

N5/2024

**VISIONI**  **NI**  
**DEL TRAGICO**  
**LA TRAGEDIA GRECA**  
**SULLA SCENA DEL XXI SECOLO**

**LO SPAZIO DEL DOLORE E DEL TRAUMA  
SULLA SCENA CONTEMPORANEA:  
FILOTTETE E NEOTTOLEMO**

A cura di  
Anna Chiara Corradino,  
Massimo Fusillo, Giorgina Pi

**edizionidipagina**

*Direttori / Editors in Chief*

Sotera Fornaro (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli')

Raffaella Viccei (Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia)

*Editors / Comitato editoriale*

Anton Bierl (Universität Basel)

Ester Cerbo (Università di Roma Tor Vergata)

Carmen González Vázquez (Universidad Autónoma de Madrid)

Leonardo Mancini (Università di Torino)

Eva Marinai (Università di Pisa)

Enrico Medda (Università di Pisa)

Silvia Milanezi (Université Paris-Est Créteil - CRHEC)

Franco Perrelli (Università di Bari)

Gherardo Ugolini (Università di Verona)

Volume finanziato dal Dipartimento di Lettere  
e Beni Culturali - Università della Campania 'Vanvitelli',  
Pubblicazioni di Ateneo (2024)

e-mail: [visionideltragico@gmail.com](mailto:visionideltragico@gmail.com)

web address: <http://visionideltragico.it/index.php/rivista>

<http://www.visionideltragico.it/blog/index.php>

ISBN (online): 979-12-5609-100-3

ISSN (online): 2724-2854



Quest'opera è coperta da licenza  
Creative Commons 4.0 licenza internazionale,  
salvo diversamente specificato.

Servizi editoriali:

Pagina soc. coop. (Bari)

<http://www.paginasc.it>

*In copertina:* Rielaborazione di Egon Schiele, *Entwurf für eine  
Wanddekoration im Atelier Wattmannngasse (Strichmännchen  
mit Pfeil und Bogen)*, Wien Museum, On-line Sammlung, [https://  
sammlung.wienmuseum.at/objekt/985931/](https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/985931/), licenza: CC BY 4.0.

## Indice

### Editoriale

- Anna Chiara Corradino, Massimo Fusillo*  
La ferita, la malinconia, la diversità.  
Mario Martone e Giorgina Pi riscrivono il mito di Filottete 5

### Protagonisti

- Massimo Fusillo*  
Una drammaturgia del montaggio e della citazione.  
Premessa a *La seconda generazione (Neottolema)* di Mario Martone 13
- Mario Martone*  
*La seconda generazione (Neottolema)* 21
- Giorgina Pi*  
Anch'io ho cercato quell'isola. Introduzione a *Lemnos* 65
- Giorgina Pi con Bluemotion*  
*Lemnos* 71
- Mario Martone, Giorgina Pi, Massimo Fusillo*  
Intorno a *Lemnos* / Roma, 22 marzo 2022. Dialogo di Mario Martone  
e Giorgina Pi coordinato da Massimo Fusillo all'Angelo Mai 103

### Schede critiche

- Serena Guarracino*  
Impressioni di una spettatrice. *Lemnos*: uno sguardo femminista  
su Filottete 113

Saggi

<i>Anna Chiara Corradino</i> Lo spazio mitico di Giorgina Pi: <i>Lemnos</i> (2022) e <i>Tiresias</i> (2020)	123
<i>Gonda Van Steen</i> The Besieged Free: Sophocles' <i>Philoctetes</i> on Makronisos, Summer 1948	147
<i>Anna Chiara Corradino, Massimo Fusillo</i> Lo spazio di <i>Filottete</i> (per una poetica della scena sofoclea)	159

Anna Chiara Corradino, Massimo Fusillo

**La ferita, la malinconia, la diversità.  
Mario Martone e Giorgina Pi  
riscrivono il mito di Filottete**

**ABSTRACT** This issue focuses on two significant theatrical rewritings of the Philoctetes myth: *La seconda generazione (Neottolema)* (1988) by Mario Martone and *Lemnos* (2022) by Giorgina Pi. Although separated by decades, both works employ the Greek myth as a lens through which to interpret the present. Martone's production constructs its dramaturgy through a mosaic of quotations from ancient and modern authors, transforming Neoptolemus into an emblem of a generation caught between reverence for and rejection of paternal models. Pi's *Lemnos* symbolically relocates the action to Makronisos, a concentration camp for Greek political prisoners (1947-1974), interweaving Sophocles' text with writings by Ritsos, Adrienne Rich, Derek Walcott, and Hélène Cixous. This contribution is an introduction to the reading of the issue.

**KEYWORDS** Philoctetes, Mario Martone, Giorgina Pi, *La seconda generazione (Neottolema)*, *Lemnos*.

Nel panorama del teatro contemporaneo, poche esperienze hanno saputo riscrivere, ripensare e rivivere le vicende mitiche che circondano Filottete con la stessa profondità delle opere che presentiamo in questo fascicolo: *La seconda generazione (Neottolema)* (1988) di Mario Martone e *Lemnos* (2022) di Giorgina Pi. Entrambi gli spettacoli, pur nella loro distanza temporale e stilistica, si confrontano con la tradizione del mito greco come strumento di interpretazione della contemporaneità, esplorando in particolare la dimensione "posteroica"<sup>1</sup> e anti-bellica, e la complessità del rapporto fra diverse generazioni.

*La seconda generazione (Neottolema)* di Mario Martone, di cui viene pubblicato per la prima volta il copione, rappresenta il terzo capitolo di una trilogia che il regista dedica alla tradizione di Filottete (segue infatti i due adattamenti del testo di Sofocle e del *Filottete* di Yannis Ritsos); la drammaturgia è una sfida radicale alle convenzioni teatrali, costruita interamente attraverso un mosaico di citazioni, tradotte per formare una «tragedia apocrifa da Sofocle, Euripide, Virgilio, Ritsos e altri autori», come da sottotitolo. Le versioni sono di Guido

<sup>1</sup> Così come definita da Massimo Fusillo nel saggio qui pubblicato a introduzione del copione di Mario Martone, p. 17.

Paduano e Massimo Fusillo. Martone trasforma il personaggio del figlio di Achille nell'emblema di una condizione sospesa tra la venerazione e il rifiuto dei modelli paterni che costellano l'opera (Achille *in primis*, ma anche Agamennone e Odisseo stesso).

*Lemnos* (2022) di Giorgina Pi è una altrettanto complessa riscrittura di Filottete attraverso un'operazione intertestuale che intreccia il testo sofocleo con opere di Yannis Ritsos, Adrienne Rich, Derek Walcott, Hélène Cixous e scritti di oppositori greci perseguitati durante la guerra civile e la dittatura. Pi sposta simbolicamente l'ambientazione dall'isola di Lemno a Makronisos, tristemente nota come campo di concentramento per prigionieri politici tra il 1947 e il 1974, le cui vicende sono descritte nel presente fascicolo dal contributo di Gonda Van Steen; Lemno/Makronisos si trasforma, nello spettacolo, da semplice sfondo a protagonista e testimone di sofferenze indicibili. A trentaquattro anni di distanza l'una dall'altra, l'opera di Martone e quella di Giorgina Pi dialogano tra loro attraverso il potente prisma del mito greco, pur con approcci drammaturgici distinti e situandosi in contesti storici differenti.

