VINCENZO FUMAROLA

DAL TEATRO DI DIONISO IN ATENE AL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA *

La mia relazione odierna non intende delineare l'evoluzione delle forme architettoniche del teatro dall'antichità ai tempi moderni (non è neanche il campo di mia competenza, e su questo mi limiterò agli accenni strettamente necessari), bensì concorrere a spiegare, a definire il teatro, storicamente e idealmente, come il luogo strutturale primario e ineludibile di ogni rappresentazione drammatica, e lo spettacolo teatrale come forma privilegiata e organica di rappresentabilità assoluta.

Ma non si può affrontare questo percorso senza una premessa – inevitabilmente didascalica – sull'essenza, la funzione e il linguaggio dello spettacolo teatrale antico. La grecità classica non ha inventato il teatro per dar vita a un nuovo genere di alta letteratura, e tanto meno ad una manifestazione d'intrattenimento e di evasione popolare. Questo lo è in parte divenuto più tardi, durante il medio e tardo ellenismo e soprattutto nella società romana. Il teatro si è sviluppato dentro alcune cinte urbane della Grecia e Magna Grecia perché e quando si è compreso – dapprima ad opera di alcune tirannidi illuminate, e poi in particolare nella grande stagione democratica – che esso poteva diventare un formidabile strumento istituzionale di aggregazione civica e di formazione culturale. Questo teatro non poteva nascere che dentro la festa religiosa, ma non nasceva dalla festa religiosa, così limitata sul piano concettuale e ripetitiva su quello drammatico. Bisognava aggiungere un rituale laico, coagente e competitivo con quello sacrale, da cui potessero scaturire la progressione drammatica, la presa di coscienza politica, la maturazione razionale e morale dei cittadini liberi, e lo sviluppo della stessa identità panellenica.

Un compito certamente immane, anche perché non c'erano alle spalle che scarsi e riduttivi precedenti. Si doveva sviluppare quella triade costitutiva, inscindibile e interattiva, che era necessaria per dare origine ad uno spettacolo integrale, coordinato e vissuto in modo unitario e organico. In termini greci piacevolmente anaforici, occorrevano un θέμα, un θέαμα e un θέατρον; per la nostra nomenclatura, un contenuto, una forma e un contenitore adeguati.

* Conferenza tenuta il 22 gennaio 2001 nell'Odeo Olimpico.

Gli argomenti contenutistici erano apparentemente già predisposti, sussistendo ed avendo già avuto notevoli elaborazioni poetiche ed etiche quella miriade di miti, di tradizioni e di saghe che in due millenni si era sedimentata nell'intenso crogiolo del mediterraneo orientale, punto d'incontro e di scontro, di fusione e di sovrapposizione di razze, di popoli e di civiltà. Ma non era facile isolare in questa congerie incoerente le mitologie più adatte, commisurarle sui nuovi valori e interessi collettivi, o addirittura aggiungerne di nuove e più attuali. Solo il colpo d'ala di un genio poteva sollevare dal mucchio un nucleo privilegiato e vitale, ed imporlo alla comunità civica. Con Eschilo il repertorio teatrale assunse la selettività e la serialità che i tragici coevi e successivi si limitarono a perpetuare, con o senza variazioni significative negli intrecci e negli esodi.

Quanto alla forma, essa era ben più disagevole da sperimentare e da rinnovare. Bisognava sostituire al racconto epico e al canto lirico, allora egemoni, l'azione diretta e localizzata e la presentazione degli eventi in tempo reale; al monologo corale declamato e ritmato, che pur appariva prezioso e insostituibile, doveva aggiungersi il dialogo e l'agone drammatico; al puro ascolto, e alla liturgia esteriore dei partecipanti al culto, doveva subentrare una visione attenta e critica, mediata dalla parola, dalla gestualità e dalla danza; al rapsodo e al corifeo, e al loro limitato uditorio di palazzo o di piazza, doveva contrapporsi un ὑποκριτής, un attore-risponditore, meglio se raddoppiato, e una serie di personaggi identificabili e viventi in mezzo agli spettatori anonimi e immobili. Con un mirabile crescendo di sostituzioni e di aggiunte, tutto questo fu realizzato nel corso di appena due generazioni.

Infine, il contenitore teatrale. Non potevano più bastare gli angoli urbani tradizionali, quali il τέμενος (il santuario e le sue adiacenze), il λιμένιον (l'area portuale nelle città di mare), la στοά (il portico) e così via. La stessa ἀγορά, la grande piazza polivalente e polifunzionale, diventava insufficiente e dispersiva se trasferita alle esigenze di una ὄψις (visione) e fruizione collettiva. Occorrevano spazi grandi e geometrici, capaci di convogliare attorno ad un piccolo perimetro vivente quella comunione immensa di occhi, di ascolti, di coscienze e di anime.

