**AFI Archivio Fondazione INDA**

**PROMETEO di Eschilo al Teatro Greco di Siracusa.1954/2012**

Nella storia dell’Inda, la tragedia di Eschilo è stata rappresentata al Teatro Greco di Siracusa negli anni 1954,1994, 2002 e 2012. Qui di seguito una parte del saggio di Anna Banfi, sulle prime tre messe in scena del Prometeo, realizzato attraverso lo studio delle carte presenti nel nostro archivio.

La sezione dedicata al 2012 è tratta dal programma di sala Inda dell’epoca con la nota del traduttore, Guido Paduano e l’intervista di Daniela Sacco al regista Claudio Longhi. Le tesi dedicate alla figura di Prometeo, realizzate grazie al supporto archivistico dell’Inda, sono consultabili presso l’Inda.

**L’AFI- Archivio Fondazione INDA con decreto n°7 del 2013 del 15 gennaio 2013,** adottato dalla Direzione Generale degli Archivi- Servizio II, tutela e conservazione del patrimonio archivistico è dichiarato *di interesse storico particolarmente importante*.

Grazie a questo riconoscimento la Fondazione INDA insieme alla Sovrintendenza Archivistica Regione Siciliana, sta provvedendo al riordino e classificazione del materiale archivistico. Ad oggi è stato inventariato il periodo 1913/1993 suddiviso in cinque lotti ed è in lavorazione il sesto lotto.

Chi volesse approfondire lo studio sul Prometeo, può consultare sul nostro sito www.indafondazione.org/archivio l’elenco di consistenza presente nei lotti e nella sezione RIVISTA DIONISO, l’elenco dei saggi scritti sull’argomento. Tutti i documenti sono conservati e consultabili presso il nostro Archivio con sede in Siracusa Palazzo Greco. Vi si può accedere solo previa prenotazione.

INFO:

Elena Servito

Responsabile Archivio e Biblioteca INDA

0931/487226 elena.servito@indafondazione.org

***Prometeo Incatenato*** **1954**

Nel 1954 l’Istituto del Dramma Antico affida a Luigi Squarzina la rappresentazione del *Prometeo Incatenato*, l’Istituto del Dramma Antico festeggia quarant’anni di attività

Il *Prometeo* di Eschilo è una assoluta novità, non solo per il Teatro greco di Siracusa, ma per tutto il teatro italiano che mai prima di allora si era cimentato nella rappresentazione di questo dramma, ritenuto in generale troppo statico e distante dal gusto del pubblico contemporaneo. Così scrive nel 1959 l’allora Commissario dell’INDA Nino Sammartano, ricordando la novità dell’evento:

Nel 1954 l’INDA affrontò la rappresentazione del *Prometeo* di Eschilo nella traduzione di Gennaro Perrotta. Nessuno aveva osato affrontare l’incognita della messa in scena di questo dramma di Eschilo. Si pensava che non fosse rappresentabile. Si diceva che fosse statico, piuttosto un oratorio, e che il dramma fosse posto tutto su un piano superiore, divino, impossibile ad essere portato e sentito su quello umano. Anche questa volta l’esperienza della rappresentazione ha superato la prova e smentito la congettura dei critici[[1]](#footnote-1).

Per dare risalto all’impresa, l’Istituto decide di coinvolgere artisti di fama: è infatti il Teatro d’Arte Italiano di Luigi Squarzina e di Vittorio Gassman che riceve il compito di mettere in scena la tragedia eschilea.

Accanto a Squarzina, che cura la regia del dramma, e a Gassman, che interpreta il ruolo di Prometeo, anche Anna Proclemer, nei panni di Io. La regia di Squarzina convince la critica che unanime riconosce nella messa in scena siracusana la prova che anche un dramma così difficile come *Prometeo* possa essere rappresentato con successo di fronte a un pubblico contemporaneo:

Se mai prima d’ora il *Prometeo* di Eschilo era comparso sulla scena italiana, è giusto pensare che non vi fosse stato ospitato perché la sua realizzazione imponeva gravi e insormontabili problemi non solo di ordine scenico, artistico, interpretativo, quanto più di carattere spirituale, cioè di prevedibile insufficiente aderenza con il pubblico. L’ardua prova [...] è stata felicemente e ottimamente compensata dal lusinghiero successo che la tragedia ha ottenuto e che il pubblico ha espresso con i suoi applausi e i critici hanno sottolineato con la loro approvazione incondizionata. La felice versione di Perrotta, che è aderentissima al testo greco e sapientemente frammista di parti poetiche e prosastiche, ha indubbiamente favorito il pubblico per l’accostamento tra lo spettatore e il mito di Prometeo, in maniera da interessarlo alle tragiche vicende. Ma è merito soprattutto del protagonista, cioè di Vittorio Gassman che è riuscito [...] a riempire con la sua voce la solitudine desolante delle rupi a cui Zeus l’aveva incatenato [...][[2]](#footnote-2).

Sempre sulla stessa linea, Gino Cucchetti su “Il Gazzettino di Venezia”:

Difficile era non far notare in questo mirabile poema tragico di Eschilo la perenne staticità dell’azione [...]. Squarzina c’è riuscito, tenendo in ininterrotto movimento la scena, con interventi e passaggi che, se talvolta possono essere arbitrari, mai hanno tolto dignità al quadro e offesa la squisita robusta sostanza etico-religiosa della tragedia[[3]](#footnote-3).

Tra i documenti conservati presso l’Archivio INDA di Siracusa si trovano anche le note di regia di Luigi Squarzina, indicazioni preziose che consentono di ricostruire il pensiero che sottende alla messa in scena. Così scrive Squarzina:

Al testo il Teatro d’Arte Italiano si accosta con la dichiarata volontà di “rappresentare”, non di “interpretare”. [...] Eschilo chiama in causa lo spettatore come uomo, beneficiato da Prometeo con il dono supremo del progresso, e lo fa assistere al tormento di chi lo ha liberato dalle tenebre non solo fisiche dell’incoscienza e della barbarie; la misteriosa lezione, che non c’è progresso senza dolore, e che sulla creatura d’avanguardia pesa una colpa inesplicabile, è qui impartita con la solennità riservata alle leggi dell’Universo. Oggi, che assistiamo allo scatenamento delle forze cosmiche per mano dell’uomo, ci è di ammonimento vedere, come nel *Prometeo Incatenato*, la natura nelle vesti di strumento restio del despota: e ci è di consolazione sentirla arcana pacificatrice[[4]](#footnote-4).

Squarzina prosegue sottolineando un aspetto fondamentale della propria messa in scena che vede nella sofferenza di Prometeo un possibile confronto con quella di Cristo crocifisso:

Né lo spettacolo vuole sottrarre il testo eschileo all’inevitabile raffronto con la Crocifissione Cristiana: dalla faticosa salita di Prometeo al pianto delle Oceanine e all’annichilimento finale della vittima destinata a risorgere, troppo risaltano gli elementi orfici di tutte le religioni dell’Oriente mediterraneo[[5]](#footnote-5).

Il volto religioso del *Prometeo* di Gassman e Squarzina è evidenziato anche dalla critica che riconosce in alcuni elementi scenici e nella tunica rossa indossata da Prometeo-Gassman espliciti “ma discretissimi richiami al Calvario”[[6]](#footnote-6) e nel protagonista “una specie di Cristo che soffre per amore degli uomini”[[7]](#footnote-7).

Scene e costumi sono di Mario Chiari, che con Gassman e Squarzina ha già lavorato in diverse occasioni.

Chiari si mette a dialogo con lo spazio scenico del teatro siracusano, con l’obiettivo di “non far nulla che contrasti con questa purezza di forme, con questa schiettezza della materia, e trovare nella necessaria finzione del dispositivo scenico il tono di questa prepotente verità”[[8]](#footnote-8).

Una scena dai toni neutri, dunque dove l’unico elemento di colore è dato dai costumi: rosso quello di Prometeo, azzurro quello delle Oceanine. Per il dramma di Eschilo, Chiari immagina la scena “convergere verso un centro ideale, in una assoluta ed eccelsa solitudine del titano ribelle”[[9]](#footnote-9). Distante dall’idea di una ricostruzione archeologica, l’artista realizza una scena sobria ed essenziale, giocata su un’armoniosa disposizione di piani e volumi che consente ampi movimenti all’azione drammatica e orchestrica. Per *Prometeo*, in particolare, Chiari riesce a rendere tutta la desolazione delle montagne della Scizia, alle cui rocce è inchiodato il Titano ribelle.

