

CLAUDIO LONGHI

SUL PROMETEO INCATENATO.
TRAGEDIA DELLO SGUARDO E ANATOMIE DEL TEMPO:
CONSIDERAZIONI DI REGIA

In esergo a questo scartabello registico sarà bene giustapporre una svelta dichiarazione d'intenti a mo' di 'istruzioni per l'uso': pur collocandosi nel solco di quei *metteurs en scène*-ermeneuti, di tradizione genuinamente italiana, che fanno della 'critica' il loro paradigma ideologico-operativo¹ e, amanti fatalmente infedeli della lettera del testo, nell'indagare meticolosamente le pieghe della drammaturgia vestono finalmente i panni dell'«interprete che trasfigura un passato»,² l'autore delle sparse osservazioni che seguono non ambisce in queste pagine a gettar luce risolutiva sui molti e impenetrabili enigmi che tramano il *Προμηθεύς δεσμώτης*, a partire dalla sua arcinota e arcidiscussa dubbia genitura —³ incertezza anagrafica a dire il vero quasi scontata per una anfibia concrezione antropologica perpetuamente in bilico tra mito e storia quale è il materiale verbale di cui ci si intende occupare. Anche a volerlo, gliene difetterebbe la competenza filologica. Fine ben più modesto è piuttosto quello di provarsi a ricucire in un discorso/racconto al possibile unitario lo zibaldone di pensieri fioritogli alla mente alcuni mesi or sono in margine a un'intensa sessione di letture della tragedia, combinando la sua praticaccia di palcoscenico con alcune predilette frequentazioni letterarie, in vista dell'allestimento del *Prometeo* (per attenersi alla titolazione ufficiale dello spettacolo voluta dal committente) da lui stesso curato nell'ambito del XLVIII ciclo di rappresentazioni classiche al teatro Greco di Siracusa sotto l'egida dell'Istituto nazionale del dramma antico

1. Per un'articolata definizione della nozione di regia critica impossibile non rimandare all'ormai classico C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 145-167 e 259-298.

2. F. NIETZSCHE, *Richard Wagner a Bayreuth*, in ID., *Scritti su Wagner. Richard Wagner a Bayreuth. Il caso Wagner. Nietzsche contra Wagner* (1876), trad. it. di S. GIAMETTA, con un saggio di M. BORTOLOTTI, Milano, Adelphi, 1979, p. 160 (il volume contiene anche trad. it. di F. Masini).

3. Per una aggiornata sintesi della *querelle* intorno all'attribuzione del *Prometeo incatenato* (con allegata ricca bibliografia) cfr. ESCHILO et al., *Prometeo. Variazioni sul mito*, a cura di F. CONDELLO, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 10-12 e 222-223.

– protagonista Massimo Popolizio, data di debutto 11 maggio 2012, partitura verbale (o se si preferisce traduzione) di Guido Paduano, approntata per l'occasione.⁴ A fuggire ogni tentazione di cimentarsi nella stesura di un contributo scientifico dalla misura esatta e rigorosa, gioverà da subito all'autore straniare l'impersonale dettato del discorso specialistico, tutt'al più coniugabile in terza persona, con una prima persona singolare, tutt'al più ampliabile a un 'noi' capace di render conto della natura intrinsecamente collettiva di ogni esperienza teatrale – nell'orecchio l'aureo e teatralissimo motto sanguinetiano: «scrivere in prima persona, vivere in terza, alla Brecht».⁵

Ritornando al *Prometeo incatenato* a dieci anni esatti di distanza dal mio primo sistematico studio della tragedia – ricognizione anche in quel caso siracusana, all'epoca condotta, però, sotto la guida di Ronconi in veste di suo regista assistente nella chiacchierata trilogia *Prometeo-Baccanti-Rane*, 2002, mediatore linguistico del dramma eschileo in quella circostanza Dario Del Corno –, di

4. Questa la locandina completa dello spettacolo: *Prometeo* di Eschilo; traduzione: Guido Paduano; scene: Oma*Amo / Rem Koolhaas e Barbara Materia, Francesco Moncada, Ippolito Pestellini Laparelli, Miguel Taborda; costumi: Gianluca Sbicca; regista assistente: Giacomo Pedini; assistenti alla regia: Michele Dell'Utri e Gianluca Latino; musiche: Andrea Piermartire (percussioni), Valeria Sacco (cori); musicisti: Andrea Piermartire e Giuseppe Sinforini; coreografie: Martha Graham e Janet Eilber; consulenza drammaturgica: Daniela Sacco; local architect: Emanuela Reale; costumista assistente e responsabile sartoria: Marcella Salvo; direttore di scena: Giuseppe Musso; attrezzatura: Mattia Fontana; fonica: Vincenzo Quadarella, Andrea Temperoni; luci: Elvio Amaniera; direttore degli allestimenti e direttore del teatro: Umberto Guidi. Personaggi e interpreti in ordine di apparizione: Violenza: Michele Dell'Utri; Efesto: Gaetano Bruno; Potere: Massimo Nicolini; Prometeo: Massimo Popolizio; Corifea: Daniela Giovanetti; Oceano: Mauro Avogadro; Io: Gaia Aprea; Ermes: Jacopo Venturiero; coro di Oceanine: Carrie Ellmore-Tallitsch, Blakeley White-McGuire, Jacqueline Bulnes, Mariya Dashkina-Maddux, Andrea Murillo, Xiaochuan Xe, Natasha Diamond-Walker, Fanny Gombert, Nefertiti Thomas, Caterina Rago (Martha Graham Dance Company) e Lucia Blanco, Alice Bronzi, Francesca Catania, Giuliana Di Stefano, Giulia Diomede, Elisa Golino, Lisa Lo Presti, Laura Piazza, Valentina Rubino, Valentina Territo, Giulia Zuppardo (Accademia d'arte del dramma antico, sezione Scuola di teatro Giusto Monaco); direzione del coro: Elena Polic Greco; coro di voci maschili: Alessandro Aiello, Luca Di Mauro, Sebastiano Fazzina, Davide Geluardi, Giuseppe Orto, Francesco Scaringi, Andrea Spatola, Massimo Tuccitto (Accademia d'arte del dramma antico, sezione Scuola di teatro Giusto Monaco); macchinisti in scena: Giuseppe Baglio, Corrado Rossitto, Alessandro Sindona, Massimo Zivillca. Produzione: Istituto nazionale del dramma antico fondazione onlus; sovrintendente: Fernando Balestra; organizzazione generale: Vanessa Mascitelli. Debutto: Siracusa, teatro Greco, venerdì 11 maggio 2012. Si ribadisce che, per una precisa scelta della fondazione Inda, in tutti i materiali di presentazione ufficiali dello spettacolo, cartacei e on line, la tragedia di Eschilo è stata sempre menzionata col semplice titolo di *Prometeo*.

5. E. SANGUINETI, *La philosophie dans le théâtre* (1ª ediz. in vol. 1992), ora in ID., *Il gatto lupe-sco. Poesie (1982-2001)*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 195.

primo acchito la cosa che più mi ha colpito del monumentale oratorio, e di cui francamente non serbavo memoria, è stata l'insistito e quasi ossessivo ricorrere in esso, di battuta in battuta, dei riferimenti all'occhio e all'azione del guardare, sin dal grido-monologo con cui Prometeo, inchiodato da Potere e Violenza a una «roccia impervia» (v. 15) agli estremi «confini della terra» (v. 1),⁶ dopo il prologo squarcia la pesante coltre di silenzio che ammantava il suo ingresso in scena. Come recita la scabra e minimalistica versione in prosa di Guido Paduano utilizzata, come si è detto, per la nostra messa in scena, tutta tesa a restituire la spasmodica tensione linguistica che innerva il dramma in una sorta di livida neutralità, a suo modo tanto più terribile quanto più anodina, così suona l'attacco del Titano: «Cielo divino, rapidi venti alati, sorgenti dei fiumi, sorriso innumerevole delle onde marine, terra, madre universale, voi chiamo, e l'occhio del sole che tutto vede: guardate cosa soffro io, dio, da parte degli dei» (vv. 88-92).⁷ Già a partire da Wilamowitz, la tendenza degli studiosi di cultura greca a reperire nella vista la chiave di volta della complessa architettura euristica della civiltà ellenica ai suoi albori è ampiamente attestata. Tracciando un sintetico bilancio di una fertile tradizione di ricerca, in apertura alla sua indagine per l'appunto dedicata alle 'metafore visive' e alle 'forme grecoantiche della razionalità', Linda Napolitano Valditara a metà degli anni Novanta annotava in proposito: «Un'esegesi non nuova, seppur non sempre condivisa, ascrive al mondo greco una vocazione visiva: i greci avrebbero privilegiato la vista sugli altri sensi, accentuandone la capacità relazionale ai fenomeni, sia, in sede artistica e letteraria, rispetto alla creatività estetica, sia, in ambito filosofico e scientifico, in rapporto alla potenzialità conoscitiva ed epistemologica della vista stessa».⁸

