

Pubblicazione della
Compagnia Glauco Mauri
anno 1983-84
A cura di
Marina Cavalli
Giulio
Studio Eucrischema / Pesaro
A.D.
Massimo Dolcini
Fotografie di scena
Tommaso Le Pera
Stampa
Poligrafici Luigi Parma spa
Bologna
Redazione: Via Margutta 1/A
Roma - Telefono 3619800



4



Il Comune di Urbino
e il Teatro /
Le due favole /
Filottete
eroe della realtà /
Filottete dopo Sofocle /
Storie di Filottete
e di Neottolemo /
A teatro
con gli Ateniesi /
La grotta
di Lemno /
Due lettere /
Tre poesie /
Filottete
nello spazio /
Ulisse primo amore /
Philoktet /
La contraddizione
di Philoktet /
Magia
nel teatro /
La Compagnia
Glauco Mauri
da Puntilla a Filottete /

**GLAUCO
MAURI
IN
FILOTTETE
E
PHILOKTET**

Il Comune di Urbino e il Teatro

Se oggi è possibile fare di Urbino un luogo della ricerca e della sperimentazione teatrale, ciò si deve al restauro del Teatro Sando che ha permesso di colmare una grave carenza in una città come la nostra in cui forte è la vocazione culturale.

Al di là delle polemiche più o meno fondate, sulle qualità tecniche della ristrutturazione (che, personalmente, giudico positive ed elevate), nessuno potrà oggi negare quanto sia stata giusta la scelta dell'Amministrazione Comunale (e l'appoggio finanziario organizzativo della Provincia è stato fondamentale) di impiegare il massimo degli sforzi perché Urbino potesse riavere, nel più breve tempo possibile, una autentica vita teatrale.

Quest'ultima non è data solamente da una serie di rappresentazioni valide e motivate, ma dalla ricerca, dalla produttività, dalla sperimentazione in un rapporto secondo cui gli autori e le compagnie che operano in tale campo e nel tentativo di promuovere anche nel luogo energia ed iniziative che sicuramente non mancano.

Per questo mentre siamo lieti di offrire il massimo della nostra collaborazione a Glauco Mauri e alla sua Compagnia, ci dichiariamo disponibili a quanti vogliano impostare con la nostra Città un rapporto duraturo e fecondo.

Il Sindaco di Urbino
Giorgio Londei

GLAUCO MAURI IN FILOTTETE E PHILOKTET

PRODOTTORE		PUBBLICITÀ	
di Sando		di Roberto Mauri	
Teatro Sando		Compagnia Polaris	
Dante del Carmine		Teatro di Urbino	
Roberto Mauri		Giorgio Londei	
Prodotto da Sando		Roberto Mauri	
Dante del Carmine		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	
Roberto Mauri		Compagnia Polaris	
Teatro Sando		Teatro di Urbino	
Dante del Carmine		Giorgio Londei	

Filottete di Sofocle

Neottolema

«Ulisse, qui, in quest'isola del dolore ho imparato che la giustizia è superiore alla vostra saggezza. E solo ciò che è giusto è utile all'uomo»

(dal Filottete di Sofocle)

Un'isola, l'isola del dolore e della solitudine.

Un luogo sconosciuto dove per dieci anni lo straziato animale di Filottete ha levato faticosamente, giorno dopo giorno, abissi di sentieri che si congiungono in alto alla radice di una caverna.

La caverna, nido e rifugio per l'uomo, per il suo male, per la sua angoscia. Dove le grida di dolore devastano i suoi più nascosti angoli e dove i lamenti di un vecchio — bambino disperato e solo — addolciscono le linee come alla ricerca di un incontro di curve in cui il pianto e la stanchezza possano adagiarsi come in una culla.

Un groviglio di tubi metallici dentro i quali l'uomo non riesce a nascondersi ma dove, anzi, la luce attraversandoli, ora tenera ora aspra, scopre, ferisce e glorifica il suo dramma.

Un cielo di roccia che non lascia fuggire né grida di uccelli né urla di dolore né pianti né lamenti né invocazioni — bestemmie agli dèi. Un cielo di roccia cospeso in un arido scapito dove ogni onda sonora della natura e dell'anima si rifrange in una continua varietà di echi e di vibrazioni. Ed ecco l'invenzione musicale di Brecht («scenografia musicale» come lui la chiama) fondersi in armonia perfetta con l'invenzione di Cagli.

Ma alla fine del dramma lo spazio si dilata. Quando matura il miracolo dell'amicizia fra il giovane Neottolema e l'infelice Filottete, un

tenere chiarore dissolve il cielo di roccia che imprigionava l'isola e allarga il «colloquio» sulla scena in una proiezione metafisica e universale. Seduti per la prima volta uno di fronte all'altro sui sentieri che portano alla caverna, sarà proprio un ragazzo che Filottete, che aveva ormai rinunciato a tutto per affermare contro gli dèi la sua volontà di uomo libero, imparerà ad ascoltare da pari a pari, e con la commovente che nasce dal sentirsi un essere umano compreso da un altro essere umano. Il ragazzo e l'adulto hanno deciso che il rispetto per l'uomo è superiore alla imposizione degli dèi, e partono insieme sorreggendosi l'un l'altro come in una «Pietà», sofoclea-beckettiana... ma intervengono il dio e tutto cambia. In uno sfuggire di luci l'orizzonte si tramuta in un mostruoso viso dalle occhiaie profonde e vuote, con una «voce» che sembra, nella sua crudele indifferenza timbrica, essere ripercossa dagli acciai della caverna. Disumanamente apparizione di un «Divino» che non ha più niente a che fare con la compassione per gli uomini e le cui parole l'uomo quasi non riesce più a capire. E di nuovo sull'uomo si richiude un cielo più duro della roccia e si ha, sgomento, la certezza che quel viso del dio sia stato sempre lì, presente, impassibile e sordo, nascosto tra le pieghe delle rocce, nei

lungi dieci anni della solitudine e del dolore. Alla fine gli dèi impongono ancora la loro volontà ma abbiamo imparato che gli uomini possono «parlarli», possono «capirli», possono «aiutarli». E questo non è la fine ma il principio di una «storia» che ancora oggi continua.

Philoktetes di Heiner Müller

Andrea Sarti
«Maledetta la terra che non ha eroi».

Galileo
«No! Maledetta la terra che ha bisogno di eroi»
(dal Galileo Galilei di B. Brecht)

Questa volta un siparietto rosso, come cielo di roccia — due piccole ribalte colorate a suggerire una recita — tracciati visibili come maschere a modificare il volto dell'attorno — costumi crudeli e clowneschi insieme — cubi colorati, come pietre riarate dal sole.

Philoktetes non ha più rifugi se non la nudità dello spazio scenico e

la violenza della parola. Appollaiato sul suo cubo come un patetico oggetto da fiera, il pianto diventa grido e risata, le lacrime grumi di sale che scavano ferite sulla faccia, tutto è indurito in una sberleffiata sconcia.

Neoptolemos è il giovane paggiaccio (con un costume quasi drastico da giovane cadetto) che a malapena ha imparato a memoria «una parte» che non gli si addice, che non può essere sua e dalla quale vorrebbe uscire: un attore che si trova a disagio nel suo personaggio.

Odyssus, invece, no! Sa tutto lei. Anche quello che gli «altri» dicesse non profondamente ma forse non capiscono a fondo. E l'uomo autosufficiente, sempre pronto a risolvere con sicurezza ogni situazione, imprevedibile, inquietante, che «vive» nel suo tempo. Ma anche in lui ogni tanto crepe pericolose fanno affiorare una stanchezza del vivere, un logorio del proprio ruolo che, da tanto tempo, la crudeltà della vita gli ha imposto di recitare. E faticoso compiere sempre il proprio dovere... ma un guizzo di intenzione, un colpo di coda, riporta tutto all'ordine. L'attimo del dubbio, della debolezza, viene subito cancellato dall'acido corrosivo dello sberleffo.

Nulla griffa più del grottesco. E forse è proprio il grottesco il lin-

guaggio che più si addice per parlare di questa nostra vita.

Tutt'altro clima, tutt'altro modulo interpretativo del Filottete dell'antico Sofocle, ma è solo il rovescio di una stessa medaglia. Gli uomini non sono cattivi, sono soltanto stupidi e la stupidità è la forma più volgare e terribile della crudeltà. Non c'è posto oggi per la compassione e la pietà: la legge per sopravvivere è dura e spietata. In una società «che si ciba di sangue» e dove «la menzogna dà la mano alla menzogna» non c'è posto per la virtù. «Degli dèi non chiedete» dice il logico Odyssus allo smarrito, spaventato Neoptolemos «vivi piuttosto tra gli uomini. Soltanto quando sarai proprio il tempo allora vai a imparare altre cose presso gli dèi».

Che terribile insegnamento per una terribile necessità. Ma siamo noi che ci creiamo, giorno per giorno, tutto questo: piangerci sopra è stonato, meglio farci su una bella, grossa, squallida rivata. Forse questa è la condanna che meglio ci si addice. Questo, forse, il modo più coerente per gridare la pietà che, nonostante tutto, sentiamo per noi stessi. Ed ecco che una musica (il grandissimo Haydn del quartetto), equilibrata e luminosa nella sua geniale geometria, è il miglior commento a questa nostra sconcia parzia del vivere.

Poi il sipario si chiude... ma due invenzioni nate per il teatro, fatte per il teatro; dove anche le semplici pure quinte nere (teatrali) che delimitano lo spazio, ricordano allo spettatore che il palcoscenico è quel luogo magico ma estremamente reale, in cui con l'aiuto della poesia, della fantasia e dell'intelligenza, uomini possono raccontare ad altri uomini le infinite vere favole della vita.

Filottete a Lemno:
Lekythos del Metropolitan
Museum, ca. IV sec. a.C.



Da una lettera di Antonio Gramsci alla cognata Tatiana (Casa Penale di Turi, 1.7.1929): «La rosa si è ravvivita: ha cominciato a metter occhi e poi foglie, finché si è completamente rifatta verde. Ha provato anche a dare un bocciolino piccolo piccolo, che però a un certo punto è languito e ora sta ingiallendo... Il ciclo delle stagioni se lo sento come corso della mia carne: la rosa è viva e fiorirà certamente, perché il caldo prepara il gelo e sotto la neve palpita già le prime violette, ecc. insomma il tempo mi appare come una cosa corporea, da quando lo spazio non esiste più per me». In uno dei passi più emozionanti della letteratura greca, un altro uomo che è stato privato dello spazio, Filottete, al momento di lasciare l'isola della sua pena saluta commosso la grotta che gli offre riparo, i prati e le sorgenti, il maschio fragore del mare contro le rocce da cui s'allontana per sempre. Sono le ultime parole della tragedia: e in quest'addio sta la risposta all'angoscioso interrogativo che

Filottete eroe della realtà

L'autenticità dell'uomo capace di comprendere e amare nella vita dell'universo la debolezza e la forza della condizione umana.

Dario Del Corno

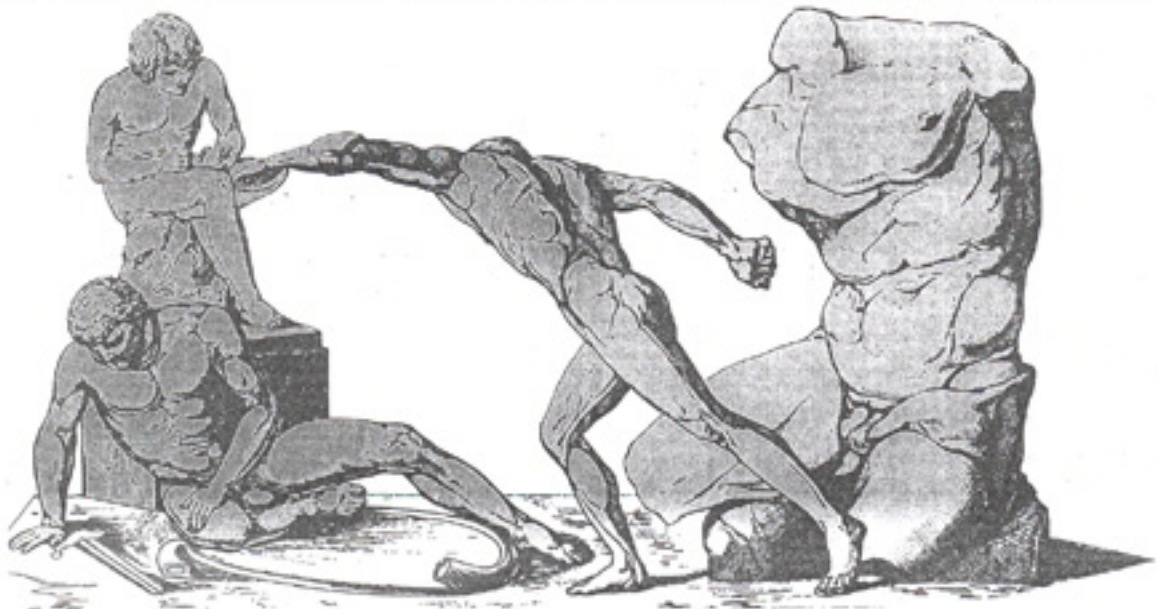
di tutte le leggi dell'uomo — compresa la più dura, quella di fondere la propria libertà scelta con la necessità, o con il destino. In altre parole, con l'altro da sé: poiché il suo consenso ad andare a Troia significa adesione all'amicizia di Neotolemo, alla necessità dei Greci — e

dell'eroe; ma questo potere soprannaturale è servito soltanto a tenerlo malamente in vita, e poi lo getta nell'insidia dei suoi peggiori nemici, i capi dei Greci. Stremato dalla sofferenza, è condotto da questa a una presa di contatto con la realtà che gli conferisce una sapienza compa-

gnibile: ambizione, senso del dovere, orgoglio dell'intelligenza, gusto dell'istinto e del successo, che s'acquistano in un carattere tanto ambiguo da muovere ripugnanza, ammirazione, non diremo pietà ma comprensione. La sua inferiorità di fronte a Filottete è di non super più

Filottete. Diventa un uomo libero di scegliere, e di adattare la propria scelta al destino: alla realtà.

Ma altrettanto Neotolemo è necessario a Filottete, perché questi pervenga al fondo della propria consapevolezza. In un romanzo fra i più belli di Conrad, *Victory*, un altro grande solitario — sia pure di sua scelta, e non per costrizione — accoglie nella sua deserta isola una giovane, indifesa nel mondo. Vicino a lei, il protagonista scopre «un senso della realtà più acuto di quanto avesse mai sperimentato nella sua esistenza intera». Egli forse arriverebbe a chiamare amore l'antica rispondenza che lo guida a intendere la propria verità — se ad entrambi non avesse preparato morte il destino. Per l'eterno lampo della realtà che illumina il solitario a se stesso, è necessario un moto d'amore. Alla paternità frustrata che s'agita in Filottete, la venuta dell'orfano di Achille, smarrito entro la malvagità degli uomini e tuttavia incorrotto, non si rivela solo come un evento, ma soprattutto come un senti-



si era posto il coro, considerando la sorte dell'eroe abbattuto da un'ingiustizia condanna e da una disonestà ripulsa, abbandonato a vivere da solo un decennio di dolore e di stenti: «Come, ascoltando in solitudine il frangere delle onde, come potè reggere questa vita tutta di lacrime?». Ma proprio nella sintonia del pensiero con la realtà più desolata Filottete ha trovato la forza per resistere alla disperazione, ha inteso l'ardua risposta al senso della sua esistenza. Il respiro stesso dell'universo è stato la sua compagnia nei lunghi anni di solitudine, e lo ha aiutato a non lasciarsi andare nel chio della propria miseria. Come il recluso dei tempi moderni, Filottete ha saputo dischiudere la mente e i sensi alla realtà che viveva intorno a lui; e non uno sterile fantasma di rivolta esclusivamente alla propria persecuzione ha occupato il suo pensiero, bensì un'immaginazione capace di afferrare le forme e le leggi della natura che lo circondava.