L’Archivio INDA di Siracusa conserva ancora il plastico e i disegni di pianta e sezione della scena: sui disegni originali, definiti “geometrici schematici della scena”, si possono leggere alcune annotazioni autografe di Chiari circa le misure delle due rocce più alte, una di 13 e l’altra di 14 metri. Tra le due rocce viene inserito un primo ascensore che serve a far sprofondare nell’abisso Prometeo, avvolto da una nube di fumo, alla fine del dramma. Un altro ascensore, invece, ha la funzione di portare sulla rupe il cavallo alato di Oceano. La scena riceve l’approvazione unanime della critica. Echi di questo successo si trovano sulla stampa dell’epoca:

Mario Chiari [...] ha innalzato sul palcoscenico una massiccia costruzione barbarica, chiusa tra pareti ruvide e strapiombanti di bellissimo effetto. La tinta neutra aggiunge drammaticità alla mole architettonica, e alla prospettiva degli elementi provvede la luce naturale del giorno declinante[[10]](#footnote-10).

Plauso ottiene anche la traduzione di Gennaro Perrotta, una versione in prosa, ad eccezione degli stasimi corali che sono invece tradotti in poesia. La traduzione di Perrotta è del 1953, ma da una lettera autografa conservata nell’Archivio INDA si evince che il filologo apporta proprio in occasione della messa in scena alcune modifiche a una versione già pubblicata. Nella lettera, datata 22 marzo 1954 e indirizzata a Sammartano, il traduttore chiede al Commissario di segnalare a Gassman i “piccoli ritocchi” apportati, raccomandandosi che la tragedia “sia recitata secondo il nuovo testo”[[11]](#footnote-11). L’alternarsi di prosa e poesia nella traduzione del *Prometeo* è in generale accolta con favore dalla critica, come testimoniato da un documento conservato nell’Archivio INDA:

La traduzione in versi dei cori del *Prometeo* [...], lungi dall’appesantirsi in viete e facili cadenze, si librano in moduli nuovi, che adombrano qua e là la musicalità dell’originale. E come finemente osserva il Paratore, nel trapasso che in questa traduzione si attua dagli episodi agli stasimi, dalla prosa ai versi, “c’è solo quella marcatura leggermente più accentuata, quell’articolarsi del discorso in ritmi appena un po’ più risentiti, che conferma la mirabile unità di tono dell’insieme”[[12]](#footnote-12).

Anche i quotidiani riportano giudizi molto positivi sulla versione di Perrotta:

[Perrotta], alternando la stesura prosastica a quella poetica ha compiuto un’opera di considerevole valore estetico e filologico insieme[[13]](#footnote-13).

Dalla lettura della rassegna stampa del 1954, si evince inoltre che il testo tradotto da Perrotta subisce alcuni tagli funzionali alla messa in scena:

C’è chi fondamentalmente ritiene, come il Romagnoli, che Eschilo stesso dovette ridurre i lunghissimi brani della parte corale, per alleggerirla dinanzi a un pubblico meno disposto di quello ateniese a udire così lunghi tratti di canto. Con tutto ciò, a Siracusa, si sentì il bisogno di sveltire ancora di più certe parti troppo difficili a sostenersi per intero[[14]](#footnote-14).

Per le musiche viene scelto un musicista di fama, Goffredo Petrassi. Nell’Archivio INDA un documento che porta la sua firma definisce le linee essenziali del suo lavoro per la messa in scena siracusana e fa riferimento alla presenza di due cori, uno femminile e uno maschile, i cui movimenti scenici sono ideati da una delle maggiori coreografe europee del tempo, Mady Obolensky:

Di tutte le tragedie greche il *Prometeo* è il più difficile a rappresentarsi, quella che offre meno possibilità di una eco musicale essendone assenti tutti quei pretesti di azione che normalmente offrono preziose occasioni al musicista. [...] Quale musica si conviene al *Prometeo*? [...] ho deciso che sarebbe stato un errore scrivere una musica esornativa, e tanto meno rievocativa di modi storicamente grecizzanti. In pieno accordo con il regista, la musica è condotta con un linguaggio scarno e sintetico, quale ritengo si addica a un testo di così elementare potenza, fuori dalla storia, agli albori dell’umanità. I cori intervengono nei rari momenti necessari a sottolineare una partecipazione umana, e sono esclusivamente vocalizzati, senza parole: sulla scena il coro femminile delle Oceanine, all’interno il coro maschile[[15]](#footnote-15).

L’orchestra è formata quasi esclusivamente da percussioni e strumenti a fiato, ad eccezione di qualche violino, violoncello e contrabbasso, le cui partiture sono ancora conservate nell’Archivio INDA.

Le rappresentazioni di quell’anno, in tutto dodici recite in programma dal 15 maggio al 2 giugno, ottengono enorme successo. Regia, traduzione, scene, musiche e coreografie dialogano sapientemente dando vita a uno spettacolo coerente. I giudizi più positivi sono quelli riservati agli attori, tra i quali spicca senza dubbio Vittorio Gassman, già messaggero dei *Persiani* e Dioniso nelle *Baccanti* degli Spettacoli Classici del 1950. Gassman viene definito “Prometeo magnifico”[[16]](#footnote-16), un “genialissimo dicitore”[[17]](#footnote-17), un “Prometeo di alta qualità”[[18]](#footnote-18). Bella la recensione di Silvio D’Amico:

Vittorio Gassman ha prodigiosamente superato i rischi della monotonia in cui avrebbe potuto farlo incorrere la quasi immobilità obbligatoria, ritrovando i suoi aspetti e accenti migliori nella ricca gamma di atteggiamenti e sentimenti dell’eroe, fra la varietà delle invocazioni e imprecazioni e racconti e vaticini e appelli sonanti; tutto espresso in una linea di essenziale sobrietà: intimo segreto della vivida potenza con cui l’attore ha trascinato all’entusiasmo la folla degli spettatori[[19]](#footnote-19).

***Prometeo* 1994**

1914-1994: l’INDA festeggia l’ottantesimo anniversario dalla prima rappresentazione siracusana – l’*Agamennone* del 1914. Per celebrare l’evento il Presidente Giusto Monaco decide di introdurre una novità: in cartellone per il XXXIII Ciclo di Spettacoli Classici, accanto a due tragedie, *Agamennone* e *Prometeo Incatenato* di Eschilo, si propone per la prima volta nel dopoguerra una commedia, *Acarnesi* di Aristofane. Monaco morirà pochi mesi prima delle rappresentazioni: al suo posto, Manuel Giliberti (allora Vice Presidente) che traghetterà l’Istituto fino alla nomina nel 1995 di Umberto Albini.

Nel “Programma per l’anno 1994”, conservato nell’Archivio INDA di Siracusa e a firma di Giusto Monaco, si leggono le motivazioni che hanno portato l’Istituto a scegliere i titoli dei drammi in cartellone:

La prima scelta consiste nella riproposizione dell’*Agamennone* di Eschilo, la tragedia che inaugurò l’attività siracusana nell’aprile di ottant’anni addietro, una delle più alte creazioni poetiche e drammatiche nella storia dell’umanità [...]. Alla scelta celebrativa succede una scelta innovativa, una edizione veramente “prima” della commedia gli *Acarnesi* [...], vivace e articolata presa di posizione in favore della pace, con adeguata ridicolizzazione del comportamento di chi ama la guerra [...]. Ai due sopra indicati si aggiunge il *Prometeo* attribuito a Eschilo, il dramma che ha sempre significato ribellione alla tirannide, affermazione della libertà di pensiero e della autonomia di iniziativa, costituendo precedente fondamentale alle generazioni successive[[20]](#footnote-20).

Il *Prometeo Incatenato* torna a Siracusa dopo quarant’anni, dunque. La regia viene affidata ad Antonio Calenda, che era già stato a Siracusa nel 1988 con *Aiace* di Sofocle. Tra le novità di questo spettacolo la traduzione di Benedetto Marzullo, una versione che fin da principio attira su di sé l’attenzione di pubblico e critica. L’anno precedente alla messa in scena, Marzullo pubblica *I Sofismi di Prometeo*, un corposo saggio in cui sostiene l’ipotesi che il *Prometeo Incatenato* non sia opera di Eschilo, bensì di un autore più tardo, il cosiddetto “Maestro del Prometeo”, vissuto almeno tre decenni dopo Eschilo:

Il convergere di elementi formali, concettuali, strutturali, il trionfo di ogni sofistica innovazione, lo pongono dopo Gorgia e l’*Ippolito* euripideo[[21]](#footnote-21).