Ebbene: se la natura si prestò ad offrire i luoghi, la cultura l'arte e la creatività vi aggiunsero soluzioni di una semplicità e adattabilità esaltanti. Rimanevano infatti soltanto i declivi, dolci o scoscesi, e le spianate spesso irregolari ai piedi delle acropoli. I Greci non avevano nelle loro file e nella loro storia profeti come quelli d'Israele, che li invitassero ad appianare i monti e a colmare le valli; essi sapevano solo assecondare, non violentare la natura. E così capirono che anche una lieve o spiccata sinuosità poteva essere adatta allo scopo, se solo fosse delimitata e ritoccata a forma di concavità semicircolare o trapezoida-

le, e potesse essere coperta con gradinate lignee, o incisa in sedili naturali, rozzi quanto capienti. In breve, questa struttura mista di natura e d'invenzione umana si aprì ad ospitare una folla crescente di spettatori, bene allineati e in gran parte seduti, e in grado di vedere e ascoltare, di comprendere e di commentare. Più tardi, negli ultimi decenni del V secolo, la cavea fu tutta perimetrata con pietrosa regolarità emiciclica, la scena si arricchì di piccoli avanzamenti prospettici, e la grande, infinita stagione del teatro di Dioniso in Atene e del teatro di Apollo a Siracusa era già diventata adulta e matura, e aveva di fatto già ospitato la maggior parte dei grandi drammi d'autore.

In Atene si raggiunse presto la cifra di 20.000 spettatori; quella, tramandata da alcune fonti antiche, di 30.000, non appare credibile in base ad accurate misurazioni di spazio e di calca. Resta comunque una presenza enorme, se si pensa ai limiti dell'intero circuito urbano e alla consistenza dell'intera popolazione libera dell'Attica, che non superava le 35-40.000 unità. Era quasi un'intera città che si trasferiva per qualche giorno nel suo teatro dalla mattina al tramonto. Gli stessi forestieri vi accorrevano in gran numero, e spesso decidevano di prendere dimora in quella città così viva e ospitale, così ricca di potenzialità culturali ed economiche. Il governo democratico di Atene, auspice la politica illuminata e astuta di Pericle, arrivò al punto di decretare il pagamento di un θεωρικόν, cioè di una indennità giornaliera ai cittadini meno abbienti, perché potessero assistere alle ripetute sessioni teatrali senza problemi finanziari e familiari. All'inverso lo Stato addossò tutte le spese organizzative ai cittadini ricchi (le famose «liturgie»), ritenendoli in obbligo di contribuire allo sviluppo e al prestigio della città; nemmeno i forestieri residenti e abbienti potevano sottrarsi a questa imposizione.

Cominciava così la storia del teatro, nato dal cuore laico di una comunità civica pulsante dentro il corpo di una festa religiosa; quel teatro che, avendo coinvolto ormai da venticinque secoli tutte le arti e le istituzioni umane, tutte le risorse e i simboli della società, ha il diritto di essere considerato una delle più grandi creazioni della civiltà e dello spirito umano.

Ma ora, dopo questa copiosa e necessaria introduzione, è tempo di entrare più a fondo e direttamente nella storia e nella cultura del teatro: quello antico e quello moderno.

Nell'immenso patrimonio culturale sedimentato nel teatro occorre – ed è il modo più semplice e adeguato – seguire un filone, un'opera, un autore e un contenuto, e darsi precisi confini di tempo e di luogo. Partirò da un anno, il 405 a.C., e da quel luogo ormai affermato e popolato che era dunque il teatro di Dioniso Eleutereo in Atene. Siamo con tutta probabilità nel cuore dell'inverno e all'interno delle feste

Lenee, e in una delle tre giornate tradizionali viene rappresentata una trilogia di Euripide (erano tre drammi diversi e autonomi, e del resto trilogie concatenate non se ne facevano più da tempo). Può sembrare una vicenda normale e ordinaria, e invece quella rappresentazione era per vari aspetti eccezionale. In primo luogo perché Euripide era morto l'anno precedente, e quindi siamo davanti al primo caso storicamente documentato di rappresentazione postuma. Questo carattere postumo è accentuato dal fatto che Euripide si era allontanato da Atene già due anni prima: e lo aveva fatto sia perché disgustato dalle incomprensioni, dalle critiche e dal disamore dei suoi concittadini, sublimato dalle beffe dei comici, sia per le amichevoli profferte del re Archelao di Macedonia, che voleva far entrare il suo popolo – periferico e arretrato – nell'area culturale e civile della grecità. Di una rappresentazione postuma fruirà anche Sofocle, il cui *Edipo a Colono* – grande canto del cigno – sarà dato in teatro solo nel 401.

C'è voluto quindi un atto di vera palinodia, di rimorso e di rimpianto da parte degli ateniesi, unito alle pressioni del figlio di Euripide, che aveva riportato in Atene i testi del padre, perché si potesse arrivare in tempi così rapidi alla scelta, alla preparazione e all'esecuzione dei tre drammi. D'altra parte gli ateniesi non ebbero di che pentirsi, perché si trovarono ad ascoltare e ad ammirare almeno due capolavori (l'*Ifigenia in Aulide* e le *Baccanti*) che proprio per il loro valore si sono conservati sino a noi. E, forse, anche la gente comune riuscì in qualche modo a immergersi attraverso i due drammi nel mistero contrapposto della catarsi apollinea e della catarsi dionisiaca.