Amnesso e non concesso che ragionamenti generalisti e assolutistici intorno alle fenomenologie percettive caratteristiche di determinati periodi storici e alle relazioni che queste intrattengono con un sistema culturale nell'accezione più lata del termine abbiano senso, non è certo questa la sede opportuna per dirimere la controversia che oppone i sostenitori della preminenza della vi-

6. ESCHILO, *Prometeo*, trad. it. di G. PADUANO, Siracusa, Istituto nazionale del dramma antico, 2012, p. 13. Tutte le citazioni dal *Prometeo incatenato* sono date direttamente in italiano, utilizzando come fonte la traduzione del dramma curata da Guido Paduano, base per la messa in scena del nostro spettacolo in vista del quale essa è stata commissionata e predisposta. La versione di Paduano è stata pubblicata in occasione del debutto della tragedia ed è stata apprestata sulla storica edizione di Gilbert Murray; cfr. *Aeschylus Septem quae supersunt tragoediae: accedunt tetralogiarum Ad has fabulas pertinentium fragmenta, Elegiae, Poetae vita, Operum catalogus, Suidae et marmoris parii testimonia*, a cura di G. MURRAY, Oxonii, E typographeo Clarendoniano, 1937.

7. ESCHILO, *Prometeo*, cit., p. 16.

8. L.M. NAPOLITANO VALDITARA, *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 3.

sione nella cultura (materiale e spirituale) greca – da Snell a Reale –⁹ a quanti, cavalcando le posizioni aristoteliche espresse nel *Περί ζώων μορίων*, sono invece più inclini a centrare sul tatto il paradigma sensoriale degli antichi abitanti dell'Ellade e le loro modalità di indagine del mondo;¹⁰ quel che invece qui conta è soprattutto evidenziare l'oggettiva notevole incidenza dei vocaboli connessi al campo semantico del 'vedere' nell'orchestrazione della testualità del dramma, tanto che il *Prometeo* può forse essere letto come una sorta di tragedia dello sguardo. A partire dalla nota capacità del veggente Prometeo di antivedere il futuro, molti sono i fronti attraverso i quali la vista invade l'orizzonte enunciativo dell'opera. All'interno di quella «civiltà di vergogna» che, secondo Dodds, è il mondo greco antico, per lo meno omerico,¹¹ lo sguardo in *Prometeo* è innanzi tutto il principale strumento di cui Zeus si serve per punire il suo nemico, poiché la pena del Titano non consiste solo nell'essere incatenato alla roccia, ma nell'essere incatenato stando esposto allo sguardo altrui. «Magari [Zeus, n.d.a.] mi avesse gettato sotto terra, al disotto dell'Ade che accoglie i morti, nel Tartaro infinito, e là mi avesse pure legato con catene indissolubili, ma senza che nessun dio, né altri, potesse godersi lo spettacolo», inveisce infatti Prometeo nella parodo, rivolgendosi alle Oceanine, e aggiunge: «Adesso invece, esposto all'aria aperta, subisco oltraggi che danno gioia ai miei nemici» (vv. 152-159).¹² Lungi dall'essere semplice *medium* del supplizio, in quella sorta di 'età del sospetto' – quasi al limite dello 'stato di polizia' – di fresco inaugurata al momento in cui la tragedia prende le mosse con l'avvento al potere di Zeus, per il nuovo signore dell'Olimpo lo sguardo, in quanto veicolo di controllo, è però, altresì, arma affilata per l'esercizio del suo potere. «Sbrigati a mettergli addosso le catene», intima Potere al renitente Efesto nel prologo, «che il padre non ti scorga oziare» (vv. 52-53).¹³ Trascorrendo senza soluzione di continuità dalla sfera del pubblico a quella del privato, secondo la più classica retorica del discorso amoroso, lo sguardo, in *Prometeo*, è pure il tramite per eccellenza dell'esperienza erotica – un'esperienza erotica che, in metonimica contiguità con le ossessioni punitive e i deliri di potere di cui gronda l'immaginario del-

9. Cfr. B. SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* (1946), trad. it. di V. DEGLI ALBERTI, Torino, Einaudi, 1963², pp. 20-24; e G. REALE, *Introduzione generale*, in PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di G. R., Milano, Rusconi, 1991, p. xxx.

10. Cfr. O. LONGO, *La mano e il cervello. Da Anassagora a Leroi-Gourhan*, in *Ethos e cultura. Studi in onore di Ezio Riondato*, Padova, Antenore, 1991, vol. II, pp. 956-972; e ID., *La mano dell'uomo da Aristotele a Galeno*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s., LXVI, 2000, 3, pp. 7-27.

11. E.R. DODDS, *I greci e l'irrazionale* (1951), trad. it. di V. VACCA DE BOSIS, Firenze, La nuova Italia, 1959, p. 30.

12. ESCHILO, *Prometeo*, cit., p. 17.

13. Ivi, p. 14.

la tragedia e a cui si è appena fatto cenno, tende spontaneamente a declinarsi in violenza sessuale (perpetrata, subita, temuta). Cruciale, in questa prospettiva, l'episodio di Io. «Va' alla vasta prateria di Lerna, tra le greggi e le mandrie di tuo padre, in modo che l'occhio di Zeus possa saziare il suo desiderio» bisbigliano non a caso all'orecchio della figlia di Inaco le morbide «visioni notturne» che infestano la penombra della «stanza di vergine» della fanciulla (vv. 652-654 e vv. 654-656),¹⁴ poi condannata, sempre non a caso, a essere inseguita da Argo, «il guardiano dai molti occhi» (v. 568).¹⁵ A ben vedere – mi si passi il gioco di parole – la triste vicenda di Io è in effetti una miniera pressoché inesauribile di spunti di riflessione per la sessuologia della vista grecoantica teorizzata da Françoise Frontisi-Ducroux e polarizzata sull'antitesi tra «lo sguardo» maschile «che fuoriesce come un peduncolo, un membro estensibile», tutto teso «a palpare gli oggetti esterni», e la «pupilla» femminile, «acquosa e accogliente, specchio scuro captatore di immagini». ¹⁶ D'altronde, *mutatis mutandis*, nel quadro della pervasiva ottica eschilea – se si ammette l'attribuzione a Eschilo del dramma così come recita la locandina del nostro allestimento cui, ovviamente, mi trovo per contratto a fare fede – lo sguardo in *Prometeo* è poi ancora il luogo deputato di quella peculiarissima *ars amandi* che è la pedagogia. Rivelatore, in tal senso, come sin dalla parodo Prometeo si offra quale oggetto di studio allo sguardo delle Oceanine. «Ahimè, figlie della fertile Teti, e di Oceano che col suo corso instancabile circonda tutta la terra, vedete con quali catene sono legato in cima alla roccia, a montare una guardia non invidiabile», esclama il Titano all'apparire del coro. E puntuale il coro risponde: «Sì, ti vediamo, Prometeo: una nube paurosa, piena di lacrime, ha invaso i nostri occhi a vedere il tuo corpo essiccarsi sulla roccia per l'oltraggio delle catene» (vv. 136-148).¹⁷ Ma ancor più significativo è che, sulla base di questa metodologia di ammaestramento quasi 'sperimentale' fondata sull'*auctoritas* protogalileiana della vista, proprio le Oceanine codifichino una prassi didattica esplicitamente basata sul vedere: «Questo abbiamo imparato nel vedere la tua triste sorte, Prometeo», spiega il coro al termine del secondo stasimo (vv. 553-554).¹⁸ L'affermazione appare tanto più rilevante, specie teatralmente, quanto più si pone mente al fatto che è proprio il coro a proferirla: tenuto conto del rapporto privilegiato che nella drammaturgia greca il coro intrattiene con la *communitas* degli spettatori convenuta ad assistere alla liturgia rappresentativa,

14. Ivi, p. 30.

15. Ivi, p. 28.

16. F. FRONTISI-DUCROUX, *Il sesso dello sguardo*, in P. VEYNE, *I misteri del gineceo* (1998), con F. LISSARAGUE e F. F.-D., trad. it. di B. GREGORI, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 268-269.