Nel suo saggio, Marzullo argomenta con precisione tutte le ragioni che lo spingono a negare la paternità eschilea del dramma:

La specie formale tradiva incongruità macroscopiche, ostentava moduli ignoti a Eschilo, un linguaggio di affettata (più spesso sciatta, triviale: in realtà prosastica) caratura. Esibiva strutture concettuali, dialettiche, sociali, altamente sofisticate, patentemente sofistiche. Sofistica risulta la ideologia medesima, nella saccente didascalicità, nelle insistite compiacenze eristiche, negli stessi intenti libertari, antitirannici. Il *Prometeo* si dimostra il primo dramma della ‘coscienza’, una umanistica entità, ignota prima della *Medea* di Euripide (431 a.C.), e dell’*Ippolito* (428 a.C.). Il *Prometeo* mette in scena la rivolta dell’uomo, della sua moralità personale, rappresenta una sfida al dogmatismo (di marca prettamente sofistica), inconcepibile prima dell’*Antigone* di Sofocle (442 a.C.). [...] La sua tragedia è irresistibilmente lacrimosa [...], precocemente melodrammatica, protervamente illusionistica. [...] Il Maestro del Prometeo (conviene indicare così lo stravagante emulo di Eschilo) spinge, dunque, alle estreme conseguenze modelli e armamentari, gli ‘effetti’ (ma non gli appassionati affetti), di cui si sostanzia la nuova tragedia. I cui autentici promotori sono, tuttavia, Sofocle e Euripide [...][[22]](#footnote-22).

Marzullo vede nel *Prometeo Incatenato* elementi che ne fanno “l’archetipo della più popolare (e anticlassica) delle forme teatrali”[[23]](#footnote-23), un “milieu [...] provocatoriamente popolare, plateale”[[24]](#footnote-24), che assume tutte le caratteristiche del melodramma. In linea con questa lettura, la traduzione di Marzullo allontana il testo da una resa classicistica e cerca invece di avvicinare il più possibile l’opera al pubblico contemporaneo, attuando anche forzature con il fine esplicito di attivare nello spettatore collegamenti stringenti tra ciò che il dramma racconta di un tempo mitico e ciò che invece fa parte del suo immaginario politico e culturale. Marzullo inserisce così nel testo termini fortemente connotati politicamente, espressioni niente affatto neutre, arrivando anche a sostituire nomi mitici con nomi che suonano come decisamente allusivi alle vicende storiche del Novecento. Nell’introduzione al libretto, Renzo Tian mette in guardia a questo proposito i fruitori della traduzione:

Non si stupiscano perciò, lettori e spettatori, se i due sgherri che aiutano il riluttante Efesto, nella crudele bisogna di incatenare e trafiggere l’Eroe, rispondono ai nomi di Schutz e Staffel, né di sentir dire che il “Conducator” Zeus governa a forza di “ukase”. Non sono, queste, le frettolose e forzose attualizzazioni, che più di una volta abbiamo visto brandire da registi e traduttori, bensì un motivato e meditato tentativo di restituire allo spettatore d’oggi un effetto equiparabile a quello che possiamo congetturare sia stato l’impatto sul pubblico del V secolo di questo spettacolo [...][[25]](#footnote-25).

Nella versione di Marzullo si trovano anche gli echi della politica italiana più recente: le elezioni politiche svoltesi nel marzo del 1994 hanno portato al governo Silvio Berlusconi. Ecco allora che qua e là nella traduzione affiorano termini come “Cavaliere”, “forzista” e “centrista”.

In un’intervista rilasciata a “Il Manifesto”, Marzullo spiega così l’attualità del *Prometeo*:

Credo che questa tragedia sia particolarmente consona al momento che attraversiamo. Il *Prometeo* è un attacco al tiranno Cleone, attribuito finora a Eschilo, ma certamente posteriore, scritto da un autore ignoto. [...] La parola tiranno per noi non vuole dire più nulla, non volevo tradurla con Caudillo o Duce, perciò ho usato il termine Conducator e anche Cavaliere. C’è sempre un Cavaliere nella storia, nel luglio del 1943 la radio parlava delle dimissioni del cavalier Benito Mussolini. Prometeo è l’imperativo categorico della ribellione, della riscossa giacobina, della resistenza alla sopraffazione morale. Mette in scena la rivolta etica dell’uomo che sdegna i compromessi dei pattisti, di coloro che scendono a patti con il potere[[26]](#footnote-26).

A chi lo accusa di rivolgere eccessivi attacchi a Berlusconi, Marzullo risponde:

Più spunti mi darà il Cavaliere in futuro, più sarò pronto a parlarne. Inoltre non bisogna dimenticare che il *Prometeo* è nata come una tragedia politica ed è quindi carica di messaggi in questo senso. Io li ho solo attualizzati come mi sembrava giusto fare[[27]](#footnote-27).

Ad ogni modo, in seguito alle polemiche registrate alla prima, Calenda è costretto a epurare il testo dei termini più esplicitamente ricollegabili alla politica italiana. Alcuni critici, tra cui Franco Quadri[[28]](#footnote-28) e Masolino D’Amico[[29]](#footnote-29), suggeriscono che la scelta di eliminare le espressioni più forti nei confronti del governo appena eletto sia in realtà dettata dal fatto che tra gli sponsor delle rappresentazioni di quell’anno figurino anche Fininvest e Publitalia.

Marzullo e Calenda difendono invece la propria decisione, sostenendo di non aver ricevuto alcuna pressione esterna. In particolare, il traduttore spiega:

Non c’è nessuna censura, né io né loro l’avremmo accettata. Hanno semplicemente scelto di non seguire i continui aggiornamenti che apportavo alla traduzione per adattarla agli eventi politici. Il pubblico ha fischiato la battuta sul “fascista Zeus”, e questo è un segno indicativo del clima che c’è attualmente in Italia[[30]](#footnote-30).

Calenda giustifica i tagli e le modifiche al testo rivendicandone la coerenza rispetto alla scrittura scenica che, comprendendo le coordinate larghe del Novecento, non avrebbe potuto inglobare i termini maggiormente legati alla cronaca politica spicciola. Si assume dunque la piena responsabilità delle correzioni apportate alla traduzione:

Abbiamo lavorato su un testo concordato mesi fa. Nel frattempo Marzullo ha attualizzato il testo ma ormai era troppo tardi per inserire i cambiamenti nello spettacolo. Inoltre a chi mi accusa di tradimento vorrei dire che la paura del tradimento c’è sempre. Ero conscio che lo spettacolo avrebbe scioccato gli spettatori ma voler mettere in scena un classico è sempre un tradimento. Allora meglio attualizzarlo che andare in cerca di ambiguità filologiche o archeologiche. Come cantavano o si muovevano i classici? Impossibile rispondere a questa domanda e allora ritengo di avere tradito il meno possibile[[31]](#footnote-31).

I giudizi della critica sulla versione di Marzullo sono in generale negativi: gli eccessi nell’attualizzazione del testo antico non vengono apprezzati e sono ritenuti stridenti rispetto alla messa in scena:

Peccato: sarebbe stato uno spettacolo ineccepibile e da festeggiare senza riserve, se l’inventiva di Marzullo non avesse preso la mano sul suo abituale rigore[[32]](#footnote-32).

Anche Masolino D’Amico esprime diverse perplessità sulla traduzione:

In un insieme accettabilmente coerente e efficace, stona ogni tanto, ahimè, proprio la traduzione che su un impianto tradizionale, leggi sapore di affidabile interlinearità ravvivata da qualche parola meno pedestre e da frasi con il verbo in fondo, inserisce deliberatamente termini del gergo politico odierno allo scopo si diceva una volta di attualizzare (ma i classici non sono già attuali per definizione?), riuscendo in realtà solo a distrarre: ecco dunque “ukase”, “golpe”, [...] quasi tutti accolti con mite fastidio dal pubblico vastissimo e per il resto molto plaudente. Al quale è risparmiata un’allusione, presente nel libretto stampato, al “Cavaliere di turno”: non so se per ravvedimento di qualcuno, o in considerazione del fatto che fra gli sponsor dell’avvenimento figura anche la Fininvest[[33]](#footnote-33).

