a Siracusa si declinano in esiti diversissimi. Tutti gli allestimenti rispondono a criteri di reinvenzione spesso opposti, dettati di volta in volta da differenti approcci al testo – letterario e drammaturgico – ora guidati dal rispetto filologico, ora dalla necessità di attualizzazione.

Baccanti *1922*

Per il III Ciclo di Spettacoli Classici, il Comitato per le Rappresentazioni classiche – l'organo che cura gli allestimenti al Teatro greco di Siracusa – comunica per mezzo del Bollettino i titoli degli spettacoli programmati per la primavera del 1922: *Baccanti* di Euripide ed *Edipo Re* di Sofocle[21]. Il presidente del Comitato è Mario Tommaso Gargallo, che affida la traduzione e la direzione artistica a Ettore Romagnoli[22]: è lui a intrattenere i contatti con gli altri artisti coinvolti nei lavori per la "primavera ellenica" siracusana, su tutti Duilio Cambellotti per le scene e i costumi e Giuseppe Mulè per le musiche.

Nelle precedenti edizioni erano stati rappresentati i primi due drammi della trilogia eschilea: *Agamennone* nel 1914 e *Coefore* nel 1921, e inizialmente era nelle intenzioni del Comitato concludere l'*Orestea* portando in scena *Eumenidi*, ma la tragedia appariva «troppo tenue e breve per formare uno spettacolo compiuto»[23].

La scelta di *Baccanti* è dettata dal grande successo che già aveva riscosso sulle scene italiane negli anni precedenti: il primo allestimento, per il quale, oltre alla traduzione, Romagnoli compone anche le musi-

[19] Fusillo 2007, p. 133.
[20] *Ibidem.*
[21] *Rappresentazioni classiche al teatro di Siracusa. Bollettino del comitato*, anno II, gennaio 1922, p. 1.
[22] AFI Documenti 1922. Contratto tra il Presidente del Comitato e il prof. Ettore Romagnoli del 15 gennaio 1922.
[23] *Ibidem.*

che, è del maggio 1912 al Teatro Verdi di Padova. Seguono repliche di successo e nel 1913 *Baccanti* è in scena al Teatro romano di Fiesole. Ricorda qualche anno dopo Romagnoli: «Per la pronta ripercussione che ebbero un po' dappertutto, queste *Baccanti* furono come l'araldo delle rappresentazioni classiche in Italia»[24].

Per il filologo romano, tra le tragedie di Euripide *Baccanti* è la più grandiosa, arcaica e terribile: è caratterizzata da un'unità di linea che manca nelle altre, così come «l'inumana crudezza delle situazioni»[25].

Accanto allo scontro tra Penteo e Dioniso che percorre tutto il dramma, altro elemento chiave nell'incontro tra umano e divino è l'ebbrezza, l'unico *status* in cui l'uomo può avere coscienza del "sovrumano"; così scrive Romagnoli nella sua introduzione al testo, ripubblicata dopo la sua morte per le rappresentazioni classiche del 1950:

> Ma che cosa è ebbrezza, se non transumanare visibilmente, indiarsi? Il vino e l'amore, hanno solo essi virtù di rivelare all'uomo qualche cosa che supera veramente il breve giro della sua potenza. Rivelazione effimera e torbida, ma pur sempre rivelazione, di qualche cosa di sovrumano, non solo udito, ma provato. E questa rivelazione non la dava agli uomini alcuno dei Numi dell'Olimpo[26].

In questo – per Romagnoli – si comprende anche la presenza insistente di elementi magici e inquietanti, come le fiamme che ancora ardono dalla tomba di Semele, il terremoto, il crollo della reggia: effetti di un incantesimo che si rompe "tragicamente" con l'urlo di Agave e il drammatico ritorno alla realtà[27].

L'arrivo travolgente di Dioniso, divinità dell'ebbrezza, è quello di una figura «molto complessa» perché «risulta di varie persone fuse insieme, e non così bene che non ne siano ancor visibili le giunture». È la figura affascinante e bellissima che erompe nel prologo: «Questa divinità s'incarnava in un giovine bellissimo, vestito mollemente, coronato d'ellera, impugnante una ferula coronata di fiamma»[28]. E solo Penteo sembra avvedersi dell'inganno quando lo descrive nel primo episodio:

> Un fattucchiere ciurmador di Lidia,
> di bionde chiome ricciole fragranti,
> vermiglio in viso e voluttà spirante
> dalle pupille[29].

[24] Romagnoli 1950, p. 24.
[25] AFI Rassegna Stampa: Romagnoli 1922.
[26] Romagnoli 1950, p. 6.
[27] *Ibidem*, pp. 18-19.
[28] Ivi, p. 3.
[29] Romagnoli 1950, v. 230.

Nella messa in scena siracusana l'epifania del dio non può che destare stupore e catturare da subito l'attenzione del pubblico, così come si legge nelle cronache del tempo: «Tre squilli di tromba e Dioniso appare. Ninchi, avvolto in un peplo, coi lunghi capelli sparsi sulle spalle, stringendo in pugno un tirso guizzante di fiamme, sembra davvero un dio. La sua voce calda, maschia e potente, conquista sin dai primi accenti gli spettatori»[30].

Una componente fondamentale dell'allestimento del 1922 sono le musiche. Il Comitato decide di non utilizzare le partiture che lo stesso Romagnoli aveva composto per le sue precedenti messe in scena, e affida l'incarico al maestro Giuseppe Mulè, che è però tenuto a seguire in tutto e per tutto le indicazioni del professore circa l'estensione e la distribuzione dei brani per *Baccanti*, come si legge in una delle postille al contratto di scrittura[31].

A due mesi dall'inizio delle rappresentazioni Mulè ha quasi terminato la composizione delle musiche, ma è piuttosto preoccupato per l'esecuzione: il numero degli orchestrali è stato ridotto, ma l'impiego dell'orchestra è più impegnativo, soprattutto per le danze di *Baccanti*. Così scrive in una lettera a Gargallo: «La musica per *Baccanti* è quasi pronta. Sono però poco contento del numero assegnatomi dal Sanna per i professori d'orchestra. Non capisco come mai sia stato ridotto a 22, mentre quest'anno essendo aumentata la funzione dell'orchestra per via delle danze (base musicale delle *Baccanti*) sarebbe stato piuttosto necessario aumentarlo. Mi sto torturando il cervello per trovare degli effetti con sì limitato numero d'orchestra, ma non sono affatto tranquillo. Musicalmente credo di aver creato la giusta atmosfera, ma all'atto pratico? Come potrò cavarmela per la danza dionisiaca?»[32].

La ricerca e l'impiego di nuovi strumenti sembra essere la soluzione al problema, anche con un numero limitato di orchestrali: «Uno strumento che potrebbe essermi molto utile è il silofono (strumento a lamine di legno che vengono percosse con piccoli martelli di legno). Questo strumento lo dovrebbe acquistare il comitato e si può fare suonare da qualcuno della banda di Siracusa il costo è di circa L. 300, ma potrei informarmi con precisione. Altro effetto potrei ottenerlo con delle trombette speciali (costano L.1 a trombetta) che potrebbero suonare una ventina di bambini»[33].

La preoccupazione è molta perché a lavoro quasi ultimato l'esito fi-

[30] AFI Rassegna Stampa: Albano 1922b.

[31] AFI Documenti 1922. Contratto tra il Presidente del Comitato e il maestro Giuseppe Mulè del 15 gennaio 1922.

[32] AFI Documenti 1922. Lettera di Giuseppe Mulè al conte Gargallo del 24 febbraio 1922 circa il numero degli strumentisti da ingaggiare per gli spettacoli.

[33] *Ibidem.*

nale rischia di venir pregiudicato: «[…] lei, insomma, mi deve aiutare, ci tengo troppo che le *Baccanti* abbiano l'esito migliore che si possa desiderare e, purtroppo, mi accorgo, ora che ho scritto la musica, che gli strumenti a mia disposizione sono troppo pochi»[34].

Mulè è preoccupato anche per l'esecuzione dei cori: da una lettera inviata al Comitato (di cui purtroppo non si conosce il destinatario ultimo) si evince che per la prima volta il coro "cantante" doveva esibirsi in scena; richiede una cinquantina di voci femminili, con l'avvertenza di selezionare solo signorine disciplinate. «Intanto io posso darle notizie precise per il coro delle Baccanti. Dovendo quest'anno far cantare in scena, occorre fare un'accurata selezione. Basteranno una cinquantina di signorine evitando di includere tutte quelle che l'anno scorso si sono dimostrate inutili o indisciplinate. Quest'ultima qualità è assai importante perché essendo in scena è facile che tutto vada perduto se ogni singola signorina non ha la coscienza di una seria responsabilità»[35]. Dalle note di spesa conservate in Archivio si ricava però che delle cinquanta richieste solo quindici «tra signore e signorine» furono infine scritturate per lo spettacolo[36].