Ma non è mio compito in questa occasione fare l'analisi estetica e poetica delle due tragedie, e del resto mi limiterò a seguire le vicende, la fortuna e il significato delle *Baccanti*, che si possono considerare la Bibbia del teatro e del dionisismo antico. Comincerò col dire che si tratta – nel 405 a.C. – della prima rappresentazione teatrale delle *Baccanti*, e scavalcando i secoli e i millenni aggiungerò che l'ultima rappresentazione teatrale importante di questa tragedia poteva essere un privilegio e un vanto – verso la fine del secondo millennio d.C. – di Vicenza e del Teatro Olimpico, dato che l'opera era programmata nel ciclo degli spettacoli classici del settembre '98. Ma, come sappiamo, le baccanti sono state scacciate dal Teatro Olimpico, e alloggiate in una discoteca di periferia. In tal modo il primato è stato lasciato a Siracusa, che nel giugno dello stesso anno aveva voluto e saputo rappresentare nel suo teatro l'ultimo capolavoro di Euripide, e non avrebbe certo mai pensato di relegarlo in una struttura pseudoculturale del suburbio. Delle vicissitudini vicentine parlerò comunque verso la fine del mio discorso.

Sempre in questo scorcio di millennio, si potrebbe prolungare ancora di due mesi il lungo cammino storico e teatrale delle *Baccanti*,

se si accettasse di assimilare ad esse, per affinità di contenuti e di contenenti, un'opera lirica rappresentata nell'agosto del '98 nell'ambito del Festival di Salisburgo in Austria. L'opera è il *Re Ruggero* ed è stata musicata dal maggior compositore polacco del '900, Karol Szymanowsky. In questo testo viene celebrata la iniziazione dionisiaca di Ruggero II il Normanno, che quindi abiura al cristianesimo già abbracciato dalla famiglia; in un certo senso, siamo sempre nel clima religioso, ma agli antipodi del clima politico, delle *Baccanti* perché è il re stesso che si converte a Dioniso, al contrario del protagonista euripideo e re di Tebe Penteo che combatte e perseguita Dioniso. Ma a me preme far rilevare che quest'opera da un lato è stata rappresentata in uno spazio che è comunque teatrale (la Sala-Teatro degli Spettacoli di Salisburgo), e dall'altro è ambientata – nel libretto e negli eventi – nel tempio e nel teatro di Segesta in Sicilia, mentre solo la conclusione è posta nella Cappella Palatina di Palermo. Siamo quindi sempre in un'aura dionisiaca teatrale e regale!

Torniamo alle *Baccanti* vere e proprie. L'azione, com'è noto, si svolge a Tebe, uno dei luoghi ideali (o luoghi dell'anima) del mito e del teatro greco, come Argo, Atene, Delfi, Micene, l'Aulide ecc. Ma Tebe aveva qualcosa di più, perché era il centro di due grandi saghe: quella di Dioniso e quella dei Labdacidi (cioè della famiglia di Edipo). E tutti i tragici maggiori e minori hanno trattato questi due potenti filoni mitici, che quindi hanno assunto, nella coscienza e nella storia antica, il valore di una categoria – culturale e ideale – dello spirito greco. La centralità tebana ci fa apprezzare sempre più la sapienza e la genialità di Vincenzo Scamozzi e degli Accademici Olimpici, che hanno voluto aggiungere al teatro palladiano proprio lo scenario emblematico di Tebe. Tra l'altro voglio ricordare che anche l'*Eracle*, che era nel cartellone dello stesso anno '98 all'Olimpico, è ambientato a Tebe; poteva essere quindi l'occasione giusta per esaltare, in quel magico settembre del '98, il nostro Teatro, dato che venivano affratellate due delle sei tragedie tebane rimasteci del teatro greco, e la loro congiunzione nello stesso ciclo e teatro era una novità assoluta nelle rappresentazioni sia italiane che straniere del secolo. Un'altra occasione perduta!

Come si sa, le *Baccanti* raccontano uno degli episodi più significativi della storia di diffusione e di conquista del culto dionisiaco nel cuore della grecità. Dioniso era già appartenuto alla grecità originaria, accanto alle dee madri e ai culti agrari dell'età cretese-micenea; ma l'irruzione degli Ioni e dei Dori l'aveva relegato ai margini del mondo egeo ed ellenico, e solo nel VII secolo era tornato in modo prepotente nella vita cittadina greca, grazie anche all'alleanza tra le plebi rurali e montane e il proletariato urbano favorito dai tiranni e dagli esymneti, arbitri delle contese e dei nuovi patti sociali.

Il risultato di questo compromesso storico è stato duplice, ma ugualmente positivo per il progresso della società greca e di quella umana in generale. Da un lato furono ammessi nella cintura urbana tutti e solo quei rituali dionisiaci che, per essere essoterici, apparivano acculturabili e politicizzanti: le processioni cultuali, le feste, le offerte e le invocazioni, le coreografie e i corali dai quali sarebbero nati il ditirambo e la tragedia. Al centro, naturalmente, c'era sempre un santuario di Dioniso, accanto a cui si disporranno in Atene il teatro e l'Odeon. Ma i rituali misterici e soterici, gli eventi e i memoriali cultualmente e simbolicamente più significativi e cruenti, furono (o rimasero) confinati nelle zone periferiche e montane, attorno a sacrari come quelli di Eleusi e di Eleutere, o sul monte Citerone. Il mistero più importante che vi si celebrava era la passione, morte e resurrezione di Dioniso, dio delle stagioni risorgenti, dei grappoli inebrianti e del recupero liberatorio della femminilità arcaica. Tutti questi aspetti rivivono nelle *Baccanti* di Euripide, in cui la persecuzione e l'imprigionamento del dio (o del suo profeta) da parte del re Penteo è un simulacro della sua passione e morte; e il successivo dilaniamento del re ad opera delle Menadi (tra cui la sua stessa madre Agave) riproduce la ricomparsa e la vittoria del dio, e l'istituzione del sacrificio riparatore (prima umano, e poi dell'animale sacro – il tipico e mitico capro espiatorio).