La struttura dell'opera di Martone è articolata in un prologo, tre atti e un epilogo, con vari personaggi e un'alternanza costante di registri stilistici, luoghi e tempi. Il prologo, ambientato a Lemno e che ha come protagonisti Neottolemo e Odisseo, stabilisce immediatamente la tensione morale tra l'astuzia pragmatica di Odisseo e l'idealismo di Neottolemo così come elaborata in parte anche da Sofocle. Odisseo recita: «in vista di un profitto, non bisogna esitare» e Neottolemo risponde: «meglio fallire con onore che vincere con vergogna». Questo conflitto etico diventa uno dei fulcri dell'opera in termini di ribaltamento negativo: Neottolemo rifiuta di obbedire al comandante acheo, ma alla fine cede comunque alla violenza spietata. Il primo atto si svolge a Troia ed è dominato dalle figure femminili di Andromaca ed Ecuba (che lo aprono e lo chiudono) affiancate da un coro maschile. Quest'ultimo crea un contrappunto potente alla retorica eroica, tramite un punto di vista esterno che esprime la natura post, e in parte anti, eroica di chi partecipa alla guerra che è invece incarnata dallo spettro di Achille che dialoga con Odisseo, mostrando come entrambi vivano in un passato defunto che infesta il presente.

Il secondo atto, il nucleo poetico e più struggente dell'opera, è interamente dedicato a *L'ultima lettera a Filottete* di Ritsos, un monologo rivolto, sulla scena, da Neottolemo al cadavere di Filottete che il figlio di Achille stesso ha ucciso a colpi di pistola (non è più dunque l'arco il protagonista della vicenda). Questo vero e proprio 'monologo trenodico' rivela la frattura interiore di Neottolemo, l'impossibilità di sfuggire all'ombra paterna: «così grande era anche l'ombra di mio padre: si diffondeva su tutta la casa, chiudeva porte e finestre,

mi sembrava talvolta che per vedere il giorno dovevo mettere la testa fra le sue gambe». Nel terzo atto l'ombra paterna cede spazio al confronto tra Neottolemo e Oreste, emblema dello scontro tra due generazioni posteroiche – sono entrambi figli di due padri egemoni. Il loro “dialogo” costruito con versi pasoliniani esprime il disagio di un'epoca di transizione: «muta il senso delle parole: chi finora ha parlato, con speranza, resta indietro, invecchiato». Neottolemo è presentato come figura contraddittoria: prima adolescente manipolato da Odisseo, poi vincitore spietato senza umanità. Lui stesso diventa sineddoche di una generazione incapace di gestire l'ossessione per il paterno e che tergiversa nell'indecisione; un'immobilità a cui invece il *Tiresias* di Giorgina Pi, che non a caso è oggetto di nostre riflessioni<sup>2</sup>, risponde idealmente ascoltando e accettando la metamorfosi attraverso la capacità di restare se stessi in mezzo alle situazioni più difficili, esemplificato nell'espressione «hold your own» di Kae Tempest che chiude lo spettacolo.

L'epilogo virgiliano de *La seconda generazione*, con l'immagine della piccola Troia ricostruita nell'Epiro, offre una conclusione ambigua: non è data la possibilità di una ricostruzione postbellica, così come non c'è modo di gestire la persistenza dei traumi e dei fantasmi del passato che anche *Lemnos* nel suo finale non risolve e, anzi, amplifica tramite una riflessione sulla limitazione della parola e della libertà. La tecnica del montaggio di Martone-Padavano-Fusillo si rivela straordinariamente efficace nel creare una narrazione contemporanea attraverso frammenti antichi, trasformando Neottolemo in un simbolo della crisi identitaria delle generazioni che vivono all'ombra dei padri e delle loro guerre, ma che quando scelgono decidono di cedere alla violenza. Nonostante la trama complessa dell'opera e i diversi salti diacronici, lo spettacolo trova una sua coerenza grazie al ritmo della performance, all'interazione tra spazi, gesti e stili espressivi.

In *Lemnos* di Giorgina Pi, lo “spazio mitico” e fisico di Filottete diventano elementi centrali di riflessione drammaturgica. Similmente a Martone, sebbene in maniera irrelata (come mostrato nel dialogo tra i due registi e Massimo Fusillo tenuto presso l'Angelo Mai e riportato in questo fascicolo), il dramma è costruito tramite un mosaico di citazioni da opere antiche e moderne che sono assemblate in tre quadri attraverso interventi registici e un epilogo finale. In *Lemnos* Pi riscrive il mito di Filottete anche attraverso una complessa operazione interlinguistica; la scelta di utilizzare il greco antico e il neogreco con sovratitolazione per i monologhi del Coro tematizza la questione della

<sup>2</sup> Vedi in questo fascicolo il saggio di Corradino, *Lo spazio mitico di Giorgina Pi: Lemnos (2022) e Tiresias (2020)*, pp. 123-146.

traduzione e del diritto a esistere delle soggettività marginali, creando una presenza “straniera” all’interno del testo, così come analizzato dalla lettura di Serena Guarracino. Nella messinscena la parola è infatti fondativa: lo spazio stesso, che nel *Filottete* sofocleo ha un ruolo centrale (come evidenziato nel contributo di Massimo Fusillo del 1990, qui ripubblicato in versione ridotta), è costruito principalmente attraverso la parola.

Lo spettacolo si apre con una strategia di straniamento: il Coro (Alexia Sarantopoulou personaggio unico) suona il piano di spalle al pubblico di fronte a una bandiera del Partito Comunista Greco mentre una voce registrata declama in greco antico il verso sofocleo: ἀλλ’αντιάζω, μή με καταλίπησ μόνον (Soph. *Phil.* 809). Uno schermo proietta un’immagine in soggettiva dell’isola di Makronisos, mentre le voci di Ulisse e Neottolemo ne disegnano i contorni. La luce, che passa dal bianco all’arancio al violaceo, diventa testimone del tragico spettacolo di morte, creando un campo di tensioni che riflette i conflitti morali e strategici della tragedia. Giorgina Pi affida inoltre il ruolo di Filottete a un’attrice sottolineando così la dimensione di vulnerabilità tenace del personaggio e la sua resistenza contro il potere.

I primi due quadri seguono da vicino la vicenda sofoclea: Filottete è ingannato da Neottolemo su suggerimento di Odisseo, ma le parole si concentrano sulle drammatiche restrizioni della libertà di espressione nel campo di prigionia di Makronisos. Quando il figlio di Achille sta per ingannare l’eroe, in un momento di rottura drammaturgica, entra in scena Deus ex, che si presenta come un dio impotente, «stanco, addolorato, incapace di risolvere problemi, di far pace con la storia». Versione femminile dell’Eracle sofocleo ma privato del suo potere risolutivo, recita un lungo monologo che collega esplicitamente il mito alle vicende storiche recenti. Sulla scena in penombra vediamo anche Ulisse che entra nel terzo quadro e si confronta direttamente con Filottete, in uno scontro che rappresenta l’opposizione tra potere e resistenza. Ulisse incalza Filottete per giustificare la guerra, ma Filottete risponde con un’appassionata dichiarazione sulla scrittura come forma di resistenza e al contempo come mezzo di costruzione dello spazio: «esiste un luogo che non è obbligato a tutte le bassezze e a tutti i compromessi. E questo luogo è la scrittura».

L’effetto dello spettacolo è quello di una relazione asimmetrica tra palco e platea, accentuata da elementi anti-comunicativi. Lo spettacolo attiva intenzionalmente quella che Serena Guarracino, tramite Marco Pustianaz, definisce un’«istanza demotica del teatro»<sup>3</sup>: la capacità di costituire un soggetto politico

<sup>3</sup> Vedi in questo fascicolo Guarracino, *Impressioni di una spettatrice*. Lemnos: uno sguardo femminista su *Filottete*, pp. 113-119.

collettivo attraverso l'esperienza teatrale. I tre personaggi principali incarnano infatti dinamiche di potere e resistenza: Neottolemo rappresenta le giovani generazioni tradite dai padri e schiacciate dal modello dell'eroe; Ulisse incarna la maschilità eroica sopravvissuta nel compromesso politico e nella violenza di Stato; Filottete, con una fascia bianca che sigilla il petto dell'attrice, simboleggia la differenza e la lotta antagonista.