Presso l'Archivio della Fondazione Inda sono conservate le partiture originali e le riduzioni per pianoforte dei Cori pubblicati da Ricordi[37]. Le parti del cantato sono in tutto quattro, per soli soprani e contralti. Il primo canto, *Entrata delle Baccanti,* corrisponde ai versi della *párodos*, il secondo e il terzo, *Coro e danza di evocazione* e *Coro e danza di esultanza*, rispettivamente al secondo e terzo stasimo. Il quarto, *Danza dionisiaca*, si riferisce all'epilogo, in cui compare anche un coro di bambini.

Gli sforzi del maestro sono però compensati dal plauso della critica, che apprezza in particolar modo la scrittura per le danze: «La musica per i cori e per le danze delle *Baccanti* è di composizione sottile ed acuta. Una trama varia di toni, dal più tenero e intimo al più ditirambico e violento. Senza modelli residui da seguire o da rifare, il maestro Mulè è stato pari all'arduo compito ed è riuscito a far sì che musica e danza servano a rendere fluida e plastica la tragedia di Euripide e comunicativa a una moltitudine moderna»[38].

[34] *Ibidem.*

[35] AFI Documenti 1922. Lettera di Giuseppe Mulè del 22.1.1922 sulla necessità di avere buone e "disciplinate" cantanti per *Baccanti*.

[36] AFI Documenti 1922. Elenco del personale dei cori e musica.

[37] AFI Archivio Musicale A – I – 3 1922 – *Le Baccanti* di Euripide, musiche di G. Mulè, parte 1; AFI Archivio Musicale A – I – 4 1922 – *Le Baccanti* di Euripide, musiche di G. Mulè, parte 2; AFI Archivio Musicale A – I – 5 1922 – *Le Baccanti* di Euripide, musiche di G. Mulè, parte 3; AFI Archivio Musicale A – I – 6 1922 – *Le Baccanti* di Euripide, musiche di G. Mulè, parte 4. Giuseppe Mulè, *Cori e Danze per le Baccanti (nella traduzione di Ettore Romagnoli) Riduzione per canto e pianoforte*, Milano, 1922.

[38] AFI Rassegna Stampa: Forster 1922.

Per la prima volta sono inserite nello spettacolo le danze, che – per *Baccanti* – hanno un'importante funzione drammaturgica nello sviluppo della tragedia[39]. Le coreografie sono affidate alle sorelle Braun – Jeanne, Leonie e Lily – che avevano aperto da qualche anno una scuola di danza privata a Roma[40]. Il contratto di scrittura risale a poco più di un mese dalle rappresentazioni, ma dalle cronache del tempo si evince come le tre sorelle ebbero comunque modo di ricercare e approfondire il loro lavoro per la messa in scena siracusana, confrontandosi direttamente con le opere del passato: «Qui tutti gli elementi della loro plastica non sono arbitrari, bensì derivati da una squisita dottrina. L'occhio dell'artista afferra subito una quantità di atteggiamenti di gesti di figurazioni già veduti sui vasi, sui bassorilievi, nelle statue greche. […] Molti avranno potuto vederle in questi giorni andare in giro pei musei di Roma. Cercavano nei marmi e sulle ceramiche greche elementi per le loro danze siracusane»[41].

La ricerca coreutica delle Braun è rivolta più al movimento corporeo che al balletto: «le Signorine Lily, Yeanne [*sic*!] e Leonie Braun non sono ballerine, sono danzatrici nel senso antico e puro della parola, ossia compongono i movimenti delle loro membra seguendo il medesimo impulso ritmico e quasi direi melico, che ispira al poeta i suoi versi, al musico le sue melodie»[42].

Le danze e i movimenti scenici per *Baccanti* hanno rilievo grazie al "grembo scenico", che Duilio Cambellotti realizza appositamente per favorire lo spostamento delle masse[43]. L'artista romano, dopo *Agamennone* del 1914 e *Coefore* del 1921, è chiamato all'ideazione delle scene del III Ciclo, che ha però l'inconveniente di vedere allestiti due spettacoli anziché uno rispetto alle precedenti edizioni. È lo stesso artista a ricordare qualche anno dopo come riuscì a ovviare al problema: «si trattava di creare un grembo comune ai due spettacoli solido e stabile, sempre d'aspetto estetico pregevole, il quale assumeva apparenze diverse con l'applicazione di elementi trasportabili inerenti rispettivamente ai due spettacoli»[44].

In occasione dell'allestimento del III Ciclo, Cambellotti si reca a Siracusa e vede per la prima volta il teatro: «Ho voluto vedere il teatro greco

[39] Sul coro e la sua evoluzione nei primi cicli siracusani si veda il lavoro di ricerca di Giulia Bordignon (Bordignon 2007).

[40] AFI Documenti 1922. Lettera di Renato Sanna al conte Gargallo del 10 marzo 1922 (2*f*) sul contratto con le signorine Braun per le coreografie.

[41] AFI Rassegna Stampa: Albano 1922a.

[42] *Ibidem*.

[43] Sull'attività di Duilio Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa si veda il catalogo della mostra allestita presso la sede storica dell'INDA, in Centanni 2004; in particolare per *Baccanti* si veda Norcia 2004.

[44] Cambellotti 1999, p. 79.

[…] e mi sono convinto di alcune necessità che furono trascurate negli scorsi anni. […] La scena doveva modificarsi nel senso che occorreva dare ad essa un maggiore valore architettonico. Masse più che pittura. E così questo anno ho voluto dare alla costruzione un valore di solidità austera più confacente all'architettura greca. E badate che ho voluto anche sfuggire il paziente lavoro archeologico di ricostruzione»[45].

La costruzione scenica così scevra da ricostruzioni archeologiche, come ricorda ancora una volta l'artista, era necessaria per dare il giusto rilievo visivo agli attori e alle comparse sulla scena: «Il pronao, in fondo alla scena, fiancheggiato da alti e ciclopici propilei entro cui praticai alti passaggi, era collocato in alto su ampia scalea, piattaforma questa atta a mettere in evidenza i protagonisti e a suscitare un movimento di aggruppamento interessante di forma e colore»[46]. Ma l'impedimento della vista del paesaggio retrostante non piacque granché ad alcuni critici[47].

Il cambio di scena per i due spettacoli si riduce quindi al minimo, mantenendo garantiti gli spazi scenici necessari allo sviluppo drammaturgico: «Per le *Baccanti* il pronao verrà modificato con quattro colonne rotonde, a sinistra aggiungeremo la tomba di Semele, accanto alle rovine della reggia dove sorge il pergolato. Di fronte, a destra, la fontana di Dirce, che offrirà agli spettatori un cerulo specchio»[48].

A Duilio Cambellotti è affidata anche la realizzazione dei costumi, in cui, a differenza delle scene, è amplificato il tono coloristico, soprattutto per *Baccanti*, come ricordano le cronache del tempo: «con uno sfoggio di tonalità calde, vivacissime: screziature azzurre, riflessi violenti che circondano di una rovente atmosfera di passione le figure coronate da pampini, scomposte dal furore del dio nell'orgia sacra».[49]

In particolare sono i costumi per Agave e Dioniso a stupire: di porpora e oro, arricchiti da pelli di leopardo[50]. È lo stesso Cambellotti a premurarsi che la realizzazione segua appieno i suoi figurini, come si evince da una lettera al conte Gargallo conservata nell'Archivio della Fondazione: «Ho ordinato i costumi a Caramba, dove mi sono recato personalmente per tre volte per ottenere la più ampia assicurazione che tutto sarà fatto secondo i figurini mirabili disegnati da Cambellotti. Ho disposto anche che i colori delle varie stoffe siano esattamente quelli indicati dal maestro, eseguendo in ciò i consigli personalmente ricevuti»[51].

[45] AFI Rassegna Stampa: Guida 1922.
[46] Cambellotti 1999, p. 57.
[47] AFI Rassegna Stampa: Forster 1922.
[48] AFI Rassegna Stampa: Pinti 1922.
[49] AFI Rassegna Stampa: Pinti 1922.
[50] *Ibidem*.
[51] AFI Documenti 1922. Lettera di Renato Sanna al conte Gargallo del 16 marzo 1922 (1f) sulla

La compagnia Ninchi-Sanna è scritturata per le rappresentazioni delle due tragedie già a inizio anno[52]. Da contratto gli attori e il capocomico sono a disposizione di Ettore Romagnoli dall'otto aprile al quattro maggio, ma già a fine marzo il professore ha diretto le prime prove al Teatro delle Muse di Ancona e di lì a poco la compagnia è attesa a Siracusa[53]. Annibale Ninchi è Dioniso (ma anche Edipo in *Edipo Re*); Fernando Testa, Tiresia; Giulio Lacchini, Penteo, mentre Agave è interpretata da Teresa Franchini, già nota e apprezzata dal pubblico siracusano per aver interpretato Elettra in *Coefore* l'anno precedente.

