

Cultura antica

Apparizioni

a teatro

di Angela M. Andrisano

Caterina Barone e Vico Faggi

LE METAMORFOSI
DEL FANTASMA

LO SPETTRO

SULLA SCENA TRAGICA:
DA ESCHILO A SHAKESPEAREpp. 169, € 15,49,
Palumbo, Palermo 2002

Nei più antichi testi della nostra tradizione appare come elemento funzionale del racconto, nonché motore dell'azione, il sogno. Popolato di immagini fantasmatiche, si rivela potente strumento nel determinare la realtà degli eventi, nell'indirizzarne il corso. Gli *eidola*, figure umbratili ma dotate di caratteristiche individuali forti, condizionano le azioni dei personaggi con la forza di un passato incumbente. Già l'Iliade mette in scena lo spettro di Patroclo, che in sogno ad Achille chiede sepoltura, prefigura la sorte funesta dell'amico, desidera mescolare le proprie ceneri alle sue. Ma a che si deve tale presenza? Perché sogno e visione prodigiosa sono presenti agli albori della storia letteraria? Questo succede – lo sappiamo

bene – per la nota e necessaria consustanzialità di letteratura e sogno, di parola poetica e immaginazione fantastica. Il racconto omerico – ma sarà così anche per la successiva tradizione – si nutre di *meraviglioso*, lascia immaginare al suo pubblico quei tormenti degli eroi che prefigurano il destino: evoca con parola potente una realtà mitica in cui i legami tra cielo, terra e inferi sono sempre attuali, secondo coordinate spazio-temporali che consentono ogni digressione nello spazio e nel tempo: nel tempo remotissimo della memoria, nel teatro del sogno, nel mondo dei morti.

Il teatro greco eredita e supera questa tradizione, portando direttamente sulla scena storie e personaggi del mito, storie e personaggi reali che sulla scena risultano mitici, ma con il vincolo di uno spazio e di un tempo delimitati, e tuttavia senza rinunciare al fascino del meraviglioso, quale offerto dal sogno e dai suoi fantasmi. Si tratta di una sfida. La natura del teatro è, d'altronde, analoga a quella del sogno: la realtà fantasmatica dello spettacolo non può, dunque, non portare inscritto fin dalle origini quell'elemento – sogno o fantasma non importa – che simbolicamente ne richiama le caratteristiche umbratili, effimere, eppure potentemente in-

cisive. Non si tratta più solo di parole pronunciate da un aedo per quanto abilissimo, ma di corpi vivi a inscenare relazioni e conflitti, a evocare direttamente o indirettamente la contiguità tra vita e morte, a esorcizzare il necessario passaggio dall'una all'altra attraverso una momentanea *distrazione*.

Nella storia del teatro ci sono due momenti aurei: il teatro ateniese del V secolo e il teatro shakespeariano. Caterina Barone e Vico Faggi li hanno scelti, non a caso, per la loro utile rassegna volta a identificare le funzioni e le metamorfosi del fantasma, di quel potente elemento drammaturgico, non sempre funzionale al coinvolgimento emotivo del pubblico, ma piuttosto strumento all'interno del plot, interlocutore privilegiato dei protagonisti di tragedie antiche e moderne. L'agile carrellata si apre con una prima parte (*Lo spettro sulla scena tragica greca, Lo spettro sulla scena tragica latina*) in cui Caterina Barone circoscrive le modalità di intervento e le variazioni di funzione del singolare personaggio nel teatro classico.

La studiosa offre un'analisi drammaturgica dei testi affrontati con il conforto di una bibliografia opportunamente selezionata, discute problemi di messinscena, richiama la funziona-

lità di alcune moderne soluzioni registiche. Il percorso tra i fantasmi del sogno e le apparizioni prodigiose si snoda a partire dal personaggio del re Dario dei *Persiani*, dalla Clitemnestra delle *Eumenidi* eschilee, e, attraverso l'esame della doppia apparizione dell'*Ecuba* euripidea, giunge a evidenziare le significative analogie, ma soprattutto le sostanziali differenze del teatro senecano, che mette in scena gli spettri di Laio, di Tantalò, di Tieste, di Agrippina. Un teatro, quello del filosofo Seneca, in cui trionfa il *furor*, l'ansia della vendetta, in cui i fantasmi sono motori dell'azione, "incarnazione e oggettivazione delle motivazioni psicologiche che guidano i protagonisti nei loro atti".