Nel finale, quando Ulisse e Filottete escono di scena, restano Deus ex e il Coro che si rivolgono direttamente al pubblico in italiano e in greco, raccontando del tentativo dei detenuti di Makronisos di mettere in scena un *Filottete* censurato dal regime. La compagnia distribuisce cartoline da Makronisos su cui scrivere 10 righe, quelle concesse ai detenuti dell'isola un tempo per descrivere se stessi alle proprie famiglie, trasformando il teatro, e lo spazio fuori da esso, in strumento immersivo di traduzione e rinarrazione del mito e della storia futura.

Le opere di Martone e Giorgina Pi offrono un'occasione preziosa per riflettere non solo sulla vitalità del mito greco nel teatro contemporaneo, ma anche sulla questione del rapporto tra generazioni, sulla crisi dei valori eroici e sulle dinamiche di potere. Il loro accostamento testimonia la persistenza di queste tematiche nel pensiero teatrale degli ultimi decenni e la loro capacità di rinnovare profondamente il linguaggio scenico senza perdere di vista le grandi domande sulla condizione umana che il teatro, sin dalle sue origini, ha saputo porre e continua a porci.



**protagonisti**



Massimo Fusillo

## Una drammaturgia del montaggio e della citazione

Premessa a *La seconda generazione (Neottolema)*

di Mario Martone

**ABSTRACT** This essay introduces *La seconda generazione (Neottolema)*, a groundbreaking theatrical work directed in 1988 by Mario Martone, composed by Guido Paduano and Massimo Fusillo. The play employs techniques of montage and citation, eschewing a traditional dramatic script in favor of a mosaic of quotations from ancient and modern sources, all centered on the figure of Neoptolemus, son of Achilles. Martone stages a complex textual collage that marks a turning point in his artistic journey – from postmodern multimedia experimentation to a renewed engagement with classical dramaturgy through Greek tragedy. Following his earlier adaptations of Sophocles’ and Ritsos’ *Philoctetes*, this final work in his Trojan War trilogy portrays Neoptolemus as a metaphor for a “post-heroic” generation: sons paralyzed by guilt, incapable of decisive action, and alienated from the heroic ideals of their fathers.

**KEYWORDS** Mario Martone, Neoptolemus, Greek tragedy reception, post-heroic generation, intertextuality.

Difficile definire il testo che pubblichiamo qui per la prima volta. Difficile innanzitutto definirne l’autore. Si tratta infatti di un mosaico di citazioni tratte da opere antiche e moderne, che riguardano tutte la figura del figlio di Achille che fa da sottotitolo. Detto in questi termini, potrebbe ricordare in generale l’idea che la letteratura è sempre un tessuto di citazioni, che risale a Julia Kristeva, e sui cui si è costruito il concetto teorico, fortunatissimo, di intertestualità. E potrebbe ricordare in particolare il complesso *Harmonia caelestis* dello scrittore ungherese Peter Esterházy: storia della sua famiglia attraverso i secoli, scandita dalla presenza ossessiva del padre, sistematicamente costituita da citazioni, calchi, riprese da testi e documenti preesistenti (in modo non lontano dalla tecnica che nella tarda antichità si chiamava centone), in nome di un rifiuto postmoderno di autorialità e originalità. In realtà qui la situazione è del tutto diversa: per quanto Martone sia stato un protagonista particolarmente creativo del postmodernismo italiano, soprattutto nella sua prima fase multimediale, in questo caso la ragione è molto più semplice, e deriva da una chiara coscienza dei propri limiti e del proprio ruolo. Pur caratterizzato da un eclettismo in-

termediale (che ai tempi della *Seconda generazione*, 1988, non si era ancora pienamente concretizzato: dovevano ancora arrivare i debutti nel cinema e nell'opera lirica), Martone è stato sempre un regista (la sua esperienza di attore appartiene a una preistoria quasi rinnegata o comunque mai ricordata); come Visconti e a differenza di Pasolini, un regista con tre vite (teatro, cinema, opera lirica), ma sempre e unicamente un regista. Avrebbe potuto commissionare a uno scrittore un dramma su Neottolema, ma ha preferito percorrere un'altra strada, meno prevedibile e più innovativa. Ma vediamo prima di inquadrare meglio lo spettacolo.

Con la tragedia greca Martone ha un rapporto intenso, ormai più che trentennale, che risale a un momento cruciale della sua ricerca: la fine di una prima fase creativa, la cosiddetta nuova spettacolarità, basata sulla contaminazione postmoderna dei linguaggi e culminata nel grande successo internazionale di *Tango glaciale* (1982), spettacolo andato in scena al Café La Mama di New York e in tutto il mondo, insignito del Premio Mondello e trasformato in video per Rai Tre. Martone si sarebbe potuto adagiare in questo successo a lungo, ma preferisce invece spiazzare le attese: come accade ad altri artisti dell'avanguardia, si accorge ben presto che la ricerca di scarti e di trasgressioni espressive viene subito assimilata dall'universo onnivoro dei media, perdendo ogni carica innovativa. Andare oltre l'avanguardia significa soprattutto recuperare la drammaturgia verbale e il rapporto con il testo teatrale: operazione che avviene per gradi, senza rinnegare del tutto la ricerca precedente. In questa fase di transizione Martone imbastisce drammaturgie che devono molto alle altre arti, alla musica alla pittura e al cinema, lavorando su autori come Picasso, Brecht e Godard; parola, suono e spazio sono concepiti insieme al momento della creazione dell'opera, inserendo l'attore in una serie di «snodi visivo-sonori del montaggio» (così nello scritto *Montaggio, sintomo, simbolo*, del 1987, ripubblicato in *Charoscuri*), categoria cinematografica che reinventa la narrazione teatrale, e la porta sempre più verso l'utopia wagneriana dell'opera d'arte totale.

Il recupero di elementi basilari del teatro come la parola, la recitazione, il testo, avvenne infine tramite l'incontro con i paradigmi offerti dalla tragedia antica, producendo una drammaturgia essenziale e 'povera', che trovò una consonanza forte con altre esperienze innovative della scena partenopea (il teatro di Servillo, Neiwiller, Moscato). Ecco che si giunse così a una rivisitazione del *Filottete* di Sofocle (1987), in cui Odisseo e Neottolema erano allucinazioni dell'eroe ormai prossimo alla morte tragica nell'isola deserta, concretizzate da immagini video che avevano funzione diversa da quelle della prima sperimentazione sui mass media; senza cambiare nemmeno una virgola del testo di Sofocle, e solo attraverso un suo adattamento e rimontaggio, lungamente

discusso e partorito assieme al traduttore del testo, Guido Paduano, e al sottoscritto, il *Filottete* assunse una tragicità ancora più radicale, non ammorbidita dall'intervento del *deus ex machina* Eracle, e dalla ricomposizione del conflitto fra il protagonista, che voleva restare nell'isola deserta, chiuso nel dolore e nella propria ferita, e la comunità dei Greci che lo aveva abbandonato, per poi cercarlo di nuovo perché necessario per la conquista di Troia. Una tragicità quindi più nichilista, e più vicina al concetto moderno di tragico; ed è stata proprio questa messinscena, e questa esperienza di collaborazione all'adattamento, a spingermi a individuare, in Sofocle (in un lavoro che qui ripresentiamo in una nuova versione), uno strato latente, "represso": un livello del testo che ci fa empatizzare con il Filottete eroe implacabile e ostinato, non disposto ad andare a Troia e a scendere a compromessi.