Baccanti *1950*

La seconda messa in scena siracusana di *Baccanti* è in occasione dell' XI Ciclo di Rappresentazioni classiche, nella primavera del 1950, quando presidente dell'Istituto[54] è il filologo Raffaele Cantarella. Accanto alla tragedia euripidea è in cartellone *Persiani* di Eschilo: entrambi i drammi sono affidati alla regia di Guido Salvini.

Inizialmente era stato ipotizzato l'allestimento di *Antigone* di Sofocle: in una lettera di Eugenio della Valle al presidente dell'Istituto sono indicate alcune possibili traduzioni esistenti da adottare, e su tutte è consigliata – dopo un'attenta e articolata disamina – la versione di Lauro de Bosis[55]. È lo stesso della Valle a lamentare due mesi dopo la mancata scelta della tragedia sofoclea a sostituzione delle due programmate e ricorda come su una in particolare – della quale purtroppo non ci è dato sapere quale – si erano fatte molte riserve sulla «efficienza drammatica di notevole sua parte»[56].

Forse si tratta proprio di *Baccanti*, per la quale l'Istituto decide di adottare la traduzione di Ettore Romagnoli, già impiegata per la rappresentazione del 1922. Gli accordi con la vedova del filologo avvengono già a inizio anno: ne è testimonianza lo scambio epistolare conservato presso l'Archivio Inda, dal quale si evince che l'accordo con Ettore Bignone – traduttore di *Persiani* – era già da tempo concluso[57].

realizzazione dei costumi.

[52] AFI Documenti 1922. Contratto tra il Presidente del Comitato e Annibale Ninchi del 16 gennaio 1922.

[53] AFI Rassegna Stampa: Pinti 1922.

[54] Il Comitato per le Rappresentazioni classiche si era costituito Ente Morale col titolo di Istituto Nazionale del Dramma Antico nel 1925 (R.D.L. 7 agosto 1925, nr. 1767).

[55] AFI Documenti 1950. Sezione IV, cat. A, fasc. 6 "Organizzazione artistica"; lettera di Eugenio della Valle al presidente dell'Istituto [Raffaele Cantarella] del 19 dicembre 1949 [dattiloscritto, 3*ff.*].

[56] AFI Documenti 1950. Sezione IV, cat. A, fasc. 6 "Organizzazione artistica"; lettera di Eugenio della Valle a Raffaele Cantarella del 9 febbraio 1950 [dattiloscritto, 1*f.*].

[57] AFI Documenti 1950. Sezione IV, cat. A, fasc. 6 "Organizzazione artistica"; lettera di Maria Romagnoli a Raffaele Cantarella del 10 marzo 1950 [manoscritto, 1950, 1 *f.*] in cui fa riferimento a una precedente missiva del 6 gennaio dello stesso anno; lettera di Raffaele Cantarella a Maria Romagnoli del 13 marzo 1950 [dattiloscritto, 1*f.*] in cui viene citato l'accordo già stipulato con Bignone;

Parte della critica non pare particolarmente entusiasta della scelta e alla "inevitabile" versione di Ettore Romagnoli avrebbe preferito quella di Felice Bellotti[58]; le recensioni agli spettacoli non trovano il linguaggio aulico delle traduzioni adatto alla messa in scena, sebbene valido da un punto di vista strettamente filologico: «Uno spettacolo moderno richiede un linguaggio moderno, cioè modulato secondo la necessità del nostro tempo»[59].

L'innovazione introdotta con l'XI Ciclo di Spettacoli Classici è la regia: per la prima volta anziché un "direttore artistico", a dirigere gli spettacoli viene chiamato un "regista": Guido Salvini, che curerà numerosi allestimenti al Teatro greco di Siracusa negli anni Cinquanta[60]. La critica accoglie con favore l'innovazione apportata dall'Istituto e vi scorge un'importante spinta al rinnovamento: «riportare gli spettacoli al gusto attuale, rispettando, non solo formalmente, l'esigenza fondamentale della fedeltà al testo classico»[61].

L'allestimento delle tragedie antiche è quindi espressione di un intervento più organico, mirato a coinvolgere più profili e professionalità del mondo dello spettacolo piuttosto che filologi: «Per la prima volta a Siracusa i professori di lettere faranno luogo agli uomini di teatro» perché le opere «non abbiano ad apparire come dei fossili letterari, sia pure amorosamente ricomposti e lucidati, ma come opere di teatro vivo, in cui la suggestione derivi non tanto, o non solo, dalle parole preziose incastonate come gemme nella antica montatura del teatro greco, ma da una armonica fusione di elementi funzionali tutti apportatori – ciascuno nel suo proprio linguaggio – di un attivo contributo drammatico»[62].

È quindi su questa linea di approccio al testo antico, che una nuova generazione di attori è chiamata a recitare sulla scena del Teatro greco; si avverte l'esigenza di una recitazione «meno romantica e cantante», più profonda, «meno estetizzante e più aderente al personaggio»[63]. Nel cast figura Vittorio Gassman che in *Baccanti* interpreta Dioniso, mentre in *Persiani* è il Messaggero; Elena Zareschi è la Corifea nel dramma euripideo e Sarah Ferrati Agave (ma anche Atossa nella tragedia di Eschilo); Roldano Lupi è Penteo. A colpire è l'interpretazione di Gassman, vero e proprio padrone dello spazio scenico; così lo ricorda Silvio d'Amico nelle colonne di *Tempo*: «il primo eroico prodigio lo ha compiuto Vittorio

lettera di Maria Romagnoli a Raffaele Cantarella del 18 marzo 1950 [manoscritto, 1950, 1 *f.*]. Il carteggio riguarda un contenzioso circa i diritti d'autore per l'uso della traduzione.

[58] AFI Rassegna Stampa: Talarico 1950.

[59] AFI Rassegna Stampa: Calendoli 1950b.

[60] Sull'attività di Salvini a Siracusa si veda Faraci 2003, pp. 42-51.

[61] AFI Rassegna Stampa: Calendoli 1950a.

[62] AFI Rassegna Stampa: Cimino 1950.

[63] AFI Rassegna Stampa: Carratore 1950.

Gassman, riempiendolo tutto da solo, in lungo e in largo, dal primo momento in cui è apparso. Era Dioniso "bello come un bel dio", prestante, tonante, voluttuoso, vittorioso, spietato»[64].

Ciò che stupisce pubblico e critica non è solo la prestanza fisica, ma anche la recitazione, impeccabile e coinvolgente, «impostata con sicura larghezza, giocata con estremo equilibrio su diversi toni, affermazione non solo della forza dei suoi mezzi ma della qualità della sua recitazione tenuta su di un registro impeccabile, senza concessioni alle facili soluzioni del canto che il testo propone»[65].

Delle parti femminili, la critica apprezza in particolar modo l'interpretazione di Elena Zareschi, artefice di una recitazione «contenuta e profonda» con «accenti di penetrante commozione»[66].

Anche per l'edizione di *Baccanti* del 1950 le musiche hanno grande importanza nell'economia dello spettacolo. L'Istituto incarica dei componimenti il maestro Guido Turchi (per *Persiani* è scritturato Giorgio Federico Ghedini), che realizza in tutto dieci pezzi, per gran parte danze, improntate di tonalità «vive e frenetiche per rendere musicalmente lo spirito orgiastico della vicenda euripidea»[67].

Nel Numero Unico del XXVI Ciclo di Spettacoli Classici della primavera del 1980, Guido Turchi, chiamato nuovamente a comporre le musiche per *Baccanti*, ricorda l'esperienza di trent'anni prima, in cui la funzione degli interventi musicali era impostata su criteri "tradizionali" di commento all'opera: il commento orchestrale serviva a sottolineare i punti nodali della vicenda, con commenti espressivi, conclusi e autonomi[68]. Presso l'Archivio dell'Inda sono conservate le partiture originali per il complesso orchestrale[69]. Le danze sono in tutto quattro, alternate a brani di interludio; la più coinvolgente è la terza, collocata al centro dello spettacolo, momento in cui il fervore dionisiaco si è impossessato del Coro[70].

L'opera di Turchi è gradita alla critica, che elogia l'intelligenza con cui i brani sono inseriti nel dramma, a dare respiro alla recitazione, senza spezzarne il ritmo, ma potenziandone l'intensità[71].