Seneca costituisce una sorta di ponte verso il teatro elisabettiano, il cui *phasma*, *ghost*, assume nuovi volti, risponde a nuove funzioni nella *Tragedia spagnola* di Thomas Kyd, nei più potenti drammi shakespeariani (*Riccardo III*, *Giulio Cesare*, *Amleto*, *Macbeth*). Vico Faggi ne illustra le metamorfosi, evidenzia come attraverso la tradizionale figura emerga ora l'irrazionale, il perturbante, ma come egualmente la figura dello spettro si manifesti nella sua enigmatica terribilità solo "a colui che, nel bene o nel male, ha raggiunto una dimensione eroica". Se Kyd moltiplica le apparizioni del suo spettro, Shakespeare raggiunge un "sovrano equilibrio nel rapporto tra spettri e personaggi". Faggi si muove, dunque, agilmente tra l'ombra di Banco e il fantasma di Cesare, tra il *ghost* del *Prince Edward* e il fantasma del re nell'*Amleto*, illuminando il *clockwork* dei relativi drammi, rilevandone una volta ancora la grandezza.

Il volume propone dunque un'interessante sfilata di apparizioni, identificandone di volta in volta la funzione drammaturgica, offrendo suggestioni e provocazioni nuove e stimolanti: per andare avanti, per approfondire ulteriormente la complessità dei meccanismi sottesi a ogni "copione". Ma che dire degli spettri comici? Esistono anche questi nel teatro classico. Basti ricordare che due dei più famosi sono proprio Eschilo ed Euripide, i personaggi chiave delle *Rane* aristofanee. Ma questo potrebbe essere l'argomento d'un nuovo libro. ■

ann@unife.it

A.M. Andrisano insegna letteratura greca
all'Università di FerraraIl Cd-Rom
L'Indice
1984-200022.000 recensioni
di 22.000 libriè in offerta
speciale€ 20,00 (€ 15,00
per gli abbonati)

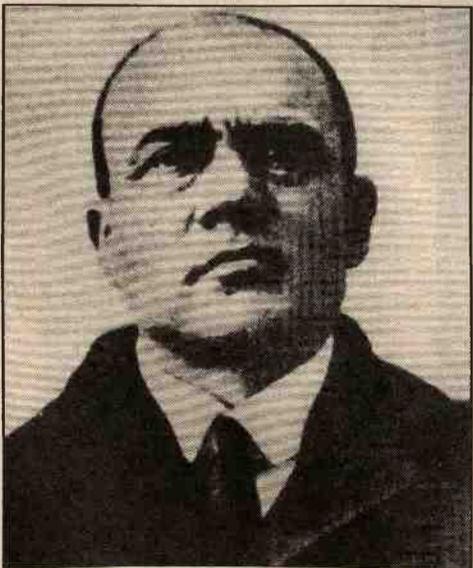
vano. Entrambe hanno già avuto occasione di presentare in Italia le *Lettere di compleanno* – un lungo poema, memoria e testamento, di Ted Hughes (Mondadori, 1999; cfr. "L'Indice", 2000, n. 3), esse sono dunque ben dentro la storia di questo matrimonio fra poesia, amore e morte, fra America e Inghilterra.

Da un lato, infatti, per Sylvia c'è l'America della nascita (ma, si badi, da un padre forse ancora straniero: Otto Plath, emigrato nel 1901 dalla Germania), e dell'avventura in college privilegiati per chi è dotato: per lei la scuola di Marianne Moore e Robert Lowell; e dall'altra Cambridge, Inghilterra, il tempio accademico della poesia con l'eredità formalista di I. A. Richards e William Empson. Per Sylvia quest'ultimo incontro finisce col convergere nell'amore tempestoso per il poeta Ted Hughes. "Strappare le radici – scrive Nadia Fusini – è gesto che si paga". Nel caso di Sylvia ciò è ancor più vero perché le sue radici americane – a differenza di quelle di Whistler, James, Eliot, Pound, Hemingway, e altri espatriati – sono fragili. Ma, si sa, il grande poeta non ha patria. È il caso di Sylvia Plath, che al di là delle circostanze biografiche – un lutto precoce (l'amato/odiato padre), i paesaggi del Massachusetts, gli ambigui, perbenisti anni cinquanta dell'America della guerra fredda, le delusioni di un matrimonio – è poeta di tempra forte, senza confini.