Subito dopo questa esperienza cruciale, Mario Martone mette in scena un testo di Yannis Ritsos, *Filottete*, che in realtà consiste in un unico lungo monologo di Neottolemo, in risposta a un discorso di Filottete, presente sulla scena, di cui non abbiamo traccia. La predilezione per il monologo è un tratto che caratterizza tutta la drammaturgia del Novecento, che sembra così volutamente rinunciare all'articolazione organica dei conflitti, in favore di un'affabulazione infinita, molto vicina al flusso di coscienza. Ritsos è certamente una delle voci più significative di questa tendenza, con una spiccata predilezione per le figure femminili del mito, e in particolare per quelle minori, che si affiancano alle grandi eroine: Ismene per il mito di Antigone, e Crisotemi per quello di Elettra. Martone lascia la forma monologica, eliminando la presenza muta in scena di Filottete, e trasformando quindi il testo in una lettera di Neottolemo. L'interpretazione è affidata ad Andrea Renzi, allora suo attore-feticcio, e la prima assoluta ha luogo nel Ridotto del Teatro Biondo di Palermo, riscuotendo un successo notevole.

Saranno state proprio l'esperienza di un adattamento di Sofocle frutto di un rimontaggio, e la regia di una rivisitazione moderna del mito potente come quella di Ritsos, a spingere Martone verso un progetto più ambizioso, ideale conclusione di una trilogia sul mito della guerra di Troia, da sempre metafora potente di ogni conflitto bellico. *La seconda generazione (Neottolemo)* (1988) è uno spettacolo-collage sulla figura del figlio di Achille come metafora di un mondo 'posteroico', di «una generazione di figli, che, incapace o impossibilitata a decidere, abita regge vuote, angosciosamente attraversate da sensi di colpa e vani tentativi di rivalsa, in un mondo completamente opposto a quello saldo dei valori dei padri» (così nell'intervista ad Alessandra Orsini). Una condizione di vita «nell'ombra», lontano dai conflitti e dalle utopie del grande Novecento, che accomuna anche altri personaggi dell'opera di Martone (la Delia del film *L'amore molesto*).

La sfida della *Seconda generazione*, affrontata da Martone assieme a Guido Paduano e al sottoscritto, era costruire un dramma autonomo, montando insieme brani tratti da opere antiche e moderne, narrative e drammatiche, non tutte focalizzate, o non solo focalizzate su Neottolemo. Non riporto da dove sono tratti i singoli passi, proprio per lasciare l'effetto di un testo nuovo, anche se non c'è nemmeno un verso inventato, nemmeno una parola che non abbia un aggancio nell'originale. Mi limito a dare una lista degli autori, tradotti tutti ex novo per mantenere un'omogeneità stilistica (nel caso di Ritsos si trattava piuttosto di una revisione della traduzione di Filippo Maria Pontani, bella anche se un po' troppo incline al lirismo): Sofocle, Euripide, Licofrone, Luciano, Virgilio, Ovidio, Quinto di Smirna, Shakespeare, Ritsos, Pasolini; e, se mi si concede una nota autobiografica, devo dire che l'idea di un libro sul rapporto fra il cinema pasoliniano e il mito greco mi è venuta proprio durante questa intensissima ed entusiasmante esperienza di traduzione-montaggio, nel vedere come i versi autobiografici si mescolassero con la poesia antica. La tecnica del montaggio di testi disparati sullo stesso mito verrà sfruttata anche da Giorgina Pi nel suo *Lemnos* (vedi il lavoro di Serena Guarracino in questo numero), sempre attorno alla dimensione del post-eroico: una convergenza di poetica fra Martone e Pi che non deriva da un influsso diretto, e che proprio perciò appare preziosa e significativa.

La struttura de *La seconda generazione* è ampia e articolata: è una tragedia in un prologo, tre atti e un epilogo, con vari personaggi e con un'alternanza di registri stilistici, spazi, forme. Il prologo, *La caccia*, si svolge a Lemno, e ha come protagonisti Neottolemo ed Odisseo, affiancati da una figura femminile, posseduta dalla Moira, che esegue il cerimoniale di vestizione. Fra i due protagonisti all'inizio non c'è una vera interazione dialogica: Neottolemo racconta l'antefatto, espandendo ancor più all'indietro il racconto del mito, mentre Odisseo è già tutto concentrato sull'azione: sulla necessità di convincere Filottete e poi sul celebre stratagemma del cavallo con cui conquistare Troia. Il primo atto si svolge invece a Troia, ed è affidato soprattutto a voci femminili, alle grandi figure del dolore, Andromaca ed Ecuba, che raccontano la devastazione della loro città, affiancate da un coro di uomini; questa prima sezione è più narrativa, intrisa comunque di pathos melodrammatico e di lamentazione tragica, traumaticamente interrotta dalla voce di Odisseo alla radio, che comunica la richiesta dello spettro di Achille di sacrificare una vergine. La Moira ha all'inizio una funzione di disturbo di questo momento iper-tragico: ride in modo sguaiato e spegne la radio; la scena successiva è invece dedicata solo a lei: evoca delle voci che raccontano la violenza spietata di Neottolemo, e poi si rivolge al dio del matrimonio, a Imeneo, per deprecare le nozze di sangue di Polissena; è

una scena tradotta in versi liberi, con un taglio spiccatamente lirico, dominato dalla potenza drammatica di Shakespeare. Il carattere evocativo caratterizza anche la visione di Odisseo che incontra Achille nell'Ade, mentre con la terza scena si ritorna a un registro più spoglio e narrativo: ci racconta infatti la partenza da Troia delle due nobili eroine, Andromaca ed Ecuba, sempre con una forte presenza del pathos corale. Per contrasto la terza parte è invece affidata a un solo personaggio: è *L'ultima lettera a Filottete* di Ritsos, in cui Neottolemo rivolge il suo monologo al corpo senza vita di Filottete.

Questo personaggio che dà il sottotitolo al dramma e che incarna l'idea di una generazione posteroica, ossessionata dal confronto con i padri sublimi, è apparso finora nella sua contraddittorietà lacerante: prima come adolescente vittima delle manipolazioni di Odisseo, intriso di ideali eroici che rifiutano ogni forma di inganno; e poi come vincitore spietato e sanguinario, che non ha alcuna umanità e alcun rispetto per il nemico sconfitto. Il monologo non affronta il problema etico della valutazione di Neottolemo: ci fa provare una sorta di empatia negativa nei suoi confronti, ma soprattutto evoca la vita quotidiana dei giovani guerrieri, la loro corporeità, i loro giochi, la loro «ingenuità piena di grazia» (p. 48; frase terribilmente pasoliniana). Le didascalie ci indicano la complessa partitura gestuale: la svestizione, gli esercizi fisici, la vestizione, l'immersione nell'acqua (tema molto martoniano). Il terzo atto rappresenta il trauma del dopoguerra facendo tornare in scena il personaggio-chiave di Andromaca, la Moira, Neottolemo, e due nuovi personaggi: Oreste, l'altro figlio di un grande eroe, al centro, come è noto, del vasto affresco di Eschilo, ma anche di una ricchissima ricezione moderna, a differenza di Neottolemo; e poi Ermione, figlia di un altro eroe omerico, Menelao, e della figura da cui è scaturita la guerra, Elena; andata in sposa a Neottolemo e gelosa quindi della schiava Andromaca, contro cui pronuncia frasi fortemente razziste, questa figura appare ossessionata dal ritorno dei morti, che evoca in un monologo delirante di grande effetto (sempre proveniente da Ritsos: dalla sua *Elena*).