Le coreografie di *Baccanti* sono curate da Rosalia Chladek e da una quindicina di danzatrici viennesi; per la composizione dei movimenti

[64] AFI Rassegna Stampa: D'Amico 1950.
[65] AFI Rassegna Stampa: Calendoli 1950a.
[66] AFI Rassegna Stampa: Talarico 1950.
[67] AFI Documenti 1950. *Spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa*, libretto di sala 1950, p. 18.
[68] AFI Numero Unico 1980.
[69] AFI Archivio Musicale A – II – 48 1950 – *Le Baccanti* di Euripide, musiche di G. Turchi, parte 1; AFI Archivio Musicale A – II – 49 1950 – *Le Baccanti* di Euripide, musiche di G. Turchi, parte 2; AFI Archivio Musicale A – II – 50 1950 – *Le Baccanti* di Euripide, musiche di G. Turchi, parte 3.
[70] AFI Documenti 1950. *Spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa*, libretto di sala 1950, p. 18.
[71] AFI Rassegna Stampa: Ferro 1950.

scenici, come testimonia una lettera conservata presso la Fondazione, si era voluta accodare direttamente con Guido Salvini[72], ma l'esito non venne granché apprezzato dalla critica[73]. Il coro "cantante" è invece composto da venti voci femminili, istruite dal maestro Angelo Adernò e dal maestro Filippo Ernesto Raccuglia.

La scena e i costumi sono affidati per la prima volta a due artisti diversi: Veniero Colasanti per *Baccanti* e Giulio Coltellacci per *Persiani*; per la prima volta l'Istituto decide di non avvalersi più della collaborazione di Duilio Cambellotti, che dal primo spettacolo del 1914 aveva firmato le scene per tutti gli allestimenti al Teatro greco. Lo spirito che guida l'opera di entrambi gli scenografi è di rifiuto di estetiche archeologizzanti, per privilegiare una linea sobria e quasi austera, scevra da elementi realistici e finalizzata a garantire ampiezza e varietà di piani. Entrambe le scene constano di un elemento strutturale comune, che si declina con poche e accorte modifiche in due diverse soluzioni. Per *Baccanti* viene allestita la casa in rovina di Semele da un lato, dall'altro la reggia di Cadmo. Il tono cupo, simile alle pietre del teatro, vuole alludere, secondo le intenzioni dello scenografo, al «tragico destino che incombe sulla città e sugli uomini, e al quale nessuno riuscirà a sottrarsi»[74].

Presso l'Archivio della Fondazione sono conservati i bozzetti di scena di Veniero Colasanti, con indicazione delle quote, dei praticabili e del particolare del portale d'ingresso alla reggia di Cadmo, in due varianti[75]. Quest'ultimo, inizialmente pensato come il fronte di un tempio ionico, fu poi semplificato, eliminando i particolari del capitello e del frontone.

Come già era avvenuto per la scena realizzata da Cambellotti nel 1922, il tono coloristico dello spettacolo è demandato principalmente ai costumi: nei figurini conservati presso l'Archivio della Fondazione e nelle cronache dello spettacolo si ritrovano colori sgargianti e accesi, vesti ampie e panneggiate per le parti femmili, in un tripudio di edera, pelli e tirsi[76].

La critica è unanime nel riconoscere a Salvini il merito di essere riuscito a mantenere per *Baccanti* (ma anche per *Persiani*) un tratto comune rivolto alla sobrietà[77]. Che si manifesta soprattutto nella recitazione

[72] AFI Documenti 1950. Lettera di Rosalie Chladek a Raffaele Cantarella del 6 marzo 1950 [dattiloscritto, 2 *ff*.].

[73] AFI Rassegna Stampa: Talarico 1950.

[74] AFI Documenti 1950. *Spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa*, libretto di sala 1950, p. 9.

[75] AFI Bozzetti 1950. Bozzetti di Veniero Colasanti per *Baccanti*. (sviluppo della scena, rapp. 1:50; pianta della scena con quote, rapp. 1:58; sezioni della scena, rapp. 1:50; particolari, rapp. 1:20).

[76] AFI Figurini 1950. Veniero Colasanti, 18 figurini (disegno acquerellato su cartoncino); AFI Rassegna Stampa: Contini 1950.

[77] AFI Rassegna Stampa: Calendoli 1950b.

«schiva, fin dov'era possibile da impiaccamenti o da trasandatezza»[78].

Si registra anche una definitiva rottura con le precedenti edizioni, particolarmente apprezzata da Salvatore Quasimodo: «Naturalmente la scelta del regista significa scelta degli attori, dei musicisti, degli scenografi, dei traduttori; e ora allontanati alcuni nobili interpreti, legati a una morta scuola di recitazione dal timbro dannunziano, i retorici e pesanti schemi della scenografia cambellottiana, le musiche generiche rielaborate su notissimi frammenti greci», l'Istituto «pone oggi le rappresentazioni siracusane su un piano valido, cioè dà a quello spazio di pietra millenaria un valore di *teatro*»[79].

Baccanti *1980*

Dopo esattamente trent'anni, nella primavera del 1980, *Baccanti* è nuovamente allestita al Teatro greco di Siracusa in occasione del XXVI Ciclo di Spettacoli Classici. L'Istituto è guidato da Giusto Monaco, che nella presentazione della stagione dichiara che la scelta del dramma euripideo (che sarà accompagnato da *Trachinie* di Sofocle diretto da Giancarlo Cobelli) muove proprio dal successo e dalla fortuna che il testo e le sue riletture hanno riscosso nei decenni appena trascorsi. Monaco ritiene quindi giusto che anche l'Inda si inserisca a pieno titolo in questa fortunata tradizione, proponendo un nuovo allestimento[80].

I temi di *Baccanti* sono peraltro molto attuali: lotta per il riconoscimento del potere, crisi personale, dissidio tra razionale e irrazionale, ordine ed eversione, fede e religione, individuo e collettività[81].

La regia di *Baccanti* è affidata a Giancarlo Sbragia, che individua nella ricerca di identità il filo conduttore della rilettura del testo euripideo: tutti i personaggi sono in cerca di se stessi, il dio – Dioniso – e gli uomini, che lo fanno attraverso gli dèi. Sbragia vede nella religione il veicolo attraverso il quale l'uomo si mette in cerca di sé, piuttosto che del divino: «Un dio è sempre la risposta a quanto di irrazionale è contenuto in noi; e una religione è aggregante proprio perché l'uomo vi trova il suo ordine, la sua identificazione»[82]. Ordine e razionalità sono tutelati da Penteo, mentre il dio che si manifesta è un eversore e trascina gli anziani – Cadmo e Tiresia – nella sua follia orgiastica, "fuori di sé", e perdono la propria identità. Per Sbragia è proprio la perdita del sostegno degli anziani a minare l'autorità del giovane re, che, indebolito, è facile preda del dio: «la sua identità si dissocia con la perdita del potere; anzi

[78] AFI Rassegna Stampa: Talarico 1950.
[79] AFI Rassegna Stampa: Quasimodo 1950.
[80] AFI Numero Unico 1980. Giusto Monaco, *Vivere giorno per giorno*, pp. 5-6.
[81] AFI Rassegna Stampa: Signorelli 1980.
[82] AFI Numero Unico 1980. Giancarlo Sbragia, *Le Baccanti o dell'identità*.

avviene qualcosa di più: Dioniso dà un'altra identità a Penteo»[83].

Anche Agave perde la propria identità: si aliena e solo alla fine del dramma "ritorna in sé" e vede nuovamente la realtà. Dioniso, dio dello smembramento e della ricomposizione, nella ricerca della sua legittimità è spietato, così come le baccanti che lo accompagnano dall'Asia; il dolore di Agave è però talmente potente da non lasciarle del tutto indifferenti: alla fine del dramma la Corifea si distacca dal corteggio – esce dal coro – e si mette alla ricerca di una identità propria, individuale[84].

Nel percorso interpretativo proposto dal regista è l'uomo a farsi schiavo del potere, soprattutto quando tramuta la propria fede in fanatismo religioso[85]. Nella rilettura del dramma la contrapposizione Penteo-Dioniso non è più il tema centrale, ma, come ricorda Guido Davico Bonino, Sbragia «ha preferito lavorare sulla fondamentale incoerenza e doppiezza dei singoli personaggi»[86].

Sbragia sottolinea un altro elemento chiave del dramma euripideo: il magico; le trasformazioni del dio, il terremoto, le rovine fumanti, sono "colpi di teatro" che ritornano anche nella sua rilettura siracusana, perché è lo stesso teatro a essere «un immenso ripostiglio di identità smarrite»[87].

Nella scelta delle traduzioni per il XXVI Ciclo è adottato un nuovo criterio: sono incaricati un grecista specializzato in teatro antico e uno in teatro moderno. Al testo di *Baccanti* lavorano Vincenzo di Benedetto e Agostino Lombardo. Giusto Monaco ricorda che l'idea nacque in occasione del VII Congresso internazionale di studi sul dramma antico, svoltosi l'anno precedente, il cui tema era incentrato sulla traduzione dei testi teatrali antichi[88]. Volontà dell'Istituto è di ampliare il più possibile il pubblico delle rappresentazioni, oltre che ricercare «la rilevanza e la qualificazione artistico-culturale» degli allestimenti[89].