In questa tragedia gli dei sono lontani dagli uomini, anche se al loro volere viene imputato il crudele destino di Filottete. Nella *Revue des aegres* di France, alla vecchia, affirma signora che gli domanda: «Come spiegate i flagelli che affliggono l'umanità? Perché le pesti, le carestie, le inondazioni, i terremoti?». Tabaré Lapointe con un sorriso celestiale risponde: «Dicono che ogni tanto Dio si faccia vivo con noi»; e forse è questa anche la ragione per cui il più tormentato Filottete — o forse la volontà divina che prima gli nega Troia e poi lo costringe ad essa non è che uno schermo dietro cui si cela l'arbitrio dei potenti della terra. Così, l'apparizione finale di Eracle non sembra altro che il simbolo di un evento della psiche, che è al tempo stesso un'ipotesi liberazione spirituale. Essa è il segno che Filottete è giunto alla comprensione globale ed armonica

l'orrore della strage che lo attende e medicato dalla certezza suprema della pietà.

L'assurdo degli dei — che non sanno essere come l'uomo li vorrebbe — lascia uno spazio libero alla dignità dell'uomo perché si affermi. La tragedia di Sofocle è la via pensata ed esaltata verso questa scoperta, che non a tutti è concessa. In questo aspro processo Filottete deve fare da guida, perché egli è l'eroe della realtà. Con essa ha dovuto sempre misurarsi, nelle sue sofferenze e nelle difficoltà che ha incontrato per sopravvivere, negli espedienti cui ha dovuto ricorrere per superarle. Ciò richiede tutta la sua azione e il suo pensiero: la fantasmagoria non ha mai occupato razionalmente il suo spirito, creandogli un presente fittizio, una compensazione della miseria attuale. Il dolore dell'animo e del corpo, l'asprezza della sua condizione hanno salvaguardato l'integrità del suo animo, e la sua autenticità. Non le verità molteplici e fallaci degli uomini egli ha conosciuto — o piuttosto, egli ha avuto il tempo di superarle, di ridurre al nulla l'apparenza dei valori che circolano nell'umana società. Certo, la realtà unica e vera che egli ha sperimentato è spietata e inesorabile: chi divora verrà divorato, allorché la debolezza s'impadronisce di lui — ma in quest'esperienza la vita universale e lo spirito umano trovano un'integrazione, dove alla personalità dell'uomo si offre il terreno per dispiegarsi compiutamente.

Come Edipo, Filottete si trova al di là del dilemma d'innocenza e colpa: è un reprobato, e al tempo stesso un eletto — porta in sé il mistero della predestinazione. È segnato dalla miseria della carne piagata, e benedetto dal dolore. Possiede una di quelle armi magiche, da cui nelle fiabe è assicurata la fortuna

volenza intellettuale e morale. Solo e ripudiato, è però l'arbitro di popoli — ossia della storia, dalla quale si terrà di estrometterlo. Ridotto a sperare la pura sopravvivenza, egli scopre l'infinita capacità di adattamento dell'uomo, che va oltre l'immunità delle privazioni che possono assalirlo. La sua inaudita resistenza è amore immediato, naturale, alla vita — e soltanto la minaccia che i suoi nemici possano violare l'autonomia della sua personalità gli farà desiderare la morte.

Tutto questo trova rivelazione nello schema elementare di un incontro fra tre uomini: ma di fronte alla complessità concettuale ed etica del modello creato dall'Ellade, quanto appaiono — al solito — sbalorditi, unilaterali, miseri gli epigoni di più recenti età, sia che essi appartengano alla fantasia oppure alla storia! Robinson Crusoe è del tutto assorbito dai ferri utilitarismi della sua organizzazione per sopravvivere, e affida saggiamente alla Provvidenza il senso della sua avventura spaventosa — che d'altro lato mette a repentaglio esclusivamente il suo individuale destino. Marchiando dall'Ulukera che gli uomini meno sanno perdonare, la sconfitta, Napoleone a Sant'Elena si arroventa nel ricordo del passato: nell'orgoglio e nella nostalgia di ciò che fu, nell'angosciosa indagine della smargiatura che l'ha ammantato. Cielo — se non per sfogare l'ira contro i carcerieri — alla realtà che lo circonda, egli è un recluso senza speranza, immobile.

Al contrario, la sofferenza di Filottete è in continua evoluzione, tanto che nel corso della tragedia anch'egli rimane senza speranza: ma è lui stesso a riluttare, quando accoglierne le lusinghe significherebbe piegarsi alla tirannide, rinunciare a se stesso. A se stesso ha rinunciato Ulisse, l'uomo alienato — per una serie di motivi non tutti

amare la vita: di essere giunto a disprezzarla fino a ripudiare, di fronte a Neotolemo, la propria giovinezza.

Con tale maestro, come potrà Neotolemo non amare Filottete? L'eco soffice, si lamenta, piange fino al limite della dignità — ma per acquistare una dignità maggiore. L'urlo straziato di Filottete non smorza la forza del suo animo: è il necessario infuso di quanto sia grande la rinuncia ad essere guarito — è il segno della sua fierezza contro la tirannide, degli uomini e degli dei, alla quale il suo senso della realtà non si piega. Chi assiste a tanta pena ha da chiedersi non soltanto come sia riuscito a sopportare tutto ciò, ma soprattutto come possa rifiutare di farsi fuori da un tale stato. La forza della sua personalità conquista Neotolemo, lo strappa al rischio della disgregazione mentale e morale che per infamia di Ulisse incombe su di lui.

Il racconto che il giovane fa del suo arrivo al campo greco e dell'ingiustizia subita da Ulisse a proposito delle armi patene è falso e vero insieme. L'ovestizione con cui egli inganna Filottete svela le verità dell'animo: la sua aspirazione a identificarsi nel padre, l'iniziazione della prepotenza di Ulisse. Lo spettacolo della miseria e della grandezza di Filottete lo conduce a riconoscere lo addepiamento in cui è caduto, poi a soffermarsi — infine a liberarsi di esso. L'autenticità di Neotolemo, che è propria dell'età e del carattere innato (sarebbe anacronistico negare a un greco questo tipo di predisposizione), nell'atto di smarrirsi viene salvata, in questo giorno fatale era scritto che egli divenisse uomo — ma egli lo diventa non nel senso programmatico da Ulisse, che lo vuole rendere un ingranaggio del potere, bensì in quello soffocato spontaneamente dall'innata umana di

mento. Filottete comprende che non meno di lui quel ragazzo è bisognoso d'aiuto per giungere a salvezza dal male, e quest'intuizione lo salva dal rifiuto indiscriminato degli uomini, dall'addepiamento di una realtà che li esclude, nel male e nel bene di cui sono capaci.

Resterebbe da chiedersi: perché la guerra di Troia fu così importante per i Greci da figurare con tanta frequenza sullo sfondo delle loro saghe? Nell'antichità vittoria sulla città asiatica, essi riconoscevano l'unico della civiltà dell'Ellade: una svolta capitale nella storia dell'umanità, della cui importanza essi erano pienamente e orgogliosamente consapevoli. La lunghissima impresa troiana, la sua disperante incertezza erano in un certo senso il simbolico travaglio, da cui sarebbe nata una tanto immane rivoluzione. Chi era destinato a iniziare il nuovo mondo, abbandonando infine la città avversaria, doveva essere innanzi da questo trauma. Avviandosi a conclusione il grande ciclo della creatività ellenica, Sofocle ne riassume il significato in una vigorosa rielaborazione del mito: attribuendo la funzione di iniziatori della nuova epoca all'eroe escluso dalla guerra e reso puro dal dolore, e al giovine Parafilo che aveva meritato questo ruolo perché si era sottratto, attraverso conoscenza e pentimento, alla tentazione del male che aveva sfiorato il suo destino di perezza. Essi, gli uomini nuovi, non potevano essere che portatori di valori veri in loro si espone l'autenticità dell'uomo creatore del proprio destino e ad esso volentariamente sottoposto, ammansato, teso a scoprirne le ragioni nella realtà, e capace di comprendere e amare tutta la debolezza e tutta la forza della condizione umana.

Filottete dopo Sofocle

Marina Cavalli

Quando Edmund Wilson si domandava perché mai una storia anomala e impopolare come quella di Filottete riuscisse a condurre lo spettatore moderno ad un tale livello di identificazione e di partecipazione sentimentale, il suo interrogativo era già di per sé stesso istruzione della natura umana della tragedia greca, e non del Filottete soltanto. «Perché riusciamo a metterci senza alcuna esitazione nei panni di individui che si preoccupano del morso inguaribile di un serpente e di un'anima che non fallisce mai il bersaglio?». Le risposte possono essere molte e particolareggiate, si possono scandagliare tutte le anfrattuosità dell'animo umano ed estrarre materiale di identificazione sufficiente a corrispondere ad ogni più sottile variante di tono nelle parole dei tre personaggi. Ma la ragione che tutte le altre grandezze è una sola: le azioni della tragedia sono dei simboli senza luogo e senza tempo, che suggeriscono il pensiero di realtà umane universali, venute dai casi contingenti, e d'altro canto proprio per questo parvoli di individualizzazione. L'arco e il piede malato non vivono della loro concretezza, lontana e impossibile oggi per noi quanto più per i Greci di allora: la storia di Filottete non è che una convenzione, richiesta dallo spirito per potersi esprimere.

La soffocante sensazione che tutto già sia stato detto, che solo rimasero a ripetere brandelli di verità pestosi da rivelare nella nostra epoca di epigoni, ha trovato grande sollievo nella maliosa impersonalità dei grandi miti antichi. E si comprende che se la bellezza di ocarità e di luce aveva già trovato espressione perfetta e insuperabile, appoggiandosi ad una l'immagine del varo trascorre della mezza luce nella penombra, creando opere che nella finzione del modello antico giustificavano il frazionarsi dello spirito in una atomistica miriade di direzioni. Interpretare un autore antico in chiave moderna non vuol certo dire drappaggiare Giochi di raffinatezza o far di Filottete un naufrago spaurito: vuol dire invece enucleare gli spiriti di meditazione più arguti, e se ne trarre e particolarizzarli in un'analisi di espressione finalmente autonoma. Raramente è la forma teatrale quella prescelta per la riabilitazione: perché la nostra cultura moderna, malata di disadattamento, ha dovuto per tempo cercare in un'altra forma letteraria — il romanzo — quel rimedio onirico grazie al quale la sua verbosità è diventata vera grandezza. La breve e ritrosa leggenda sulla morte di Virgilio si espande così, nell'ansia quasi scientifica di Hermann Broch, in un allucinato racconto di oltre mille pagine; e gli scatti versetti biblici sulla vita di Giuseppe si dilatano nei quattro volumi, gravi eppure arsi, di Thomas Mann. Ma non c'è altra scelta ormai per noi, e il tentativo di perseguire la sublime sinteticità espressiva degli antichi, nata dall'esperienza di una realtà ancora compatta, sconterebbe pietosamente morato e intellettualistico in una civiltà che si è vista sfuggire di mano il senso delle cose, e il cui destino si affaccia ormai in una pena di Tassalo senza soluzione.

Neppure la storia di Filottete si è sottratta a questa frantumazione della forma e dello spirito. Delle due riprese teatrali francesi, quella scenica di Chateaubriand e la sacrosanta di La Harpe, tanto apprezzata da Voltaire, è quasi inutile parlare: qui il mito sofocleo altro non è che un pretesto, in omaggio alla moda del classicismo, per sbiadite vicende d'amore e galanteria, la cui priorità finisce per oscurare completamente la meditazione sul modello greco. Eppure proprio da questa tradizione francese, con irraggiamento da sbazzarsi con un'alzata di spalle delle più grandi verità, si è sviluppato quel senso malizioso e pur disperato dell'ironia che ha dato vita al *Philoctète* di Gide, rielaborazione veramente moderna della tragedia di Sofocle, grave di una umanità nuova e trasformata. Il *Philoctète* non è un pezzo teatrale, e non avrebbe certo potuto esserlo: l'evocazione diretta della realtà, l'allusione del gesto e della parola lanciata nel vuoto non bastano più ad esprimere i leni e centrifughi pen-

sieri dell'uomo incapace di riconoscersi ormai nelle cose e nei concetti. *Le trait des trois morales*: questo è il sottotitolo del *Philoctète* di Gide, ad indicare che il dialogo drammatico tra Filottete, Ulisse e Neotolemo deve essere inteso come una vera ricerca filosofica. Il procedimento conoscitivo è quindi parallelamente inverso rispetto a quello della tragedia: non più un'azione teatrale dalla cui evocativa concretezza si sviluppa impercettibilmente il messaggio filosofico, bensì un ragionamento esterno all'azione, che per dimostrarsi ha bisogno della realtà di personaggi e gesti e scambi di battute. Un vero trattato di morale, quindi, rigoroso e scientificamente moderno nella sua irripetibile sistematicità. Al pensiero moderno sono negate le categorie: l'uomo moderno concreto per parlare dell'uomo e della eterna universalità del reale — ormai perduta — è il vane loquio appassionato e aforistico, che si accontenta di ammonitiare sotto scaglie di individualità, lontano dalla pretesa, e dal desiderio, di ricomporre in un tutto. Ma proprio la forma sistematica centra il suo fuggente bersaglio. E questo *Philoctète* rabbrivisce di verità ben più di veri trattati seriamente pensati. Il Filottete che Ulisse e Neotolemo incontrano nella deserta distesa polare — banca di ghiaccio e di accelli — non è più l'astioso e piangente eremita di Sofocle, ma un uomo che nella sua solitudine ha affinato e superato la sua umanità nella estatica beatitudine dell'arte, staccandosi dalle cose e dal decadimento stesso del ritorno. La scoperta delle sublimi possibilità della parola ha fatto di Filottete un scienziato vagabondo, che puzza fra i ghiacci cacciando versi di sua invenzione: l'isolamento dagli uomini ha reso ineffabilmente puri e sottili i suoi pensieri, e la verità gli si è rivelata intatta nella bellezza del cuneo. L'arrivo dei due intrusi lo sconvolge, deraglia la sua parola e il suo pensiero: nel rinnovato contatto con gli uomini i canti ritornano lamenti, la mente vaneggia, la verità si confonde. E a Neotolemo che gli domanda quale sia la vera virtù,

superiore all'amore, alla patria, persino agli dei, Filottete non sa rispondere. «Non lo so, forse noi stessi».