Alla figura della Moira, sempre accanto alla mola, che ha smesso di arrotare i coltelli, e alla sua voce sempre più lontana che svanisce piano piano nel nulla, spetta il racconto della morte di Neottolemo a Delfi, vittima di un agguato organizzato da Oreste: morte particolarmente tragica e insensata, perché lo colpisce «sul cammino della pietà» (p. 56). Martone non cerca però una drammaturgia tradizionale, basata sulla linearità narrativa: grazie a una secca didascalia, *Nello stesso tempo, Neottolemo incontra Oreste*, si passa a un confronto fra i due eroi, che si articola in un montaggio di citazioni da due poesie di Pasolini (*Pietro da Trasumanar ed organizzar*; e *Sesso consolazione della miseria*, da *La religione del mio tempo*). Il finto dialogo fra i due figli di eroi antagonisti spiazza certo gli

spettatori: partendo da un incipit che ha un minimo rapporto con la situazione narrativa («Ecco, sono stato condannato», p. 57), il testo-montaggio si sviluppa nell'evocazione di un nuovo mondo spoglio di poesia, in cui sono mutati i codici, e il senso stesso delle parole. Ancora un ultimo salto di registro stilistico: il breve epilogo, interamente tratto dall'*Eneide*, evoca con pochi tratti la ricostruzione postbellica: nell'Epìro, a Ftia, Eleno, indovino figlio di Priamo, regna su una città greca, perché ha ereditato il potere di Neottolemo, e quindi anche la moglie Andromaca; il dramma si chiude dunque sull'immagine di una nuova piccola città di Troia, compreso un fiume arido di nome Xanto e le porte Scee, e sul banchetto finale.

Proprio perché è un montaggio di citazioni, che sviluppa una drammaturgia libera, sempre oscillante fra la narrazione e il lirismo evocativo, *La seconda generazione* ha avuto una metamorfosi complessa dal testo alla scena. Ho avuto modo di consultare le varie versioni del copione conservate nell'archivio personale di Mario Martone (presso PAV); dato che si era in epoca predigitale, la stratificazione si concretizzava in collage, aggiunte a mano, glosse laterali. Non abbiamo fatto un confronto sistematico fra le versioni, ma ci limitiamo a riprodurre una che ha sulla copertina, scritta a mano, la definizione «copione corretto». Gli interventi vanno sempre, comprensibilmente, verso una maggiore scorrevolezza dello stile: verso una recitabilità piena.

Lo spettacolo aveva un'ambientazione povera ed essenziale, che evocava con pochi elementi prima il campo militare, poi la casa e la tavola imbandita, e infine, grazie ad alcune lastre di ferro con dell'acqua, lo spazio personale di Neottolemo. Il ruolo, che nel primo atto era destinato al coro, viene assunto da un singolo attore, Toni Servillo, nella parte di Enea, a cui sono riassegnate varie parti significative sulla distruzione di Troia. La recitazione alternava parti più straniare e antinaturalistiche a parti più classiche e composte, mentre il tema ricorrente della possessione era amplificato e valorizzato attraverso una musica che contamina sonorità arcaiche con ritmi ipermoderni. E la musica giocava un ruolo fondamentale anche nel finale struggente, in cui Enea e Andromaca ballano seguendo il ritmo pacato di una malinconica canzone greca.

Il *Neottolemo* secondo Martone vive di una tensione continua fra antico e moderno: fra una ri-narrazione ampia e volutamente frammentaria del mito e un suo riuso metaforico in chiave posteroica e antibellica. È un testo arduo e complesso: una sfida estetica ed ermeneutica per il pubblico; grazie al ritmo della performance scenica, all'interazione fra gli spazi, i gesti, la ritualità marcata, e gli stili espressivi così variegati, lo spettacolo trova una sua paradossale unitarietà: un'immersione in un mito che è sempre anche visione onirica,

ossessione, dilacerazione, desolazione, fino alla catarsi elegiaca e sommessa dell'epilogo virgiliano.

### **Bibliografia**

- ESTHERAZY P. 2003, *Harmonia caelestis*, Milano (ed. or. *Harmonia caelestis*, Budapest 2002).
- FUSILLO M. 2013, "Spostamenti progressivi dei linguaggi". *Martone e l'opera d'arte totale*, in R. DE GAETANO, B. ROBERTI (a cura di), *Mario Martone. La scena e lo schermo*, Roma, pp. 23-38.
- KRISTEVA J. 1974, *La semiologia scienza critica e/o critica della scienza*, in U. SILVA (a cura di), *Scrittura e rivoluzione*, Milano.
- MARTONE M. 2004, *Chiaroscuri. Scritti tra cinema e letteratura*, Milano.
- ORSINI A. 2005, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, Roma.
- RITSOS G. 1969, *Addio, Filottete*, in F. M. PONTANI (a cura di), *L'altra Grecia*, Firenze, pp. 41-58.



MARIO MARTONE

*La seconda generazione*

*(Neottolemo)*

**ABSTRACT** The full text of *La seconda generazione (Neottolemo)* is reproduced here. The play is a 1988 stage production by Mario Martone that concludes a trilogy on the myth of the Trojan War, featuring a remarkable cast: Remo Girone (Philoctetes), Toni Servillo (Odysseus), and Andrea Renzi (Neoptolemus). The work is an innovative dramaturgical experiment by Guido Paduano and Massimo Fusillo, based on a montage of quotations from both ancient and modern authors – Sophocles, Euripides, Virgil, Shakespeare, Ritsos, Pasolini – without the addition of any original text. Structured as a prologue, three acts, and an epilogue, the play focuses on Neoptolemus as a metaphor for a ‘post-heroic’ generation, burdened by comparison with sublime fathers. Through a shifting interplay of narrative and evocative lyricism, the work explores the contradictions of Achilles; son: from a youth manipulated by Odysseus to a ruthless victor, and finally to his senseless death at Delphi. Other key characters include Andromache, Hecuba, Orestes, and Hermione.

**KEYWORDS** Philoctetes, Neoptolemus, Mario Martone, myth rewritings, *La seconda generazione (Neottolemo)*.



## PROLOGO\*

### LA CACCIA

#### PERSONAGGI

*Neottolema*

*Odisseo*

*Donna che svolge il cerimoniale, posseduta dalla Moira Cloto*

#### NEOTTOLEMO

Quando si fu compiuto il destino, la morte di Achille, mio padre, vennero a prendermi a Sciro, su una nave riccamente ornata, Odisseo e Fenice. Entrati nella reggia, trovarono mia madre in lacrime, ancora disperata per la morte del suo sposo. Io mi avvicinai a lei e le dissi chi erano, tacendo il motivo della loro venuta. Non volevo infatti che fosse colpita da un nuovo dolore o che con le sue preghiere mi impedisse di partire. Mia madre ricordava però il nome dell'astuto Odisseo: era lui che, mischiando delle armi fra le merci che mostrava alle ragazze, aveva risvegliato l'animo virile di mio padre, quando era nascosto a Sciro travestito da donna. Così adesso lei era in preda a un terrore indicibile che anche io partissi per la guerra e potessi aggiungere un nuovo lutto al suo dolore. Ma Odisseo mi rivelò che una volta morto Achille il destino non concedeva a nessun altro che a me il privilegio di prendere Troia: e a queste parole nessuno più mi trattenne dal mettermi in mare. <Subito, appena sbarcato, l'esercito mi si stringeva intorno: giuravano che il morto Achille riviveva davanti ai loro occhi. Lui giaceva, e io lo piansi, infelice.>

#### ODISSEO

Chi sei e da dove vieni, non è questo che dovrai nascondere. Cerca di dire invece che adesso abbandoni la flotta dei Greci per un odio terribile contro di loro: non ti hanno considerato degno delle armi di tuo padre – le reclamavi a buon diritto – e le hanno assegnate a me.