In Euripide l'irrazionalità del mito e la razionalità dei dibattiti e delle scelte convivono in maniera mirabile nello scontro e nel gioco crudele tra Penteo, l'uomo-re, e Dioniso, l'uomo-dio. Il percorso dalle luci della città alle selve oscure del Citerone, dalla virilità alla femminilità (Penteo stesso viene indotto a travestirsi da donna) riproduce i due aspetti indissolubili della conquista dionisiaca, e l'apoteosi finale del divino abbraccia insieme la grazia e la pericolosità di questa numinosità invincibile e di questo menadismo spesso incontrollabile.

L'azione si svolge dunque a Tebe, ma l'evento centrale deve avvenire sul Monte Citerone. Come poteva l'autore antico rappresentare questo passaggio di luogo e di azione? Sarebbe stato assurdo pensare che il corego o l'arconte invitassero i ventimila spettatori ad abbandonare il teatro e a correre sul Citerone, quasi che valesse anche per loro il grido delle Baccanti «Al monte, al monte!» (εἰς ὄρος). Ma ugualmente assurda e impraticabile sarebbe stata la soluzione che, per un regista e uno spettatore moderno, è ovvia e naturale: trasportare la scena cruenta dello σπαραγμός (il dilaniamento) davanti al palazzo reale, con o senza gli accorgimenti tecnici della struttura ruotante o del cambio di scena. Era impossibile per due ragioni: una religiosa (il mistero dionisiaco non poteva svolgersi nell'interno della città e sotto gli occhi di tutti), e una di registro etico-estetico (i tragici antichi non hanno quasi mai rappresentato atti sanguinosi e orrendi direttamente

sulla scena). L'unica soluzione era quella di prammatica in questi casi nel teatro greco: far raccontare l'evento da un ἐξάγγελος (un messaggero venuto dal di fuori e da lontano), che poteva essere un messo, un servo, un pastore, un soldato, il corifeo, o anche uno dei personaggi stessi. Ed è quello che ha fatto anche Euripide nelle *Baccanti*.

Ma con ciò ritorniamo in linea diretta alle premesse sul teatro e sulla teatralità nelle opere antiche. Il ripiego narrativo, infatti, non toglieva nulla alla vivezza e drammaticità, alla tensione e alla presenzialità dell'evento tragico dionisiaco, che vibrava nelle parole del poeta e nella voce dell'attore. E subito dopo, con naturale e temporale progressione, la vicenda esplodeva sulla scena e davanti al palazzo con l'arrivo della madre folle e snaturata e delle baccanti. Tutto era vivo, consequenziale, sconvolgente. Questo conferma che il teatro greco, sia dentro che fuori dell'azione drammatica, era il teatro della parola per eccellenza: la parola parlata, dialogata, dibattuta, gridata, mimetica – e, in aggiunta, o in alternanza – la parola cantata, danzata, gestualizzata. Il teatro greco nasceva e viveva essenzialmente, nella sua struttura semplice e perfetta, come un contenitore organico, totale, inevitabile per concentrare l'evocazione verbale e l'evento reale in un unico punto del tempo e dello spazio; e in tal modo rendeva insieme presente e atemporale il passato mitico. La parola era tutto: e dalla parola sorgevano le immagini, e gli spettatori non avevano bisogno di registici accorgimenti per vedere e capire la scena. L'esultanza di una scolta bastava a suscitare in loro la visione di una notte rotta dai fuochi rispondentisi di vetta in vetta sino all'Aracneo, e l'invito e l'incoraggiamento di un coro di vecchi saggi erano sufficienti a portarli in un bosco sacro folto di ulivi e trillante di usignoli.

Del resto possiamo dire che questa è una dote non solo del teatro greco, che l'ha diffusa nella cultura e nella storia occidentale – ma del teatro assoluto, del teatro come tale, del teatro eterno. Ricordiamo infatti che questo era e sarebbe avvenuto anche in altre culture, in altri mondi. Il teatro sanscrito era completo e suggestivo proprio con la scena suggerita solo dalle parole e il teatro giapponese del Nô presentava l'immagine immutabile di un pino sullo sfondo del settore dove avveniva l'azione. Allo stesso modo, in tempi più moderni, il Globo scespiriano aveva uno sfondo fisso e invariato di porte, di alcova e di balcone, e questo bastava per le vicende più diverse e opposte.