balbetta Filottete di fronte all'ansia giovanile di Neotolemo: proprio come il vecchio professore di *Une storia notturna* di Cechov aveva risposto col cuore infranto alla sua piccola disperata amica: «Non lo so, la coscienza, Katja, non lo so». Il rimedio è uno solo: consegnare in fretta l'arco a Neotolemo, perché

se ne vada subito, e con lui il suo amore, la sua conturbante ingenuità, la sua giovinezza; e bere d'un fiato il liquido soporifero che il ragazzo gli tende, per non vederlo partire, per ritrovarsi di nuovo solo, sereno, sublime. Quando Ulisse e Neotolemo sono ormai lontani nel mare, Filottete si risveglia: «Non ritorneranno più; non hanno più nessun arco da prendere... Sono felice», e a queste parole spuntano fiori dal ghiaccio che incomincia a spezzarsi intorno a lui. È un epilogo questo che ricorda la vicenda e le definitive parole del Tomio Kröger: «per essere perfetti creatori, bisogna essere morti», scriveva Thomas Mann, morti all'amore sconvolgente di giovani eroi occhiuzzanti, morti al brulicchio della primavera, morti alla vita. Per Gide, e ormai per tutta la cultura moderna, Filottete è il destino dell'artista, di colui che si sente a disagio in mezzo agli uomini e alla loro apparenza di vita: è l'esculano, che vuole soffocare gli ormai rari e tangibili conati d'amore per l'ingenuità della schietta esistenza, sapendo bene che solo nella pacificazione mortale dell'arte si può sfuggire all'affanno del sentimento. Il simbolo sofocleo s'ingrota e riemerge senza posa nella nostra coscienza: intatto e definitivo, lascia spazio all'individuo, alla variante, al capovolgimento. Basta seguire le orme un po' sbiadite di alcuni nostri romanzi per ricostruire un ideale *Philoctète* contemporaneo, grave di tutta la consapevole pena della nostra disgregazione spirituale. Neotolemo sarà allora il giovane Törless, protagonista del romanzo di Musil, che vede la gente adulta chiusa dentro una rete, dove una maglia tiene su l'altra in modo naturalistico, senza però rivelare dove si nasconde quella iniziale; e Filottete sarà lo scrittore Tomio Kröger, ormai invecchiato e famoso, che vede trasparire nel cuore di Neotolemo quella pena, quell'offesa inesperta che è il marchio della fanciullezza, e che aveva segnato la breve vita del piccolo protagonista senza nome della *Nerv bianca* di

Ajmatov. Filottete vorrebbe amare a sé il biondo pupillo della vita, vorrebbe forse leggere insieme a lui il *Dona Carlos* e commuoversi alla scena del re piangente: ma poiché «è un controsenso amare la vita e, ciò nondimeno, sforzarsi con tutte le arti di sottrarla dalla propria, di addormentarsi alle finanze e alle malinconie, a tutta la malata nobiltà della letteratura», capisce alla fine di doverlo lasciare libero, e si accontenta di seguirlo e vagliarlo nel periglioso brando della vita, rinunciando per lui a restare re dei suoi dolori.

Ma Filottete è anche altro per noi. Il l'uomo malato che sente il dolore gonfiarsi dentro, urgere senza sosta nel corpo e più ancora nella coscienza, tetro e assordante scavo di cui non si capisce la ragione, che resta estraneo alla propria natura e pur la aggredisce fondendosi ad essa. Già in un'epoca che aveva rifiutato la rappresentazione del dolore fisico, come aristocratica e barbara ferilità che degradava la preteza immagine apollinea dell'uomo, Lessing indicava nel tormento di Filottete tutto il senso di una umanità vera e piagata, resa non più orrenda e bestiale dal dolore, ma più intensa, nobile e consapevole. Insieme al *Philoctète* di Gide, i *Impiè* e *Sereni capitoli del Laocoeone* dedicati all'indagine critica sull'altrezza poetica della figura di Filottete costituiscono il più fervido ripensamento moderno della tragedia sofoclea. Lessing riesce ad illuminare, con razionalistica distanza e insieme appassionata partecipazione, in che modo l'arte drammatica di Sofocle abbia reso grande e puro il dolore fisico dell'eroe. Ancora una volta, quello che ricatta la putredine della sua corporeità e la inalza a sublime e aristocratica prova è la solitudine: «Solo quando i due casi coincidono, quando il solitario è pure impotente di corpo, quando il malato non viene aiutato da nessuno, come egli stesso non si può aiutare, e i suoi lamenti si perdono nel deserto e nell'aria vuota, allora noi vediamo scuotere sull'infelice tutta la miseria che può colpire la natura umana... Non vediamo altro che la disperazione nella sua figura più spaventosa, e nessuna pietà è più forte, nessuna strage di più tutta l'anima, di questa che si complica con rappresentazioni della disperazione». Solo nel dolore Lessing scopre la vera grandezza dell'uomo che urla la sua impotenza e pure non permette agli dei di protrarre e modificare la sua rabbiosa umanità: «Questa grandezza Filottete la serba fra tutti i suoi tormenti. Il suo male non ha tanto inasprito i suoi occhi, che essi non gli possano concedere lacrime per il destino dei suoi antichi amici. Il suo dolore non l'ha reso così fiacco, che egli, per liberarsene, voglia pedinare ai nemici, e protrarsi a tutte le loro egoistiche intenzioni».

Il *Philoctète* di Sofocle resta per noi la più alta rappresentazione del dolore, osservato impietosamente nel suo strisciante e inarrestabile cammino di distruzione: dalla scoperta inceduta e anzichè di una realtà esterna che si insidia nel corpo e lo assoggetta, alla disperata constatazione dell'indomabile vigore del mostro, all'accettazione di una presenza non più rinnegata che condiziona ormai ogni fenomeno, ogni gesto e pensiero. Tutto già è stato detto, quindi. Ma ancora a noi resta la possibilità di complicare questo dolore, di sfaccettare la sua miseria confrontandola con la più desolata miseria della nostra salute. La morte di Ivan Ili' di Tolstoj è la grande parabola del dolore moderno, della malattia che ridona limpidezza alla arida della vita, e lascia scorgere tutte le meschinità, le banalità convenzionali, gli errori e le insensatezze del passato. Ivan Ili' non può più essere Filottete, con la sua petrigia ed ingarbugliata coerenza; l'esistenza borghese del pallido uomo moderno viene allarmata e smascherata, e solo il rifiuto della pietosa menzogna ridona spazio alla vera, ritrovata natura umana, finalmente schiarita dal costante confronto con la morte: «Il tornava nel suo studio, si confaceva e di nuovo rimaneva solo con lei. Faccia a faccia con lei. E con lei non c'era niente da fare: solo guardarla e rabbrivire».



Riproduzione grafica di un particolare della scena di Cagli

I dati fondamentali della leggenda di Filottete appaiono già fissati all'epoca dei poemi omerici, che ad essa alludono di passaggio più di una volta. Ma una più ampia trattazione concedevano alla storia dell'eroe gli altri poemi del ciclo troiano oggi perduti: le *Ciprie* e la *Piccola Iliade*, nei quali erano esposti rispettivamente gli antefatti e il seguito dell'*Iliade*. Il primo narrava che Filottete, principe di alcune città della Tessaglia meridionale (non lontano da Pila, dunque, la patria di Achille), era partito insieme agli altri capi greci per la spedizione contro Troia; ma durante una tappa del viaggio egli era stato morso da un serpente velenoso, e la ferita era seppurta a tal punto che i Greci, non potendo sopportare il suo lezzo e le aria di dolore del compagno, l'avevano abbandonato nell'isola di Lemno. È la vicenda nota anche all'*Iliade*, che aggiunge una singolare anticipazione: Filottete è a Lemno ormai da dieci anni, ma presto i Greci dovranno ricordarsi di lui. Infatti nella *Piccola Iliade* si raccontava come Ulisse, catturato l'indovino troiano Elero, avesse appreso da lui che per conquistare Troia era necessario che contro la città scendessero in campo Filottete con il suo arco invincibile e Neottólemo figlio d'Achille. Allora Diomede era andato a Lemno a recuperare Filottete, e Ulisse si era recato a Sciro a prendere il giovinetto Neottólemo; in un duello con l'arco Filottete aveva ucciso Paride, e poco tempo dopo Troia era caduta. L'*Odissea* aggiunge poi, per bocca del vecchio Nestore reduce dalla guerra, che pure Filottete era felicemente rientrato nelle sue terre.

Su questa trama si erano poi intessute, come di consueto, le invenzioni dei mitografi d'età posteriore, tuttavia senza sostanzialmente alterarne i contenuti. Si aggiunge un aneddoto: l'arco infallibile e le mortifere frecce sarebbero appartenute in antico a Eracle, il quale le avrebbe poi donate a Filottete in ricompensa di averlo aiutato a salire volontariamente sul rogo in cima al monte Eta, dove si era consumata la sua spoglia mortale. Inoltre, come accade per molti altri personaggi della saga troiana, sulla traccia delle migrazioni storiche si narra che anche Filottete avesse dovuto lasciare la patria e venire in Italia, dove si sarebbe insediato presso Crotona, fondando nuove città e consacrando in un tempio d'Apollò l'arco illustre.

Altre varianti riguardavano la ragione per cui Filottete venne morso dal serpente — che nella saga resta comunque un elemento secondario —, la località dove ciò avvenne e la formazione dell'ambasceria che lo persuase, o lo costrinse, a rimanere fra i Greci. Ma qui occorre distinguere tra le fantasie degli scrittori di mitologia e le «varianti sul tema» dei poeti, in particolare della



Storie di Filottete e di Neottólemo

Dario Del Corno

tragedia. Infatti ognuno dei tre tragici compose un *Filottete*; solo quello di Sofocle si è salvato, mentre i drammi di Eschilo ed Euripide sono andati perduti: ma uno scrittore d'età imperiale romana, Dionisio Crisostomo, ha lasciato in una sua orazione (ov. LII) un confronto fra le tre opere, da cui è possibile ricostruire qualcosa anche delle due scomparse.

La data del *Filottete* di Eschilo è ignota. Sappiamo che al protagonista si presentava Ulisse travestito, raccontandogli che i principali responsabili della sua sventura, Agamennone e lui stesso, erano morti e che i Greci si trovavano in gravissima difficoltà; e Filottete si lasciava convincere a un'avventura contro Troia. Un coro di abitanti di Lemno accompagnava gli sviluppi della vicenda.

Di più sappiamo del *Filottete* di

Euripide, rappresentato nel 432, allorché nell'imminenza della guerra contro Sparta patriottismo e ragion di stato giocavano un ruolo di rilievo nella tematica euripidea. La struttura dell'opera era sostanzialmente complessa, ed elevava il numero dei personaggi. Filottete ha in Lemno un amico, Amore; e anche in questa tragedia il coro era formato da abitanti di Lemno. Ulisse è venuto a cercarlo insieme a Diomede; ma lo fronteggia pure un'ambasceria troiana, che tenta di tirare l'eroe dalla parte della città assediata. Con l'aiuto di Atena, Ulisse si è reso irriconoscibile; e finge di essere perseguitato dai capi greci odiati da Filottete. È verosimile che la tragedia si articolasse secondo lo schema della contrapposizione di discorsi, caro ad Euripide; non sappiamo come si giungesse alla rivelazione dell'identità di Ulisse, ma alla fine pre-

vedeva in Filottete l'amore di patria, ed egli seguiva i compagni d'arme verso la distruzione di Troia.

Sullo schema drammaturgico trannevoci dal più vicino predecessore, Sofocle — che rappresentò il suo *Filottete* nel 409, allorché la guerra volgiva alla sconfitta per Atene, e non il patriottismo bensì l'indagine dei nuovi valori emergenti dal caos inespugnabile degli spiriti — introdusse una drastica riduzione nel numero dei personaggi, e insieme due rivoluzionarie novità. Queste sono la solitudine decennale da cui emerge Filottete, la quale lo ha orientato in una dimensione di carattere pensoso e unico; e la partecipazione di Neottólemo all'ambasceria, che permette l'emozionante scontro delle contrapposizioni e personalità in una prospettiva tridimensionale — ma non è qui il luogo, nel programma, per trattare

dell'opera sofoclea. Basterà aggiungere che Sofocle compose pure, ventisette anni prima, un precedente, una tragedia intitolata *Filottete a Troia*. Il nucleo della trama doveva essere costituito dal risanamento dell'eroe e dall'uccisione di Paride, ma ne rimane solo qualche frammento, tra cui un bel verso: «Ma è la morte l'ultimo medico di ogni malattia».

Ancora una curiosità, prima di lasciare Filottete. Nella preistoria del mito ci dovrebbe essere qualcosa di affatto diverso rispetto alla versione che pervalse in seguito. Il nome di Filottete, infatti, significa «colui che ama la ricchezza»; e l'isola dove viene morso dal serpente, secondo alcune fonti (tra cui pure Sofocle), ha nome Crise, «l'aurum». Che ai primordi della saga dell'eroe zoppo ci fosse qualche storia di tesori nascosti e magari di pirati maledetti; oppure è la suggestione di Stevenson, dell'*Isola del tesoro* e di Long John Silver dalla gamba di legno a suscitare questa strana allucinazione?

Anche Neottólemo arrivava a Sofocle con lineamenti ben distinti: anzi, se così si può dire, con un gravoso futuro sulle spalle. Prima di Lemno, il figlio d'Achille è vissuto tranquillo nella sua Sciro insieme alla madre Deidamia, che lo aveva concepito dall'eroe allorché costui, per sfuggire alla spedizione che secondo l'avvertimento del fato avrebbe causato la sua morte, viveva travestito da fanciulla insieme a lei e alle sorelle, nella reggia del padre loro Licomede. Il re non lo chiamava anche Piro, a causa della sua chioma bionda oppure perché Pira era stato il nome fittizio d'Achille durante il suo travestimento.

Ma di quante violenze era ormai carico Neottólemo, allorché Sofocle sentì il bisogno di farlo amare da Eracle che la pietà è l'onore più grande fra gli uomini e fra gli dei — quasi per cancellare dal suo giovinetto senza macchia e senza paura gli orrori che sulla vita e sulla morte di lui avevano raccolto le tradizioni del passato. Tra i guerrieri dell'ultima fase della guerra troiana, Neottólemo è il più valente e coraggioso, e anche il più saggio nei consigli; ma quando esce dal ventre del cavallo fatale si macchia delle più atroci crudeltà. Uccide il giovane Polite, figlio di Priamo, davanti agli occhi del padre rifugiato presso l'altare degli dèi; e quando il vecchio re lo maledice, egli lo sconfigge senza pietà per la sua candelina di donna, e lascia il suo cadavere impudico insepoltito. E ancora lui, secondo alcune fonti, che getta dalle mura di Troia il figlio di Ettore, il fanciullo Astianete. Egli si tiene poi Andromaca moglie d'Ettore come concubina, e sacrifica l'ultima figlia di Priamo, la fanciulla Polissena, sulla tomba del padre Achille che l'aveva amata. Ma tutto questo appartiene a un Neottólemo che, nell'animo se non nell'identità biografica, non è quello di Sofocle...