\* "Parte prima" in Paduano-Fusillo.

## NEOTTOLEMO

Desideravo rivedere mio padre prima che lo seppellissero. Il secondo giorno di navigazione giungemmo all'infausto capo Sigeo. Subito, appena sbarcato, l'esercito mi si stringeva intorno: giuravano che il morto Achille riviveva davanti ai loro occhi. Lui giaceva, e io lo piansi, infelice. Subito andai dagli Atridi, che ritenevo amici, a chiedere le armi e le altre cose di mio padre. Mi diedero una risposta sfrontata: "Figlio di Achille, le altre cose prendile, ma quanto alle armi ora sono di Odisseo". Io scoppio in lacrime per il dolore e la rabbia, e mi alzo in piedi dicendo: "Come avete osato dare le mie armi ad un altro invece che a me, prima ancora di avere mie notizie?" E Odisseo, che si trovava là vicino, mi rispose: "Sì ragazzo mio, è giusto che siano state date a me, perché io c'ero e sono stato io a salvarle, assieme al suo corpo". Furibondo, l'ho aggredito con ogni sorta di ingiurie, non risparmiandone alcuna al ladro delle mie armi. E allora anche lui, per quanto persona tutt'altro che irritabile, punto sul vivo da ciò che si era sentito dire, rispose: "Tu non eri dove eravamo noi; te ne stavi lontano dove non dovevi stare; e queste armi, visto che sei così insolente, ti dico che non le porterai con te a Sciro nel viaggio di ritorno". Dopo queste parole, profondamente offeso, derubato dal più malvagio e figlio di malvagi, me ne torno a casa mia. <Ti ho detto tutto; spero solo che chi odia gli Atridi sia caro agli dèi, come è caro a me.>

## ODISSEO

Ecco. Parla a Filottete, conquista la sua anima con le parole. Di me dì pure quello che vuoi, il peggio del peggio. Con ciò non mi farai male, mentre se fallisci, farai un danno grandissimo a tutti i Greci. Capisci che io non posso ottenere da Filottete un colloquio sicuro e fiducioso; fui io stesso ad abbandonarlo su quest'isola deserta, colpito al piede da un male devastante. Non potevamo più compiere in pace libagioni né sacrifici: riempiva sempre il campo di urla selvagge, di grida, di lamenti. Se si accorgerà di me, sono morto e nella mia rovina trascino anche te. Sei tu che devi rubargli le armi invincibili, tu che devi trovare l'espedito. Neottolemo, so che non sei nato per tramare inganni; e tuttavia devi avere il coraggio di farlo, perché la vittoria ha un dolce sapore. Quando si fa qualcosa in vista di un profitto, non bisogna esitare<sup>1</sup>. <Giusti ci mostreremo un'altra volta. Ora per il breve spazio di un giorno concedimi te stesso senza pudore; avrai tutto il resto del tempo per essere considerato il più pio tra gli uomini.>

<sup>1</sup> Quest'ultima frase è un'aggiunta originale di Mario Martone.

NEOTTOLEMO

Che profitto ho io della sua venuta a Troia?<sup>2</sup>

ODISSEO

Le sue armi sono le sole che possono conquistare la città.

NEOTTOLEMO

Allora non sarò io il vincitore, come mi hai detto?

ODISSEO

Né tu senza le armi, né le armi senza di te.

NEOTTOLEMO

Se è così, bisogna mettersene in caccia<sup>3</sup>. Ma la mia natura non conosce arti malvage, come non le conosceva, dicono, l'uomo che mi ha dato la vita. Sono pronto a portare con noi Filottete, ma con la forza, non con l'inganno. È malato, e non potrà avere la meglio su di noi. Sì, Odisseo, sono stato mandato a collaborare con te ma non voglio essere chiamato traditore. Meglio fallire con onore che vincere con vergogna.

ODISSEO

Anch'io, figlio dell'eroe, quando avevo la tua età, ero di lingua tarda e di mano pronta; ma poi, alla prova dell'esperienza ho appreso che tra gli uomini è la lingua e non l'azione quella che può tutto.

NEOTTOLEMO

Ma quello che mi ordini non è di mentire?

ODISSEO

Non è solo con il coraggio che dovresti provare la nobiltà della tua origine.

NEOTTOLEMO

Ma perché con l'inganno? Non è possibile persuaderlo?

ODISSEO

Tu non lo persuaderai, e non riuscirai a prenderlo nemmeno con la forza. Ha le frecce infallibili, che portano morte. Solo con l'inganno, ti dico.

<sup>2</sup> Questa breve sticomitia che segue è uno spostamento di Mario Martone dalla fine della scena prima che, come descritto nella nota successiva, è una scena unica.

<sup>3</sup> In Paduano-Fusillo la parte prima, qui prologo, è articolata in due scene, una scena prima che si conclude con questa battuta di Neottolema, e una scena seconda che si apre qui con il sopraggiungere della Moira che pronuncia le battute qui soppresse: «LA MOIRA: Guarda! Uno sparviero insegue una colomba. Quella si cala nella fessura di una roccia; l'altro, infuriato, resta a lungo lì accanto, ma la colomba gli sfugge. Lo sparviero si nasconde allora sotto un ramo, con un inganno crudele, e lei, folle, vola via convinta che il nemico è lontano. Così lo sparviero si avventa sulla colomba e la fa a pezzi. Cesserete questo assedio alle mura. Troverete un altro modo, un inganno: vedo ovunque segni infallibili, gli uccelli volano alla destra dell'esercito e gridano forte».

NEOTTOLEMO

Secondo te non è vergogna mentire?

ODISSEO

No, se mentire porta alla salvezza.

NEOTTOLEMO

Con che faccia si possono dire certe cose?

ODISSEO

Cuore possente, figlio del valoroso Achille, ricorda il tuo invincibile padre che non conosceva il tremito della paura, non è riuscito a distruggere la ricca città di Priamo. Io invece sto facendo costruire un cavallo dove noi capi ci nasconderemo mentre l'esercito incendia gli accampamenti e si allontana verso Tenedo. I Troiani usciranno così in massa dalla città: e un uomo a loro sconosciuto, mentre rivelerà che il cavallo è stato costruito per placare l'ira di Atena e favorire il ritorno dei Greci. Quest'uomo darà poi il segnale: noi usciremo dal cavallo mentre i Troiani dormono tranquilli...<sup>4</sup>

NEOTTOLEMO

I coraggiosi combattono il nemico faccia a faccia: chi si mette al sicuro dentro un marchingegno non è che un poveraccio sconvolto dalla paura. Non dobbiamo cercare un trucco: è soffrendo e lottando che si diventa eroi.

ODISSEO

A queste parole potrei rispondere con molte altre, se ci fosse il tempo; ma ne dirò una sola. Io sono quale mi richiedono le circostanze. Se è il momento di mettere alla prova giustizia e virtù nessuno è più pio di me. Ma esigenza della mia natura è quella di vincere sempre<sup>5</sup>.

NEOTTOLEMO

Rimedierò all'errore che ho fatto prima.

ODISSEO

È strano quello che dici. Quale errore?