17. ESCHILO, *Prometeo*, cit., p. 17.

18. Ivi, p. 27.

attribuendola alle figlie di Teti, la conclusione ‘oftalmica’ del secondo stasimo, in effetti, si dilata vertiginosamente in una metateatrale epitome *en abîme* di una poetica scenica improntata a una concezione educativa del teatro in quanto luogo di visione (per altro già tutta implicita nell’etimo di θέατρον). E spingendosi per questa tangente l’intera ‘semiotica dello sguardo’¹⁹ cifrata nel *Prometeo* si potrebbe rivelare poco a poco grammatica della prassi teatrale *tout court*, tanto che la tragedia si potrebbe ribaltare in ultima istanza da oggetto di conoscenza da studiare in raffinato *tractatus* di agguerrita *theaterwissenschaft*.

Dai ragionamenti intorno al fitto reticolo di sguardi che orienta i versi del dramma di fatto si sono generate alcune linee guida della nostra messa in scena siracusana del testo sia sul piano dell’impianto rappresentativo che su quello diegetico. Primo problema strutturale di ogni allestimento del *Prometeo* è la dislocazione fisica del protagonista, coacervo di infide trappole teatrali capaci di mettere a repentaglio il buon esito della rappresentazione. Nelle diverse messe in scena della tragedia, il Titano finisce infatti con l’essere sempre incatenato ora sulla parte retrostante dello spazio di rappresentazione (col risultato di ridurlo a lungo andare a uno ‘sfondo’ dell’azione), ora sul lato destro o sinistro della scena (ingessando così tutte le dinamiche relazionali dello spettacolo su di un asse all’ingrosso perpendicolare allo sguardo del pubblico con grave pregiudizio della comunicazione attori/spettatori), ora sul fronte della scena (ponendo sì un accento forte sull’interprete principale, ma spingendo in compenso tutta la rappresentazione in una sorta di sfumato controcampo). La questione si fa ancor più complessa in un grande teatro all’aperto come quello di Siracusa, dove le endemiche difficoltà insite nella delineazione della geografia dell’azione del dramma eschileo si intrecciano ai condizionamenti imposti alla regia dalla fisiologia della percezione del pubblico a forte rischio di precoce assuefazione allo spazio, stanti le condizioni ricettive in cui ci si trova a operare, con conseguente pericolo di drastico calo di attenzione da parte dei fruitori nel corso della recita. A Siracusa parecchi spettatori accedono infatti alla cavea – e quindi, in mancanza di un sipario, si trovano di fatto a contemplare l’apparato scenico – molto tempo prima che cominci la rappresentazione. Quando la recita ha inizio, l’abitudine allo spazio da parte del pubblico, nella maggior parte dei casi, è già piena. In una tragedia essenzialmente statica come il *Prometeo*, il rischio di perdita di attenzione sull’ascolto delle battute del Titano mano a mano che l’azione procede è quindi fortissimo e ancora una volta il protagonista rischia di ridursi ancor più a ‘figurina’, appiattendosi in

19. Cfr. I. RIZZINI, *L’occhio parlante. Per una semiotica dello sguardo nel mondo antico*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998 («Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti», vol. LXXVII).

puro *décor* della rappresentazione. Meditando su come aggirare i trabocchetti scenico-logistici abilmente nascosti nella drammaturgia eschilea, tenendo ben presente la logica visiva che regge il copione, ha preso allora via via corpo l'idea di incatenare Prometeo a una struttura mobile: se infatti la tragedia può essere alla lettera vista come uno *παράγμῳς* dell'eroe atrocemente consumato dal famelico occhio dei suoi osservatori (intra- ed extradiegetici), perché non riprodurre nella messa in scena le incisive traiettorie dell'occhio-che-scruta l'azione, ancorando il protagonista a una 'macchina' scenica capace di garantire il rispetto dello statuto di 'prigione' dell'antagonista di Zeus, ma anche di oggettivare, con i suoi scatti in avanti, le sue improvvisate fughe sul fondo, i suoi scarti da astuta mossa del cavallo, i suoi mulinelli, le sue lente rotazioni e le sue rivoluzioni, gli affondi e i tagli dell'occhio che fruga e scava la carne di Prometeo? E così – d'intesa con Massimo Popolizio e con lo Studio Oma di Rem Koolhaas, responsabile della progettazione dello spazio per il recente ciclo di rappresentazioni classiche – il nostro Prometeo è stato inchiodato a una gabbia metallica carrellata. Sul filo di una elaborata coreografia di sguardi (nel privatissimo libro della mia memoria di spettatore restano impressi indelebilmente le occhiate affilate, nel prologo dello spettacolo, di Violenza – personaggio oltretutto muto –, a sbigottente contrasto con le vuote orbite del teschio infitto nel suo omero destro, lo scappucciamento di Prometeo al momento dell'allontanamento di Potere ed Efesto e della loro banda di scherani fasciati in funebri *tagelmust*, con gli occhi del Titano incerti, brancolanti tra sfida e vergogna e ancora le pupille sbarrate di Io trafitta dalla visione del centòculo Argo...), attraverso le geometriche traslazioni della 'roccia' di Scizia, gogna del protagonista, l'intera regia è stata allora scandita – quasi cinematograficamente – su di un gioco di campi e controcampi (disseminati un po' ovunque: dalla parodo all'epilogo di Ermes), di zoomate (le peregrinazioni dei vagabondaggi di Io), di epiche carrellate (l'intero secondo episodio), di ipnotici 'giri di vite' di macchina in duello (la seconda sticomitia Prometeo/Io).

Sempre sul piano dell'impianto strutturale dell'allestimento, la scelta di portare in scena il *Prometeo* come allegoria di un clinico – e rituale – squartamento voyeuristico del protagonista ha poi trovato il suo naturale complemento nella proposta di organizzazione complessiva dello spazio di rappresentazione elaborata da Oma*Amo per l'allestimento dei tre spettacoli in cartellone a Siracusa in occasione della XLVIII stagione dell'Inda – ossia, oltre al nostro *Prometeo*, le *Baccanti* euripidee dirette da Antonio Calenda e gli *Uccelli* di Aristofane per la regia di Roberta Torre.²⁰ Con la loro implicita eppur evidentissima spinta

20. Si tenga presente che nella prassi organizzativa attualmente in uso all'Inda, vincolo inderogabile imposto ai registi chiamati a collaborare con la fondazione è di operare all'interno

a sviluppare l'emiciclo della cavea in un unico spazio a imbuto, la costruzione di una gigantesca passerella lignea in forma di anello (in parte adagiata sul διάζωμα e in parte aggettante nel vuoto), insieme allo sdoppiamento speculare del settore inferiore della cavea mediante l'erezione di una gradinata circolare lignea distesa tra il ponte ad anello di cui si è appena detto e l'orchestra, proprio di fronte allo spazio del pubblico, strutture entrambe progettate dal *team* di architetti guidati da Rem Koolhaas responsabile della scenografia per l'edizione 2012 del cartellone siracusano, hanno infatti prodotto, per lo meno nel *Prometeo* e, soprattutto, nella mia soggettiva immaginazione ancora una volta di spettatore e nella mia personale intenzionalità poetica di regista (tutte per altro da verificare ed eventualmente disdire nel confronto con la ricezione effettiva), la sensazione di assistere alla rappresentazione dagli spalti di un arcaico teatro anatomico in pietra – e su questa linea, mentore il Sanguineti già evocato in isguincio in testa a questi scribilli siciliani, la via delle libere associazioni tra tragedia, teatro anatomico e 'crudeltà' di stampo artaudiano ci potrebbe condurre al nord, molto lontano...²¹ (anello e scala, sia detto per inciso, hanno pure efficacemente consentito di 'rappresentare' gli ingressi 'dall'alto' della tragedia – altro arduo nodo problematico per la rappresentazione *en plein air* del dramma, non potendocisi avvalere, in uno spazio all'aperto, della graticcia con annessi contrappesi e convenzionale macchinaria per i voli).