Anche per il teatro di Dioniso in Atene si può dire, o obiettare, che non mancavano gli artifici scenici. È vero: ma erano minimi, elementari, suggeriti dall'indispensabilità drammaturgica. Qualche fondale di legno, fisso e unico, nudo o rudimentalmente dipinto; dietro la σκηνή (la tenda divisoria), una scala o una piccola gru (μηκάνημα) per l'apparizione sollevata del deus ex-machina – e quindi un θεολογεῖον – o di

qualche attore (come nel concitato e quasi grandguignolesco finale dell'*Oreste* di Euripide); e fu introdotta anche una sorta di macchinario spinto fuori su due ruote mobili (l'εκκύκλημα). Non mancarono ad un certo punto, verso la fine dello stesso V secolo, due avamposti laterali sulla scena e una parvenza di colonnato.

Poi certamente, nell'età ellenistica e soprattutto in quella imperiale romana, le strutture architettoniche del teatro si sono arricchite, ampliate e monumentalizzate, per esaltarne l'imponenza, la visualità e la funzionalità; e anche l'apparato e la strumentazione scenica conobbero notevoli progressi, nei limiti – comunque non irrilevanti – della tecnologia antica.

Scavalcando i millenni, la ripresa teatrale, dall'umanesimo in poi, dai teatri di corte e di sala al teatro barocco e all'italiana dell'epoca moderna e contemporanea, ha dato alle rappresentazioni ulteriori potenzialità e conquiste mimetiche e spettacolari.

Ogni progresso non ha comunque annullato – sia in generale per le riprese della tragedia greca sia per tutte le nuove acquisizioni di contenuti testuali e di poteri registici – la funzione del teatro come logos rappresentativo, come dialogos drammatico, come theama verbale e corale. Bisogna quindi correggere l'immagine (e frenare gli eccessi di regia che ne conseguono) di una drammaturgia, quella antica, carente delle libertà, dell'efficienza, dei correttivi e degli amplificativi del palcoscenico moderno. Le cose stanno invece nella condizione opposta: il teatro contemporaneo sembra soffrire proprio per la mancanza di quelle resistenze materiali, di quegli ostacoli strutturali, che il genio antico trasformava in ragioni di semplicità e di grandezza.

Il teatro antico, il teatro sobrio e vivificante sia per l'attore che per lo spettatore, poteva tutto rappresentare, tutto significare e far immaginare perché concentrava tutto, come un grande alveo materno, nella poesia dell'autore, nella voce dell'attore, nella comunione e nella fantasia dei presenti. Il teatro moderno è alla ricerca di questa libertà e potenza infinita, e molti teatranti guardano oggi di nuovo alle esperienze antiche, e non solo come repertorio di testi e di miti.

Non è solo, quindi, la corporazione dei filologi e degli antichisti, che può sembrare mossa da interessi di casta, a difendere la magia della parola e della recitazione dell'antico teatro «vuoto e nudo» di fronte agli eccessi degli scenari naturalistici, realistici o surreali della prassi teatrale di oggi. Molti registi attuali cominciano ad esserne convinti; e vale la pena ricordare ciò che ha detto in una recente intervista il grande regista anglo-francese Peter Brook: «Quando iniziai il mio lavoro, cinquant'anni fa, pensavo che la regia fosse meravigliosa perché racchiudeva in sé tutte le arti, pittura, architettura, musica, tecnica e parola. Poco a poco mi sono accorto che non è vero. Conta un'unica

cosa, l'elemento umano, il linguaggio umano. Il grande attore è solo in scena, e fa teatro totale. Dove null'altro è in scena, tutto viene evocato dall'attore, dai colori delle sue emozioni, dalla sua voce che diventa un dono di Dio».

Torniamo alla storia delle *Baccanti*. Dal 405 a.C. in poi la tragedia è sempre stata rappresentata in uno spazio teatrale. Erano i teatri dell'età ellenistica: oltre ad Atene (che si era dotata di un altro teatro non piccolo al Pireo) e a Siracusa, ricordiamo Megalopoli, Delfi, Epidauro, Pergamo, Segesta ed Efeso. E in età greco-romana, i teatri tuttora ben conservati di Aspendo, Ostia, Taormina, Sabrata, Merida. Tutti hanno certamente ospitato anche le *Baccanti*. Solo dopo la caduta dell'impero romano le strutture teatrali persero significato e uso, perché la ritualità cristiana trovava nelle chiese, nei chiostri, nelle Vie Crucis, nelle piazze del popolo e sulle strade dei pellegrinaggi il suo luogo d'elezione e di devozione. Solo a Bisanzio, nel X sec., fu scritto (e in qualche modo rappresentato in una struttura adeguata e pubblica) un testo teatrale che ricopia e ricalca in centinaia di versi quello euripideo, e anzi è in parte servito per ricostruire l'originale greco: il Χριστός πάσχων (*Christus patiens*) di un dotto bizantino di allora.