NEOTTOLEMO

Quello di obbedire a te e all'esercito.

ODISSEO

Avresti commesso qualcosa non degno di te?

<sup>4</sup> In Paduano-Fusillo Neottolema rientra qui in scena, dopo essere uscito alla fine della scena prima.

<sup>5</sup> Questo dialogo è sensibilmente diverso da Paduano-Fusillo ed è inoltre tagliato il passaggio alla scena seconda.

NEOTTOLEMO

Non vincerò un uomo con la frode, con un inganno che fa vergogna. Terrei le sue armi contro l'onore e la giustizia.

ODISSEO

Per gli dèi, mi prendi in giro?

NEOTTOLEMO

Può darsi, ma è la verità.

ODISSEO

Che dici, figlio di Achille, che dici?

NEOTTOLEMO

Vuoi che te lo ripeta due, tre volte?

ODISSEO

Vorrei non averlo sentito neppure una volta.

NEOTTOLEMO

Sappi comunque che non ho altro da dirti.

ODISSEO

E comportandoti così, non hai paura dell'esercito greco?

NEOTTOLEMO

No, non ce l'ho questa paura, se ho con me la giustizia. E non mi piegherò nemmeno alla forza.

ODISSEO

Ti lascio fare; ma lo dirò a tutto l'esercito, che ti punirà.

*Odisseo abbandona il campo. Neottolema si rivolge verso l'oscurità parlando come a qualcuno di lontano.*

NEOTTOLEMO

E tu, figlio di Peante, dico a te, Filottete, esci, lascia la tua casa rocciosa. Ascoltami. Vieni con me nella Troade; li guarirai della tua malattia, e sarai proclamato l'eroe più grande dell'esercito e con le tue armi ucciderai Paride, responsabile di queste sciagure. Devasterai Troia e riporterai dal bottino il premio del tuo valore a tuo padre Peante. Senza di te non sono forte abbastanza per prendere Troia, né lo sei tu senza di me. Ma quando devasteremo Troia, ci ricorderemo di conservare il rispetto verso gli dèi. Ogni altra cosa è meno importante agli occhi di Zeus, perché la pietà non muore con gli uomini ma si serba nei vivi e nei morti.

## PRIMO ATTO

## PERSONAGGI

*Andromaca**Ancella**Donna menomata posseduta dalla Moira Lachesi**Coro di uomini troiani**Ecuba**Odisseo**Fantasma di Achille**Troia.**Una casa semidistrutta, ma ancora piena di arredi domestici e di oggetti.**Scena prima**Un'ancella apparecchia la tavola. La donna posseduta dalla Moira è accanto a una mola per arrotare coltelli; è zoppa, e incapace di esprimersi. Andromaca è seduta e assorta, come assente.*

ANDROMACA

Stanchi di battaglie, respinti dal destino, erano i Greci che tanti anni erano svaniti così. Costruiscono un cavallo, grande come una montagna; ne rivestono i fianchi con tavole di abete, lo fanno passare per un dono votivo a propiziarsi il ritorno, e la fama si sparge. Nei fianchi oscuri del cavallo rinchiudono di nascosto uomini tirati a sorte tra i migliori, e riempiono di soldati la cavità immensa e l'utero. "Apriamo una breccia nelle mura e spalanchiamo la città". Tutti si danno da fare: mettono rulli scorrevoli sotto i piedi del cavallo, gli gettano al collo una fune; la macchina fatale, gravida di armi, sale le mura. Tutte intorno le ragazze cantano inni sacri e toccano con gioia la fune. E sale e s'insinua minacciosa in mezzo alla città.

ANCELLA

Per quattro volte si arrestò sulla soglia, per quattro volte echeggiarono le armi

dall'utero; e tuttavia, smarriti, ciechi, impazziti, insistemmo e mettemmo il mostro sulla rocca sacra.

ANDROMACA

Restituiti alla luce, escono lieti dalla profondità del legno, calandosi giù per la corda, Tessandro, Stènelo, ed il crudele Odisseo, Acamante, Toante, Macaone e Menelao e Neottolema, figlio di Achille.

*Dall'esterno si sentono arrivare gli uomini che tornano dal lavoro. Andromaca si alza.*

ANDROMACA

Invadono la città sepolta nel sonno e nel vino, uccidono le guardie, aprono le porte, accolgono i compagni, fanno squadre secondo gli accordi.

*Gli uomini entrano in casa, rumorosi, con sacchi e tronchi. Tacciono vedendo l'agitazione di Andromaca. Vanno silenziosi al tavolo, uno si lava le mani, l'ancella serve il pasto.*

ANDROMACA

Davanti al vestibolo, sulla soglia, esulta nelle armi, risplende della luce del bronzo Neottolema; come viene alla luce il serpente che nell'inverno stava sotto la terra fredda, gonfio e sazio di erbe maligne, ed ora, gettata la vecchia pelle, nuovo e raggianti di giovinezza, porta alto il petto e avvolge il dorso viscido, ritto verso il sole, e dalla bocca guizza la lingua a tre punte. Afferra una scure e spezza la porta, svelle dai cardini i battenti di bronzo, strappa una trave, fora il legno ed apre uno squarcio. Incalza con la forza di suo padre Neottolema, si apre a forza una via, i Greci vi irrompono. No! No, non con tanta violenza un torrente spumeggia e rompe gli argini e nel suo vortice abbatte gli ostacoli e si riversa furioso nei campi e travolge per la pianura il bestiame con tutte le stalle. Io ho visto Neottolema pazzo di strage. Le cinquanta stanze nuziali, che promettevano tanti nipoti, le porte superbe di preda e di oro, precipitarono.

CORO

Quando Priamo vede la città presa, caduta, le porte della sua casa scardinate, i nemici penetrati fin nelle sue stanze, il vecchio indossò sulle spalle tremanti le armi da tanto tempo dimenticate, cinse la spada inutile e si lanciò a morire nel folto dei nemici. Ma quando Ecuba vide Priamo con indosso le armi della sua giovinezza: "Quale pensiero atroce – gli disse – infelicissimo sposo, ti ha spinto a indossare le armi? Dove ti precipiti? Non questi aiuti, non questi difensori richiede il presente, neppure se ci fosse il mio Ettore. Resta qui, questo altare

ci proteggerà tutti, oppure morremo insieme”. Così disse e riportò indietro il vecchio e lo fece sedere nel luogo sacro.

*L'uomo riporta paziente Andromaca al tavolo. Si riprende silenziosi a mangiare. Le donne si guardano. La Moira aziona la mola, sempre più forte, ridendo disordinatamente. L'ancella si alza di scatto. Gli uomini si mettono sull'allarme.*

ANDROMACA

Polite, Polite, fuggi per i lunghi portici in mezzo alle armi e ai nemici, ferito, Neottolemo lo insegue nel desiderio ardente di dargli la ferita mortale, e ormai lo ha quasi nelle sue mani, gli è addosso con l'asta. E quando finalmente giunge davanti agli occhi dei suoi genitori, cade con molto sangue sul luogo sacro. “Non fu così quell'Achille, da cui menti di essere nato” – questo dice Priamo a Neottolemo –. E quello risponde. Cosa risponde? Che risponde?

CORO<sup>6</sup>

“Andrai dunque tu stesso a riferire a mio padre Achille il messaggio; e ricordati di raccontargli bene i miei delitti, e quanto Neottolemo si è imbastardito”. Così gli rispose, e trascinò all'altare Priamo tremante, quello scivolava nel sangue di suo figlio; afferrò con la sinistra i capelli e con la destra sollevò la spada e gliela piantò fino all'elsa nel fianco.