È soprattutto Agostino Lombardo – studioso e traduttore di Shakespeare – a perseguire nella traduzione un'attenzione rivolta alla scena, perché la rappresentazione «disponesse di un testo che, oltre a suggerire la suprema bellezza dell'originale, ne facesse risaltare la straordinaria *teatralità*»[90]. Lo studioso riconosce nel testo euripideo un tessuto linguistico estremamente vario nei toni, di sicuro effetto drammatico; sia in Shakespeare che in Euripide la parola è «tesa a dar forma scenica a

[83] *Ibidem*.
[84] *Ibidem*.
[85] AFI Rassegna Stampa: Pensa 1980.
[86] AFI Rassegna Stampa: Davico Bonino 1980.
[87] *Ibidem*.
[88] AFI Numero Unico 1980. Giusto Monaco, *Vivere giorno per giorno*.
[89] AFI Rassegna Stampa: Zocaro 1980.
[90] AFI Numero Unico 1980. Agostino Lombardo, *La traduzione*.

mondi lontani tra loro, ma accomunati da una medesima inquietudine e ansia, mondi in crisi, in cui si muovono eroi resi affini da una medesima coscienza: della propria finitezza e precarietà»[91].

La critica accoglie con favore la versione dei due traduttori: la traduzione è fedele al testo, ma anche vicina alla sensibilità contemporanea, una «lingua secondo il teatro senza negare la filologia, in un dettato chiarissimo e incisivo, animato da una tensione interiore che non lo inturgida, ma gli dà un colore di necessità e di disperazione»[92]; «limpida ed essenziale», come la definisce Guido Davico Bonino[93].

A distanza di trent'anni Guido Turchi è chiamato a comporre nuovamente le musiche per *Baccanti*; rispetto alla precedente messa in scena, la funzione degli interventi musicali non è più di tipo "tradizionale", ma, sulla base delle indicazioni di Giancarlo Sbragia, il musicista propone un «materiale sonoro aperto», spesso slegato dagli episodi corali e attento alla «dinamica espressiva del testo»[94].

Presso l'Archivio della Fondazione sono conservate le tracce audio dei componimenti realizzati per lo spettacolo[95]: dall'ascolto si evince come la strumentazione (oboe e percussioni) sia limitata all'essenziale, e con l'aggiunta di effetti metallici voglia evocare un Oriente lontano e fantastico.

La scena di *Baccanti* è affidata a Vittorio Rossi (per *Trachinie* è invece chiamato Paolo Tommasi) che realizza un intervento particolarmente suggestivo: una sorta di cratere lavico, posto al centro di una pedana circolare. Un grande buco, un "imbuto pietroso" che occupa l'intera scena, dal quale fuoriescono colonne di fumo che allude alla casa di Semele distrutta dalle fiamme di Zeus[96]. L'impianto scenico, proiettato verso il basso, ha anche una funzione drammaturgica: è da qui che emerge e si manifesta Dioniso, ed è sempre da qui che entrano ed escono le Baccanti. La costruzione fu piuttosto difficoltosa: Vincenzo Carlino e Gaetano Cicero, incaricati dell'esecuzione, ricordano che non fu possibile predisporre un semplice impianto comune per le due tragedie, da modificare con scene mobili, ma dovettero utilizzare la stessa costruzione: una raggiera piana del diametro di 26 metri per *Baccanti* che veniva poi inclinata per *Trachinie*[97].

Il tono dell'allestimento è grigio e cupo, vivacizzato unicamente da

[91] *Ibidem.*

[92] AFI Rassegna Stampa: Bertani 1980.

[93] AFI Rassegna Stampa: Davico Bonino 1980.

[94] AFI Numero Unico 1980. Guido Turchi, *le musiche*.

[95] AFI Archivio Musicale. A – IV – 123; 1980 – *Baccanti* di Euripide, musiche di G. Turchi, cd (tracce da 1 a 8). AFI Archivio Musicale. A – IV – 95; 1980 – G. Turchi, *Baccanti* di Euripide: 7 1/2, bobina in copia unica.

[96] AFI Rassegna Stampa: Colomba 1980.

[97] AFI Numero Unico 1980. Vincenzo Carlino, Gaetano Cicero, *La scena di Baccanti*.

alcuni costumi: le fotografie di scena e le cronache ricordano soprattutto il costume di Penteo, di broccato rosa, arricchito da collane e ninnoli tintinnanti[98]. Le Baccanti sono avvolte da una veste neutra, che si confonde con i toni del braciere, le capigliature sono particolarmente ricche, con un groviglio di trecce simili a serpi[99].

Tra gli attori scritturati per *Baccanti* c'è, secondo la critica, un forte squilibrio nell'assegnazione delle parti. Unanime è il plauso all'interpretazione di Anna Maria Guarnieri (Agave), in grado di rendere la duplicità del personaggio particolarmente efficace. Così la descrive Guido Davico Bonino: «È bastato vederla procedere verso l'orchestra ammantata di maschera d'attrice tragica, alta sui coturni, con la voce chioccia di chi è visitata da dio, le chiome del figlio in mano scambiate per una criniera di leone; e poi, nell'attimo della terribile scoperta, rifatta d'un tratto piccola ma tutta tesa nello spasimo della consapevolezza del delitto, tutta in un urlo, questo sì ferino, per capire che questa attrice (sia detto senza offesa degli interessati) ha una marcia in più di tutti i suoi compagni»[100]. Michele Placido pare a tratti insicuro e non conquista il favore della stampa: «Non basta il fascino per rendere la molle, suadente, orrida equivocità di Dioniso»[101] e così anche gli altri attori (Luigi Diberti nel ruolo di Penteo; Ennio Groggia e Andrea Bosic rispettivamente Tiresia e Cadmo) non paiono sempre all'altezza dell'intensità drammatica che il testo richiede[102].

Lo spettacolo è recensito con commenti mediamente favorevoli e l'interpretazione proposta da Sbragia, più razionale che emotiva, è «credibile»[103]. Lo sviluppo è rigoroso, senza sbavature, ma purtroppo lento: il ritmo non rende l'intensità del dramma, soprattutto a causa della recitazione, troppo lineare e priva di azioni mimiche[104]. Forse perché, come sottolinea Roberto de Monticelli, «tutto è un po' troppo precisato e chiarito» sin dall'inizio, anche se alcuni momenti «ci comunicano mescolati lo sgomento del cuore e il piacere dell'intelligenza, coinvolgendoci in questo tentativo di dare un ordine al caos»[105].

Baccanti *1998*

Il quarto allestimento che l'Inda dedica a *Baccanti* è in occasione del XXXV Ciclo di Spettacoli classici nella primavera del 1998. Presidente è

[98] AFI Rassegna Stampa: Formosa 1980.
[99] *Ibidem*.
[100] AFI Rassegna Stampa: Davico Bonino 1980.
[101] AFI Rassegna Stampa: Pensa 1980.
[102] AFI Rassegna Stampa: Romeo 1980.
[103] AFI Rassegna Stampa: Formosa 1980.
[104] AFI Rassegna Stampa: Danzuso 1980.
[105] AFI Rassegna Stampa: De Monticelli 1980.

Umberto Albini, che individua nella violenza e nella follia il tema conduttore della stagione; una follia portata alle estreme conseguenze, che è collettiva in *Baccanti*, individuale in *Ecuba*[106].

Baccanti mette in campo sentimenti estremi e scene forti che amplificano l'opposizione dialettica tra Dioniso e Penteo. Sono molteplici i significati racchiusi nel testo, e anche in questo caso, secondo Albini, assolutamente attuali: «Il confronto tra razionalità e istinti profondi, i limiti del conoscere che patisce sconfitta là dove si avventura in territori proibiti, l'incontrollabile scatenamento delle masse che non sono piegabili a una tranquilla convivenza, la nascita e l'affermazione di un dio che coincide però con la morte e la distruzione, con le sciagure non solo degli avversari, ma anche di seguaci e parenti»[107]. L'esito del dramma non ammette pacificazioni né interventi salvifici: è incentrata «tutta sul male» senza «vie d'uscita, perché le leggi dei mortali non possono reggere l'urto di una realtà assolutamente altra e indomabile»[108].

La scelta del regista verte su Walter Pagliaro, scritturato nel dicembre 1997[109], ma inizialmente erano stati contattati altri artisti, già a partire dall'autunno del 1996: Jacques Lassalle[110], Peter Stein[111] e Theo Angelopoulos[112]. Pagliaro ha già diretto due tragedie di Sofocle per il Teatro greco di Siracusa: *Filottete* 1984 e *Antigone* 1986; ma riconosce una sostanziale diversità tra i due tragediografi: «Euripide è più difficile da mettere in scena perché sposta continuamente l'asse del testo; Sofocle si concentra su un personaggio che è il protagonista della tragedia, lo spiega, lo viviseziona, lo mette a nudo rivelandone la natura»[113].