Di fronte alle numerose critiche alla versione di Marzullo, Calenda ribadisce invece la propria sintonia con la traduzione, ritenendola perfettamente coerente con la filosofia che sottende lo spettacolo:

Il fatto che Marzullo riporti la tragedia in epoca euripidea mi ha spinto a osare raccordi con la sofistica che è poi il trionfo della disponibilità di ogni senso al proprio contrario. E qui c’è dentro tutto il teatro dell’assurdo, c’è il non-sense di Beckett. Ed io vado fino in fondo a cogliere le analogie sostenute dalla volontà intellettuale di stare al gioco. Non potevo scandagliare il testo se non con gli unici termini che conoscevo che sono poi quelli della grande iconografia del dolore del nostro secolo, l’era dei grandi stermini… *Prometeo* è la parabola dell’uomo che soffre ed il messaggio liberatorio che vi è contenuto non poteva assolutamente bastare. Anche il suo è un olocausto, completamente a favore degli uomini, ai quali porta la luce del progresso. Ed è per questa sorta di trasgressione verso la libertà che egli viene punito fino ad essere ridotto oggetto inutile. E francamente mi sembra di entrare nelle waste lands eliotiane che conducono alla inanità…[[34]](#footnote-34)

E di citazioni da Eliot, Beckett e Camus è pieno lo spettacolo, a partire dalle scene (ideate da Bruno Buonincontri) e dai costumi (disegnati da Bruno Schlinkert). L’azione si svolge in una landa desolata (una sorta di waste land eliotiana, appunto) e lo spazio scenico è diviso in due settori da un’imponente cancellata nera: da una parte l’orchestra, ricoperta da un telo scuro, dall’altra la scena, chiusa sullo sfondo da un muro di ispirazione berlinese. Gli attori escono da un tombino aperto su una pedana, al cui interno è incatenato Prometeo di cui, per i primi venti minuti dello spettacolo, compare solo la testa (immagine che ricorda quella di Winnie, in *Giorni Felici* di Beckett): anche quando riemerge dal suolo, il titano, che indossa bombetta e cappotto (e in alcuni momenti dello spettacolo anche occhiali neri) come quelli di Hamm in *Finale di partita* di Beckett, è costretto comunque a rimanere immobile su una sedia. Alla fine del dramma, su un crescendo di musica e tuoni, Prometeo sprofonda nell’abisso-tombino, sempre inchiodato alla sua sedia.

Come sottolinea Caterina Barone, il Titano di Calenda non è eroico, dunque, è invece beckettiano, un clochard chiuso nella sua solitudine assoluta e nel suo inutile titanismo:

Cosciente della vanità del suo gesto, del non-senso della sua esistenza, e tuttavia perentorio nel rimanere fedele al proprio intento di opporsi all’autorità costituita «Prometeo invidia e autorizza i panni del clown, le angosce dell’Assurdo, gli itinerari dai mille approdi che segnano ogni waste land, da Eliot in poi» (Calenda). Il registro recitativo dell’interprete non è, dunque, altisonante, ma piano, spoglio di qualunque retorica, a tratti stralunato e antirealistico, e tuttavia denso di dolore, di angoscia esistenziale, modulato su una straordinaria gamma di tonalità[[35]](#footnote-35).

Prometeo beckettiano di questo spettacolo è Roberto Herlitzka, la cui eccezionale interpretazione è apprezzata dalla critica, che lo definisce “dolorosamente impetuoso e sardonico, capace di alternare con assoluta tempestività i toni di un’indignazione rovente e quelli di un’indignazione freddamente profetica”[[36]](#footnote-36). Altrove ancora si legge: “[...] bravissimo Herlitzka, titanicamente demiurgo della parola recitata, dall’afasia all’urlo, dalla gag vocale all’allusivo colloquiare”[[37]](#footnote-37). Non manca qualche giornalista che invece ne critica la recitazione, sottolineando che l’attore “all’inizio sembra fare un po’ il verso a Carmelo Bene, con studiati singulti, con accorte sincopi vocali, con beffardi brignao [...]”[[38]](#footnote-38).

Accanto a Herlitzka, Piera Degli Esposti, nei panni di Io, che entra in scena in una gabbia di leoni e indossa attributi da giovenca, da molti ritenuti troppo realistici e ridicoli. Ali, invece, per Hermes, interpretato dal bravo Nello Mascia; Gabriele Ferzetti, nei panni di Oceano, indossa un lungo mantello blu mare e doppiopetto scuro anni Quaranta; abiti e cappellini neri per il Coro di Oceanine (22 ragazze), dame pirandelliane in gramaglie anni Trenta, che alternano canto e recitativo, e le cui coreografie, molto suggestive e da alcuni critici accostate a quelle del teatro danza di Pina Bausch, sono curate da Aurelio Gatti.

L’Archivio INDA di Siracusa conserva i figurini disegnati da Bruno Schlinkert. Particolarmente interessante e utile ai fini della ricostruzione dei materiali utilizzati per la confezione degli abiti di scena, è un documento che riporta l’elenco dei costumi commissionati alla sartoria Annamode di Roma; curioso che in questa lista, pur aggiornata con i nomi degli attori chiamati a interpretare i protagonisti del dramma, i due aiutanti di Efesto, che in scena come abbiamo detto sono Schutz e Staffel, sono invece qui chiamati “Dominio” e “Terrore”:

- Gabriele Ferzetti (Oceano): vestizione completa di giacca, pantaloni, gilet, camicia, cappello ed accessori vari: mantello grandissimo in seta tempesta tinto per simulare l’oceano

- Piera degli Esposti: un abito da sera lungo ricamato in taftas di seta pura; soprabito; trasformazione in satiro in pelliccia (?)

- Efesto (Antonio Zanoletti): completo da uomo (giacca, pantalone, gilet, camicia, cappello e accessori vari); soprabito

- Prometeo (Roberto Herlitzka): vestizione da uomo invecchiata con vari elementi; giaccone invecchiato

- Dominio e Terrore: 2 vestizioni da uomo invecchiate composte da vari elementi e accessori con grembiuloni in cuoio o in tela cerata

- Hermes (Nello Mascia): vestizione da uomo: giacca, pantaloni, gilet e accessori vari; 1 paio di ali nere[[39]](#footnote-39)

Coerenti con lo spettacolo anche le belle musiche di Germano Mazzocchetti, “che accoglie ora echi brechtiani, ora le languide note di un tango, ora reminiscenze classiche”[[40]](#footnote-40).

Se si escludono le polemiche legate soprattutto alla traduzione, lo spettacolo di Calenda riceve dunque ampio consenso: al *Prometeo Incatenato* assiste ad ogni replica un pubblico numeroso e il Ciclo di Spettacoli Classici, che si svolge dal 12 maggio al 19 giugno, ottiene anche quell’anno grande successo.

***Prometeo* 2002**

Il 2002 è l’anno di Luca Ronconi, per la prima volta regista al Teatro greco di Siracusa. L’INDA divenuta Fondazione è ora presieduta da Walter Le Moli che rilancia il nome dell’INDA sul piano nazionale programmando una co-produzione con il Piccolo Teatro di Milano e mettendo in scena per il XXXVIII Ciclo di Spettacoli Classici, tre drammi, tutti diretti da Ronconi: *Prometeo Incatenato* di Eschilo, *Baccanti* di Euripide e *Le Rane* di Aristofane.

Sul piano artistico, se pure di fronte a drammi profondamente diversi, espressioni artistiche di autori differenti, Ronconi lavora alla messa in scena dei tre spettacoli come alla confezione di una trilogia:

Ricomporre l'aura mitica della trilogia del teatro greco antico attraverso tre voci della classicità – Eschilo, Euripide, Aristofane – implica necessariamente una riflessione su un’idea di teatro. Un'idea che si identifica nell'*ethos* e che si esprime nell'area inscritta tra l'asse temporale (il tempo del rito e il tempo del teatro) e quella, fondamentale, rappresentata dallo spazio (lo spazio della scena e quello della *polis*). In questo senso, *Prometeo Incatenato*, *Baccanti* e *Le Rane* compongono un insieme in grado di offrirsi quale osservatorio elettivo della "vita delle forme" del tragico e del comico. Se *Prometeo* è tragedia in cui l'umanità non compare (se non quale riflesso del peccato contro l'*ordo universalis* dell'eroe eponimo) e attori principali sono figure astratte, divinità, le *Baccanti* è vicenda di uomini e dei. Ne *Le Rane*, ancora, il rapporto tra uomini e dei è segnato dai tratti distintivi del comico: il rovesciamento, l'inversione tra "alto" e "basso" si coagula qui nel travestimento della divinità che percorre lo spazio degradato della città intesa quale forma di riferimento etico. Sorta di viaggio metaforico, déguisé nelle due forme "alte" di teatralità di *Prometeo* e *Baccanti*, *Le Rane* chiude dunque idealmente – e non solo per consuetudine formale – la trilogia immaginata per lo straordinario scenario di Siracusa e per l'altrettanto straordinaria "importazione" di questa forma teatrale nello spazio diversamente codificato delle sale del Piccolo Teatro. Un'occasione unica per ripensare il teatro, rileggerne il passato nel "ritorno del tragico" e nella sintesi del comico, indagarne i lacerti di ritualità, e, soprattutto, progettarne il futuro[[41]](#footnote-41).