Il "Meridiano" che Mondadori ci regala permette di percorrere la

carriera di questa tormentata poetessa del Novecento. Pur nel breve tempo in cui ha operato, nella sua produzione sono osservabili gli influssi assieme alla voce autentica che matura fino alle "terribili poesie" dell'inverno 1962-1963. Sono queste ultime liriche tonie e vendicative (*La luna e il tasso*, *Olmo*, *Ariel*, *Medusa*, *Papà*, *Evento*) a renderla celebre nei circoli femminili dopo la morte. In esse pare esplodere un timbro inconfondibile, capace di trasfondere il mondano in chiave di fatto o tragico antico, un timbro che però respira già malignamente nelle poesie della fase precedente (*Ultime parole*, *Tulipani*, *Sono verticale*) e in quelle della fine del 1959 (*La figlia dell'apicoltore*, *Il colosso*, *Poemetto per un compleanno*). È proprio a partire da questa stagione che iniziano a entrare, scrive Plath nei *Diari*, le "situazioni vere, dentro le quali i grandi dei recitano il dramma del sangue, del sesso e della morte", un dramma che lei governa con la voce di una nuova Medea. Poesia, vita e mito vissuti in modo molto, forse troppo, passionale: questa è la scrittura di Plath.

È utile rileggere oggi con più fredda passione, senza rinnegare, dove serve, l'urgenza del dato biografico di cui, con ragione, si dà ampio rilievo nella cronologia. Troppo innamorata della perfezione, Sylvia Plath pare aver lottato con un demone terribile dal quale non ha inteso subire. Sceglie di decidere lei la partita. Lo dice in *Limite*, l'ultima sua poesia che inizia così: "La donna ora è perfetta. / Il suo corpo // morto ha il sorriso della compiutezza, / l'illusione di una necessità greca // finisce nei volumi della sua toga, / i suoi piedi // sembrano dire: / Siamo arrivati fin qui, è finita".

Colpa delle
sculacciate

di Mario Seita

Richard Holland
NERONEed. orig. 2000, trad. dall'inglese
di Maria Cristina Coldagelli,
pp. 291, € 18,60,
Carocci, Roma 2002

Nell'immaginario popolare Nerone è un mostro che visse seguendo la regola delle tre esse, per così dire: sangue, sesso, spettacoli. Nerone sarebbe l'assassino di molti familiari, compresa la madre Agrippina, e il primo persecutore dei cristiani, ai quali addebita l'incendio di Roma, appiccato in realtà per suo ordine; ha una libidine che culmina in rapporti incestuosi con la madre e in molte orge; prova una passione smodata per canto, poesia e corse con i cavalli, svaghi di cui dà volentieri un pubblico saggio.

D'una simile figura si sono occupati anche i pubblicisti. Dopo Radius e Gervaso per esempio, tocca a Holland, che ha lavorato per i giornali inglesi, fra cui il "Times". A suo parere, è il momento di presentare il sovrano senza incrostazioni leggendarie. Il biografo illustra le vicende di Nerone sulla falsariga della psicoanalisi e ravvisa in esse vistose tracce di masochismo a partire dall'infanzia, quando la madre esercitava sul piccino un forte dominio, magari anche con pene corporali.

Nerone va però assolto da alcuni delitti attribuitigli: non uccise né il fratellastro Britannico né Poppea, morti l'uno per una grave crisi epilettica e l'altra per un'improvvisa emorragia mentre era incinta; l'incendio fu dovuto al caso. Il lato spettacolare della sua vita non era follia, ma un chiaro progetto di cambiamento della mentalità romana, perché valori greco-orientali subentrassero a virtù ormai anacronistiche. L'imperatore fu poi propenso a una politica di pace. Tentò di rinnovare la società, ma fallì per errori propri e di cattivi consiglieri come Tigellino.

I libri e articoli che usa Holland sono quasi tutti inglesi e recenti, ma il suo profilo del sovrano è piuttosto datato. L'idea di una rivoluzione culturale venne già sviluppata circa vent'anni fa su spunti altrui da Eugen Cizek (*La Roma di Nerone*, Garzanti, 1986). Da tempo e giustamente si è assolto Nerone dall'accusa d'incendiario e non sono nemmeno nuove le ipotesi sulla fine di Britannico e Poppea. Ma soprattutto è sbagliata e inquietante l'idea centrale del volume, secondo cui Nerone fu un buon sovrano, almeno come propositi. Anche se lo affrancassimo dai restanti crimini che neppure Holland respinge, resterebbe a suo carico la colpa di una politica intrisa d'istrionismo. La storia più e meno recente d'Italia e di altri paesi non manca di siffatti esempi dall'esito disastroso. ■