Tradotta sul piano diegetico, nel nostro allestimento l'inchiesta intorno all'antropologia dello sguardo in *Prometeo* ha invece prodotto per un verso una maturazione degli schemi di analisi dei meccanismi di funzionamento della drammaturgia eschilea, specie in ordine alla mappatura dei personaggi, e per l'altro l'orchestrazione definitiva della narrazione registica del mito. Nella complessa gerarchia della visione su cui si sostiene l'edificio del dramma, due sono gli 'sguardi' dominanti: quello gettato da Prometeo sulla stirpe degli uomini, motore primo dell'affronto mosso dal protagonista a Zeus in ragione della pietà da lui provata nei confronti dei mortali, e quello gettato dal signore dell'Olimpo sul Titano (e sull'intero universo dei suoi sottoposti), strumento primo di punizione e dominio e arena dell'agone tra i due cugini. Da questa semplice constatazione nasce un'intuitiva conclusione; rispetto al «figlio della saggia Temi» (v. 18)²² i veri comprimari del *Prometeo* sono essenzialmente due: Zeus

di un impianto spaziale unico per tutti gli spettacoli in cartellone per ogni ciclo di rappresentazioni – impianto spaziale di anno in anno affidato ad uno scenografo prescelto direttamente dall'istituto. Tale scenografo elabora naturalmente il proprio progetto sintetizzando le esigenze di ciascun allestimento programmato per la stagione di sua competenza e di ogni singolo regista con cui egli si trova a dover dialogare.

21. Cfr. SANGUINETI, *La philosophie dans le théâtre*, cit.

22. ESCHILO, *Prometeo*, cit., p. 13.

e gli uomini, ma tanto l'uno quanto gli altri, con raffinata sapienza drammaturgica, sono rimossi dalla tragedia – relegati nello spazio tutto virtuale della visione. In effetti, al modo in cui Zeus, pur essendo perpetuamente nominato, non entra mai in scena nel dramma, restando una perturbante presenza a un tempo sottratta alla vista (secondo ben noti protocolli rituali svarianti dalla sacra cesta di Demetra a detta di Callimaco portata in processione, ma col ferreo divieto di contemplarla o come il Palladio negato agli occhi degli uomini di Argo)²³ e insieme sublimata in inquietante e onnipresente sguardo che spia, controlla e violenta, non diversamente gli uomini sono quasi del tutto assenti da una tragedia pressoché popolata di soli dei, a cominciare dal suo divino protagonista (a dispetto di tutta la mitologia romantico-ottocentesca sbocciata intorno all'immagine-simbolo di Prometeo eroe dell'umana grandezza) e sopravvivono nel dramma solo come mera nebulosa lontana da scrutare e studiare, un pulviscolo di stelle palpitanti all'orizzonte, sempre a rischio di spegnersi per sempre nel buio profondo del cosmo. Esiliati dalla scena, nel dramma i mortali sono per esempio evocati dalle Oceanine come puri oggetti di sguardo. Rivolgendosi al Titano, il coro ammonisce chiaramente: «Vedi qual è la gratitudine, amico mio! Dov'è la forza, dov'è l'aiuto degli effimeri? Non hai visto l'impotenza di sogno in cui è intrappolata la cieca razza degli uomini?» (vv. 545-550).²⁴ La sola eccezione alla proscrizione drammaturgica comminata nel *Prometeo* ai mortali è il visto concesso alla transfuga Io, eccezione molto parziale, però, dal momento che la vergine è ammessa al sacro τέμεινος della scena solo allorquando la collera di Era l'ha ormai privata della sua *facies* umana trasformandola in *monstrum* grottesco: una vacca smarrita che cela alla vista la donna appassionata sepolta viva in lei, una mutante instabile tra ottusità ferina ed estremi rigurgiti di femminilità.

Lampanti le conseguenze registiche di una simile messa a fuoco del profilo drammaturgico dei personaggi del *Prometeo*. Per amore di chiarezza espositiva, raccontare scenicamente la tragedia impone infatti, prima di tutto, di farsi carico di che partito prendere per dar corpo allo sguardo di Zeus e per evocare il fantasma dei mortali, esattamente come obbliga, in seconda istanza, a fare i conti su quale strategia adottare per illustrare la natura divina delle *dramatis personae* coinvolte nell'azione. Per tentare di fare responsabilmente fronte a questi imperativi narrativi, nel nostro spettacolo abbiamo operato su più fronti. Potendo giovarci della collaborazione della Martha Graham Dance Company – dieci delle ventidue coriste erano in effetti danzatrici del prestigioso *ensemble* –, abbiamo in pri-

23. Cfr. C. FRANZONI, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Torino, Einaudi, 2006, p. 26.

24. ESCHILO, *Prometeo*, cit., p. 27.

mo luogo tentato di inscrivere lo sguardo impietoso del signore dell'Olimpo nel gesto, specie delle Oceanine. Nel quadro di una grammatica prossemica guardinga, improntata allo studio circospetto dello spazio e alla diffidenza verso l'interlocutore, regola prima del movimento del coro è diventata da subito quella di agire sentendosi sotto lo sguardo altrui, in un crescendo disteso tra il percepirsi ora in difetto, ora sorvegliati e ora violati. Esempio l'impianto coreutico del terzo stasimo con parte delle figlie di Oceano intente compulsivamente a ripulirsi dal contatto col temuto sguardo lubrico di Zeus poggiatosi sulle loro carni e parte preda del furioso bisogno di nascondere i seni, di sottrarre il ventre e le cosce alla vista... Oltre che attraverso la sbalordita perlustrazione della cavea affidata ai personaggi della tragedia – come nella rarefatta e grandiosa bolla del secondo episodio tutto proiettato sul pubblico nell'incedere a un tempo travolgente e straziato del largo maestoso dei suoi versi –, nella nostra messa in scena l'evocazione delle larve dei mortali – remoto e precario sfondo dell'agone tragico, sempre commoventemente prossimi a venir meno secondo le rivelazioni dell'arcaica *Θεογονία* esiodea – passava invece per gli arcani sortilegi della musica. Alle percussioni dal vivo di Andrea Piermartire – base della scansione musicale della recitazione per la maggior parte della messa in scena –, nel corso dello spettacolo si aggiungeva infatti, di quando in quando, un coro maschile, ugualmente dal vivo, su melodie di Valeria Sacco: nenie e litanie impastate di sofferenza, preghiere e ricordi, talvolta spinte al fortissimo della minaccia o stracciate in grido di dolore, più spesso soffocate nel gorgogliante pianissimo della meditazione, a tratti moltiplicate in concerto a tratti concentrate in testimonianza solitaria, sempre e comunque risolte in puro suono chiamato a dar voce all'altrove dei mortali. Un umbratile sfondo vocale, anche scenicamente oggettivato dalla defilata collocazione degli otto interpreti impegnati nell'esecuzione, figurine grige come la roccia, scolpite in distanza sui resti monumentali della *σχηνή*. E infine il disvelamento della natura non umana dei personaggi era invece per lo più affidato all'invenzione dei costumi di Gianluca Sbicca: dalle inquietanti *silhouettes* quasi totemiche cucite sui torsi, sui fianchi, sulle gambe di Violenza, Efesto ed Ermes, alla chimera di Io, corpo squassato da corna e tumefatto di pelli ed escrescenze animali, basculante su impervi zoccoli-coturni. *Leitmotiv* di questi travestimenti tribali la volontà di manipolare il volto e di esaltare gli occhi, per eccesso o paradossalmente per negazione: di qui la maschera di stringhe di cuoio imposte a Potere e Violenza, la cancellazione dei lineamenti di Efesto ed Ermes annegati nel nero del trucco, i camauri di alghe e incrostazioni marine calcati in capo alle Oceanine a stravolgerne i volti.