A evidenziare il filo rosso che lega i tre drammi, anche la scena, ideata da Margherita Palli, collaboratrice fedele di Luca Ronconi: austera, essa diventa quasi un prolungamento dello scenario naturale del teatro greco[[42]](#footnote-42) con la sola “aggiunta di alcuni lastroni di pietra alla distesa dei ruderi cimiteriali dell’antica skenè”[[43]](#footnote-43). In particolare, nel *Prometeo Incatenato*:

[...] qualche ripiano è invaso dall’acqua per mettere a suo agio il Coro delle Oceanine, mentre sul grezzo torrione di destra campeggia, drammatizzando una vana lotta contro il fato, uno statuario colosso morente piegato sulle ginocchia[[44]](#footnote-44).

In un incavo del capo del “colosso abbattuto simile a un dittatore rovesciato”[[45]](#footnote-45), sta il Prometeo di Franco Branciaroli, costretto a novanta minuti di immobilità, staticità controbilanciata però dal grande dinamismo dei movimenti scenici degli altri personaggi che dalla terra/mare e dal cielo giungono ad animare l’azione del dramma:

L’impianto della messa in scena di Ronconi esalta la relazione tra il livello delle divinità, che spesso giungono dall’aria con l’ausilio di una gru, e che agiscono comunque da una posizione superiore, e il piano della sofferenza, quello popolato dal Coro di Oceanine. Le ninfe figlie di Teti e di Oceano fluttuano entro i canali acquei, s’increspano come le pieghe dei loro abiti chiari, ondeggiano sospinte dal vento, guardano fisso verso la cima, laddove Prometeo lancia una sfida immensa contro il potere del re degli dei [...][[46]](#footnote-46).

La grande intuizione di Luca Ronconi è proprio l’uso dello spazio scenico, pienamente sfruttato nella sua espressione orizzontale e verticale, diventando così metafora del rapporto tra l’umano e il divino, tema centrale del dramma (e di gran parte dell’opera) di Eschilo:

The vertical space in *Prometheus Bound* is dynamic. The theatrical rendering of downwards vertically appears in the form of airborne descents of divine character (Okeanos and Hermes), as well as in the repeated allusions to a precipitation into Tartarus. Converserly, metaphorical upwards vertical movements are created by Prometheus’ prophetic threats against Zeus as well as by the Chorus’ appeals to divine justice. [...] With the exception of Prometheus’ elevated position, the horizontal space was a homogeneous acting area so that Io and the Chorus acted within the same dramatic space. The back stage was occupied by a central pool, from which part of the Chorus of Okeanides emerged. Arguably, Prometheus’ towering presence on the right-hand side of the stage could have focussed the audience’s attention of that specific area, particularly given that the emissaries of Zeus all appeared on top of him. The arrival of the Chorus from different directions and their movements throughout the play certainly had the effect of diverting the audience’s attention to different areas of the acting space[[47]](#footnote-47).

Con Oliviero Ponte di Pino si potrebbe addirittura affermare che per Ronconi “il fascino segreto del testo sta soprattutto nella contrapposizione tra l’immobilità di Prometeo e la folle corsa di Io. Tanto le catene che bloccano l’azione dell’uno quanto il tafano che tormenta l’inquietudine dell’altra sono il frutto dell’odio di Zeus”[[48]](#footnote-48): in mezzo a loro il Coro, caratterizzato da una “profetica impotenza e un attivismo senza scopo”[[49]](#footnote-49).

Le coreografie sono di Marise Flach che aveva collaborato con Ronconi anche nel 1972, in occasione dell’*Orestea* di Belgrado: Flach per altro aveva lavorato spesso a Siracusa a fianco di altri registi quali Virginio Peucher, Mario Ferrero, Davide Montemurri, Franco Enriquez e Lamberto Puggelli.

La traduzione è invece affidata a Dario Del Corno che, a differenza di Benedetto Marzullo, argomenta così la paternità tutta eschilea del *Prometeo Incatenato*:

La figura del protagonista possiede un’evidenza simbolica che trova pochi paralleli nei personaggi sommi della creazione poetica; e l’immagine di Prometeo oppresso dalla tirannide di Zeus rappresenta tuttora l’archetipo sia della libertà di pensiero che non si lascia asservire dalla violenza e dal dispotismo, sia dell’intelligenza che promuove il progresso dell’umanità. Soprattutto in questo senso occorre accettare la tradizione che identifica in Eschilo l’autore, a cui si deve la reinvenzione del significato di Prometeo[[50]](#footnote-50).

 È nella “inesausta tensione della volontà del protagonista”[[51]](#footnote-51) che si può trovare, secondo Del Corno, la giusta compensazione alla limitata dinamicità del *Prometeo Incatenato*. L’etica che sottende tutto il dramma individua nel progresso umano un sistema di valori assoluti:

[...] assumendo su di sé il conflitto con la divinità, Prometeo ha liberato la stirpe degli uomini dal confronto con gli dei, e li ha resi artefici della loro storia e della loro realtà[[52]](#footnote-52).

Alla fine dello spettacolo, il Titano non sprofonda nell’abisso: diversamente da quanto scelsero Squarzina e Calenda nelle precedenti edizioni INDA del *Prometeo Incatenato*, Ronconi sceglie infatti di raffigurare il cataclisma che il Titano descrive ai vv. 1080-1090 della tragedia, con un rombo di tuono e la vampata di una fiamma che scaturisce dalla mano destra del colosso in scena. Dopo il tuono, solo silenzio: il pubblico trattiene il respiro e, dopo una pausa, applaude convinto gli attori che si distinguono tutti per un’ottima interpretazione.

Il successo del *Prometeo* di Ronconi è sancito da pubblico e critica: particolarmente apprezzata la prova di Branciaroli al quale si riconosce una grande abilità nella variazione dei registri interpretativi, da quello aspro a quello evocativo, da quello “roco e sofferente” a quello “profetico e minaccioso”[[53]](#footnote-53). Alla vigilia della prima siracusana, Branciaroli spiegava così il proprio rapporto con la figura di Prometeo:

Mi sto entusiasmando a questo personaggio. Prometeo è il dio che ama gli uomini, li salva da una confusione altrimenti eterna: è il nostro amico. [...] questa tragedia di Prometeo interviene su un tema chiave per l’uomo contemporaneo: le potenzialità del sapere tecnico e scientifico e il suo rapporto col bene e col male. Il Prometeo di oggi ci donerebbe la clonazione, la robotica, la modificazione genetica, lo sviluppo e la mutazione ambientale del pianeta[[54]](#footnote-54).

Giudizi molto positivi anche sugli altri attori: una “strepitosa”[[55]](#footnote-55) Laura Marinoni nel ruolo di Io, un Oceano “interpretato con abilità da Walter Bentivegna”[[56]](#footnote-56) e una “misurata ed efficace”[[57]](#footnote-57) Galatea Ranzi nel ruolo di Corifea, alla guida delle Oceanine, “leggeri e delicati fantasmi con vestiti color crema di fine Ottocento, tutti pizzi e merletti, e parrucche biondo-bianche”[[58]](#footnote-58).

La regia di Ronconi riceve il plauso di molti critici che riconoscono nello spettacolo siracusano una tappa importante e coerente rispetto al lavoro che il regista ha avviato negli ultimi anni:

Lo spettacolo è caratterizzato dalla consueta eleganza del Ronconi di questi anni, che sta conducendo, spettacolo dopo spettacolo, con evidente soddisfazione e convinto della sua necessità, uno straordinario lavoro che ricapitola decenni di riflessioni e invenzioni. [...] gli ultimi spettacoli paiono nascere dal disincanto, da una quieta disillusione nei confronti della società italiana e della cultura che è in grado di esprimere. Non c’è mai rabbia, solo una vena di fonda malinconia dissimulata dall’attivismo e dissipata dalla lucidità dell’intelligenza, [...] dal gusto di macchine teatrali sempre più complesse e raffinate. [...] Certo a Ronconi deve essere piaciuta la lucidità tutta politica con cui Eschilo radiografa i rapporti di potere tra gli dei, e l’implicita conclusione che i tiranni di oggi sono inevitabilmente destinati a cadere domani[[59]](#footnote-59).

Eco di questo successo anche sulla stampa internazionale che esprime ottimi giudizi sull’intera “trilogia” di Ronconi, individuando in questa prova registica “a typical example of how Ronconi succeeds in bringing together the poetic and special powers of the ancient theatre with some of the instruments of the modern stage”[[60]](#footnote-60).