C'era infine una tragedia di Euripide, l'*Andromaca*, composta nel 423, in cui Neottólemo giocava il ruolo del protagonista per non comparire mai sulla scena. Egli ha sposato Emione, figlia di Menelao ed Elena; ma questa è sterile, ed è invidiosa di Andromaca che a Neottólemo ha dato il figlio Molosso. Per di più, essa era stata promessa in moglie a Oreste, il figlio di Agamennone e Clitemnestra; questo la desidera ancora, e odia il rivale. Neottólemo è a Delfi, per chiedere al dio Apollò ragione della morte di Achille, ucciso da Paride con il suo arco; e Oreste sobilla gli abitanti del santuario, che lo uccidono presso l'altare del dio. Qui Neottólemo avrà la sua tomba, proprio sotto il dipinto famoso di Polignone intitolato *Le persi a Troia*. Neottólemo diventa così simbolo di una superiore verità storica: nella sua biografia s'incontrano Troia e Delfi, le tappe fondamentali dell'affermarsi della civiltà greca e della sua ragion d'essere. E allorché, secoli dopo Sofocle, i barbari Galati tentarono di conquistare Delfi, apparvero in aiuto dei difensori greci i fantasmi di tre uomini in armi: due Iperborei — abitanti dell'estremo settentrione —, e Neottólemo figlio d'Achille.



A teatro con gli Ateniesi

Una mattina di primavera appena cominciata — era passato da poco il 10 del mese Elafbolone (marzo/aprile) dell'anno 409 a.C. — una gran folla proveniente da tutti i quartieri di Atene si andava a disporre nella vasta cavea, attrezzata con strutture lignee, del teatro annesso al santuario di Dioniso Eleuterio: uomini e donne, cittadini e stranieri affluivano per assistere a una serie di drammi di Sofocle, tra i quali il *Filotele*.

Si celebravano in quei giorni le feste dette Grandi Dionisie, istituite oltre un secolo prima dal tiranno Pisistrato in onore del dio del vino e della danza; queste feste erano diventate, col tempo, la più importante ricorrenza cittadina, celebrazione della democrazia ma anche, di quasi mezzo secolo, dell'imperialismo ateniese. Le Grandi Panatenee, feste dedicate alle dee protettrici Atena, osservavano intatto il fasto e la grandiosità, continuando per sempre nello splendido fregio che adornava il Partenone; le Dionisie però, grazie anche alla scandone annuale, erano diventate parte fondamentale e dominante dell'esperienza di ogni cittadino.

Per gli Ateniesi del V secolo le feste erano un avvenimento complessivo, nel quale i singoli momenti si integravano in modo indissolubile; è questo il segno di una fase culturale assai diversa dalla nostra, che fatica non poco a comprendere l'unità di un avvenimento, come le Dionisie, in cui convivono religioso, spettacolo, politica interna e estera.

Le Dionisie si aprivano con una grande processione notturna che si dipanava dai quartieri bassi della città fino a giungere alle pendici dell'Acropoli: seguivano dei riti sacrali con successiva distribuzione pubblica delle carni degli animali immolati; già in queste fasi iniziava la copione del coinvolgimento dell'intera città nella festa. Venivano poi, durante parecchi giorni successivi, le gare poetiche: l'esecuzione di particolari canti corali detti dattilambi, e la rappresentazione delle tragedie e delle commedie. Gli spettacoli erano organizzati, come è tipico del mondo greco antico, in forma di gara. La superiorità di un ditirambo o di una commedia non era un fatto estetico e privato, ma veniva sancita attraverso un giudizio pubblico, che alla fine vedeva la proclamazione e la premiazione dei vincitori.

Le gare poetiche inoltre erano attorniate da una serie di avvenimenti civili, e in generale politici, di grande importanza: prima della tragedia, nel teatro, gli spettatori potevano assistere a una sorta di comizio economico e politico dell'anno passato e di previsione di quello in corso. Gli alleati — le città che Atene dominava attraverso la Lega Delio-attica — portavano il tributo annuale, si ammantavano poi le conferenze conferite dalla città a cittadini e stranieri benemeriti, e alla fine gli orfani dei caduti in guerra si lavavano armati di fronte agli spettatori quasi a testimoniare — nel luogo del teatro — la continuità della vita della polis.

Il cuore della festa erano però le performance poetiche: del ditirambo non sappiamo molto; era certamente un canto corale, ma le testimonianze sono scarse. In una fase antica il ditirambo dovette essere connesso con i primi sviluppi del dramma, nel V secolo tuttavia esso è una rappresentazione autonoma, alla quale la città partecipa a massa. Dieci cori maschili, infatti, e dieci femminili (o di fanciulli) — dieci erano le tribù attiche —, ognuno composto di cinquanta elementi, contendevano per la vittoria. Mille coristi — su un totale di ca. 30/40.000 cittadini — sono assai più che un simbolo o una rappresentanza; quasi ogni famiglia vedeva qualche suo componente impegnato nel ditirambo.

Molte del ditirambo conosciamo la tragedia, non solo perché alcuni testi sono arrivati sino a noi, ma anche per le molte e precise notizie giunte sulle modalità organizzative e economiche delle rappresentazioni. I preparativi iniziavano molti mesi prima della festa e rientravano tra i doveri dell'arconte eponimo. Era questo il membro più importante — eponimo significa in questo caso «che dà il nome all'ave-

no» — di un collegio di magistrati che svolgeva le funzioni del potere esecutivo. L'intervento dell'arconte eponimo è di per sé un tratto caratterizzante le Dionisie: solitamente gli affari religiosi erano di competenza dell'arconte basileus, di grado inferiore; l'aveva invece affidato le Dionisie al massimo magistrato rivelando l'importanza che gli Ateniesi attribuivano alla festa del dio della tragedia.

L'arconte sceglieva — probabilmente nell'estate precedente le rappresentazioni — i tre autori che si sarebbero confrontati, ognuno con una serie di quattro drammi (tetralogia); tre tragedie (non necessariamente connesse tra loro) e un dramma satiresco, una sorta di anti-tragedia — come vedremo fra poco. I modi di questa scelta non sono chiari, probabilmente l'arconte si basava su una canonica presentata dal poeta; un simile meccanismo poneva, ovviamente, dare spazio a casi di favoritismo e magari corruzione. Esistevano tuttavia degli strumenti istituzionali per evitare le degenerazioni: p.e. vi era un'assemblea cittadina al termine delle feste che giudicava anche l'operato dell'arconte. È rimasto famoso — è questo forse un segno dell'eccezionalità del fatto — lo scandalo per la preferenza data da un arconte al modesto poeta Gneupio — del quale il tempo ha fatto giustizia — rispetto a Sofocle.

L'allestimento — coesponsi per il poeta, gli attori, il coro, i musicisti, spese per la scenografia e i costumi — era a carico dello stato. I danari non uscivano però direttamente dalle casse della città: l'arconte sceglieva — per ogni autore — un finanziere (corego); la coregia era così una forma di tassazione diretta, che rientrava nel novero delle «liturgie», regolarmente imposte dallo stato ateniese ai cittadini facoltosi, sia per l'organizzazione di feste, sia per altre necessità pubbliche, come p.e. l'allestimento di navi per la flotta.

Tra i cittadini che quella famosa mattina di primavera del 409 a.C. si avventuravano al teatro, dieci erano particolarmente interessati allo spettacolo: gli stavano per partecipare; erano i giudici, scelti con un complesso meccanismo di estrazione fra le dieci tribù, che avrebbero dovuto assegnare la vittoria al migliore tragediografo. Quell'anno in particolare l'avrebbero assegnata proprio a Sofocle.

Oltre i giudici, anche gli altri cittadini dovevano avere la precisa coscienza di compiere un atto pubblico, parte della vita della democrazia: a tutti era assicurato un compenso corrispondente alle giornate di lavoro perdute e passate nel teatro. Due anni prima, nel 411, gli oligarchici avevano preso il potere, e uno dei loro primi atti era stato di abolire — tra gli altri istituti democratici — anche questa forma di

sovvenzione alla partecipazione.

Oggi non sappiamo esattamente come fosse articolata la tetralogia sofoclea che comprendeva il *Filotele*; gli spettatori del 409 invece conoscevano non solo i titoli dei drammi, ma erano bene informati sui precisi contenuti dello spettacolo cui stavano per assistere. Ciò accadeva sia per ragioni pratiche, sia per altri motivi intimamente connessi con la natura e le funzioni del dramma.

La preparazione degli spettacoli avveniva, per così dire, sotto gli occhi di tutti, in una città relativamente piccola; a ciò si aggiungeva, nei giorni precedenti la festa, una sorta di prova generale (il *proagone*) durante la quale si potevano ascoltare, dalla bocca del poeta e degli attori, primizie sui particolari dei drammi che sarebbero stati rappresentati. La conoscenza generale delle storie messe in scena faceva altresì parte della cultura tradizionale di ogni cittadino, in modo che non hanno riscontro nell'epoca moderna.

Sia le tragedie sia i drammi satireschi erano la rappresentazione drammatica della storia sacra del popolo attico, una storia nota a tut-

ti, che fungeva non solo da riferimento ideale e religioso, bensì anche da concreto modello di comportamento e azione. Ciò avveniva attraverso meccanismi complessi, che però possono essere illustrati con una breve anatomia dello spettacolo tragico e del *Filotele* in particolare.

Ogni tetralogia era come si è detto composta da tre tragedie e da un dramma satiresco. Le quattro *poiesis* non erano sostanzialmente diverse: nel dramma satiresco vi era tuttavia un rovesciamento del carattere tragico. L'inserimento fuso (con rimesse eccezionali) di un coro di satiri — esseri semidivini mezzi uomini e mezzi animali —, caricaturizzati da un costante ricorso di pause e puerilità di fronte a qualsiasi avvenimento, permetteva di ribaltare — all'interno di una vicenda di natura non diversa da quella della tragedia — il piano della fruizione dal pianto al riso. Ciò probabilmente consentiva di stemperare la tensione e lo sgonfiamento provocati dalle catastrofi tragiche in una diversa e più distesa disposizione d'animo. Lo stacco che il dramma satiresco produceva negli spettatori era facilitato anche dalla natura non umana e semibastarda del coro, con le conseguenti impossibilità dei

spettatori di identificarsi con esso. Anche nella tragedia era in scena un coro: dialogava con gli attori e — durante i cosiddetti *stasimi* — si produceva in canti, parte era commento dell'azione tragica. Nel coro tragico però gli spettatori erano portati a identificarsi; esso infatti era il simbolo di una collettività (cori di donne, di vecchi, di cittadini); il *Filotele* costituisce un caso particolare, e di questa espressione le ragioni. Non solo: fisicamente il coro era disposto — mentre gli attori agivano su una pedana leggermente elevata — a stretto contatto e allo stesso livello delle prime file di spettatori. Così esso era non solo il simbolo del popolo, ma anche una estensione fisica della folla, tramite materiale tra l'azione teatrale e il teatro.

Nell'azione scenica, nella trama si completava infine il processo di coinvolgimento del cittadino nell'evento teatrale, e qui la tragedia sviluppava tutta la sua efficacia anche politica. Le trame, abbiamo detto, erano tratte dalla storia sacra, da sempre paradigma e modello comportamentale del popolo greco, che proprio a questo livello conosceva la sua unità di fondo. Le caratteristiche della cultura greca arcaica e classica fanno però di questo modello uno schema assai libero, adattabile alle esigenze contemporanee. Il libro, il documento scritto non avevano né l'importanza né la diffusione che hanno assunto dall'epoca ellenistica ai nostri giorni. La trasmissione della tradizione, dei modelli culturali era affidata alla parola e alla memoria collettiva, e questa non è immutabile, bensì in continua, lenta e quasi impercettibile

evoluzione. Le storie si adattano all'occasione, al pubblico e alla volontà dei comitanti, beninteso nei limiti invalicabili della tradizione stessa: Atene è la den vergine e non potrà mai generare dei figli, Prometeo non incatenerà mai Zeus sul Caucaso, né Filotele ucciderà con una freccia... Odisseo.

Si comprendono in questo modo alcune caratteristiche peculiari e apparentemente aberranti della tragedia: innanzitutto il lavoro del poeta, del corego e di tutti gli altri era rivolto a una sola e unica rappresentazione. Solo parecchio tempo dopo l'istituzione delle rappresentazioni tragiche — ma già all'epoca del *Filotele* — furono attuate delle repliche; ma si trattava sempre di qualcosa di eccezionale, quasi un premio conferito alla memoria di un autore, quale Eschilo, considerato di assoluta eccellenza poetica e civile. L'unica rappresentazione è legata al carattere pragmatico del rapporto teatro-città, dove il teatro si inserisce in un momento particolare, interviene in una situazione che è in sé unica e irripetibile. Si comprende anche come, dall'origine fin quasi al suo esaurimento, il teatro, tragico e comico, fu un fenomeno solo ateniese. La tragedia greca è tragedia attiva, perché solo nella società e nello stato di Atene si realizzarono le condizioni che diedero origine e terreno di sviluppo alla comunicazione, democratica e partecipativa, che il teatro stesso presuppone.

Tutto ciò vale anche per il *Filotele*: sia Eschilo sia Euripide avevano già trattato il medesimo tema, operando introducendovi elementi peculiari all'autore e al tempo della rappresentazione. Sofocle, tra il 410 e il 409, ormai vecchio affrontò ancora una volta la storia dell'arriere maledetto e fatidico. Lo fece anche egli in modo particolare e diverso da quello dei suoi predecessori, in un momento particolare e drammatico: le due cose non possono essere indipendenti. Certo è inutile, nel *Filotele* come in ogni altra tragedia, cercare i riferimenti all'attualità in questo o in quel personaggio, in questa o quella battuta. Essi talvolta esistono, ma non toccano il cuore della funzione della tragedia, che è altra, più profonda delle convenienze e degli aneddoti.

Pensiamo invece a Atene nel 409: stremata da oltre 20 anni di guerra contro Sparta, dapprima vittoriosa, poi sempre più fanatica; falciata dai suoi figli più valorosi dalla catastrofica spedizione volta ad impadronirsi della Sicilia; privata delle personalità di punta dalle lotte interne, lotte sfociate nel disastroso tentativo oligarchico del 411/10, che indebolì e minò la città all'interno, e le fece perdere, tra l'altro, il dominio della fertile Eubea. In questa situazione Sofocle, l'amico di Pericle, il giovinotto che aveva danzato — secondo la tradizione — per la vittoria di Salamina, l'uomo che aveva assunto cariche importanti politiche e amministrative, non poteva essere, e non fu, indifferente o evasivo.

Il *Filotele* di Sofocle rappresenta così l'eroe solo su un'isola deserta, il coro non è un'entità politica, è composto di soldati e marinai che Filotele non vede da anni; essi gli sono diversi estranei, come in fondo sono estranei all'azione. Il *Filotele*, solo vecchio e malato, è tentato dall'astuzia di Odisseo, ma alla fine aiutato e salvato non soltanto dall'intervento divino, ma soprattutto dalla maturazione e presa di coscienza, che Filotele stesso provoca, del giovane Neottoleto.

Uno studioso moderno ha visto nel *Filotele* una tragedia con precisi riferimenti all'elefina, quel periodo della vita del giovane ateniese che segnava — attraverso un servizio militare prestato ai confini solitari dello stato — il passaggio del fanciullo nelle file dei cittadini, il compimento e l'accettazione della maturità fisica e civile. In questa fiducia nel rinnovamento, nel mutamento positivo che i giovani come Neottoleto possono portare, sta forse uno dei contenuti pragmatici che il vecchio Sofocle volle far conoscere a quei cittadini barbi e un poco stremati, che quella mattina di primavera appena iniziata si recavano a teatro.