D'altra parte, come si diceva, lo scandaglio dell'antropologia dello sguardo sottesa alla tragedia, al di là delle chiarificazioni narrative che ha generato sul fronte della certificazione anagrafica dei personaggi, ha pure dato un notevole contributo a orientare le linee guida del racconto scenico: l'esame dei risvol-

ti pedagogici del ‘guardare’ impliciti nel *Prometeo* ha infatti dettato in larga misura l’‘intreccio’ della nostra affabulazione teatrale di secondo grado. Uno degli ostacoli più impegnativi che ci si trova a dover superare al momento di portare in scena il dramma sta probabilmente nella sostanziale assenza di azione che lo caratterizza. La ricchezza dei suoi contenuti e delle sue suggestioni filosofiche, antropologiche o religiose, la potenza dei racconti in esso incastonati, il fascino dei suoi antefatti e dei suoi possibili sviluppi si scontrano con l’assoluta povertà e la debolezza del plot in esso sceneggiato. Stretto tra l’incatenamento iniziale e il terremoto finale che lo travolge, nell’arco dell’intera tragedia *Prometeo* sembra congelato nel *gestus* del proprio destino di astuto-ribelle-filantropo, incatenato alla sua sorte. Non diversamente le altre *dramatis personae* si avvicendano sulla scena paralizzate nei loro ruoli, prigioniere della loro funzione. L’unica eccezione è forse rappresentata dal coro. Attraverso la vista delle sofferenze di *Prometeo*, il coro – già lo si è rimarcato – ‘impara’ e questo processo di acquisizione di conoscenza apre uno spiraglio di movimento drammatico nell’altrimenti rigido impianto statuario del testo: se l’apprendere la propria sorte non cambia né il profilo, né la traiettoria drammaturgica di *Io*, il coro, invece, educato dal guardare l’*exemplum* del *Titano*, ‘cresce’ sul filo dell’azione, muta la propria posizione. Al loro apparire in scena le figlie di *Teti* non nascondono la propria perplessità di fronte alla condotta del *Titano* – «Sei ardito, non cedi alle sofferenze più aspre, e parli con troppa libertà», confessano le *Oceanine* nella parodo e continuano: «Una paura penetrante sconvolge il nostro cuore; temiamo per il tuo destino e non sappiamo dove troverai un termine e un riparo dalle pene: inesorabile è il carattere, inaccessibile il cuore del figlio di *Crono*» (vv. 178-185) –,²⁵ ma nell’epilogo – ammaestrate da quanto hanno visto durante l’intero dramma, compreso il sinistro passaggio di *Io* – a petto delle terribili minacce di *Erme*s prendono invece risolutamente partito. Schierandosi ferme al fianco di *Prometeo*, sulle ultime battute della tragedia così esse apostrofano il figlio di *Zeus*: «Devi parlare diversamente, se vuoi che ti diamo retta. Ciò che hai detto non è tollerabile: ci esorti a essere vili? Vogliamo soffrire assieme a lui [*scilicet Prometeo*, n.d.a.] ciò che è destinato, perché abbiamo appreso a odiare i traditori: non c’è morbo che ci faccia più orrore» (vv. 1063-1069).²⁶ Ecco: in questa intima convinzione maturata dalle *Oceanine* – che proprio in quanto coro sono in fondo figura vicaria della πόλις –, risiede probabilmente una delle lezioni ‘politiche’ più alte della tragedia,²⁷ ma

25. Ivi, p. 18.

26. Ivi, p. 42.

27. Molte le letture in chiave storico-politica del *Prometeo* e spesso impostate su prospettive critiche – e politologiche – assai diverse l’una dall’altra; cfr. almeno: G. CERRI, *Il linguaggio politico nel ‘Prometeo’ di Eschilo. Saggio di semantica*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1975; G. BAGLIO, *Il*

un simile invito alla coerenza e alla resistenza, distillato della sapienza politica infusa nell'opera – senza voler entrare nel merito, con quest'ultima affermazione, delle implicazioni ideologiche del dramma, scopertamente orientato, a mio modesto modo di vedere, in senso filo-aristocratico –, è a un tempo l'approdo – e con ciò stesso il criterio orientatore – di una possibile organizzazione diegetica del testo. In altri termini, limitandoci allo studio del *Prometeo (incatenato)*, e dunque sospendendo qualsivoglia illazione sulle altre parti della sua eventuale trilogia di riferimento, entro la cornice fissa dello scontro tra Zeus e il Titano protagonista, la tragedia può anche essere raccontata come un *bildungsroman* del coro: un articolato percorso di formazione dell'inquieta famiglia delle Oceanine, scandito dai momenti salienti della contemplazione del destino di Prometeo da parte delle giovani figlie di Teti. Ed è esattamente questa la via narrativa che abbiamo imboccato portando in scena la tragedia a Siracusa, restaurandone una possibile parabola diegetica tutta centrata per l'appunto sul coro.

Ecco la favola sceneggiata nel nostro spettacolo. Dopo il prologo, sacrificio rituale di Prometeo, le Oceanine entrano in scena scendendo dall'alto, uno strano volo di colombe spaurite, ninfe della liquidità ora ridotte a scogli petrosi e inquinati dallo sconvolgimento cosmico prodottosi con l'avvento al potere di Zeus. Portano con sé una manciata di anfore d'acqua, reliquia preziosa della loro antica grandezza. Scrutano affascinate il Titano, atterrite dalla sua insolenza; saggiano la terra desertica, in cerca di un'umidità prosciugatasi. Interrogano il dio offeso nel tentativo di sondarne le ragioni. L'arrivo di Oceano è un serrato duello di sguardi. L'anziano sposo di Teti cerca di convincere Prometeo alla resa, ma intanto incalza le figlie sfuggitegli con torve occhiate inquisitrici, per riconquistarle, per riattrarle a sé. Per un momento le fanciulle paiono arrendersi, ma poi di fronte all'opportunismo del padre, sono prese da un moto di ribellione e alla fine sono loro ad allontanare il vecchio genitore, con la forza terribile del loro implacabile guardare silenzioso. Le figlie di Teti compiangono la sorte di Prometeo e, squassate da una perversa euforia del la-

'Prometeo' di Eschilo alla luce delle 'Storie' di Erodoto, Roma, Signorelli, 1952; O. LONGO, *Il significato politico del 'Prometeo' di Eschilo*, «Atti dell'istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali e lettere», CXXIV, 1961-1962, to. CXX; E. LEONE, *Il 'Prometeo incatenato' una requisitoria contro la tirannide?*, «Paideia», XVII, 1962, 1, pp. 16-24; E. DOLFI, *L'intuizione della storia: il conflitto Zeus-Prometeo in Eschilo*, «Prometheus», XIV, 1988, 1, pp. 25-38. Ma cfr. anche: M. PAVAN, *Il momento del «classico» nella Grecità politica*, Roma, Centro editoriale internazionale, 1972, pp. 70-74; e E. DEGANI, *Eschilo*, in *Storia e civiltà dei greci*, diretta da R. BIANCHI BANDINELLI, III. G. NENCI et al., *La Grecia nell'età di Pericle: storia, letteratura, filosofia*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 274-276. In questo contesto da segnalare pure: B. MARZULLO, *I sofismi di Prometeo*, Firenze, La nuova Italia, 1993, pp. 440 ss.

mento, con le loro lacrime tornano a irrorare il deserto di Scizia: un cerchio d'acqua abbraccia l'orchestra, ricordo dell'Oceano che fu. Il Titano narra alle giovani dei doni fatti agli uomini: le divinità in ascolto scrutano in lontananza i fantasmi dei mortali. Ha inizio il rito del lavacro: le fanciulle contemplano Prometeo e si detergono invocando una vita misurata. La violenta e conturbante bestialità di Io irrompe sulla scena. L'orribile creatura cerca nei volti delle ninfe un aiuto e al contempo le rifugge, nascondendosi ai loro sguardi. Prometeo la trapassa con le sue profezie e Io, spossata di sé, si trasforma nella cavia di un assurdo esperimento, animale dato in pasto agli sguardi curiosi di chi lo circonda. La ragazza-giovenca si contorce e si dibatte, sprofondando nel proprio imbestiamento rotola fuori scena. Le figlie di Teti riprendono il loro rito, ma nulla può più essere come prima. L'occhio di Zeus ha rivelato il suo perverso potere. Sopraggiunge Ermes: alle ragioni diplomatiche del patteggiamento, adottate da Oceano per convincere Prometeo ad accettare la supremazia del nuovo signore dell'Olimpo, subentrano il dileggio e le minacce del messaggero degli dei. Il guardare silenzioso già opposto dalle Oceanine al vecchio padre si traduce ora nell'aspra requisitoria scagliata contro il «galoppino di Zeus» (v. 941).²⁸ In spregio alle divinità che rifiutano i suoi consigli, Ermes inquina il loro venerato cerchio d'acqua. Tra i bagliori delle fiamme, la terra si scuote: ha inizio il terremoto finale. Invocando su di sé lo sguardo postremo degli elementi, Prometeo è per primo inghiottito dalla voragine. Restano in scena le figlie di Teti: danzano scomposte, allo stremo delle forze, nel disperato tentativo di opporsi alla catastrofe. In ultimo pure loro sono ingoiate dallo squarcio apertosi nella scalinata di fondo...