La riscoperta del teatro con l'umanesimo-rinascimento ha favorito naturalmente il già copioso ritorno alle lettere e ai prodotti della grecità, ma i teatri antichi erano ancora degradati e inutilizzabili, giacevano sepolti dalla polvere e dalle rovine, e le nuove strutture teatrali non erano preparate a rappresentare testi complessi come quello dionisiaco euripideo. Tuttavia di spettacoli ridotti ed epurati anche di questa opera si ha notizia indiretta per Ferrara, Sabbioneta, per il teatro Farnese di Parma e per altri piccoli teatri e sale di corte. Bisogna arrivare al '900 per registrare da un lato il pieno riutilizzo dei teatri antichi, e dall'altro il recupero di tutto il repertorio tragico e comico dei greci e dei romani. Le *Baccanti* sono state rappresentate tre volte a Siracusa tra il 1950 e il 1998, una volta a Ostia, e – come si sa – nel 1983 anche nel Teatro Olimpico. Altre rappresentazioni ci sono state in teatri e località minori, ad opera di compagnie amatoriali, di centri sperimentali e di gruppi studenteschi. Sono lieto di citare la bella esibizione degli studenti del Liceo Classico «Pavoni» di Lonigo con un testo preparato da bravissime insegnanti (*Com-passione*) e che è stato rappresentato nel teatro della stessa cittadina.

Tutto ciò conferma la rappresentabilità storico-culturale delle *Baccanti* e la loro teatralità assoluta, e smentisce le opinioni e i dubbi sulla loro irrappresentabilità nel Teatro Olimpico.

Ma è tempo ormai di tornare indietro, al momento storico in cui nasce il Teatro Olimpico, e all'opportunità di definirne la posizione e il significato in questo cammino dello spettacolo teatrale. Nel '500 non

si doveva certo reinventare il teatro, benché si fosse alle prime realizzazioni del teatro moderno; si doveva solo riscoprirne il valore, la struttura e la funzione. E Vicenza lo ha fatto ritornando totalmente al passato, recuperando in pieno e ricreando in forme nuove la classicità, e ripudiando quella splendida e terribile venezianità da cui era da secoli circondata e schiacciata. Lo ha fatto nell'architettura e nell'arte e nella vita sociale, non poteva non farlo per il suo teatro.

Chi voglia avere e dare il senso e il destino del Teatro Olimpico, deve rispettare le quattro categorie fondamentali di ogni ricostruzione storica: i tempi, i temi, le opere e le funzioni. I tempi del teatro vicentino sono stati sostanzialmente tre: la classicità greca, che gli ha dato l'origine ideale, la classicità romana, che gli ha dato l'origine strutturale, e la classicità rinascimentale, che gli ha dato l'origine reale. Il Teatro Olimpico, con la sua tripartizione classica e ateniese (il teatro, l'odeon e il tempio), con la sua ricchezza statuaria e decorativa, con la sua scena urbana fissa e immutabile, è ancora e sempre nell'orbita e nel grembo della grande teatralità antica. (Ho parlato del tempio, perché un caso fortunato (o voluto?) ha fatto sì che accanto o assai vicino al complesso teatrale ci fosse il Tempio di S. Corona: gli Accademici lo hanno trovato già fatto, avendo i padri domenicani provveduto tre secoli prima ad erigerlo, e con ciò liberando in qualche modo gli accademici stessi dal dubbio o dall'imbarazzo di definire e realizzare una contigua struttura religiosa, che avrebbe tra l'altro provocato divisioni interne tra loro, tra cattolici e protestanti).

I temi olimpici non potevano essere che i grandi miti del teatro greco, e la collocazione simbolica e reale di Tebe dietro il proscenio indicava l'opzione definitiva e vincolante per tutte le opere e le città del repertorio antico. Il teatro greco (e non solo quello tragico, ma anche – con moderazione – quello comico) è e deve rimanere quindi il padrone di casa all'Olimpico. La storia successiva, con l'intensa ripresa del secondo '900, ha visto entrare il teatro moderno, con le grandi opere teatrali europee dal '500 all'800, da Shakespeare a Goethe e oltre. Queste opere sono state e rimarranno ospiti gradite; ma, come in gran parte è avvenuto, solo se saranno autentiche, integrali, consacrate e discrete.

Le operazioni teatrali. Stabilito dunque che il Teatro Olimpico è nato come l'ultima incarnazione di un teatro greco, e che è ancora – a parte la copertura superiore e il gioco delle strutture e sculture classiche – il teatro di Dioniso in Atene, ne viene di conseguenza che la sua operatività e spettacolarità sono votate indissolubilmente alle forme verbali, gestuali e musicali di quel teatro. Ogni accompagnamento registico non può che riprodurre le piccole articolazioni e le minime mediazioni strumentali dello spettacolo antico, senza violare

la disarmata bellezza della visione e la potenza della vocalità umana.

Infine, le funzioni – che sono quelle da cui dipende la vitalità perenne di ogni creazione degli uomini. Come si è visto, il teatro dei greci aveva avuto il merito e il destino di consentire la partecipazione civica e la formazione culturale delle piccole e grandi comunità dentro cui e per cui era sorto. Il Teatro Olimpico, come creazione umanistico-rinascimentale, si è identificato nelle esigenze di una cultura di corte, di aristocrazia e di accademia, espressione sublimata di una egemonia storica e di un territorio civico. Ma la base popolare e sociale era molto debole. Questa dimensione ridotta e datata ha determinato la lunga pausa di tre secoli di inoperosità e di oblio culturale; e forse l'arbitraria sottrazione – perpetrata in età napoleonica – del teatro agli Accademici non era senza qualche ragione e giustificazione. Ma il suo cuore antico non aveva cessato di battere È bastato che nel corso del '900 accademici sapienti e cittadini di cultura alitassero uno spirito nuovo nella validità inconcussa della tradizione classica, e coinvolgessero le maggiori opere del teatro moderno e i più grandi operatori della scena contemporanea, perché anche gli appuntamenti dell'Olimpico diventassero uno spettacolo popolare e formativo, recuperando la ritualità e la paideia degli antichi. E si è visto che, anche senza ricorrere a stravolgimenti strutturali e scenici – dei quali peraltro alcuni registi non hanno rinunciato a fare uso – tutti i drammi del teatro antico sono rappresentabili nel teatro vicentino. Una metà ne sono stati già rappresentati; l'altra metà attende solo il coraggio, la prudenza e la dignità di organi istituzionali e di validi teatranti per riempire anche la scena e la cavea dell'Olimpico.