Ciò che Ronconi si auspicava alla vigilia della messa in scena a Siracusa, cioè di riuscire a “produrre una sorta di esplosione di significati nel confronto fra i tre testi”[[61]](#footnote-61) che aiutasse il pubblico a comprendere la “stranezza e insieme la familiarità”[[62]](#footnote-62) che la civiltà greca presenta rispetto alla società contemporanea sembra realizzarsi sulla scena: i tre spettacoli, infatti, dialogano tra loro in modo armonico e lasciano allo spettatore la certezza di avere assistito a una grande prova di teatro.

**\*Da: INDA Retrospettiva**

Anna Banfi Il *Prometeo Incatenato* di Eschilo al Teatro greco di Siracusa

**Prometeo 2012**

**Da: XLVIII ciclo di rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa.** Programma di sala INDA 2012. Prometeo incatenato di Eschilo. AFI/Siracusa

**Nota del traduttore Guido Paduano**

A confronto con la gestione grandiosamente statica dello spazio e del gesto- esaltata dall'immobilità fisica di Prometeo - un linguaggio mosso, teso, articolato, innerva il dramma, costruendo veicoli potentissimi di comunicazione dell'emozione e del pensiero. Al centro è improvvisamente da subito la sofferenza fisica, prima descritta con la brutalità neutra della tecnica (che Efesto maledice), poi avvertita nello spasimo del lamento, e da Prometeo irradiata sulle persone che simpatizzano con lui. Esse non si limitano al coro delle Oceanine, giacché la loro empatia si allarga a un orizzonte più vasto, sente il pianto universale degli uomini sulla sort del loro benefattore: più vasto ancora è il senso degli elementi naturali, che Prometeo evoca nella prima e nell 'ultima delle sue allocuzioni.
A metà, nel movimento più considerevole dell'azione scenica, l'espressione del dolore e della compassione si trasferisce dal protagonista a un'altra vittima di Zeus (è lo stesso Prometeo a proporre il parallelo): è lo, la donna che per l 'amore funesto del dio supremo è stata trasformata in vacca, e condannata a un inesausto e febbrile vagabondaggio: verso di lei, il protagonista esercita le funzioni squisitamente razionali di informatore e di consigliere, indirizzandola a un futuro ancora angoscioso, ma anche mostrandole al termine di esso, l'uscita positiva.

La sofferenza, che è scansione feroce e preziosa del tempo lineare, si identifica con il presente drammatico, e viene superata quando le frontiere del presente sono infrante dal pensiero consapevole, capace di funzionalizzare il passato e di occupare il futuro. La prima di queste operazioni prende forma, prima che nella conoscenza puntuale che Prometeo mostra di avere della vicenda di lo, nella ricostruzione della storia sacra che ha portato al potere Zeus, e più ancora nel magnifico resoconto dell'invenzione della civiltà umana. Se, infatti, la prima è ancora in parte coinvolta nel circuito emotivo, in quanto stimola l'amarezza per l'ingratitudine di Zeus, la seconda è del tutto autonoma nei toni della celebrazione squillante e di quel vanto di sé che l'antichità greca , priva in questo di ogni ipocrisia, considera lecito o addirittura doveroso.

Invece il possesso del futuro si era affermato ben presto, come una certezza formale (voglio dire indipendente da contenuti specifici), necessaria per contrastare lo scoramento dettato dall'insopportabilità del dolore fisico e dalla prospettiva della sua durata.

**Da: XLVIII ciclo di rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa.** Programma di sala INDA 2012. Prometeo incatenato di Eschilo. AFI/Siracusa

**Conversazione con Claudio Longhi. Regista di Prometeo a cura di Daniela Sacco**

Claudio Longhi si confronta per la prima volta con una tragedia di Eschilo, il Prometeo, nella traduzione di Guido Paduano. Nel Teatro Greco di Siracusa l'opera diventa l'occasione per riflettere sul tema della "visione". Tema che emerge significativamente con forza anche dal testo di Baccanti, l'altra tragedia che quest'anno l'Istituto Nazionale del Dramma Antico ha deciso di portare in scena. Che significato ha quindi lo "sguardo", il "guardare" nella tragedia del Prometeo?

Una delle cose che mi ha maggiormente colpito rileggendo il Prometeo è stata l'incidenza delle occorrenze del verbo vedere e dei suoi Sinonimi, occorrenze che introducevano con forza il tema dello sguardo e della vista nelle sue molteplici declinazioni. Tra l'altro il verbo vedere potrebbe già rientrare a livello etimologico nel nome di Prometeo, come possibilità di vedere, di vedere lontano... ma non è soltanto lo sguardo profetico, c'è anche lo sguardo come strumento di punizione: la pena di Prometeo consiste nell'essere inchiodato a una roccia esposta allo sguardo degli altri. Ed è presenta anche lo sguardo come esercizio di punizione e lo sguardo come esercizio di potere: anche Zeus, deuteragonista di Prometeo, esiste in quanto sguardo. Zeus potrebbe essere considerato un nella persona misura in cui è colui che "spia" gli eventi. Ci sono anche altre modalità di sguardo: ad esempio lo sguardo erotico, l'occhio che Zeus pone su "lo". C'è lo sguardo come capacità di penetrazione e di comprensione della realtà: in fondo una peculiarità di Prometeo consiste anche nella capacità di leggere la realtà. A questa molteplicità di declinazioni dello sguardo è affidata, come ho appena detto, la funzione di evocare gli antagonisti assenti di Prometeo, Zeus e, successivamente, gli umani, l'altra parte dell'universo altrimenti mancante. Infatti i personaggi che popolano la tragedia sono divini, a partire da Prometeo stesso. L'unica eccezione sarebbe "lo", ma si tratta di un'eccezione spuria perché "lo" è una donna che sta abbandonando la sua forma umana: ancora una volta rientra il tema dell'aspetto e, di conseguenza, quello dello sguardo, perché "lo" sta perdendo il suo corpo femminile, precipitando in una bestialità che, suo malgrado, deve esibire. Gli uomini sono personaggi assenti, come Zeus, ma sono comunque oggetto di visione da parte degli dei. Credo tra l'altro che il tema dello sguardo si leghi a un problema cruciale dell'universo tragico, che è quello della morte, intesa come il luogo della non visione, come luogo dell'accecamento. In questo contesto è significativo che Prometeo invidi la sort dei fratelli che sono precipitati nel Tartaro, sottratti alla vista. Forse potremmo parlare anche di una sorta di metateatralità del Prometeo, perché il teatro è proprio il luogo dello sguardo, è il luogo attraverso cui e in cui si guarda, si attende a un'esposizione di corpi. E in questo senso, uno spazio come quello del teatro Greco esercita su di me una forte suggestione, perché obbliga ad affrontare un corpo nella sua datità materiale, ad indagarlo al di fuori di ogni psicologismo, di ogni interiorità. Mi viene in mente il teatro anatomico, che può essere fonte di un modo analogo di visione, nonché di espressione della "crudeltà". E la "crudeltà" può essere una delle possibilità e dei risvolti della frequentazione del teatro tragico oggi.

Questa lettura è favorita anche dal fondamentale valore attribuito alla spazialità propria del teatro e della cultura greca?

Credo che il testo di Prometeo, nell'ostensione di un corpo inchiodato (con possibili e curiosi parallelismi con un altro celebre corpo esposto, che è quello di Cristo), possa evocare, come dicevo, il modello del teatro anatomico, qu teatro in cui proprio un corpo viene osservato dall'alto. Per certi aspetti il ​​Prometeo ha dentro di se questa possibilità che, d'altra parte, è realizzabile facendo giusto proseguire la cavea greca oltre il semicerchio, con lo sviluppo completo del diazoma. Già questo permette di giungere a quella circolarità in grado di richiamare direttamente il teatro anatomico. Non è un caso che la spazialità tragica sia una delle chiavi di volta che ha portato a un ripensamento dello spazio teatrale nella contemporaneità. Non per nulla lo spazio greco è più vicino allo spazio teatrale come lo concepiamo oggi, rottasi la cornice del boccascena e condotta l'azione direttamente in mezzo agli spettatori, al di fuori di ogni barriera e in una sorta di ideale continuità. In fondo, oltre che il luogo del guardare, il teatro greco, la drammaturgia dello spazio del teatro greco è una drammaturgia che va nella direzione del luogo della partecipazione. Da questo punto di vista la struttura che Rem Koohlaas ha elaborato per le scene accentua tale dimensione, attraverso la definitiva chiusura dell'abbraccio della cavea, suggerendo così un'infinità degli spazi.

Una caratteristica di questo Prometeo è la collocazione spaziale del Titano, inchiodato a una mobile lastra che viene continuamente spostata sulla scena e rende un effetto paradossale di una sorta di immobilità-mobile. Come siete arrivati ​​a pensare a questa collocazione?