Nessun marcatore testuale ci indica su quale arco cronologico preciso si dispieghi la vicenda testé riferita. Al solito, per approcciare ambiti di riflessione siffatti, conviene distinguere tra tempo della favola e tempo della rappresentazione. Se a dispetto della precettistica classicista in merito all'unità di tempo (sistema normativo ovviamente tutto al futuro rapportandolo al momento della composizione della tragedia), in assenza di indicazioni dettagliate, la durata sterminata che par scorrere nel respiro di Prometeo, i cui metri di misura, favolosi quanto imprecisi, oscillano tra il «tempo lunghissimo» e le 'tredici generazioni' (vv. 94-95 e v. 774),²⁹ ci lascia immaginare intervalli d'azione incalcolabili per un decorso potenzialmente infinito del dramma, d'altra parte il tempo avaro della rappresentazione comprime l'azione teatrale in poche decine di minuti. A Siracusa la nostra messa in scena durava per essere esatti un'ora e mezza: un battito di ciglia a fronte dell'immensità della storia in essa

28. ESCHILO, *Prometeo*, cit., p. 38.

29. Ivi, pp. 16 e 34.

narrata. In termini registici il problema che consegue a tali considerazioni è chiaro: la restituzione del ritmo 'epico' che pulsa nei versi della tragedia implicherebbe una dilatazione dei tempi di rappresentazione intollerabile per lo spettatore; per converso la riduzione dell'infinità del racconto del *Prometeo* alla misura delle attuali convenzioni teatrali ridurrebbe realisticamente la potente creazione eschilea a un meschino dramma di famiglia, con tanto di salotto esoticamente 'straniato' in «lande deserte della Scizia» (v. 2),³⁰ ironicamente etichettabile alla rubrica: 'I primi novanta minuti di prigionia del Titano'. È stata proprio la presa di consapevolezza del fatto che nella messa in scena del *Prometeo* il tempo dell'accadimento teatrale è soltanto la punta dell'iceberg di un tempo altro, sommerso, contro cui è fatalmente votato a far naufragio ogni allestimento, a generare un secondo percorso di indagini ispiratrici del nostro spettacolo, parallelo e complementare a quello sullo sguardo. Mi riferisco all'inchiesta consacrata all'interrogazione dei misteri del tempo.

Nel processo di costruzione del *Prometeo*, il primo passo che abbiamo compiuto in direzione di uno scavo del tempo della tragedia è stato teso a dipanare scenicamente la stretta e arruffata matassa della drammaturgia eschilea per dar aria al racconto. Imperativo categorico: aprire il serrato materiale testuale, disperderlo, per offrirlo agli spettatori come campione di situazioni, come montaggio di cronache da un tempo incommensurabile. Si è cominciato con un'erosione dell'istituto dell'incipit. A Siracusa la rappresentazione precedeva lo spettatore, eccedendone la capacità percettiva. Il pubblico entrava in teatro e già trovava in orchestra un vasaio intento a tornire i suoi vasi, allusione non troppo velata alla variante ovidiana del mito di Prometeo, plasmatore del genere umano (*Metamorphoseon libri*, I, vv. 78-83). A fianco della ruota artigiana una rudimentale meridiana. Di lì a seguire, lungo tutto l'ingresso del pubblico a monotone riprese di dieci minuti, una teoria ipnotica di giri: visitatori stupefatti, affascinati dallo spazio, si affacciavano all'orchestra e la circumnavigavano, impegnati nell'unica azione di spingere avanti, lungo il cerchio dell'orchestra, un piccolo vaso, enigmatica allegoria della staffetta delle civiltà. Poi, giro dopo giro, la silente uscita di scena del vasaio e l'avvio vero e proprio della tragedia. Nel prosieguo della messa in scena, la rimozione dell'inizio si prolungava e ampliava nello slabbramento del tessuto tragico operato attraverso la lievitazione degli stasimi – sottratti alla asfittica misura della loro datità verbale e fermentati, tramite la musica e la danza, in rito perenne. Complice la potente diastole drammaturgica generata dallo spazio aperto della rappresentazione – che a Siracusa distende le dimensioni del teatro fino a farlo coincidere con l'immensità della volta celeste, generando folgoranti cortocircuiti

30. Ivi, p. 13.

di senso ogni qual volta, al nominare il sole o la luce, la finzione scenica collassa in natura –, durante gli stasimi la continuità seriale dei disegni coreutici, pensati nel segno di una iterazione perpetua, e le cadenze implacabili dei ritmi percussivi (a suon di gong, grancassa, tamburi, timpani, piatti, campane, catene...), estranei, a prescindere dai loro tempi, a ogni logica del numero chiuso, puntavano infatti a far defluire in ogni vaso del coro l'estensione di secoli, a sciogliere l'azione rappresentata nel tempo assoluto del mito.

Ovviamente, come già rilevato discettando di sguardo e vista, anche il trattamento del tema del tempo nella messa in scena di *Prometeo* investe simultaneamente tanto la sfera delle modalità rappresentative e delle strategie affabulatorie, quanto quella della costruzione del significato. La questione, o meglio le questioni, a questo proposito, son presto dette e potrebbero essere così formulate: che senso assume il trascorrere del tempo nella tragedia eschilea? E, in subordine, come questo senso può essere rappresentato? Tentando una letterale risposta al primo quesito si potrebbe subito osservare che il tempo nel *Prometeo*, come per altro in ogni mito che si rispetti, scorre circolarmen- te. Rivolgendosi a Ermes, così il Titano tuona contro i nuovi potenti dell'Olimpo: «pensate di occupare una rocca inespugnabile. Ma da quella posizione non ho visto cadere due sovrani? e vedrò anche il terzo, il sovrano attuale, cadere al più presto e nel modo più infamante» (vv. 955-959).³¹ Superfluo forse osservare che, nel nostro allestimento, la circolarità del μῦθος prometeico era assecondata da tutta la geometria della rappresentazione, a cominciare dalla articolazione degli spazi – con l'impianto circolare del teatro evidenziato, moltiplicato e pantografato dalla canalina d'acqua scavata intorno alla rotonda zattera lignea sovrapposta all'orchestra, dall'anello replicante il διάζωμα, dalla scala circolare sul fondo o dal cerchio di legno poggiato a destra, sui resti della σκηπή, destinato ad accogliere percussionisti e *vocalist* – e proseguendo poi con la sintassi curvilinea di tanti movimenti – inaugurata dal roteare del tornio iniziale, quindi centrifugata e rilanciata nei cerchi della corsa iniziale di Violenza riflessi, al capo opposto dello spettacolo, nella rotazione finale della scalinata.