Il regista dichiara di aver impostato la sua rilettura nel totale rispetto del testo; il tema chiave intorno a cui ruota tutta la messa in scena è l'epifania del dio e le sue tragiche conseguenze sull'uomo e la società, il *nuovo* che irrompe nella quotidianità, e quindi un possibile riferimento all'immigrazione che è percepita come una vera e propria invasione da parte di etnie e culture che provengono dall'Africa, dall'Arabia, dal Sud

[106] AFI Rassegna Stampa: Valvo 1998. *Ecuba* è diretta da Lorenzo Salveti.

[107] AFI Numero Unico 1998. Umberto Albini, *Il XXXV Ciclo di Spettacoli Classici* (*Baccanti, Ecuba*), p. 7.

[108] *Ibidem*.

[109] AFI Documenti 1998. Lettera di Umberto Albini a Walter Pagliaro del 10 dicembre 1997 [dattiloscritto su carta intestata dell'Istituto, 2ff.].

[110] AFI Documenti 1998. Lettera di Umberto Albini a Jacques Lassalle del 5 giugno 1997 [dattiloscritto 1f.] in cui il presidente si rammarica che il regista non potrà collaborare con l'Istituto per il ciclo del 1998.

[111] AFI Documenti 1998. Lettera di Peter Stein a Umberto Albini del 21 novembre 1996 [fotocopia di manoscritto trasmesso via fax 1f].

[112] AFI Documenti 1998. Lettera di Umberto Albini a Theo Angelopoulos del 21 novembre 1996 [dattiloscritto 1f.].

[113] AFI Rassegna Stampa: Di Tommaso 1998.

e dall'Est del mondo[114]. È quindi davanti agli asettici *palazzi di cristallo* delle metropoli che Dioniso oggi si manifesta, un «assedio che reclama comprensione e approfondimento di gente di diversa provenienza che porta con sé la propria aggressività, certo, ma anche e soprattutto la propria cultura e la propria energia»[115].

Baccanti per Pagliaro mostra i pericoli in cui può incorrere la *polis* contemporanea nel rifiuto del *barbaro*: «Ciò che è regolare, ufficiale, codificato crolla e il ritorno al caos appare come il risvolto impressionante della civiltà»[116]. È quasi una prefigurazione di quel che accadrà di lì a poco, l'11 settembre 2001: «Se la nostra cultura fra qualche tempo si comporterà come Penteo ci ritroveremo con il nostro "palazzo di cristallo" crollato»[117]. Nelle intenzioni del regista c'è l'idea di collocare al centro della scena una costruzione colossale di cristallo, una chiara allusione ai grattacieli di New York, perché è nel palazzo e non più sul Citerone che alla fine del millennio si consuma il disagio dell'incontro con l'altro[118].

Il regista intravede una via d'uscita: «Attraverso la gioia del vino, l'estasi della festa e il mascheramento, l'*altro* può divenire una delle dimensioni della vita collettiva»[119].

La traduzione è a cura di Guido Reverdito e della Scuola di teatro dell'INDA; nell'Archivio della Fondazione è conservato il carteggio tra il presidente e il traduttore assieme alla copia originale del testo[120]. Anche Reverdito riconosce nel testo euripideo un chiaro riferimento alla crisi generale in cui si dibatte l'uomo di fine millennio: *Baccanti* è il «quadro a tinte fosche di uno sfacelo di massa»[121]. Non sono solo fenomeni magici e straordinari a sconvolgere la mente di Penteo (il terremoto, il palazzo in fiamme) ma soprattutto l'arrivo di un gruppo di nomadi da un «altrove sconvolgente»[122].

La scenografia ideata per *Baccanti* da Luciano Damiani (che cura anche l'allestimento per *Ecuba*) è imponente: al centro di uno slargo metropolitano che occupa tutto il piano della scena è collocato un palazzo di cristallo[123]. Il progetto iniziale è più volte modificato, perché la

[114] AFI Numero Unico 1998. Walter Pagliaro, "*Il mio cuore è una danza di paura*", p. 38.
[115] *Ibidem*.
[116] *Ibidem*.
[117] AFI Rassegna Stampa: Faraci 1998.
[118] AFI Rassegna Stampa: Celi 1998a.
[119] AFI Numero Unico 1998. Walter Pagliaro, "*Il mio cuore è una danza di paura*", p. 40.
[120] AFI Documenti 1998. Carteggio Albini-Reverdito 1997-1998.
[121] Guido Reverdito, *Introduzione alle Baccanti* di Euripide, in Euripide, *Baccanti*, traduzione della Scuola di teatro Classico "Giusto Monaco" sotto la direzione di Guido Reverdito, Siracusa, 1998, p. 8.
[122] *Ibidem*.
[123] AFI Documenti 1998. Luciano Damiani, Bozzetto di scena per *Baccanti*.

locale soprintendenza ai monumenti giudica l'opera troppo pesante e quindi pericolosa per le strutture del Teatro greco. È lo stesso Damiani a descrivere come la riduzione di scala comportò anche una diversa semantizzazione del palazzo stesso: la struttura è realizzata mobile e praticabile, tale da assumere forme diverse, "respirare", per alludere al mostro che fondò la stessa Tebe[124]. L'intervento scenografico contrasta nettamente con la natura del luogo, e anche in questo si vuole sottolineare il dualismo tra la città di Tebe e il Citerone[125].

I costumi di Alberto Verso traducono appieno l'idea di "altrove sconosciuto" che contraddistingue l'arrivo di Dioniso e delle Baccanti: le vesti, delle quali si conservano i figurini nell'Archivio della Fondazione[126], sono accomunate da un linguaggio multietnico e vivace. Ed è lo stesso Verso a ribadirlo in un'intervista poco prima dell'avvio della stagione: «Questo testo mi ha intrigato più degli altri, è una fonte infinita di cose e di universi; abbiamo tolto i pepli a favore dei colori, degli usi e dei costumi degli altri "mondi" che stanno invadendo la nostra cultura»[127].

È soprattutto nelle vesti per il Coro che si riconosce la fertile vitalità di un'etnia "diversa", e così descrive Pagliaro le seguaci del dio: «Le nostre Baccanti sono nomadi, attrici, danzatrici, musiciste di un ambulante, sinistro teatrino; hanno gli abiti colorati di luoghi lontani dove si combatte […] sono il femminino liberato, sono profughe ammonitrici di una cultura altra, […] che traspongono il mito in una dimensione fremente, per raccontare un simbolico ritorno al caos»[128].

Come i costumi anche le musiche di Arturo Annecchino sono caratterizzate dall'incontro con culture ed etnie diverse, che si traducono spesso nella libera improvvisazione dei percussionisti senegalesi, ingaggiati assieme a musicisti più "tradizionali" di sax e contrabbasso[129]. Una «"festosa" energia di note», come la definisce il regista, che contraddistingue anche le danze, dirette dal coreografo rumeno Gheorghe Iancu, costruite su ritmi tribali ed eseguite da musicisti di colore, portatori – sempre secondo il regista – di «forza ed energia nuove»[130].

Dioniso è interpretato da Paolo Graziosi, Penteo da Piero Di Iorio, mentre Micaela Esdra è Agave. Della recitazione le cronache non raccontano quasi nulla, penalizzata forse dal tiepido consenso della critica, che accusa Pagliaro di aver letto i versi «in modo morbido, cremoso,

[124] AFI Numero Unico 1998. Luciano Damiani, *Teatro Greco:* Le Baccanti e Ecuba, p. 28.
[125] AFI Rassegna Stampa: Di Tommaso 1998.
[126] AFI Figurini 1998. Alberto Verso, 12 figurini per *Baccanti*, [tempera su carta con inserti di tessuto].
[127] AFI Rassegna Stampa: Celi 1998b.
[128] AFI Numero Unico 1998. Walter Pagliaro, "*Il mio cuore è una danza di paura*", p. 39.
[129] AFI Numero Unico 1998. Arturo Annecchino, *Le Musiche*, p. 47.
[130] AFI Rassegna Stampa: Di Tommaso 1998.

ovattato», attori consegnati alla maniera e Baccanti rese da «calligrafiche fanciulle che il coreografo Gheorghe Iancu organizza e muove in quadri rifiniti, composti anche nella scompostezza»[131]. Solo il ritmo delle percussioni allude a una fatua «scintilla bacchica»[132].