Antonio Aboni



Tessere metalliche d'ingresso a teatro

In alto

Scena teatrale a struttura lignea: frammento di un cratere di Würzburg, ca. IV sec. a.C. Ricostruzione grafica

La grotta di Lemno

Considerazioni sul personaggio di Filottete nell'arte figurata

Marina Cavalli

ed indelgervi è Euripide, ma nel suo dramma già si leggono quei segni inquietanti di disgregazione che lo accomunano alle esperienze, anche formali, più moderne: è un teatro di ripensamento il suo, di malinconica frantumazione del reale, e non la placida costanza dell'uomo che sulla scena si guarda vivere, nel bene e nel male. Già per Euripide, dunque, le indicazioni esterne altro non

che in un lungo patire riscatta la sua solitudine e la riconosce come segno divino. L'itinerario di Filottete ha già superato la prima esperienza, il dramma, e non ha ancora incontrato la beatitudine dell'eterno, né mai forse la incontrerà. Nel suo atto la ferita sanguinante della solitudine duole da lungo tempo e continua a dolere: l'affanno non ha memoria né meta, e il dolore che

combe cupo di una fatalità senza soluzione. La grotta di Filottete è la sua solitudine, questo impasto, questo Sofocle voleva significare nell'isola abbandonata deserta di rovine: un luogo dell'anima, che può tramutarsi senza variare la sua allusività nella distesa polare di Gide, o nel salotto barulicante sontuoso di Ivan Il'ic.

È il mistero delle grandi opere.



Filottete nella grotta: cratere a figure rosse del Museo di Siracusa, 380-360 a.C. Ricostruzione grafica

sono che il tentativo di brancolare le ragioni di una realtà che sfugge. Ma nel teatro di Sofocle la realtà incombe silenziosa e tremenda nella sua luminosità, e non serve negarla con l'ironia o con l'artificio: essa permea di sé ogni azione, ogni sguardo, ogni luogo, e tutti li riunisce nel medesimo significato. La solitudine, ecco l'unica vera realtà del messaggio sofocleo, e di essa vive il Filottete, fino alle più intime fibre. Forse più che in ogni altra sua opera, Sofocle ha saputo evocare nella storia dell'erecmitaggio di Filottete — eroe lontanissimo — tutto il peso dell'isolamento fisico e spirituale che toglie l'uomo che ha preso coscienza di sé dal resto della società. Qui finalmente tutto è solitudine, nell'anima, nella carne, nella natura: una solitudine che grida dalla sua colonica al disprezzo del mondo, e che tuttavia stenta ad accettarsi e si esalta ancora in aeree illusioni di vita, rivelando in questo dissidio la sua disperazione. La storia di Filottete si pone così quale secondo tempo in una ideale trilogia sul significato della solitudine, nella quale la prima tragedia è rappresentata dall'*Edipo re* — l'uomo ancora goffo di vita che scopre alla fine, dietro gli inganni dell'apparenza, la vera voragine dell'esclusione dal mondo —, e la terza dall'*Edipo a Colono* — l'uomo

grave immobile non trova che Mando soffre in un ritorno alla vita che per l'eroe Filottete significa soltanto accettare il suo dovere di combattente. Ma tutto questo nella tragedia non viene detto. La disperazione di Filottete si riscontra tutta in una inesausta espressione di risentimento, in un lacerante ricordo d'infanzia, in uno sguardo che incontra intorno a sé squalide rocce. Non esiste qui un messo che racconti le sventure dell'eroe, e non interviene la presenza demagogica dell'attore ad indicare dall'esterno i gesti e i luoghi. Nel Filottete tutto nasce da sé, per necessità interna, nell'espressione fisica e verbale dei soli personaggi che mostrano a dito il mondo che li circonda, e insieme la loro anima. Non esiste forse altra opera greca che come questa viva totalmente nella costante presenza poetica di un luogo. Basta pronunciare il nome di Filottete e subito la memoria si contrasse a alte scogliere inospitali, tane di animali feroci, silenzi fatti di rocce e di scogli marini. Eppure in tutta la tragedia sono poco più di una decina i versi che esplorano il roscaggio dell'eroe: quelli della sconosciuta curiosità di Neoptolemos, e poi l'eterno pianto di Filottete. Ma tutta l'azione ne rimane seguita, nel reciproco riflettersi l'in-

questa capacità di venir comprese nel loro significato più profondo pur attraverso interpretazioni e ottiche diverse. E il Filottete ha avuto in sorte la totale comprensione del pubblico fin dall'inizio, e forse allora ben più di adesso, quando si osava toccare con mano il rondo cuore della realtà, senza intellettualistiche anticoncezioni, senza pretesti. Non è questa una poetica supposizione, ma un dato di fatto vorrei dire scientifico, basato sull'osservazione. Fra le testimonianze dirette che noi possediamo sulla ricezione da parte degli spettatori dei messaggi della tragedia, le più vive, le più concrete sono forse le raffigurazioni vascolari ad essa ispirate. Qui, il bisogno di sintesi dell'espressione grafica conduce senza sbarrare la mano dell'artista al nucleo del pensiero: il disegno deve, o vuole, cogliere, sotto i dettami del mito o della rappresentazione, la realtà essenziale. La storia di Filottete è stata oggetto nell'antichità di numerose rievocazioni plastiche e pittoriche. Vasi, urne sepolcrali e gemme da sigillo in notevole quantità testimoniano ancora oggi la frequenza di questo mito nell'arte figurata greca, romana ed etrusca. Ma ormai perduti per noi sono alcuni celebri dipinti, descritti dagli storici, famosi in tutto il mondo antico per

la loro potenza espressiva: Parrasio racconta che nella Pinacoteca dei Propilei di Atene c'era un quadro di Polignoto, che raffigurava Filottete e di fronte a lui Ulisse che tenta di rapirlo l'arco. Parrasio descrive l'abilità di Antistopho, fratello di Polignoto, nel rappresentare con ripugnante realismo la ferita putrida e sanguinolenta; un epigramma dell'*Antologia Palatina*, infine, ricorda lo sguardo di Filottete, straziato dall'impotenza di fronte al dolore, in un quadro del pittore Parrasio. Più di tutto invece di una statua, opera di Pythagoras, tanto espressiva da partecipare a chi la guardava la sensazione fisica della ferita bruciante. Non potremo conoscere mai la perfezione artistica ed emotiva di queste grandi opere: pure c'è nella schematica linearità delle raffigurazioni vascolari giunte fino a noi una più ingenua intensità espressiva che ci commuove, e che non fa rimpiangere le elaborazioni di maestri famosi. Molti di questi vasi rappresentano i momenti del mito di Filottete precedenti all'azione sofoclea: in un frammento vascolare di Taranto, per esempio, l'eroe è raffigurato come compagno di Eracle, mentre sa due vasi a figure rosse, dei quali uno certamente del IV-V sec. a.C., è dipinta la scena di Filottete morso del serpente vicino all'altare della dea Cibe. Altri esemplari ritraggono invece gli ultimi atti della vita di Filottete dopo il suo ritorno tra le file greche: uno specchio etrusco di Bologna reca incisa la scena di Maccone che cura e fascia il piede dell'eroe, e sopra un'urna cianefra, ancora etrusca, vediamo scolpita la lotta di Filottete contro Paride. Ma a noi poco interessano questi scorci di vita dell'eroe che non conosciamo nella realtà della scena: il nostro Filottete non ha passato né futuro, tutta la sua esistenza si riscontra in una grotta deserta, in un pianto di solitudine, in un estremo, lacerante amore. Sono altre le immagini che ci restituiscono questo Filottete, prive di vivaci movimenti realistici e di chiaro-scuro interpretativi: in esse l'eroe giace immobile nella fisicità del suo dolore, e la sua figura campeggia isolata, in una sorta di sordità al brusio del mondo. Abbiamo vasi, gemme e pitture che ritraggono Filottete nella sua solitudine, vecchio barbuto vestito di pelo animale, che si appoggia al bastone per dare sollievo al piede bendato. Così appare in una pittura parietale di Pompei e in uno specchio conservato a Lecce, mentre un vaso attico a figure rosse del IV sec. e uno stucco sepolcrale romano del II sec. d.C. lo rappresentano seduto su una roccia, e accanto a lui l'arco e la fionda. Alcune gemme, poi, si affardano ingenuamente in un particolare che commuove: la penna d'uccello con la quale Filottete cerca di far vento al piede malato. E in tutte queste figure vedi l'incombente duro di Lemno, insieme all'arco e al piede carico di bende, sempre compare come terzo elemento connotativo la presenza dell'isola: ora la caverna, ora soltanto una roccia — quanto basta per significare il simbolo di un mito che vive della sua ambientazione. Ma non sono queste ancora le testimonianze più struggenti. Esiste un'altra serie di raffigurazioni, in cui Filottete è ritratto fra Ulisse e Diomede, oppure visitato dall'ambasciatrice greca, secondo le varianti non sofocle dell'azione tragica. Nella tazza argentea di epoca augustea scoperta a Hoby in Danimarca, per esempio, Filottete siede appoggiato al bastone, mentre Ulisse affida di nascosto a Diomede l'arco dell'eroe; altri rilievi di urne cinerarie etrusche mostrano ancora Filottete davanti alla sua grotta, attorniato dalla delegazione greca che cerca di convincerlo ad abbandonare il suo arco. C'è in tutte queste opere un particolare comune, che non rappresenta un dato mitico né un suggerimento tragico, bensì una comprensione più pura e più alta del destino di Filottete: il suo sguardo, strano lungo sguardo che mai si appoggia su un volto, su un oggetto, ma si perde forando nelle lontananze dell'anima. Quanto diverso dalla sicura fisicità dello sguardo di Edipo — nella coppa attica del Museo Vaticano —, che indaga insonnabile nel volto della Sfige! Qui è lo sguardo di un uomo ancora illuso dagli abbagli della conoscenza ad

Dove si svolge il *Re Lear*? Quali sono i luoghi che accolgono impetosi e dolenti la peregrinazione del disperato re? Lo proprio non saprei dirlo, perché mai ho sentito il bisogno di attardarmi su insensibili didascalie. L'esatta ricostruzione geografica e ambientale non è per il teatro: basta un gesto — lo scontrarsi della fronte i capelli fradici di pioggia — ed è già un uragano; basta uno sguardo lasciato libero di planare su indefinite lontananze — ed è la distesa di un mare senz'onde. Ci sono opere che proprio per questa immaginaria imprecisione vivono e si spiegano. Se penso all'*Aiace* di Sofocle, il primo ricordo, la prima impressione — ardente nella carne come una scalfittura — è un bianco-re di sole abbacinante, che riflette bagliori sul mare e trascolora in improvvisi spazi di ombra sulla spiaggia, dove giace il corpo dell'eroe. E poi ancora: i giganti della montagna — tutto quello che succede, la trama, le ragioni, non li ricordo con precisione: ma resta negli occhi un paesaggio ferrigno e scabroso, la nebbia che rattaglia nel buio, un silenzio colmo di echi, e sguardi ansiosi che dalle rocce più alte frugano giù, nel sentiero. E la *Bolivia*, non è forse tutta in quel verso «sì d'inverno è cosa da morire», e nelle quiete vuote dell'aria che creano cristalli di ghiaccio dispersi per l'aria ormai liquida? L'ultima impressione, la più intensa: i larghi mari d'erba del *Lear*, che serpeggiano in onde indotte sotto l'uragano. Forse la scena si svolge d'inverno, forse non ci sono che rami stecchi ad impigliare la folle corsa del re senza meta: ma per me il *Lear* è proprio lì, in quel rincorrersi di aie erbe che non ho mai visto, e che forse ricordo dalle pagine di Thomas Hardy.

Questa è la ragione di ogni vera opera teatrale, questo è il suo fascino: una natura protettiva che muta e si articola — basta una leggera scossa — nel caleidoscopio dell'individualità. I peccati di vetro colorato sono sempre gli stessi, gialli, rossi e verdi, ma noi possiamo variare la loro disposizione nel disegno che più ci è grato. Non amo le opere teatrali pesanti di didascalie e di indicazioni sceniche, dove la fantasia viene forzata e rimessa in un mondo che le rimane estraneo: in fondo, questa precisa volontà di tutto definire è un peccato della cultura e della sensibilità moderne, per le quali il teatro non è più impavida esclamazione dei simboli più sconvolgenti e universali dell'uomo, ma dubbio, e timidità espressiva e sospetto che la forma stessa teatrale possiede, nella sua natura così diretta, un che di scandaloso ed illecito. E allora l'azione si mescola con il racconto e la digressione, allora l'orrore vocale delle didascalie tenta di ricondurre il simbolo entro i confini di una norma ambientale che piachi e frastuoni la periodica monumentalità del messaggio. «Sì, certo — sembrava spiegare al pubblico le didascalie — sappiamo bene che questa azione vi giace di dubbio, e che non sapete più cosa pensare, e che il dramma stesso non sa cosa pensare di sé: però guardate bene questa stanza: il pavimento è sicuramente di marmo bianco, e sulle pareti gialline spiccano sicuramente dei quadri con la cornice di noce... Non va forse tutto bene così, non siete contenti che qui tutto sia così ben definito, proprio come deve essere?»

Ma non è questo, io credo, il vero teatro. Solo gesto e parola lo devono definire, creando spazi ed immagini che tanto più si stagliano e vivono sulla scena quanto meno intervengono elementi esterni a precisarli. Il teatro che non ha paura di sé e dei suoi messaggi sa bene di venire profondamente compreso proprio in ragione della libertà interpretativa affidata al suo pubblico. È per questo che l'*Aiace* vive del suo mare assoluto e il *Lear* della landa scoscesa dall'uragano: non un paesaggio fisso e finito, ma parole e gesti che evocano i luoghi fremmenti e laceranti dell'anima, della memoria, della esistenza umana. Solo così l'allusione scenica diviene messaggio, simbolo che si svela nella sua definitiva nudità.

Il Filottete è una di queste opere. Tutto il teatro greco, si sa, è quasi privo di didascalie esterne; l'unico

essere rappresentato, un uomo che tutto ancora vuole vivere e capire; per Filoteo tutto è perduto: gloria, speranza, giovinezza: resta, agli occhi, il vuoto di una vita ucrata che non vuole riprendersi, e, forse, un ricordo di rive lontane.