Un'attenta archeologia del tempo nel *Prometeo* porta però subito a osservare come nella tragedia eschilea il cerchio magico del mito dialoghi incessantemente con la retta della storia: in effetti la posta in gioco della disfida tra Zeus e il Titano rinvenibile al centro dell'agone tragico non è forse l'interruzione della spirale di parricidi che, nella teogonia greca arcaica, ciclicamente porta al rovesciamento del padre? Non è un caso che, nel nostro allestimento, la regola del movimento curvilineo trovasse due clamorose eccezioni nelle aperture della gradinata di fondo poste al principio e al termine della trage-

31. Ivi, p. 39.

dia per lasciar fluire due cortei rettilinei perpendicolari all'asse della scena. E parimenti era consapevole la decisione che, alla fine dello spettacolo, la scena risultasse 'mutata' rispetto al suo cominciamento – con la grande scalinata di fondo ruotata di centottanta gradi rispetto all'inizio della rappresentazione. Ma proprio nel momento in cui la circonferenza temporale del dramma, strappata la sua continuità, tende a dispiegarsi in linea retta, la questione semantica riferita all'orientamento cronologico del racconto sollevata poco fa si ripropone con rinnovata urgenza e ancora una volta ci troviamo a chiederci: che senso assume il trascorrere del tempo nella tragedia eschilea? E, ancora una volta in subordine, come possiamo rappresentare questo senso? Sviluppata nel grande teatro autoptico del tronco di cono imperfetto progettato a Siracusa da Rem Koolhaas e dai suoi collaboratori, tra cui mi piace qui ricordare *in primis* Francesco Moncada, compagno delle più improbabili disavventure, l'analisi del decorso rettilineo del tempo del *Prometeo* si declina spontaneamente in una protobarocca 'anatomia della storia' alla Burton, o se si preferisce in una premoderna 'anatomia del progresso' alla Frye, entrambe tese a restituirci un'immagine complessa del fluire del tempo storico nella tragedia, non priva di contraddizioni. Precorrendo per certi aspetti la dialettica romantica hegeliana – d'altronde il filosofo di Stoccarda non trovava antichi precedenti al suo procedere dialettico giusto giusto nella Grecia antica di Eraclito e Proclo? –, Eschilo pare infatti consegnarci nel *Prometeo* una visione della storia – e con essa del progresso – come sintesi di opposti.

Per un verso, portando acqua al mulino di quanti sollevano dubbi circa la possibilità di radicare nella cultura grecoantica la squisitamente moderna idea di progresso,³² col *Prometeo* il grande tragediografo sembra richiamarsi a un paradigma reazionario e conservatore della storia, come luogo della decadenza. Ripercorrendo lo scontro tra Zeus e Prometeo nel tentativo di fissare la *weltanschauung* storica codificata nel testo, appare subito chiaro in effetti che il conflitto tra il Titano e il nuovo signore dell'Olimpo, così come sceneggiato nella tragedia, si dà come modello di un conflitto diacronico di civiltà in cui il meschino 'nuovo che avanza' insidia e annienta (per lo meno provvisoriamente) la *grandeur* del passato. Virando l'osservazione in chiave politica, risolutiva risulta essere in tal senso l'analisi di Cerri tesa a smontare le letture filodemocratiche della tragedia: «nella cultura ateniese del V e del IV secolo a.C.», sentenza lapidario il filologo, Prometeo «è una figura di carattere schiettamente aristocratico e non può quindi essere inteso quale simbolo di una rivoluzio-

32. Cfr. J.B. BURY, *Storia dell'idea di progresso* (1920), prefaz. di P. ROSSI, trad. it. di V. DI GIURO, Milano, Feltrinelli, 1964; e W. DEN BOER, *Progress in the Greece of Thucydides*, Amsterdam-Oxford, North Holland Publishing Co., 1977.

ne democratica». ³³ La traduzione di Guido Paduano in questo senso non lascia adito a dubbi: così Prometeo rimbrotta Ermes nell'epilogo, riferendosi al figlio di Zeus e alla sua zotica schiatta: «Siete dei parvenu e da tali governate» (v. 955). ³⁴ Spostando il fuoco del discorso dalla *civitas hominum* alla *civitas dei* – e quindi dalla politica alla teologia –, in un ardito esercizio di filologia pierre-menardiana, potremmo altrimenti concludere che il *Prometeo* è in fondo il *Götterdämmerung* di Eschilo. Memore dello spettacolo neowagneriano di Ronconi, di cui ero stato attiva parte in causa, questo risvolto della tragedia ha avuto naturalmente largo spazio anche nel mio percorso di messa in scena. Il mondo che abbiamo cercato di evocare a Siracusa, per quanto in modo geometricamente stilizzato, parlava senza alcun dubbio di catastrofi e degrado e rovina. Una terra riarsa e inquinata, violata con ogni evidenza da un recente cataclisma e sullo sfondo di questo spazio ferito una lotta senza quartiere tra due 'età'. Da una parte gli dei antichi (Prometeo e le Oceanine), custodi dei valori del passato, brandelli di carne disidratata, sfatti e lordi, avviluppati nei cenci sopravvissuti delle loro candide vesti di un tempo, ora sporche e stracciate; dall'altra gli dei nuovi (Efesto ed Ermes), creature nere come il petrolio e il carbone, idoli brutali e inquietanti del 'qui ed ora', pronti a contaminare chi e quanto li circonda. Nel mezzo il comico voltagabbana: Oceano, il vecchio titano già vestito del negro manto dei nuovi governanti, indossato troppo in fretta, senza darsi il tempo di liberarsi della candida tunica del passato.

Per altro verso, però, il *Prometeo*, in questo caso testimoniando in favore dei convinti sostenitori dell'esistenza di un paleoilluminismo ellenico, ³⁵ apre pure una finestra su di una possibile visione alternativa della storia come alveo del gran fiume della civilizzazione. Siamo al secondo episodio della tragedia più volte ricordato: il lungo *flashback* che narra dei benefici elargiti da Prometeo agli uomini. Con il suggello del dono del fuoco, platonica garanzia del pieno possesso di ogni tecnica (*Protagora*, 321d), il dovizioso racconto dei meriti acquisiti dal Titano presso i mortali in virtù degli insegnamenti a essi impartiti e delle arti regalate loro lascia trasparire in sé un inno, nemmeno troppo velato, a quello che potremmo definire il progresso umano *in statu nascendi*. Certo, predicando di fatto l'esistenza di un tutoraggio del dio Prometeo sui mortali, l'inno allo sviluppo del genere umano accennato in questi versi si pone, come nota Paduano, su di un piano ben lontano dall'ambigua ode alle conquiste

33. CERRI, *Il linguaggio politico nel 'Prometeo' di Eschilo*, cit., p. 10.

34. ESCHILO, *Prometeo*, cit., p. 39.

35. Cfr. L. EDELSTEIN, *L'idea di progresso nell'antichità classica* (1967), trad. it. di M. FANTUZZI (rivista da G. CLIMACO), Bologna, il Mulino, 1987; E.R. DODDS, *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford, Clarendon, 1973; e R. NISBET, *History of the Idea of Progress*, London, Heinemann, 1980.

dell'uomo cantata nel primo stasimo di *Antigone*, o più ancora dal provocatorio epicedio ai celesti intonato nel *Sisifo* di Crizia, con la sua eterodossa invenzione della creazione degli dei ad opera degli uomini a compimento del processo intrapreso dall'umanità primitiva di superamento del suo pristino stato ferino.³⁶ È però pur vero che le accorate orazioni di Prometeo nel secondo episodio della tragedia ci parlano inequivocabilmente di quel cammino di acquisizione di consapevolezza e di abilità tecniche da parte dei mortali che, per quanto mediato dall'aiuto divino, resta pur sempre la base di ogni progresso. Le parole del Titano in quel secondo episodio sono così esplicite in tal senso che i suoi discorsi non necessitano di alcuna sottolineatura o chiosa registica: è sufficiente recitarli per rivelare un mondo.

È plausibile credere che l'antitesi tra le due incongrue visioni della storia e del progresso appena profilata, insieme alla dicotomia tra mito e storia di cui si è detto poc'anzi, trovasse il suo superamento testuale (o per l'appunto la sua sintesi dialettica) nel prosieguo della trilogia (o chissà, magari dilogia) prometeica, forse sfociante nel perfezionamento del regno di Zeus attraverso una pacificazione del Titano con il signore dell'Olimpo nel segno dell'instaurazione di un nuovo ordine cosmico assoluto, sempre facente capo al figlio di Crono, ma questa volta fondato sulla giustizia e sulla pietà.³⁷ Limitandoci, però, all'esame delle testimonianze in nostro possesso, all'atto di volerle ricondurre ad un discorso unitario, le incoerenze che tramano il senso della storia e del progresso nel *Prometeo*, e il suo parallelo oscillare tra il tempo dell'eterno ritorno e l'apertura al fluire della storia, restano un'aporia la cui eventuale soluzione è tutta affidata alla capacità di comprensione (e ancora una volta di sintesi) del lettore. Giunti a questo punto credo che la domanda sorga allora spontanea: quale sistemazione ultima ha trovato nell'allestimento siracusano la complessa riflessione di Eschilo intorno al significato del trascorrere del tempo? La questione è davvero nevralgica, perché in essa penso risieda la più profonda ragione di interesse che si possa provare (o che per lo meno io ho provato) nel portare in scena *Prometeo* oggi.