Baccanti *2002*

Il quinto allestimento di *Baccanti* a Teatro greco è del 2002, in occasione del XXXVIII Ciclo di Spettacoli Classici. L'Istituto, coinvolto alla fine del 1998 in uno spiacevole caso di corruzione che ne mette a repentaglio la stessa esistenza, è radicalmente ristrutturato e costituito come Fondazione; dal 2000 è presidente Walter Le Moli, che propone spettacoli a cadenza annuale. Dopo *Agamennone* e *Coefore* di Eschilo nel 2001, anziché completare l'*Orestea*, viene richiesta a Luca Ronconi una "trilogia", e il maestro, per la prima volta sulla scena siracusana, propone due tragedie (*Prometeo* e *Baccanti*) e una commedia (*Rane* di Aristofane).

Gli spettacoli sono coprodotti in collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano, che li riallestisce "al chiuso" negli anni seguenti[133]; per Sergio Escobar – direttore del Piccolo – «partire dal Mediterraneo per ripensare l'Europa» è un percorso imprescindibile per la ricerca e la nascita di nuovi linguaggi condivisi[134].

La scelta di Ronconi di non proporre una trilogia "tradizionale" ad una sola unità narrativa come il ciclo tebano, è motivata dal desiderio di «disegnare un incrocio di temi sociali e culturali dal "cuore" mediterraneo»[135]. Ma è anche la ricerca di una sostanziale ambiguità che guida la scelta dei tre drammi da rappresentare[136]. *Prometeo, Baccanti* e *Rane* rappresentano per il regista una sorta di percorso di desacralizzazione, per cui, a partire dalla tragedia eschilea, dove compaiono solo gli dèi, e se ne preannuncia la caduta, attraverso il dramma euripideo, in cui l'incontro tra umano e divino è distruttivo se non mediato dal rito, si giunge alla commedia in cui lo stesso divino assume toni grotteschi[137]. Il primo scopo che si prefigge Ronconi nella rilettura dei tre drammi è di rendere il testo comprensibile, evitando una recitazione paludata e cantilenante, ma rifiutando anche un'operazione di attua-

[131] AFI Rassegna Stampa: Sala 1998.
[132] *Ibidem*.
[133] Sull'allestimento al Piccolo Teatro di Milano nel febbraio 2004, nel quale cambiano alcuni attori e sono modificate alcune soluzioni sceniche, si veda la scheda dello spettacolo nell'archivio on-line (www.archivio.piccoloteatro.org).
[134] AFI Numero Unico 2002. Sergio Escobar, p. 13.
[135] AFI Rassegna Stampa: Celi 2002a.
[136] AFI Rassegna Stampa: Man 2002.
[137] AFI Numero Unico 2002. *Conversazione con Luca Ronconi*, a cura di Luca Fontana, p. 44.

lizzazione; va considerata e salvaguardata proprio la "distanza" che ci separa dall'antico: «I testi teatrali del passato a me appaiono come una specie di cannocchiale, una sorta di buco volto al passato, o forse uno spaccato geologico, attraverso il quale possiamo renderci conto non di quanto il passato, per frettolosa analogia, ci sia vicino, ma di quanto ce ne siamo noi allontanati»[138].

Il testo euripideo è già stato portato in scena da Ronconi (a Vienna nel 1973; a Prato nel 1977), ma come dichiara lo stesso regista «entrambe le volte mi sono rifatto al solo testo, dimenticando l'esperienza precedente, come se nemmeno esistesse una continuità della mia stessa personale rappresentazione»[139]; è quindi un allestimento di *Baccanti* tutto nuovo, quello siracusano.

Le prove dello spettacolo iniziano a partire dal coro perché, come ricorda Ronconi, esso rappresenta la parte più problematica negli allestimenti contemporanei: venendo meno il luogo deputato sulla scena «non c'è distinzione degli spazi, diventa inevitabilmente parte della rappresentazione, a volte addirittura un ingombro, che fa da diaframma tra attori e pubblico, non un tramite tra le due realtà». Sia per *Prometeo* che per *Baccanti*, il coro viene concepito come unitario, con brani recitati all'unisono, quasi mai cantati, e solo sporadicamente alcuni versi sono spezzettati in battute singole[140].

La traduzione è di Maria Grazia Ciani, che ricorda quanto, tra i testi euripidei, *Baccanti* sia il più ambiguo, nel quale nessuno dei personaggi «conosce fino in fondo il ruolo che è chiamato a recitare, nessuno, forse neppure Dioniso», lasciando pertanto sospeso nel lettore il giudizio[141].

La scena per la "trilogia" ronconiana è realizzata da Margherita Palli; in *Baccanti* appare essenziale, quasi minimale: per volere del regista a fare "da sfondo" alla città di Tebe «in preda alla nevrosi del cambiamento» compare una tessitura sonora costituita da rumori e voci della Siracusa contemporanea[142]. Margherita Palli sfrutta appieno l'ambiente naturale del Teatro greco, disponendo in corrispondenza dell'antica *skené* alcuni lastroni di pietra e aprendo al centro una botola, dalla quale fuoriesce il fuoco sacro, già distruttore di Semele e della sua casa. Anche i costumi di Gianluca Sbicca sono essenziali, soprattutto per Dioniso; mentre il coro di Baccanti è infagottato in pesanti panni, poveri e logori, con pance posticce da gestanti. Le donne che si spostano in gruppo, con movenze molli e languide, appaiono già fecondate dal dio, ma non

[138] *Ibidem*.
[139] *Ibidem*.
[140] *Ibidem*.
[141] AFI Numero Unico 2002, p. 32.
[142] AFI Rassegna Stampa: Quadri 2002.

hanno nulla di sacrale e sembrano – a tratti – profughe extracomunitarie in cerca d'asilo[143]. Tra gli attori è Massimo Popolizio a raccogliere su tutti il plauso della critica. L'attore genovese interpreta Dioniso sia in *Baccanti* che in *Rane*, risolvendo il personaggio con due soluzioni opposte, come ricorda lo stesso Popolizio: «In *Baccanti* di Euripide sarò un Dioniso nel suo impeto più vitale e "dionisiaco", violento e devastatore; in Aristofane, invece, il dio è colto nella sua vecchiaia, e la sua è un'immagine decadente e stanca»[144]. L'epifania del dio a Tebe, a petto nudo con le spalle coperte da una lunga chioma bionda, è ambigua: il dio oscilla tra il mistificatore e il profeta, con venature quasi *pulp*[145], e l'attore riesce a renderla in modo encomiabile. Franco Quadri non usa mezzi termini nell'elogiarne la prestazione: «Ed ecco il superlativo Massimo Popolizio, che era già stato un Dioniso magnetico e spietato nelle *Baccanti*, gonfiarsi da Falstaff e concedersi a un romanesco da personaggio pasoliniano, creando un dio da strapazzo [in *Rane*]»[146].

La critica elogia anche l'interpretazione degli altri protagonisti: Galatea Ranzi nel ruolo di Agave; Giovanni Crippa Penteo; Warner Bentivegna e Luciano Virgilio, che impersonano rispettivamente Cadmo e Tiresia. La critica dimostra di apprezzare la rilettura di *Baccanti*, sebbene la polemica riguardante l'allestimento di *Rane* assorba gran parte dell'attenzione della stampa[147]. Il contrasto tra razionale e irrazionale viene risolto in maniera efficace[148], così come il confronto tra Dioniso e Penteo, quasi un corpo a corpo, che a qualcuno ricorda la dinamica della *via crucis*: l'accanimento contro il dio che poi si rovescia nella sconfitta dell'aguzzino[149].

L'intento di fedeltà al testo di Euripide dichiarata da Ronconi pare risolta felicemente negli allestimenti siciliani. Marisa Fabbri, unica interprete di *Baccanti* nella rilettura ronconiana del 1977, ricorda come solo un grande maestro è in grado di fare del testo "teatro":

> Io mi propongo di entrare nella scrittura teatrale e Ronconi questa scrittura la fa diventare teatro. Quella di Ronconi non è mai un'idea sul testo: Ronconi fa il testo, lo realizza. Quello che viene fuori dai suoi spettacoli è il testo: l'autore da una parte e gli spettatori dall'altra, messi nella situazione di decidere per conto proprio, cioè di saper leggere lo spettacolo, di saper comprendere – chi vuol comprendere[150].

[143] AFI Rassegna Stampa: Fiore 2002.
[144] AFI Rassegna Stampa: Scorrano 2002.
[145] AFI Rassegna Stampa: Celi 2002b.
[146] AFI Rassegna Stampa: Quadri 2002.
[147] *Ibidem*.
[148] AFI Rassegna Stampa: Rizzo 2002.
[149] Alberti 2002.
[150] Alberti, D'Alessandro 2003.