Dell'azione sofoclea esiste, che io sappia, una sola rappresentazione pittorica. Si tratta del cattedrale a campana a figure rosse del Museo di Siracusa, scoperto nel 1915 nella vicina necropoli di Fusco. Tre dei personaggi raffigurati sono chiaramente individuabili. Al centro Filoteo, seduto su una roccia, intento a farsi vento al piede con una penna d'acello. Le sue connotazioni sono le stesse che già abbiamo osservato in altri vasi: l'ampia grotta che circonda la figura dell'eroe, l'arco e la faretra, il piede in primo piano, il bastone. In più la presenza di un'anfora, forse suggestione dei rozi stentati di Filoteo scoperti da Neotolemo. A destra, in alto sulla grotta, sta Ulisse, col tipico cappello da marinaio detto *phryx*; a sinistra della grotta si appoggia invece una figura femminile sovrappiata, che rivela le caratteristiche iconografiche della dea Atena: l'elmo e lo scudo. I personaggi ai due estremi della scena presentano invece alcuni problemi di individuazione, da lungo tempo esplorati dagli studiosi e recentemente riproposti — con suggerimenti nuovi — da Vidal-Na-

quet. Il fanciullo appoggiato all'albero, con la clamorosa malinconia scostata dal torso nudo, potrebbe essere Neotolemo, ma anche il Diomede della tragedia euripidea. Ancor più incerta l'identità della figura femminile di destra: dato che nella storia di Filoteo non compare mai in alcuna variante la presenza di una donna, la fanciulla scintillante adorna del vaso di Siracusa potrebbe rappresentare una ninfa del luogo, o più probabilmente la dea Crise («Dorata»), alla quale bene si adatterebbe questa ricchezza di vesti e gioielli. Vidal-Naquet interpreta invece come personaggio metaforico di una contrapposizione simbolica cui l'intero vaso alluderebbe: da una parte la dea Atena, personificazione delle virtù politiche — rigore morale e coraggio —, con la mano alzata fa cenno al giovane Neotolemo perché ascolti i suoi insegnamenti; dall'altra, Ulisse rivolge lo sguardo verso la fanciulla, che nella coerenza logica del simbolo altro non può essere che la rappresentazione dell'Astuzia, arma tradizionale dell'Ulisse eroico e tragico. E Filoteo, seduto silenzioso in mezzo a queste due scene dello spirito, forse dall'una deluso, dall'altra nauseato.

È un'interpretazione, questa di Vidal-Naquet, che trae uno dei suoi presupposti dall'immagine di Ulisse come ce la presenta la tragedia:

eroe serpigno, al limite dell'amoralità, che giustifica sotterfugi e disumane ingiustizie nell'ottica di un vantaggio pratico del più forte. Il precedente omerico del personaggio faceva prevedere tale evoluzione: dall'intelligente pragmatismo dell'eroe in lotta contro i cicli di una realtà avversa, alla positiva determinazione che ora calpesta i più universali diritti umani in vista del potere, il passo è breve. Quando i grandi guerrieri greci e troiani si lasciano morire sulle mura di Ilio, Ulisse soltanto vuole vivere, perché sa di avere in sé la forza di una intelligenza ostinata e indurita che non può essere travolta dalle ondate del destino. Questo è il segno di Ulisse, una volontà di vivere ed agire sconosciuta ad ogni altro personaggio dell'epos e della tragedia. Un eroe ingiusto e crudele, quindi, perfidamente astuto come i maghi rapitori di fanciulle delle nostre favole? No, non è questo Ulisse: è semmai Sarastro, il saggio col cuore dolente per l'ingrata e pur necessaria imposizione che fa soffrire due creature ingenui, tanto tritemente amate. Ulisse non è un Creonte: è un Edipo che non si è voluto accorgerne. Ma quanto più duro questo coraggio di fronte a una realtà di cui si conoscono bene tutte le miserie! E se l'azione dell'Ulisse sofocleo sembra indicare una crudeltà d'animo che disprezza le leggi dell'umanità,

spesso le sue parole rivelano in lui lo spirito di chi tutto ha capito e sofferto, e che pure deve bere fino in fondo il calice del dovere, assumendo su di sé le responsabilità verso la vita di quanti vorrebbero lasciarsi morire in una malinconica fatale apatia. Sono proprio i suoi versi ad aprire il *Filoteo* e a determinarne fin dall'inizio il cupo tono di desolazione. «Lido di terra intatta d'onde, cinta / di flutti, inabitata da mortali, / lido di Lemno è questo...», dice Ulisse: ed in queste parole già tutto il destino di Filoteo è compiuto. Ulisse sa, capisce e prevede, gli è ben noto il senso di un triste compito che farà soffrire quello che un tempo fu suo compagno ed amico. Pare bisogna agire e vedere, e sconvolgere l'eremitaggio di Filoteo, e spiarne la follia di Alce. Ma il suo animo a volte tentenna, rischia la commovente: «Il destino di questo infelice mi addolora, anche se è mio nemico. Lo vedo piegato sotto una grande sventura. Nella sorte di lui vedo anche la mia. Qui vedo che non tutti che viviamo non siamo assai altro che larve di sogni, ombre vuote». Tali i pensieri di Ulisse di fronte al devotissimo eroe Aioce, nell'omonima tragedia sofoclea: parole rivelatrici, di un uomo che più degli altri conosce la morte, e che pure ha dovuto tempore il suo cuore nel dovere di vivere.

Sono questi, forse, i due poli

dello spirito greco: un eterno desiderio di abbandonarsi alle seduzioni della morte e l'incansabile tentativo di opporsi ad essa in nome della propria intelligenza, della realtà, del dovere — della vita, insomma. Lo sconsigliato Filoteo e il malinconico Ulisse non sono il buono e il cattivo delle favole: sono la morte e la vita che si contendono l'anima dell'uomo. E il bianco elebo Neotolemo appoggiato all'albero guarda ed impara a capire. Si abbandona all'amore della morte e vorrebbe abbracciarla; ma la vita lo richiama, lo comanda, dispone di lui. Vittà dunque Neotolemo? Certo, fino al momento in cui comprenderà che l'insegnamento dei suoi maestri non indicava due realtà opposte, ma i poli confluenti e intercambiabili del mistero dell'esistenza.

Saltuariamente, allora, e auguriamogli buon viaggio, con le parole d'addio che Thomas Mann rivolgeva ad un altro Neotolemo in partenza per la battaglia: «Addio, Hans Castorp, schietto papillo della vita! La tua storia è terminata. L'abbiamo narrata fino alla fine; non fu né divertente né noiosa, fu una storia ermetica».

RCI
12
21
32
35
47
AA a Roberto
5 carico di
glorin
il mo
11 tagli
17
28 27
36 un'idea
1975



Giulio Mauri
e Corrado Cagli
(1975)

Roberto Sturmo
visto da Corrado Cagli

Due lettere

Caro Giulio,

fin dall'inizio, nel ricercare un ambiente per il tuo *Filoteo* mi sono orientato, e tu lo sai, verso un praticabile e una macchina teatrale che potessero arrivare al tuo talento e al tuo intendimento della Lemno di Sofocle. Per obbedire a questa funzione mi è parso necessario dare grande importanza al piano orizzontale in modo che l'azione scenica non risultasse drammatica dal loggione che dalle poltrone della platea.

Ho adoperato l'accento inconfondibile per costruire la grossa nuda-figlio-figlio per Filoteo, sempre in funzione del tuo grande talento di attore. Più che una macchina teatrale o un praticabile, uno strumento che consenta alla tua personalità di rivelare nuove corde espressive. Non escludo, dopo aver ascoltato la stupenda registrazione della parte sonora di Berio, che lo strumento d'acciaio non ti possa servire anche per qualche dispatto o drammatico momento di perorazione. Ma per questo ti rimando a Berio.

Ho visto la scena montata e grazie a Rinaldo Ossola l'uccello è stato eseguito in modo perfetto come del resto il grande fondale dell'incontro. Auguri di buon lavoro tuo

Corrado Cagli

Caro Giulio,

Ti ho dunque preparato la musica che tu vuoi non come... musica ma come «scenografia sonora», come avevano già deciso insieme. Cioè il suono deve essere sempre presente, qualche volta anche come ronzio di fondo, se necessario; non deve essere «mai visto» altrimenti non ha più senso, o peggio, se acquisito un altro che non mi interessa. Quello che voglio evitare è l'effetto sonoro, la didascalia sonora che arguisce l'autore dei personaggi. Il suono deve essere sempre lì, come la luce come le scene di Cagli. La faccenda è un po'... ardua, se vuoi, e non è mai stata fatta prima. Ma è proprio questa la ragione per cui l'ho fatta... se tutto funziona come dico io il risultato sarà un'ora e mezza di teatro inconfondibile...

Luciano Berio

Succede, a volte, nel nostro lavoro di lavorare di nuovo personaggi già interpretati.

Sono momenti di verifica dove si tirano le somme sulla maturità raggiunta, sulla tecnica acquisita: insomma avendo l'attore «un attore dell'anima», se ci si è allenati bene, in questi anni, o no.

Ma in questo *Filoteo* si aggiunge il ricordo tenerissimo di una persona purtroppo scomparsa, maestro nell'arte e per me anche di vita.

A ricordo di una acuminata partita a scopone scientifico — anche lì Cagli era maestro — dove lui, così esigente, mi scelse come compagno di gioco contro una coppia da lui

mai battuta, ebbi come trofeo un piccolo disegno a sigla della nostra vittoria.

A volte piccole testimonianze possono ricordare «incontri» tanto importanti.

R. S.



FILOTTETE di Jannis Ritsos

Lo capisco il tuo nobile ritiro,
augusto amico:
un pretesto accettabile — un
dolore
del corpo, non dell'anima o del
cuore — un buon pretesto
quel morso di serpente (della
saggezza, forse?), per restare
solo ed esistere (tu, non un altro,
tu),

per non esistere, magari,
accidentellato a cerchia, come il
sauro
che si morde la coda. (Tante volte
l'avrei volato anch'io).

Hai meditato forse la
quest'isolamento una vesceletta,
un riconoscimento, o almeno il
riconoscimento del valore
delle tue armi. I fatti l'hanno
dato ragione —

io non voglio nascondere lo — è
per questo
che sono qui, tu l'hai
capito bene —
sono queste (l'oracolo è chiaro)
che daranno
vittoria ai Greci queste, in mano
mia.

Ma io sono venuto innanzi tutto
per te. Non le vorrei,
le armi, come contrabbando del
mio riconoscimento
o per quella salvezza che possono
offrirti: prenderli con me sulle
mie navi
con tutte le tue piaghe incurabili
con tutto il tuo deserto —
che salvezza?

traduzione di Filippo Maria
Pontani

FILOTTETE NELL'ISOLA DI LEMNO

Di William Wordsworth

Alberché Filottete nell'isola di
Lemno
come una statua di marmo giaceva
coricato
spesso su lui o sull'arca terribile
affollato
più di un accolto selvatico si veniva a
posare,
sul volto rigido chiamando un
fuggevole sorriso,
sperdendo il pianto o liberando
dall'animo un sospiro;
e si placava il dolore dell'esilio
interminato
dalla sua casa amata e dal mestiere
d'eroe.

Tra noi muovono, è certo, spirituali
cosenze
a confortare pena che la ragione non
sana.

Sì, i rettili più innanzi riuscirono a
provare
all'infelicità in catene che non c'è
Bastiglia
tanto fonda che occulti la luce
dell'amore,
pur se l'uomo per l'uomo non è più
fratello.

traduzione di Dario Del Corno

Iliade II, 716-725

E quelli che abitavano Melione e
Taumacia
e possedevano Moliba e l'aspra
Olibone,
di questi Filottete esperto nell'arco
comandava
sette navi; in ciascuna cinquanta
rematori
erano imbarcati, esperti a
combattere coraggiosamente con
l'arco.

Ma lui giaceva in un'isola, soffrendo
atroci dolori,
nella sacra Lemno, dove lo avevano
abbandonato gli Achei,
straziato dalla piaga maligna di un
serpente furente.

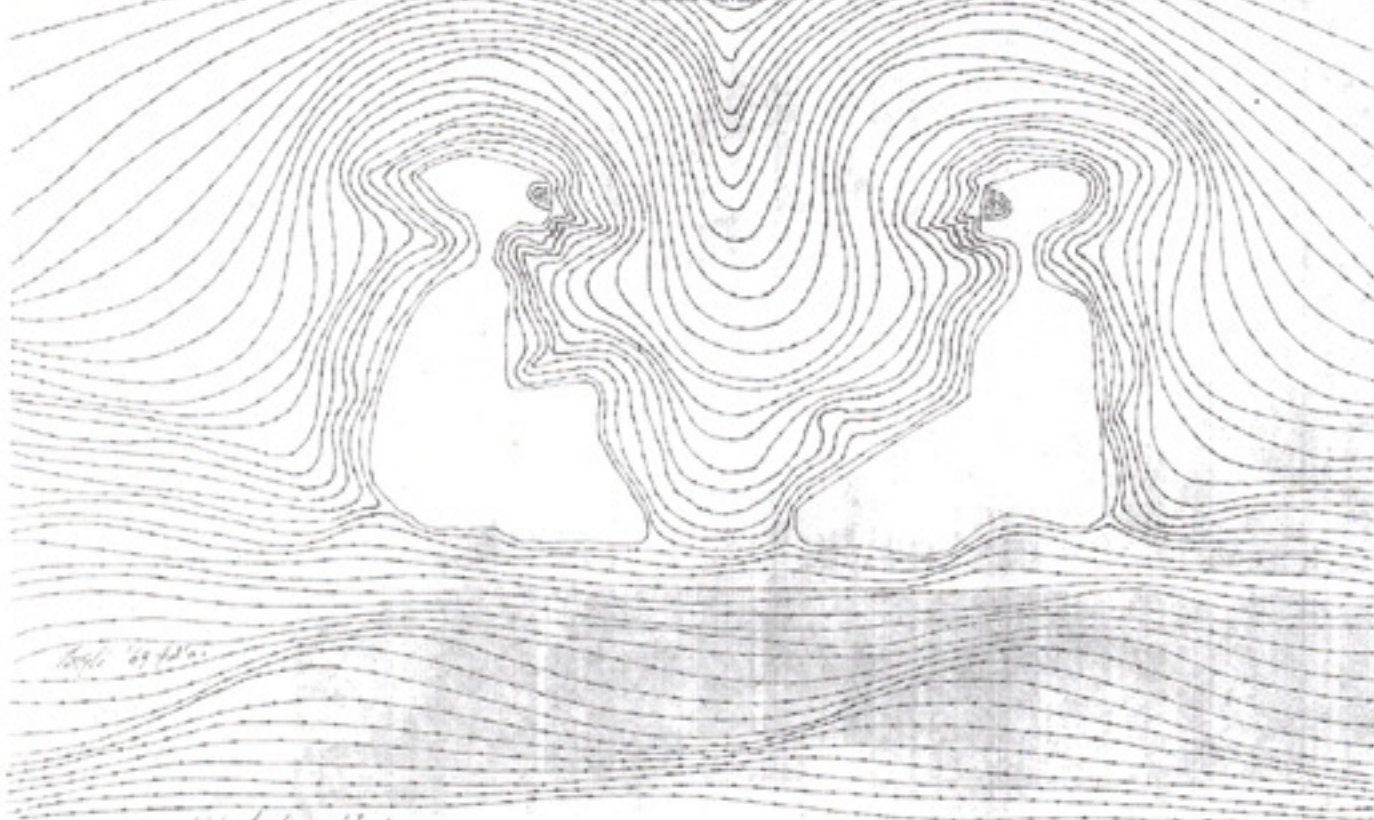
Laggiù egli giaceva nella solitudine;
ma ben presto si sarebbero ricordati
gli Argivi presso le navi del signore
Filottete.