Nel mio personale rapporto con la tragedia di Eschilo – e con le considerazioni che mi accingo a fare mi avvio pure a tirare le somme di questo scarafaccio di appunti – l'unica sintesi possibile tra i molteplici sensi del tempo suggeriti dal dramma mi è parsa essere la resa al disorientamento: non per nulla, come già risultava da quanto sin qui osservato, tutti i vettori di senso tem-

36. Cfr. G. PADUANO, *Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 44.

37. Cfr. G. PADUANO, *Prometeo e l'abolizione del tempo nel canone teologico*, in *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, a cura di P. BRIA e F. ONEROSO, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 182-198.

porali iscritti nella drammaturgia eschilea hanno trovato simultaneamente spazio nella nostra messa in scena (il tempo circolare, il tempo della storia come progresso, il tempo della decadenza). Sia chiaro: la scelta di non scegliere in tema di semantica (o se si preferisce di cartografia) del tempo non è stata motivata dalla volontà di sottrarsi all'assunzione di responsabilità nei confronti del testo, dovere etico a mio giudizio ineludibile per il regista che decida consapevolmente di mettere in scena un copione. Si è trattato piuttosto di un tentativo di aderire all'asperità del dettato tragico eschileo, assunto nella sua totalità fatta oggi anche di incompletezza, per verificare la possibilità che il *Prometeo* sia ancora in grado di parlare agli spettatori del terzo millennio. Prima di procedere oltre un richiamo è d'obbligo. Mai come in questo passaggio del mio argomentare resta valido quanto osservato all'inizio circa la natura di queste pagine: non una relazione scientifica sul *Prometeo* eschileo, ma un semplice tentativo di render conto del soggettivo processo di messa in scena del dramma. Ebbene, per riprendere il filo del nostro ragionamento, gioverà subito ricordare che, come già si è detto, i documenti su cui oggi possiamo contare non ci rivelano la conclusione del ciclo tragico di cui *Prometeo (incatenato)* era parte. Allo stato attuale dell'arte filologica, il suo eventuale *happy ending* è condannato a restare per noi mera congettura. La tragedia a noi pervenuta, per attenerci alla lettera del testo, ci riferisce solo di un mondo transeunte e in disesto. Un mondo in cui il progresso è semplicemente l'altra faccia della decadenza, un mondo violento in cui l'uomo può esistere o scomparire d'un soffio, un mondo instabile, dove la forma è sempre sul punto di mutare, un mondo sconvolto, sospeso tra due catastrofi: quella che ci si è appena lasciati alle spalle, prodottasi con l'avvento al potere di Zeus, e quella che si staglia all'orizzonte, connessa alla minacciata caduta del figlio di Crono. In un'epoca come quella in cui ci troviamo oggi a vivere – 'società dell'incertezza'³⁸ ormai collassata in una ben più precaria 'società della crisi', nata all'ombra dell'incomprensibile apocalisse della seconda guerra mondiale e ossessionata dal fantasma della distruzione nucleare –, cosa di più 'attuale'? Proprio perché il *Proemeteo* ci parli è giusto dunque assumerlo nella sua lacerante dissociazione – probabilmente frutto dello scempio perpetrato dai secoli sul corpo della sua drammaturgia (solo testimonianze indirette ci additano le possibili, e fors'anco probabili, soluzioni dello scontro tra Zeus e Prometeo lì narrato) –: tanto più le sue incongruenze esplodono, tanto più la storia vi smarrisce la sua direzione, tanto più quel testo ci risulta oggi prossimo.

38. Cfr. Z. BAUMAN, *La società dell'incertezza*, trad. it. di R. MARCHISIO e S. NEIROTTI, Bologna, il Mulino, 1999 (antologia di scritti di Zygmunt Bauman, priva di un diretto corrispettivo in lingua inglese).

Attenzione, però: coerentemente ai dettami della fondazione Inda – ma non per prono rispetto dei *desiderata* del committente, sibbene per intima convinzione –, scommettere sull'attualità della tragedia non ha significato per noi puntare a una sua attualizzazione. Per mettere a fuoco quest'ultimo punto è necessaria una breve digressione teorica. La tesi 'vitalistica' della perenne attualità dei classici è nota: classico sarebbe tutto ciò che è capace di vivere al di fuori del suo tempo, contemporaneo a ogni tempo. Ma esiste pure una via più difficile e 'funebre' per rapportarsi alla classicità, quella indicata – ad esempio – da Sanguineti. Classico sarebbe, allora, «tutto ciò che sopravvive a un medioevo» ed è scritto «in una lingua morta». ³⁹ Appannaggio dei classici, in questa diversa accezione, è di essere «da noi radicalmente diversi», «radicalmente esotici, [...] temporalmente come spazialmente». ⁴⁰ Il classico ci parlerebbe allora soltanto dalla sua distanza, proprio in ciò che lo differenzia da noi, ci parlerebbe dalla sua inattuale (e impenetrabile) alterità. Nietzschevolmente, è dunque l'inattualità del classico che più ci può nutrire, più ancora della sua attualità. Interessante non è cercare allora nella labilità del tempo e delle forme del *Prometeo* la profezia o la figura del nostro presente 'liquido', ⁴¹ della nostra drammatica 'bancarotta'. Uno iato incommensurabile separa l'idea di progresso *in statu nascendi* e sotto stretta sorveglianza del divino accreditata in *Prometeo* dai nostri attuali modelli di sviluppo economico o di ampliamento delle nostre conoscenze tecnico-scientifiche, così come la decadenza morale sceneggiata nella tragedia nulla ha a che spartire con i nostri paradigmi di corruzione – i classici «ci dicono splendidamente che c'è un'arete di Achille e una di Socrate, che la *virtus* di Tommaso non è quella di Machiavelli»... –, ⁴² sarebbe un clamoroso errore storico e teatrale appiattare e costringere questi mondi così diversi e distanti su di una stessa realtà rappresentativa. Più interessante è forse interrogare l'indecifrabile asteroide *Prometeo* perché la sua differenza ci aiuti a capire un po' meglio chi siamo, perché il crollo dei valori del *suo* mondo che esso ci rappresenta ci aiuti a meglio intendere il crollo dei *nostri* valori, perché il senso della *sua* provvisorietà ci consenta di problematizzare la *nostra* idea di precariato. Solo così la lezione fortemente conservatrice della tragedia, con il suo culto dell'universo aristocratico, potrà diventare, brechtianamente, tra-

39. E. SANGUINETI, *Classici e no*, in *Di fronte ai classici. A colloquio con i greci e i latini*, a cura di I. DIONIGI, Milano, Rizzoli, 2002, p. 211.

40. Ibid.

41. Cfr. almeno: Z. BAUMAN, *Modernità liquida* (2000), trad. it. di S. MINUCCI, Roma-Bari, Laterza, 2002; ID., *Vita liquida* (2005), trad. it. di M. CUPELLARO, Roma-Bari, Laterza, 2006; ID., *Modus vivendi: inferno e utopia nel mondo liquido* (2007), trad. it. di S. D'AMICO, Roma-Bari, Laterza, 2007.

42. SANGUINETI, *Classici e no*, cit., p. 212.

mite effettivo di un insegnamento autenticamente rivoluzionario. La battuta finale a Sanguineti: «I classici servono perché aprono a un possibile futuro, in quanto sono lì a dichiararci, di fatto, che si può cambiare la vita e modificare il mondo. Ammaestrano, documentatamente, intorno alla dialettica storica, e ci orientano in un autentico storicismo assoluto».⁴³

43. Ibid.