Purché, naturalmente, i drammi siano presentati nella loro sostanziale integralità, in una traduzione che unisca la competenza del grecista, la «medietas» della prosa e la grazia della poesia; con una recitazione senza orpelli e cadute di gusto, con evoluzioni corali armoniosamente stilizzate e ritmate, e con registi dotati insieme di genio, di cultura e di misura.

Altro è il discorso relativo alla fattibilità, opportunità e convenienza delle rappresentazioni non teatrali di opere drammatiche. Gli antichi erano ben lontani da questa mentalità: per loro nulla di drammatico e di scenico, e in genere anche di pantomimico e coreografico, doveva aver luogo fuori del teatro. Per questo l'età ellenistico-romana vide sorgere centinaia di teatri, dai più grandi ai più piccoli; si può dire che ogni villaggio tenesse ad avere il suo, stabile o adattato che fosse. E io ho visto con commozione apparire piccole gradinate ricurve di pochi metri e una miniatura di proscenio in una frazione sperduta dell'Asia Minore (l'odierna Turchia).

Non abbiamo quasi notizia di rappresentazioni anomale o comun-

que extrateatrali nel mondo antico. E forse anche per la sua novità (oltre che per il valore di documento storico incisivo e raccapricciante) Plutarco si è dilungato a raccontare un episodio paradossale a proposito della fine del proconsole romano M. Licinio Crasso nel corso della guerra contro i Parti, nell'anno 53 a.C. Mentre nel palazzo reale un attore tragico recitava davanti al sovrano partico Irode alcune scene delle *Baccanti*, uno dei capi militari, Sillace, entrò nella sala portando come trofeo la testa tagliata di Crasso. Tra gli applausi generali, l'attore depose allora la veste di Penteo, si travestì da donna e, afferrata la testa mozza, imitò il delirio della regina Agave e il suo dialogo con il coro. Era una straordinaria, sconvolgente rappresentazione fuori del teatro – e dentro la storia. Era anche una specie di nemesi storica, o di vendetta di Dioniso, che si abbatteva sui romani, colpevoli di aver decretato 130 anni prima la messa al bando dei baccanali e delle cerimonie dionisiache per ragioni di ordine pubblico.

Nell'età moderna, invece, e in particolare nel secolo appena trascorso, si è affermato l'orientamento a rompere e dissolvere non solo le strutture e le clausure architettoniche del teatro convenzionale, ma anche le divisioni funzionali e ideologiche tra la scena e la cavea, tra gli attori e gli spettatori, tra la parola e la tecnica, tra la maschera e il volto, tra lo spazio e il senso, tra l'immagine e la realtà. Questa rivoluzione ha investito tutte le forme di spettacolo, dal teatro tragico alla commedia borghese, dall'opera lirica alla farsa e alle manifestazioni coreografiche e musicali, e anche le più nuove forme di comunicazione di massa, dal cinema alla televisione, ne sono state contagiate e connotate. E così negli ultimi decenni anche le opere antiche sono state dirottate nei luoghi più svariati: capannoni dismessi, palestre e cortili, sale da ballo e parchi privati, per non dire delle scuole e delle chiese.

Non c'è ragione di essere – ed io non lo sono – contrari per principio o preoccupati in eccesso di queste trasposizioni estensive e illimitate del concetto, della realtà e della finalità del teatro. È una operazione che può servire alla diffusione e alla conoscenza della cultura teatrale anche nelle località più isolate e presso le masse più sprovvedute o meno acculturate, e dev'essere quindi osservata con attenzione e simpatia. Ma anche con una buona dose di cautela, di scetticismo e di contrapposizione. Quello che importa, alla fine, non è il contenitore: è la validità delle motivazioni, la serietà delle esecuzioni, il loro livello culturale, la sapienza propositiva e creativa. Si tratta di cose che non sono di facile controllo e di massificato possesso, anche nel caso di buona fede e di corrette intenzioni.

Per quanto riguarda il teatro greco, ho letto recensioni favorevoli, da parte di critici di autorevole cultura, su alcune rappresentazioni di questi anni. Credo che siano da considerare positive, ad esempio, la

recita dei *Persiani* di Eschilo nei cantieri Ansaldo di Genova, che hanno permesso una dilatazione spettacolare e non degradata della scenografia di un dramma di grande attualità storica; o quella degli *Eraclidi* di Euripide nella dogana della stazione ferroviaria di Basilea in Svizzera. Quest'ultimo spettacolo intendeva attualizzare il dramma dei figli di Eracle, banditi e perseguitati, come prologo mitico del grande dramma dei profughi politici di oggi.