Traduzione di
Marina Conelli



Filottete nello spazio

Mirna Cavalli



A cura di Cagli, di una Mirna Cavalli - del '71

Nel remoto pianeta Lemnos vive da dieci anni in esilio volontario il terrestre Richard Muller. Era stato famoso in gioventù, il più esperto esploratore spaziale. Sicuro delle possibilità illimitate dello spirito umano, Muller aveva sempre perseguito l'ideale di sottomettere l'intero universo; e prima dei quarant'anni era già riuscito a raggiungere più di cento pianeti. Ma la sua meta più ambiziosa era Beta Hydri IV, l'unico pianeta in cui si fosse percepita la presenza di creature intelligenti diverse dall'uomo. Muller aveva disquisito di questi anni quando i Terrestri gli chiesero di intraprendere da solo, come messaggero della razza umana, l'esplorazione di Beta Hydri: era la grande occasione! Per un anno intero restò a vivere presso gli Idraci: ma la vana impresa quella di penetrare nella loro intelligenza, nel loro linguaggio. Muller era ritornato sulla Terra sconfitto nel suo orgoglioso intento, senza riportare alcuna informazione utile su quella esistenza lontana. Tutta la sua vita fu segnata da Hydri: perché durante il suo soggiorno in quel pianeta gli Idraci gli avevano inferto una ferita orrenda e incurabile. Avevano trasformato la sua mente in uno specchio di verità, dove ognuno vedeva riflessa, senza possibilità di mistificazione, la sua vera natura. «Io sono il portatore di un morbo terribile

che si chiama Verità — Muller rivelò ai Terrestri —. Voi mi aborrite soprattutto in quanto per mio tramite vi sentite smascherati, trascinati a viva forza davanti alla realtà nuda e cruda della verità umana. Io rivelo l'Uomo, la sua Verità. Sono a tedio che si nasconde sotto l'incarnamento del tipo».

Riflettito e abbandonato da tutti i Terrestri per l'eco della sua ferita, Muller decise di intraprendere un volontario esilio in un pianeta deserto, dove ascoltare in solitudine il suo peccato di ambizione. Il suo animo era finalmente sereno e solitario, si dava un odio implacabile per il consigliere politico Charles Boardman, l'uomo che l'aveva convinto alla spedizione su Beta Hydri. Gli unici esseri viventi sul pianeta Lemnos sono strani animali, la cui carne permette a Muller la sopravvivenza. Tutto il resto è deserto: solo qualche scheletrica traccia di esseri che un tempo vi abitavano, e un agguerrito labirinto, luogo misterioso di epoche passate, ed ora rifugio dell'elemento spaziale.

Dopo dieci anni arriva sul pianeta il consigliere Boardman, con l'incarico di riportare Muller sulla Terra per un'importante missione: sugli uomini incombe un grave pericolo, e solo l'esperienza dell'uomo delle

galassie li potrà salvare. Insieme a Boardman c'è il giovane Ned Rawlins, figlio del più intimo amico di Muller: il consigliere l'ha portato con sé nella speranza che la giovinezza e l'innocenza d'animo del ragazzo riescano a convincere i rampolli di Muller, esclusi dal odio. In un luogo così isolato, Boardman spiega a Ned quale sarà il suo compito: con una sfida di intelligenza, sottomettere la sua realtà in vista del patrimonio, lo scopo, il rapporto con la natura. Muller fuori dal suo labirinto. «Tu devrai imparare a mentire, a basare, a congiurare, a spregiudicare — così Boardman si rivolge a Ned —, e prevedo che la conquista non ti darà pace per parecchio tempo. Avrai vergogna di te stesso e ti disprezzerai con tutta l'anima, ma in definitiva capirai di aver compiuto un'azione eroica». Teleguidato da Boardman, Ned si avvicina a Muller e gli parla. Fingendo di far parte di una spedizione archeologica, il ragazzo assicura all'esule che tutta la Terra è stata scoperta un rimedio per il suo male, ma questa menzogna non basta a piegare il suo animo. Solo quando il ragazzo abbandona i consigli di Boardman, e parla come il suo sentimento gli detta, solo allora

la durezza di Muller comincia a incrinarsi. «Tu accusi l'umanità per il semplice fatto che è umana — gli dice —. Gli adolescenti dicono le stesse cose. Ma è soltanto una fase evolutiva che più viene superata. Perché fare del volontarismo? Se vuoi che tutti compiano delle tue decisioni? Libertà, libertà, libertà! — gli spara».

Ma ora anche l'animo del ragazzo è mutato, e non ha più il coraggio di proseguire nella sua funzione liberatrice degli insegnamenti di Boardman. Ned rivela a Muller la verità: una terra specie di esseri intelligenti sta minacciando la Terra, e l'intervento d'urto è indispensabile per comunicare loro i dati dell'intelligenza terrestre; nella speranza che in questo modo essi si decidano a rispettare la nostra civiltà. Solo Muller, con il potere che gli deriva dalla sua ferita, potrà comunicare senza bisogno di parole con gli extraterrestri. A questo punto la situazione si evolve drammaticamente, in un susseguirsi di colpi di scena. Muller si rifiuta di aiutare l'umanità; interviene allora Boardman, che lo fa catturare dai suoi

uomini. Ned getta un'arma all'eroe: ma Muller all'improvviso si arrende o decide di seguire i suoi nemici sulla Terra. L'uomo spaziale compirà il suo dovere: grazie al suo intervento la Terra è salva. Egli stesso al termine della sua impresa si ritrova grato, perché lo sforzo di trasmettere agli extraterrestri la sua natura umana lo ha liberato dall'antico male d'orgoglio. Alla fine, Muller tornerà sul suo pianeta deserto, affidando a Ned la sua eredità e la sua esperienza. Il giovane parte alla conquista dell'universo, sicuro che un giorno le loro vite si incontreranno di nuovo.

È questa la trama di uno dei romanzi più famosi di Robert Silverberg, *The man in the maze*, 1969, trad. it. *L'uomo nel labirinto*, a cura di R. Di Pietro, Torino 1976. Un importante saggio sui suoi rapporti e sulle coincidenze col Filotese di Solmi è stato scritto da Maria Grazia Ciani, *Filotea delle Galassie*, Signa, gennaio-aprile 1981.

Ulisse
primo
amore

«Ulisse» è un romanzo di Cagli, scritto nel 1971, che narra la storia di un uomo che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza. Il protagonista è un uomo che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza. Il romanzo è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla storia di Ulisse, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza. La seconda parte è dedicata alla storia di un altro uomo, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza. Il romanzo è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla storia di Ulisse, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza. La seconda parte è dedicata alla storia di un altro uomo, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza.

Il romanzo è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla storia di Ulisse, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza. La seconda parte è dedicata alla storia di un altro uomo, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza. Il romanzo è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla storia di Ulisse, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza. La seconda parte è dedicata alla storia di un altro uomo, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza.

Il romanzo è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla storia di Ulisse, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza. La seconda parte è dedicata alla storia di un altro uomo, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza. Il romanzo è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla storia di Ulisse, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza. La seconda parte è dedicata alla storia di un altro uomo, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza.

Il romanzo è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla storia di Ulisse, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza. La seconda parte è dedicata alla storia di un altro uomo, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza. Il romanzo è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla storia di Ulisse, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza. La seconda parte è dedicata alla storia di un altro uomo, che si avventura in un viaggio di scoperta e di conoscenza.

In alto
Il disegno di Cagli
«L'incontro» che ha ispirato
i due fondali del Filotese



Le immagini di Filottete

- 1
Glaucio Mauri.
- 2
Roberto Sturno.
- 3
Giorgio Tausani.
- 4
Roberto Sturno e
Glaucio Mauri.
- 5
Andrea Tidona.

Le immagini di Philoktet

- 6
Glaucio Mauri.
- 7
Giorgio Tausani.
- 8
Roberto Sturno e
Glaucio Mauri.
- 9
Roberto Sturno,
Glaucio Mauri e
Giorgio Tausani.
- 10
Roberto Sturno.
- 11
Roberto Sturno e
Glaucio Mauri.
- 12
Glaucio Mauri.
- 13
Andrea Tidona.



Philoktet

Giorgio Polacco

L'arco e la ferita. Rovesciando il titolo dello sconvolgente saggio sul *Philoktet* scritto da uno fra i più straordinari critici del nostro secolo, Edmund Wilson, si ottiene un curioso effetto semantico. Per una semplice trasposizione di due termini, l'accento si sposta inevitabilmente sul primo dei due. L'arco, appunto. Nel suo *Philoktet*, Heiner Müller deve certamente aver tenuto conto di quelle famose pagine, rileggendole ad uso esclusivamente personale e allo scopo di piegare il mito dell'infelice eroe ai propri ragionevoli e logici ideali.

Altrettanto certamente, Müller — che più volte a parole, anche a Firenze e a Roma, s'è dichiarato un autore tutt'altro che antiebreico — ha letto con attenzione *Die schwebende Jagen* di Gustav Schwab con l'identico gusto dello sconvolgimento, specie là dove Schwab rievoca poeticamente: «...Filottete prese per mano il figlio d'Achille, piange lacrime amare e disse: "Ora, caro figlio, ti supplico di non lasciarmi più solo nel mio martirio. Se bene di essere per i tuoi compagni un carico molesto, decidi, portami con te e gettami dove vuoi: al timone, nella stiva! Ma non mi lasciare in questa terribile solitudine. Conducimi, salvatore mio, nella tua Patria: da lì al paese dove visse mio padre, il viaggio non sarà lungo". E, per Schwab, «pur deplorando lo spudorato imbroglio, Filottete segue Ulisse e Neoptolemo a Troia, con il suo prezioso arco».

Al contrario, l'arco è per Heiner Müller l'autentico protagonista fra i tre duellanti. È all'arco fatato, magico, gelosamente custodito da Philoktet, che sono affidate le sorti di una guerra sanguinosa e ormai decennale, impossibile da continuare anche da parte di un esercito poderoso ma decimato, inerte ormai nei suoi (spottici) ideali ma voglioso di una vittoria bellica tipicamente di

conquista. A questo serve, per questo è indispensabile l'arco. Non è più indispensabile, invece, la presenza fisica di Philoktet. La sua maleodorante ferita lascia insensibili i protagonisti dell'operazione strategica. In nome della Ragione di Stato, Philoktet muore. E, per il suo arco, muore Troia.

Non siamo agli antipodi di Sofocle, ma poco di meno. Il fatto è che Müller, prolificissimo autore nonché la generazione a cui appartiene (9 gennaio 1929), è comunque più proficuo dello stesso Bertolt Brecht se si contano drammi originali, traduzioni e riduzioni, è autore assolutamente anomalo nella letteratura tedesca postbellica. Innanzitutto per le sue origini saionci e, di contro, per le sue convinzioni radicalmente socialiste che l'hanno portato a «varcare il muro» e a vivere e a lavorare nella Berlino Democratica, in tutti e quattro i maggiori teatri: il Berliner e il Deutscher, la Volksbühne, il Maxim Gorki; in secondo luogo, per la libertà assoluta di cui gode — libertà di movimento, di espressioni, di lavoro, di posizioni pubbliche e private — e che indubbiamente privilegia la sua condizione di *Stückschreiber* in un paese non sempre culturalmente liberissimo; in terzo luogo — *last but not least* — per il suo particolare e profondo e personale impiego del linguaggio, che risulta soprattutto dal confronto con la letteratura drammatica postbrechtiana nella Repu-

blica Democratica Tedesca.

Letteratura che assume connotati tematici, formali e ideologici assolutamente differenti da quella confinante (ivi compresa quella svizzero-austriaca): cito a caso — ma non sono che pochi esempi — i nomi della «classica» e ormai un po' desueta triade Weiss-Dorn-Grass e dei posteriori e ben più autentici e vitali e innovatori Lange e Sperr, Fassbinder e Kroetz, Forté e Hürtling, Kelting e Herbaiger, Salvatore e Masch, naturalmente Handke e Bauer, Sommer e Rüchschel e Mezz, Heukel e Muhl, già fino a due esempi a mio avviso drammaturgicamente più completi, rilevanti e significativi: quelli di Bertho Strauss e di Thomas Bernhard. Una letteratura che, in generale, a parte la citata «triade», sembra essere filtrata soprattutto da quella austriaca superba, misconosciuta, mal tradotta e mai rappresentata da noi che fu Marie-Louise Fleisser (amante malriamata di Bertolt Brecht), e forse prim'ancora dal multilinguista e genialissimo Ödön von Horváth.

Cercare il nome di Müller anche nelle più recenti e aggiornate enciclopedie italiane, è inutile. Di lui si ricorda (e assai bene) soltanto Italo Alighiero Chiusano nel suo prezioso volumetto omonimo, così peccato, aggiornato, meditato. Eppure, dal Forum lontano (di là per dire) *Der Lohnstricker*, anno '55, dramma sull'occupazione e sui salari, a *Der flau* («La contenzione») e ancora —

almeno — a *Zement* («Cemento») e a *Die Schlacht* («La battaglia»), occasioni per occuparsi di lui — criticamente, editorialmente e sperimentalmente — non sarebbero dovute mancare.

Ma tant'è. Occorre sapere che questo *Philoktet* è l'unico, forse, dei lavori di Müller ad aver conosciuto un'elaborazione così lunga e travagliata: nove anni, dal '58 al '66, dalla guerra fredda al disgelo ed oltre. Va dato atto, a questo vorticoso e aspro scrittore, del suo amore e della sua fedeltà ai classici; ove non si capisca questo, non si comprenderebbero bene le sue due apparentemente dissimili anime: la fabbrica, i conflitti di lavoro, la discussione sul «socialismo reale» da una parte, e dall'altra le trascendentalizzazioni di *Edipo*, di *Macbeth*, di *Prometeo*, di *Enrico*, per tacere di altri copiosi «semplificamente» tradotti da Molière, da Aristofane, da Shakespeare...

Ma le divergenze tra Sofocle (anzi, tra l'unione del Sofocle pervenuto all'argomento) e Müller sono profonde, essenziali, inescutibili. Anche a lasciar perdere l'abolizione di alcuni personaggi, se in Sofocle l'azione verbale-espressiva mantiene nella sua essenza colori esistenziali, tali da accentuare il dolore della solitudine e l'acerbo inutilità dei giorni perduti, in Müller la dimensione tragica assume coloritura decisamente, squisitamente poli-

tiche: Philoktet non sarà portato a Troia, perché «inutile» («utile» è solo la sua «arma segreta»); Odysseus diventa una sorta di commissario politico, che tiene la sua trama con l'abilità tipica di un generale che attraversa momenti di pericolosa debolezza; Neoptolemos indeciso viene convinto dal suo capo non solo a uccidere, ma a diventargli «veloce scolaro»: infatti saprà stare al gioco, e non soltanto non si rivoltterà contro di lui, ma assieme a lui sarà capace di imbustare una storia che richiama alle truppe in attesa: sono stati i Troiani, avanti loro due, a giungere a Lemnos e a sopprimere Philoktet.

Lui, Philoktet, rimane il protagonista di nome, ma la protagonista reale, autentica, provocatoriamente predominante è la Ragione di Stato, implacabile funzionario (di partito?), Odysseus non è quel simbolo di ansietà e di conoscenza, che pur nella sua nota doppiezza eravamo assuefatti a conoscere. Neoptolemos è condannato ad obbedire, malgrado, alle brutali esigenze della *Realpolitik*: non c'è spazio per l'Utopia, per i sogni fantasmatici di Fourier, non c'è spazio per un dio, chiunque sia, Eracle o altri eroi-chiari: qui vive e vige soltanto la quotidiana, stritolante macchina politica (il Grande Meccanismo caro a Kierkegaard), qui vive e vige il più puro laicismo, qui vivono e vigono, fuse insieme, insieme legate contro le contraddizioni e le confusioni, soltanto la realtà, la politica e la loro pratica.