In questa scelta ci sono evidenti due radici. La prima è eminentemente pratica, ossia il problema di dover collocare Promesso nel momento in cui lo si incatena. È un problema registico, e anco più che registico, è strettamente alla messa in scena, tanto più legato per chi recita in un teatro come quello di Siracusa. Qui le possibilità sono o spingere Prometeo verso il fondo, con il rischio che sia cancellato dalla potenza dello spazio, oppure portarlo in primo piano, ma la tragedia finirebbe in controcampo. Con la conseguenza che gli altri personaggi dovrebbero parlare alle spalle di Prometeo. Detto questo, oltre alla ragione di ordine pratico c’è una ragione collegata a questa lettura "visionaria" del Prometeo. La scelta muovere l'apparato a cui il Titano risulta incatenato passo della traduzione medesima di cui ci avvaliamo 1 - citando è legata e alla volontà di oggettivare la capacità dello sguardo, di indagare lo spazio. In qualche modo il movimento della lastra riproduce dinamica dello sguardo come lente per penetrare nella realtà, penetrare in un corpo tramite un alternarsi di primi piani o di ca lunghi, di visioni da vicino, di visioni da lontano, di visioni di detta e di insieme, assecondando al massimo grado il meccanismo d sguardo dello spettatore a teatro. In fondo ogni messa in scena in qualche modo, un tentativo di guidare l'occhio dello spettatore all'interno del luogo teatrale designato. Mi pareva che in una tragedia come il Prometeo, così fortemente connotata dal tema dello sguardo, importante pit portare in scena le traiettorie dell'occhio: i movimenti della lastra aiutano a realizzare queste traiettorie.

Questo movimento stravolge la drammaturgia originaria della tragedia tutta centrata sull'opposizione tra immobilità di Prometeo e la mobilità degli altri personaggi?

No, non credo, nella misura in cui Prometeo conservava la sua immobilità. L'immobilità del Titano equivale alla roccia a cui è inchiodato in attesa che intervenga il glorioso arciere liberatore. Nella lettura che proponiamo, Prometeo lo conservò suo destino di immobilità: quello che si muove è lo sguardo che lo vede, non è Prometeo.

La drammaturgia di Eschilo è profondamente intessuta, nella forma e nei contenuti, di dinamiche contrastive, di polarità semantiche, di rapporti di opposizione che danno forza al dramma. Quanto di tutto ciò che la vostra drammaturgia contemporanea, legata alla traduzione, è in grado di rendere scenicamente?

Il problema della contrapposizione e dell'antitesi è un tema forte all'interno di questa tragedia. A mio avviso una delle polarità oppositive più forti è quella tra gli dei del presente e gli dei del passato, uno scontro fortissimo. Tra l'altro questa va di pari passo con l'antitesi tra due varie capacità di concepire il tempo, perché, per un verso, il passato è giudicato positivamente rispetto al presente, ma d'altra parte il Prometeo è legato al tema della nascita della civiltà e, dunque, del "progresso". Vi è così la polarità opposta tra storia, come decadenza, e progresso. Da questo punto di vista credo che una delle peculiarità della tragedia sia la presentazione di questa dialettica temporale quale preludio a una sintesi: il mondo di Prometeo è, in fondo, sospeso tra due catastrofi, una catastrofe appena passata, che ha portato al potere Zeus , e una che ci attende, perché lo stesso potere di Zeus è in pericolo. Forse la sintesi, l'equilibrio si troverà all'indomani di questa nuova catastrofe, che probabilmente, o quantomeno come ipotesi, comportandosi alla composizione di un nuovo corso cosmico in cui Zeus sarà costretto a rivedere i modi del suo dominio.

Di questi temi il nostro spettacolo punta a farsi carico. Infatti una delle linee guida nella costruzione dello spettacolo è l'indagine intorno alla dilatazione del tempo, alla scansione del tempo, alla sua articolazione e al suo fluire. Ma d'altra parte c'è una attenzione forte alla lettura della contrapposizione tra gli dei presenti e del passato. Abbiamo così segnalato il susseguirsi di possibili genealogie, di possibili famiglie di dei che si incontrano sul palcoscenico e che sono resi con l'ausilio dei colori dei costumi. Abbiamo cioè provato a oggettivare questa distinzione genealogica con la distinzione tra dei vestiti di nero (i nuovi) e dei vestiti di chiaro (i vecchi), di bianco o color carne.

Ma rispetto al divino come si colloca la temporalità, che sembrerebbe una dimensione totalmente umana?

Il problema della temporalità sta nel suo essere in bilico tra una sua declinazione mitica, fatta di circolarità, e una umana, lineare. Quella mitica, circolare e assoluta, è qui favorita dall'architettura scenica, estremamente stimolante perché rende presente tale circolarità, intesa come elemento cruciale della scansione del tempo e del mito. Poi ci sarebbe la dimensione dell'umano, che esce dal cerchio e porta alla retta, dove il tempo è scandito da un prima e un dopo. Ma all'interno di questo mondo del cerchio, che è il modo del mito e degli dei, gli uomini sono costantemente - e questa è una delle suggestioni più forti ed emozionanti del Prometeo - di possibilità, qualcosa che c'è, ma che potrebbe anche cessare di esserci, in qualsiasi momento. Gli uomini non sono in assoluto a forma una presenza imprescindibile o irrevocabile, come può essere nella nostra cultura fortemente umanistico-antropocentrica. Sono altresì una specie di molla scatenante, lo sfondo che non c'è e che vive nello sguardo. Gli uomini possono essere come non essere, sono fragili creature nelle mani di Prometeo medesimo. Da questo punto di vista sono d'accordo con Paduano quando sottolinea come tanta letteratura o lettura ottocentesca del mito di Prometeo, interpretato come un inno alla grandezza della razza umana, sia fuorviante. In questa tragedia il tema del progresso, e del tempo, è distante da una sua accezione illuministica o umanistica.

Se si può forse leggere il tema del progresso in un'ottica di attualizzazione della tragedia? E leggere il classico secondo questa prospettiva?

Non parlerei tanto di attualizzazione quanto di modalità di rapporto col classico, nel senso che l'attualizzazione penso - è una sorta di tentativo dichiarato di portare il testo verso il proprio presente. In realtà il tentativo della lettura che proponiamo non è tanto quello di ricondurre il testo al presente, quanto di viaggiare verso il testo per coglierne delle architetture, delle linee strutturali. Siamo noi che andiamo verso il testo, piuttosto che tirare il testo a noi. C'è la volontà di fare un'operazione di messa in rapporto con il passato tragico. Da questo punto di vista sono convinto del fatto che il classico non sia soltanto o necessariamente qualcosa di perpetuamente attuale, ma anche qualcosa di perpetuamente inattuale, nella misura in cui può essere profondamente distante da noi e parlarci dalla sua distanza, aiutandoci però a mettere in altra prospettiva il nostro presente e a guardarlo meglio perché osservato con altri occhi. Da un certo punto di vista questo approccio era implicato anche nella lettura verso la quale era già andato Ronconi nel 2002 col suo Prometeo, l'ultimo andato in scena al Teatro Greco di Siracusa prima di oggi. Ronconi aveva però letto la tragedia come una sorta di 'crepuscolo degli dei', secondo un'interpretazione "wagneriana".

Come hai vissuto la prospettiva di confrontarti con il mito? Reed rispetto alla tua nota problematica per orizzonti più storicisti, pensato ad esempio al tuo recente lavoro su Brecht...

Tendenzialmente il mio abito mentale è cucito su altre fogge, ho un approccio di tipo razionalistico, di tipo storico materialistico che mi porta a battere strade molto diverse da quelle del mito. D'altra parte è stata un'avventura interessante sprofondare dentro questo magma affascinante e alieno, lontano. Ed è stato estremamente proficuo perché credo che il modo migliore per conoscersi e per trovare la propria identità sia quello di passare anche attraverso la differenza, attraverso quello che ci è distante. Il tentativo fatto con questo Prometeo è stato per l'appunto quello di passare attraverso qualcosa di lontano per arrivare a uno spettacolo capace di parlare alla comunità. Non uno spettacolo che rappresenta una sorta di circuito chiuso o di autoreferenzialità, ma che parla a quella comunità che il teatro greco in quanto spazio teatrale porta con sé. Credo che in questa prospettiva un teatro come quello di Siracusa rappresenti una sorta di giudizio insindacabile: o tu riesci a parlare alla comunità o la comunità ti schiaccia. Speriamo di riuscirci.