Nulla di positivo e di accettabile c'era invece nell'ormai dimenticata quanto discussa a suo tempo e condannata rappresentazione vicentina delle *Baccanti* nella sala di una discoteca.

Questo giudizio negativo investe in primo e fondamentale rilievo le motivazioni culturali che sono state alla base della scelta, e si riversa poi sulle opportunità istituzionali e sulle conseguenze scenografiche. È segno non tanto di grossolana superficialità, ma soprattutto di denutrizione culturale, di oscenità etica e d'insipienza estetica postulare e rappresentare una affinità tra l'ideologia e la prassi delle discoteche odierne e lo spirito del rituale dionisiaco. Tra l'ecstasy psichedelica dei discotecomani e l'ἔκστασις sacra delle menadi c'è, culturalmente e spiritualmente, un abisso.

A fronte di poche, vaghe e secondarie analogie – come la presenza degli strumenti a percussione e l'uso di blandi beveraggi ipnotici – mancano totalmente nella realtà di oggi lo spazio sacro, gli elementi cultuali e la liberazione salvifica propri della grande religiosità dionisiaca. L'orgiasmo dionisiaco era parte integrante del mistero di salvezza del dio, e i riti esterni che accompagnavano il culto – come le processioni, le offerte, i sacrifici e i ditirambi – avvolgevano le masse devote in un'aura di sicurezza, di fede e di letizia superumana. Inoltre alle fasi entusiastiche e deliranti si alternavano periodi di quiete e di serenità, che concludevano nella pace e nella compostezza il fremente cammino iniziatico dei devoti. In questo contesto, la presenza esclusiva (o la preminenza assoluta) dell'elemento femminile escludeva in gran parte le pratiche di dissolutezza e di impudicizia, che solo nelle epoche più licenziose e negli ambienti più degradati avrebbero avuto possibilità di diffusione e di cittadinanza. Insomma, Dioniso era davvero – come scrive Orazio – «pacis mediusve belli», il dio intermedio della pace e della guerra, dello sconvolgimento e dell'estasi, il profeta luminoso e terribile della prova terrena e della liberazione divina. Niente di tutto questo, come si può facilmente capire, si trova nella realtà delle discoteche.

È stata una concomitanza certo casuale, ma sempre illuminante, che un libro su Dioniso e sul suo culto, uscito appena due mesi dopo la rappresentazione vicentina, e scritto da uno dei maggiori studiosi di storia e mitologia religiosa, Elémire Zolla (*Il dio dell'ebbrezza*) riportas-

se una frase di questo tenore: «Se si fosse tentati di dire che oggi nel chiasso delle discoteche si ricerca il clamore dionisiaco, è pronta la maledizione: "Dioniso liberava, quel chiasso e quella calca vincolano e schiacciano"».

Ma più grave ancora era il fatto che quella rappresentazione era stata e figurava inserita nella stagione degli spettacoli classici del Teatro Olimpico. Alla colpa si aggiungevano l'affronto e la mistificazione. Considerando equivalente e indifferente una collocazione olimpica ed una in sala da ballo; violando non un teatro né un testo qualsiasi, ma un teatro come l'Olimpico e un testo come le *Baccanti*, i responsabili di quel crimine hanno profanato sia la millenaria tradizione della teatralità antica sia quella centenaria della teatralità olimpica, hanno oscurato il destino e il simbolo teatrale delle *Baccanti* dal teatro di Dioniso al Teatro Olimpico.

Ma il teatro vicentino è, e dev'essere, più forte di ogni attentato e di ogni violenza. È fragile strutturalmente, e per questo va utilizzato il minimo indispensabile e con la più oculata prudenza. Purtroppo la lunga e tuttora rilevante mancanza di un teatro civico ha costretto la comunità vicentina a ricorrere ad esso ben più del necessario e dell'accettabile, in quantità e qualità spesso obbrobriose e deprimenti. Questo è il demone che continua a incombere sul Teatro Olimpico. L'altro demone è stato ed è l'assenza di un Comitato autonomo per gli spettacoli, o di una Fondazione adeguata, che prenda in mano tutti gli aspetti organizzativi e finanziari e assicuri la continuità, il decoro e la salvaguardia della vita teatrale olimpica. Occorrono quindi stagioni brevi ed esaltanti, spettacoli semplici e accurati, ridotti di numero ma elevati per qualità e peculiarità teatrale. E con un contorno di preparazioni e introduzioni formative, di cui negli ultimi anni le tavole rotonde e i quaderni teatrali messi in opera dall'Accademia Olimpica, in collaborazione con l'Assessorato ai Servizi Culturali del Comune di Vicenza, hanno già dato un mirabile esempio.

Io spero vivamente – e concludo – che nel nuovo millennio anche i drammi mai rappresentati sul proscenio vicentino si aggiungano agli altri che già ne hanno gustato l'ospitalità e l'affetto, e assieme ad essi continuino a far vivere – in un tempo e in uno spazio classico miracolosamente conservato fino ad oggi – la voce e il canto di quelle Muse e di quelle Grazie, che hanno onorato e confortato le tragedie umane.