Abstract

Euripides' Bacchae *had a large fortune after the decade of the* 1960s*: from* 1968 *– and especially from* 1969 *with Richard Schechner's* Dionysus *– the tragedy conveyed into performing arts the contemporary reflection on dionysism and its expressions.*

Inda produced The Bacchae *five times for the Cycles of Classical Plays staged in the Greek Theatre of Syracuse: the first one took place back in* 1922*, under the direction of philologist Ettore Romagnoli, with Duilio Cambellotti as scenographer. A second staging of* The Bacchae *was in* 1950*, starring Vittorio Gassman as Dionysus; then in* 1980 *director Giancarlo Sbragia focused the drama on the issue of the search for identity. In* 1998 *director Walter Pagliaro showed Thebes as a business city tower besieged by strangers; the last version of Bacchae was on stage in Syracuse in* 2002*, with Luca Ronconi as director.*

Riferimenti bibliografici

Albano 1922a
F. Albano, «Mezzogiorno», 18 aprile 1922.

Albano 1922b
F. Albano, «La Tribuna», 28 aprile 1922.

Alberti 2002
C. Alberti, *La caduta della polis*, in www.drammaturgia.it, 18 maggio 2002.

Alberti, D'Alessandro 2003
C. Alberti e S. D'Alessandro (a c. di), *Marisa Fabbri ha detto di sé e del teatro*, in www.drammaturgia.it, 17 giugno 2003.

Beltrametti 2007
A. Beltrametti (a c. di), *Studi e materiali per le* Baccanti *di Euripide. Storia Memorie Spettacoli*, Como-Pavia, Ibis, 2007.

Bertani 1980
O. Bertani, «Avvenire», 15 maggio 1980.

Bordignon 2007
G. Bordignon, *"Musicista poeta danzatore e visionario". Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa*. 1914-1948, tesi di dottorato in Logos e rappresentazione, Università degli Studi di Siena, XIX Ciclo, 2007.

Brecht 1974
S. Brecht, *Nuovo teatro americano*, Roma, Bulzoni, 1974.

Calendoli 1950a
G. Calendoli, «La Libertà», 30 aprile 1950.

Calendoli 1950b
G. Calendoli, *I* Persiani *e le* Baccanti *a Siracusa*, «Teatro», 25 maggio 1950, pp. 9-10.

Cambellotti 1999
D. Cambellotti, *Teatro storia arte*, a c. di M. Quesada, Palermo, Novecento, 1999.

Carratore 1950
A. Carratore, «La Sicilia», 27 marzo 1950.

Celi 1998a
C. Celi, «La Sicilia», 7 maggio 1998.

Celi 1998b
C. Celi, «La Sicilia», 14 maggio 1998.

Celi 2002a
C. Celi, «La Sicilia», 18 aprile 2002.

Celi 2002b
C. Celi, «La Sicilia», 18 maggio 2002.

Centanni 2004
M. Centanni (a c. di), *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa* 1914-1948, Milano, Electa, 2004.

Cimino 1950
M. Cimino, «L'Unità», 16 aprile 1950.

Colomba 1980
S. Colomba, «Il Resto del Carlino», 31 maggio 1980.

Contini 1950
E. Contini, «Il Messaggero», 8 maggio 1950.

D'Amico 1950
S. D'Amico, «Il Tempo», 7 maggio 1950.

Danzuso 1980
D. Danzuso, «La Sicilia», 31 maggio 1980.

Davico Bonino 1980
G.D. Bonino, «La Stampa», 31 maggio 1980.

Del Corno 1978
D. Del Corno, *Le* Baccanti *di Euripide e Luca Ronconi*, «Dioniso», XLIX (1978), pp. 253-257.

De Monticelli 1980
R. De Monticelli, «Corriere della Sera», 7 giugno 1980.

Di Tommaso 1998
L. Di Tommaso, «La Gazzetta del Sud», 18 aprile 1998.

Faraci 1998
L. Faraci, «La Sicilia», 15 maggio 1998.

Faraci 2003
L. Faraci, *La parola, l'attore, la voce*, in E. Giliberti, L. Faraci (a c. di), *La scena ritrovata. Novanta anni di teatro antico a Siracusa*, Siracusa, Lombardi, 2003.

Ferro 1950
P. Ferro, «Il Giornale d'Italia», 18 maggio 1950.

Fiore 2002
E. Fiore, «Il Mattino», 20 maggio 2002.

Formosa 1980
A. Formosa, «Il Diario», 12 giugno 1980.

Forster 1922
R. Forster, «Il Mattino», 29 aprile 1922.

Fusillo 2007
M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Guida 1922
G. Guida, «La nostra Fiamma», 30 marzo 1922.

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

Hopkins, Sugerman [1980] 1981
J. Hopkins, D. Sugerman, *Nessuno uscirà vivo di qui*, Milano, Kaos Edizioni, [1980] 1981.

Lamioni 2007
F. Lamioni, *Le* Baccanti *di Wole Soyinka. Dalla drammaturgia alla cronaca della prima rappresentazione*, in Beltrametti 2007, pp. 437-452.

Longo 1971-1974
V. Longo, *Osservazioni su una rappresentazione moderna delle* Baccanti *di Euripide*, «Dioniso» XLV (1971-1974), pp. 496-500.

Macrì 2007
F. Macrì, *Salvini, Ronconi, Trionfo (non una triade)*, in Beltrametti 2007, pp. 383-410.

Man 2002
G. Man, «Il manifesto», 23 aprile 2002.

Manzarek [1998] 2002
R. Manzarek, *Light My Fire. La mia vita con Jim Morrison*, Milano, Editori Riuniti, [1998] 2002.

McDonald 2004
M. McDonald, *L'arte vivente della tragedia greca*, Firenze, Le Monnier, 2004.

Morrison 2001
J. Morrison, *Tempesta elettrica. Poesie e scritti perduti*, a cura di Riccardo Bertoncelli, Milano, Mondadori, 2001.

Norcia 2004
G. Norcia, *III Ciclo di Spettacoli Classici (*1922*)* Edipo Re *di Sofocle,* Baccanti *di Euripide*, in Centanni 2004, pp. 47-49.

Pasolini 1968
P.P. Pasolini, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968.

Pasolini 1992
P.P. Pasolini, *Dialoghi*, a cura di G. Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1992.

Pensa 1980
C.M. Pensa, «Epoca», 14 giugno 1980.

Pinti 1922
P. Pinti, «Il Resto del Carlino», 11 aprile 1922.

Quadri 2002
F. Quadri, «Repubblica», 7 giugno 2002.

Quasimodo 1950
S. Quasimodo, «Tempo», 27 maggio 1950.

Rizzo 2002
S. Rizzo, «Giornale di Sicilia», 19 maggio 2002.

Romagnoli 1922
E. Romagnoli, «Gazzetta del Popolo», 28 aprile 1922.

Romagnoli 1950
Euripide, *Le Baccanti. Traduzione in versi italiani di Ettore Romagnoli*, Bologna, Zanichelli, 1950.

Romeo 1980
L. Romeo, «Il Tempo», 31 maggio 1980.

Sala 1998
R. Sala, «Il Messaggero», 22 maggio 1998.

Scorrano 2002
O. Scorrano, «La Sicilia», 18 aprile 2002.

Signorelli 1980
S. Signorelli, «Il Mattino», 8 giugno 1980.

Squarzina 2005
L. Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e di sconfitte*, Pisa, Pacini, 2005.

Stephen 2004
D. Stephen, *Jim Morrison. Vita, morte, leggenda*, Milano, Mondadori, [2004] 2006.

Sugerman 1983
D. Sugerman, *The Doors. The Illustrated History*, New York, Morrow, 1983.

Talarico 1950
V. Talarico, «Il Momento», 7 maggio 1950.

Treu 2007
M. Treu, *Il Dionisismo tardo-novecentesco e alcuni riflessi italiani*, in Beltrametti 2007, pp. 369-382.

Valvo 1998
L. Valvo, «La Sicilia», 15 maggio 1998.

Woodruff 1998
Euripides, *Bacchae*, edited by Paul Woodruff, Indianapolis, Hackett Publishing, 1998.

Wrigley 2004
A. Wrigley, *Details of productions discussed*, in Hall, Macintosh, Wrigley 2004, pp. 369-418.

Zeitlin 2004
F. Zeitlin, *Dionysus in '69*, in Hall, Macintosh, Wrigley 2004, pp. 49-76.

Zocaro 1980
E. Zocaro, «L'Ora», 27 aprile 1980.

ISTITUTO NAZIONALE DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Sede legale
Viale Regina Margherita n. 306 - Roma
Tel. +39 06 44 29 26 27 - Fax +39 06 44 25 24 41

Sede amministrativa e operativa
Corso Matteotti n. 29 - Siracusa
Tel. +39 0931 487 200 / 201 - Fax +39 0931 487 220

www.indafondazione.org

Registrazione n. 3 Tribunale di Siracusa 18 aprile 2011