In questo aspetto sta anche la politicità della tragedia. Lo è anche il Prometeo che nella tua interpretazione è dislocato in una dimensione totalmente divina?

Il Prometeo secondo me è una tragedia politica, con la politicità mediata dal tema dello sguardo: è la politicità data dal finale, dove si arriva a prendere le distanze da un potere tirannico. E il coro compie questo percorso attraverso lo sguardo, perché è guardando le sofferenze di Prometeo che il coro viene educato. In questo senso il coro funziona come proiezione della cavea nella tragedia stessa et tornando alla domanda iniziale credo che sia importante la proposta artistica di questo anno. Associare Baccanti a Prometeo spinge fortemente nella direzione di un teatro religioso, per cui il senso del divino e del sacro sono centrali. D'altra parte proprio per la forza che l'elemento politico, l'elemento civile e l'elemento comunitario hanno all'interno del Prometeo è evidente come la nozione di teatro quale rito qui intesa diversamente, facendo ben attenzione a stare all' interno della cultura classica.

1. Nino Sammartano, *Gli spettacoli classici in Italia*, in “Dioniso” gennaio-aprile 1959, p. 18 [↑](#footnote-ref-1)
2. AFI Rassegna Stampa 1954, Aldo Magnano, “Orbis”, 17 maggio 1954 [↑](#footnote-ref-2)
3. AFI Rassegna Stampa 1954, Gino Cucchetti, “Il Gazzettino di Venezia”, 16 maggio 1954 [↑](#footnote-ref-3)
4. AFI Documenti 1954 [↑](#footnote-ref-4)
5. AFI Documenti 1954 [↑](#footnote-ref-5)
6. AFI Rassegna Stampa 1954, Silvio D’Amico, “Il Tempo”, 16 maggio 1954 [↑](#footnote-ref-6)
7. AFI Rassegna Stampa 1954, Arnaldo Fratelli, “Sipario”, giugno 1954 [↑](#footnote-ref-7)
8. AFI Documenti 1954 [↑](#footnote-ref-8)
9. *Ibidem* [↑](#footnote-ref-9)
10. AFI Rassegna Stampa 1954, Raul Radice, “Giornale d’Italia”, 16 maggio 1954 [↑](#footnote-ref-10)
11. AFI Sezione Epistolare 1954 [↑](#footnote-ref-11)
12. AFI Documenti 1954 [↑](#footnote-ref-12)
13. AFI Rassegna Stampa 1954, Aurelio Corona, “Giornale dell’isola”, 16 maggio 1954 [↑](#footnote-ref-13)
14. AFI Rassegna Stampa 1954, Domenico Mondrone, “La Civiltà Cattolica”, 19 giugno 1954 [↑](#footnote-ref-14)
15. AFI Documenti 1954 [↑](#footnote-ref-15)
16. AFI Rassegna Stampa 1954, Icilio Petrone, “Il Giornale del Mezzogiorno”, 16 maggio 1954 [↑](#footnote-ref-16)
17. AFI Rassegna Stampa 1954, Gino Cucchetti, “Il Gazzettino di Venezia”, 16 maggio 1954 [↑](#footnote-ref-17)
18. AFI Rassegna Stampa 1954, Lorenzo Gigli, “Dramma”, 1 giugno 1954 [↑](#footnote-ref-18)
19. AFI Rassegna Stampa 1954, Silvio D’Amico, “Il Tempo”, 16 maggio 1954 [↑](#footnote-ref-19)
20. AFI Documenti 1994 [↑](#footnote-ref-20)
21. B. Marzullo *I Sofismi di Prometeo*, Firenze 1993, p. XII [↑](#footnote-ref-21)
22. B. Marzullo *I Sofismi di Prometeo*, Firenze 1993, p. X [↑](#footnote-ref-22)
23. *Idem*, p. XII [↑](#footnote-ref-23)
24. *Idem*, p. XI [↑](#footnote-ref-24)
25. Renzo Tian, Introduzione a B. Marzullo (traduzione), *Prometeo*, Istituto Nazionale del Dramma Antico 1994, p.7 [↑](#footnote-ref-25)
26. AFI Rassegna Stampa 1994, Lidia Barone, “Il Manifesto”, 2 giugno 1994 [↑](#footnote-ref-26)
27. AFI Rassegna Stampa 1994, Lino Di Tommaso, “La Gazzetta del Sud”, 16 giugno 1994 [↑](#footnote-ref-27)
28. AFI Rassegna Stampa 1994, Franco Quadri, “La Repubblica”, 5 giugno 1994 [↑](#footnote-ref-28)
29. AFI Rassegna Stampa 1994, Masolino D’Amico, “La Stampa”, 5 giugno 1994 [↑](#footnote-ref-29)
30. AFI Rassegna Stampa 1994, Lidia Barone, “Il Manifesto”, 2 giugno 1994 [↑](#footnote-ref-30)
31. AFI Rassegna Stampa 1994, Lino Di Tommaso, “La Gazzetta del Sud”, 16 giugno 1994 [↑](#footnote-ref-31)
32. AFI Rassegna Stampa 1994, Domenico Danzuso, “La Sicilia”, 5 giugno 1994 [↑](#footnote-ref-32)
33. AFI Rassegna Stampa 1994, Masolino D’Amico, “La Stampa”, 5 giugno 1994 [↑](#footnote-ref-33)
34. AFI Rassegna Stampa 1994, Carmelita Celi, “La Sicilia”, 11 maggio 1994 [↑](#footnote-ref-34)
35. Caterina Barone, *Gli spettacoli*, in “Dioniso” 1994, p. 241 [↑](#footnote-ref-35)
36. AFI Rassegna Stampa 1994, Giovanni Raboni, “Il Corriere della Sera”, 13 giugno 1994 [↑](#footnote-ref-36)
37. AFI Rassegna Stampa 1994, Pasquale Bellini, “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 4 giugno 1994 [↑](#footnote-ref-37)
38. AFI Rassegna Stampa 1994, Salvatore Rizzo, “Giornale di Sicilia”, 5 giugno 1994 [↑](#footnote-ref-38)
39. AFI Documenti 1994 [↑](#footnote-ref-39)
40. Caterina Barone, *Gli Spettacoli*, in “Dioniso” 1994, p. 242 [↑](#footnote-ref-40)
41. Luca Ronconi su “Tuttoteatro”, 3 maggio 2002 (la stessa intervista è pubblicata anche sul sito web della Fondazione INDA) [↑](#footnote-ref-41)
42. Ronconi vuole che “protagonista” delle tre rappresentazioni sia “lo spazio dell’anfiteatro stesso”: lo riporta Nico Garrone, in un articolo apparso su “La Repubblica” del 17 maggio 2002 [↑](#footnote-ref-42)
43. Franco Quadri, “La Repubblica”, 7 giugno 2002 [↑](#footnote-ref-43)
44. *Ibidem* [↑](#footnote-ref-44)
45. Luca Ronconi riportato da Nico Garrone, “La Repubblica”, 17 maggio 2002 [↑](#footnote-ref-45)
46. Carmelo Alberti, [www.drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it/), 1 giugno 2002 [↑](#footnote-ref-46)
47. Giulia Torello, *Titanic resistance: immobility and use of space in Ronconi’s production of Aeschylus’* Prometheus Bound, in www.didaskalia.net [↑](#footnote-ref-47)
48. Oliviero Ponte di Pino, “ateatro” 50.10 [↑](#footnote-ref-48)
49. *Ibidem* [↑](#footnote-ref-49)
50. Dario Del Corno, Numero Unico INDA 2002, pp. 24-5 [↑](#footnote-ref-50)
51. *Idem*, p. 27 [↑](#footnote-ref-51)
52. *Ibidem* [↑](#footnote-ref-52)
53. Carmelo Alberti, [www.drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it/), 1 giugno 2002 [↑](#footnote-ref-53)
54. Franco Branciaroli, “Ulisse”, maggio 2002 [↑](#footnote-ref-54)
55. Antonia Anania, *Rane, gru e teste di leone* in www.caffeeuropa.it [↑](#footnote-ref-55)
56. Carmelo Alberti, [www.drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it/), 1 giugno 2002 [↑](#footnote-ref-56)
57. *Ibidem* [↑](#footnote-ref-57)
58. Antonia Anania, *Rane, gru e teste di leone* in www.caffeeuropa.it [↑](#footnote-ref-58)
59. Oliviero Ponte di Pino, “ateatro” 50.10 [↑](#footnote-ref-59)
60. John Francis Lane, in “Plays International”, July&August 2002, p. 31 [↑](#footnote-ref-60)
61. *Ibidem* [↑](#footnote-ref-61)
62. *Ibidem* [↑](#footnote-ref-62)