L'omicidio? Suscita orrore e pietà. Ma così ha da essere, impietosamente. Non c'è spazio per la vergogna. Perisce pure l'interno del Lager-Gulag. «A Troia, è già pronta la tavola imbandita».

La contraddizione di Philoktet

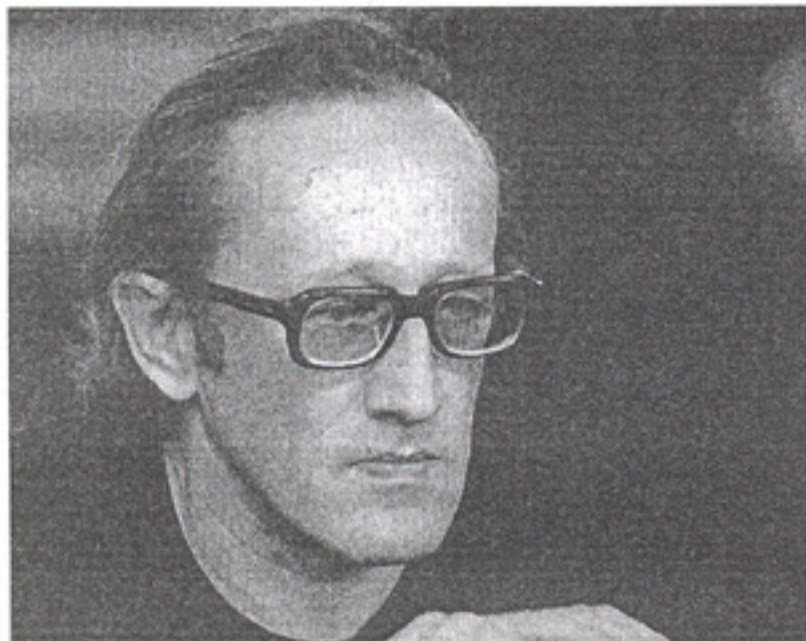
Wolfgang Schivelbusch

Con tutto il suo odio per i Greci, per la Grecia, vale a dire per il sociale che ha reso inerte lei, il ferito abbandonato a Lemno, Filottete, conserva pur sempre il timore che la Grecia menzognera sia la verità, per il semplice fatto che senza i Greci, cioè senza società, rimarrebbe solo Lemno.

La contraddizione in cui si trova Filottete e per la quale, secondo Müller, perirà, è questa: in quanto greco è un essere sociale, abbandonato dai Greci nell'assoluta di Lemno, diventa associalo con il suo odio per gli stessi Greci; il suo odio associalo a sua volta è motivato socialmente: la contraddizione di Filottete è che egli odia ciò di cui ha bisogno.

Abbandonare Filottete a Lemno era per i Greci una «necessità superiore». Per Filottete, vittima individuale della Ragione di Stato, si tratta di un avvenimento esistenziale, ed è questo che fa del *Philoktet* una tragedia. Il protagonista soccombe per la contraddizione di provare dell'odio, individualmente giustificabile, verso una cosa necessaria alla generalità.

L'errore di Filottete consiste nel fare di rendere «personalmente» responsabile Ulisse che a



suo tempo ordinò il suo esilio, benché questi abbia agito in maniera impersonale, «realpolitica» e come mero avvocato della necessità. Questo errore di Filottete si spiega col fatto che egli come vittima della necessità vive la sua ferita in maniera del tutto «personale», da individuo. Il momento in cui Filottete fa della generalità, cioè di Ulisse in quanto agente della generalità, l'oggetto della sua vendetta personale-individuale, coincide con il momento in cui egli si pone praticamente fuori legge.

Questa legge viene eseguita da Neoptolemos, un «pronto allievo», come lo chiama Ulisse.

(da *La Drammaturgia sovietica* dopo Brecht, 1978)

Heiner Müller
(foto Marc Eggert)



Magia nel teatro

Intreccio fra intelligenza spettacolo destrezza

Silvan

Che i trucchi dominassero la scena dei templi pagani è cosa risaputa. È noto anche che i più complicati e spettacolari erano dovuti a macchine ingegnosissime. Il teatro, infatti, contribuì grandemente alla nascita di certi «macchinari magici», e la parola «scena» non l'ho usata a caso. Nelle tragedie, per esempio, ne occorrevo molti e in particolare del tipo che permettevano alle divinità di apparire scendendo dal cielo, o di sparire volando via alla vista del pubblico (da qui il famoso termine «*deus ex machina*»).

Dalle lontananze più basse della storia emergono i prodigi più vistosi, risolti da personaggi altrettanto vistosi. Dal rab-mag anatro al mahatma tibetano, dallo stregone tataro al druido celtico, al mistagogo babilonico, per passare poi ai profeti biblici («miracoli» di Mosè e Aronne), ai ben noti Simon Mago, Merlino, Apollonio di Tiana e all'insospettabile Pitagora, i quali hanno sempre usato nelle loro «rappresentazioni» l'arte suprema della «presentazione» (recitazione, dialettica e mimica gestuale), e della magia (trucchi e artifici): due atteggiamenti da considerarsi come la natura magica e teatrale di un rito o di una preghiera.

Archimede di Siracusa fu il più famoso costruttore di macchine, e ad Erone si devono i dispositivi (per noi più interessanti dal punto di vista teatrale) come quello, veramente ingegnoso, che permette di aprire automaticamente la porta di un tempio accendendo il fuoco su un altare, e di richiuderla quando il fuoco si spegne. Altra trovata di Erone è l'orologio magico, che versa a volontà due liquidi differenti, ad esempio acqua e vino.

Lo stesso Erone ci informa infine che, fra gli automatismi teatrali da lui visti in azione, c'era anche un «cortiere navale» in cui alcune marionette tagliavano e segavano le legname. Erone ci spiega inoltre come i sacerdoti «gestissero» i miracoli: dalla statua parlante del dio, alle ombre dei demoni gesticolanti tra il fumo, ecc.

Notiamo, dunque, che il gioco di prestigio (e la sua indiscussa teatralità) viene usato come mezzo per raggiungere il fine: anche quando l'esibizione dell'attore-mago diventa tale da sembrare estemporanea.

Una rappresentazione estremamente suggestiva deve essere stata quella che vide il serpente trasformato in verga da Mosè davanti al faraone. In Egitto esistono molti incantatori di serpenti che eseguono

questo artificio (anche se non voglio con questo mostrarmi irrispettoso verso il miracolo di Mosè). Infatti, premendo la testa del serpente, in particolare il Naja baye o Cobra d'Egitto (o Aspidi di Cleopatra, essendo quel famoso serpente col cui morso si suicidò la famosa regina), si provoca una temporanea paralisi che lo immobilizza, dandogli addirittura un'apparente rigidità.

Si possono ricordare ancora le teste parlanti di un famoso tempo greco, le cui voci si dice appartenessero a dei bravissimi attori opportunamente nascosti, e lo scheletro

d'argento, che nel Savirion di Petronio appare sulla tavola imbandita di Trimalcione (un'abile messa in scena da grande attore), affinché le sue contorsioni grottesche incitassero gli invitati alla gioia di godere lo spettacolo.

Espedienti magici di tipo religioso non mancheranno neppure nel paganesimo romano, dal punto di vista teatrale derivano in gran parte da quello greco. Ma torniamo brevemente a Pitagora: il grande filosofo e matematico pare avesse la vocazione dell'oratore prestigiatore. Ricorderò due suoi prodigi: quello

dell'aquila da lui fermata in volo con la forza della sua volontà, e quello del fiume Nemo, che udendo Pitagora recitare e declamare alcuni suoi «versi aurei» sulle proprie rive, ne fu rapito ed esclamò: «Salve Pitagora!».

Più avanti andiamo con la storia (e qui bisogna addirittura fare dei passi di mille e più anni) e più si registrano contrasti stridenti. Infatti, accanto all'aura grandezza di alcuni Maestri, dobbiamo ricordare la popolarità indiscussa del ciarlatano di piazza, più vicino al nostro mago-attore, di cui proprio l'Otto-

cento crea il prototipo teatrale con una figura divenuta proverbiale: quel dottor Dulcamara che nell'*Edipo d'amore* Donizetti vestirà di note preziose! Nel libro *Superstizioni e pregiudizi* di Clemente Rosi (Milano 1874) a proposito delle «tenere dell'ignoranza», uno dei capitoli più gustosi è dedicato ai «ciarlatani» che allora battevano le strade autodefinendosi guaritori d'ogni male, glorioli, zitti, chirurghi e cavudenti. Leggiamo insieme questo gustoso quadretto: «Sapete voi, amici, chi siano questi Dulcamara, che montano su bizzarro cocchio, forse soleggiato e tante volte da pagarsi chi sa quando, spacciano a caro prezzo i loro balsami conditi di chiacchiere? ... Gente di ben corto senso si è, quella che resta abbagliata da un semplice abito rosso ricamato in oro, comperato da un qualche circo venditore di abiti carnevaleschi, e da un abbagliante berretto, avanzo di una qualche comparsa di teatro ... Un uomo che va spiarizzando sopra di un cocchio bestialità da cartello, perché le profferisce con una certa aria intrinseca di ridicola imponenza, fra il rombo di una musica arrabbiata, che cova i denti con la punta di una spada, che si taglia il dito con la lama di un preparato coltello, che inghia una daga di un soldato, che si mangia a cestellina un'accesa fischia da vento, e fa cento altri giacottoli da prestigiatore, questo uomo meraviglioso attore la gente ignorante la quale si ammira per comperare i suoi cerotti ... Un uomo, con loro d'accordo, fingendosi atterrito, sale a stento sul cocchio, ed unto, alla presenza di tutti, col loro uggugno, guarisce miracolosamente sul fatto, e sbalzando a terra con un salto (che eccezionale amore doveva essere ...) fa incantare le ciglia agli sbalorditi spettatori».

Fino dalle prime righe di questa stringata presentazione, che tende soprattutto ad evidenziare, nel corso dei secoli, la figura del mago-attore, credo sia apparsa fin troppo evidente l'affinità costante delle due personalità, che talora non solo confluiscono, ma addirittura coincidono, quasi sempre all'ombra della finzione e del trucco. Ma se ciò è apparso evidente, non deve esservi sfuggito che il protagonista è sempre l'uomo, impasto di realtà e finzione!

Incisione di Schnorr von Carlsfeld che illustra il cosiddetto «Miracolo dei Serpenti» di Mosè e Aronne



La Compagnia Glauco Mauri da Puntilla a Filottete

Stagione 1981/1982

Il Signor Puntilla e il suo servo Matti

di Bertolt Brecht
Traduzione: Luigi Lanari
Regia: Egidio Marcucci
Interpreti principali: Glauco Mauri,
Isa Danielli, Roberto Sturmo
Scenari e costumi: Maurizio Balò
Musiche: Firenze Carpi e Bruno
Nicolai
Debutto: 10 ottobre 1981 al Teatro
Rossini di Pesaro
Recite effettuate: 190
Spettatori presenti: 151.000

Perdonem, o popol mia

di Visio Marini
Regia: Egidio Marcucci
Scenari e costumi: Massimo Dolcini
Interpreti principali: Glauco Mauri,
Carlo Pagnini, Ivo Scherpiani

Stagione 1982/1983

Edipo

(Edipo Re - Edipo a Colono)
di Sofocle
Traduzione: Dario Del Corno
Riduzione e adattamento: Dario Del
Corno e Glauco Mauri
Regia: Glauco Mauri
Scenari e costumi: Pier Luigi Pizzi
Musiche: Federico Anselmi
Interpreti principali: Glauco Mauri,
Leda Negroni, Graziano Giusti, Ro-
berto Sturmo
Debutto: 20 ottobre 1982 al Tea-
tro Rossini di Pesaro
Recite effettuate: 153
Spettatori presenti: 120.000

Perdonem, o popol mia

(ripresa dalla precedente stagione)

Stagione 1983/1984

Filottete

di Sofocle
e
Philoket
di Heiner Müller

Edipo

(ripresa dalla precedente stagione)

Isa Danielli, Glauco Mauri e Ro-
berto Sturmo in «Puntilla e il suo
servo Matti»

Tutta la compagnia di «Perdo-
nem, o popol mia»

Glauco Mauri e Roberto Sturmo
in una scena dell'«Edipo»



Compagnia Glauco Mauri

Direzione artistica:
Glauco Mauri
Collaboratori:
consulente drammaturgico - Dario
Del Corno
organizzazione e amministrazione -
Gianni Brissario, Emilio Girola, Ur-
sula Valgi
ufficio stampa - Simona Barabesi &
Dino Trappetti
grafica - Massimo Dolcini (Studio
Fuorchenna)
hanno inoltre collaborato
i registi:

Egidio Marcucci - Lorenza Codigno-
la - Angela Bandini
gli scenografi e costumisti:
Maurizio Balò - Pier Luigi Pizzi -
Odette Nicoletti - Raul Farolfi -
Massimo Dolcini - Antonio Fiorenti-
no - Barbara Coati
i musicisti:

Federico Anselmi - Luciano Berio
- Firenze Carpi - Bruno Nicolai -
Hector Passarella

i traduttori:
Dario Del Corno - Giorgio Polacco -
Gigi Lanari

gli attori:
Roberto Sturmo - Isa Danielli - Gra-
ziano Giusti - Leda Negroni - Dario
Castarelli - Gloria Catrone - Maria
Cioffi - Guerrino Crivello - Gaia
Franchetti - Stefano Manca - Luigi
Palchetti - Alessandra Panelli - Gio-
rgio Tassani - Andrea Tidona

e
Carlo Pagnini - Ivo Scherpiani -
Franco Arcangeli - Alessandro Bardi
- Gabriele Bravi - Fabrizio Carbonari
- Giuliana Ceccarelli - Dino De
Angelo - Loretta De Grandis - Fran-
co Ferri - Gaetano Gentilucci - Stefa-
no Magi - Paolo Mazzoli - Mirella
Petrone - Daniela Rossi - Silvia San-
chioni - Anna Maria Tomasetti -
Emanuela Vagnini - Paola Veglio
i tecnici:

Ugo Vecchiato - Beppe Rotti - Guido
Levi - Federico Arduini - Giancarlo
Cecconi - Paolo Corsini - Marco
Florin - Bizio Frignoli - Lucia
Freddo - Giorgio Giorgi - Guido
Lamberti - Massimo Manca - Maria
Meroni - Gilberto Moretti - Mario
Pallotta - Diana Rossi - Fausto Sabi-
ni - Marco Sampietro - Faldina To-
faneli

le ditte:
Bioschi - Bologna; Scenotek - Firen-
ze; Farusi - Roma; Tirci - Roma;
Cerratelli - Firenze; LCP - Roma;
Pieroni - Roma; Rocchetti e Carboni
- Roma; Sacchi - Firenze; Rancati -
Roma; Robecchini - Firenze; Giovan-
ni Conti - Milano

si ringraziano particolarmente:
Marina Casali e Nenia Polacco per
i programmi di sala;
Tommaso Le Pera per le fotografie
Mario Menichetti per la consulenza
finale

Francesco Mani per la consulenza
del lavoro
Orfeo Colata per la consulenza le-
gale

l'Amministrazione Provinciale di
Pesaro e Urbino
l'Università di Urbino
il Comune di Urbino / il Comune di
Pesaro / il Teatro Rossini di Pesaro /
l'Istituto di Filologia Classica dell'U-
niversità di Urbino