*Il coro ferma la mola; torna il silenzio, e la calma.*

CORO

A che gli serve una vittoria che offende la giustizia con un atto di forza, così odioso? Sì, sul momento può appagarli, ma col passare del tempo diventerà arida, e incomberà sulle loro case come un rimprovero. Sono scomparsi i sacrifici e i rumori delle feste notturne in onore degli dèi; le statue dorate, le dodici feste troiane della luna piena. Signore, tu vedi la mia città distrutta, consunta dalla violenza del fuoco?

ANDROMACA (*riprendendo coscienza*)

Morire è come non essere mai vissuti, morire è meglio che vivere nel dolore. Non si soffre, non si ha la sensazione dei mali; chi era felice, e precipita nell'infelicità, la sua anima si smarrisce nel ricordo. Io ho mirato alla fama più alta, ho ottenuto grande fortuna, e l'ho perduta. Le virtù femminili le esercitavo con fatica nella casa di Ettore. Respingevo il desiderio di uscire e restavo in casa e in casa mi bastava la ragione come maestra di onestà. Tacevo, e mostravo a

<sup>6</sup> Queste battute del coro sono originariamente attribuite a Neottolemo in Paduano-Fusillo.

mio marito uno sguardo tranquillo, sapevo in che cosa dovevo vincere, e dove era meglio lasciare a lui la vittoria. Ma adesso questa fama è giunta nel campo greco, e mi ha rovinata. Neottolema, il figlio di Achille, dell'uccisore di Ettore, mi vuole per compagna; e sarò schiava nella casa degli assassini. Se ripudio il mio Ettore e apro il cuore al nuovo marito, il morto mi condannerà; se invece rifiuterò quest'uomo sarò in odio ai padroni. Dicono che basta una sola notte per allentare la ripugnanza di una donna per il letto di un uomo; ma io disprezzo chi abbandona l'uomo del suo passato e ama un altro. Neppure una cavalla divisa dalla sua compagna sopporta facilmente il giogo; anche se è una bestia senza parola e senza intelletto, una natura inferiore.

*Cade il silenzio per qualche istante.*

*Uno degli uomini accende una radio. Le stazioni occupate dagli invasori trasmettono un discorso di Odisseo all'esercito.*

ODISSEO

È un male in molti stati che gli uomini valorosi non ricevano un compenso maggiore degli altri. Ai nostri occhi Achille è degno di essere onorato perché morto gloriosamente per la Grecia. Sarebbe vergognoso se non gli dimostrassimo adesso l'affetto che avevamo per lui da vivo. E che cosa diremmo poi, constatando che i morti non vengono onorati, se si presentasse un'altra volta la necessità di mobilitare l'esercito: combatteremmo o piuttosto non risparmieremmo la vita? Da vivo io mi accontento di vivere alla giornata anche con poco; ma voglio che la mia tomba sia ammirata e onorata. Questa è una soddisfazione che dura nel tempo. Ebbene, lo spettro di Achille è comparso nello splendore delle sue armi dorate e ha fermato le navi già pronte a mollare la cima. Ha chiesto che la figlia di Ecuba sia data in sposa alle sue ceneri. E come è usanza dei nostri matrimoni, deve essere Neottolema a consegnare la sposa a suo padre, nelle forme richieste dal rito. Polissena, sia sacrificata da Neottolema e spruzzi col suo sangue la tomba di Achille.

*Si manifesta improvvisamente Ecuba, che finora è stata seduta immobile accanto al bacile. È cieca.*

ECUBA

Achille! È ancora vivo Achille per disgrazia dei Troiani? Ancora ci fa la guerra? Troppo leggera è stata la mano di Paride! Anche le sue ceneri e la sua tomba hanno sete del nostro sangue! Un tempo ero circondata da una famiglia felice, mi stancavo a distribuire l'amore materno fra tanti figli, con tanti baci; ora mi

resta solo lei: mia compagna, mia speranza, mio conforto, mio riposo. È lei tutta la prole di Ecuba, la sola voce che ancora mi chiama mamma. Sparisci, respiro ostinato e infelice, risparmiami almeno questo lutto! Il pianto inonda le guance e prorompe fitto, improvviso, dagli occhi distrutti. Gioisci, esulta, figlia! Cassandra le vorrebbe queste tue nozze, le vorrebbe Andromaca.

*Ecuba si è seduta al tavolo.*

ANDROMACA

Noi Ecuba, noi siamo da compiangere: la flotta nemica ci porterà via, disperse. Polissena la coprirà la terra amata della patria.

*La Moira, con la sua risata sguaiata si è impossessata della radio. Tocca i tasti con gesti inconsulti: la radio si accende, trasmette una vecchia canzone greca.*

ECUBA

Ma ecco che sopraggiunge Neottolemo con passo precipitoso, con sguardo torvo. Neottolemo, che aspetti? Aprimi con la spada il petto, e unisci i suoceri di Achille! Tu, concepito dalla violenza furtiva fatta ad una vergine, nato da Achille sì, ma quando non era ancora un uomo! Forza, macellaio di vecchi, anche questo sangue va bene per te. Me l'hai strappata, ora, portala via!

*La Moira spegne la radio.*

ECUBA

Contaminate pure gli dèi con questa strage atroce, contaminate i morti. Vi auguro un mare degno di questo sacrificio. A tutta la flotta greca, a tutte le mille navi, succeda quello che augurerò alla nave che mi porta!

*Buio*

*Scena seconda*

*La Moira è sola. Si porta a fatica presso la tavola, estrae delle candele dalle tasche. Capovolge tre bicchieri su cui pone le candele, e dà fuoco agli stoppini. Risuonano, come voci delle fiamme, parole dette con sforzo.*

VOCI

Lo scabro Neottolemo, le armi  
scure, nere come i suoi piani rassomigliavano

alla notte, quand'era sdraiato dentro il cavallo fatale;  
 adesso ha macchiato il suo colorito terribile  
 e nero con un'insegna più fosca; dai piedi alla testa  
 ora è tutto rosso, orridamente truccato  
 col sangue di padri di madri di figlie di figli  
 cotto e impastato assieme al suolo rovente  
 che fa luce, maledetta, tirannica luce  
 all'assassinio del suo signore; arso nell'ira e nel fuoco  
 ingrandito così dai grumi di sangue  
 con gli occhi come carbonchi, l'infernale Neottolema  
 cerca il vecchio Priamo; e presto lo trova  
 a scagliare colpi che non arrivano ai Greci, la spada antica  
 ribelle al suo braccio resta là dove cade  
 refrattaria al comando; in una battaglia ineguale  
 Neottolema incalza Priamo, colpisce rabbiosamente  
 a vuoto; ma al soffio, al vento della spada feroce  
 il padre cade spossato. E Troia insensibile  
 sembra avvertire il colpo; dalla cima infiammata  
 precipita alla base e con orrendo fragore  
 imprigiona l'orecchio di Neottolema.

*Intanto la Moira, accese le candele, passa un coltello sulle fiamme.*

LA MOIRA

Solleva la fiaccola, dammi la luce,  
 ecco io rendo onore  
 brucio il fuoco sacro  
 signore Imeneo  
 beato lo sposo  
 signore Imeneo  
 Poiché tu piangi, madre,  
 e intoni il lamento  
 funebre sul padre morto, sulla patria,  
 io ardo la fiamma del fuoco  
 nella luce nello splendore  
 illumino te Imeneo  
 illumino te Ecate  
 sul letto verginale come vuole l'usanza.  
 Polissena,

il leone odioso ti trascinerà alle nozze selvagge  
 al sacrificio nuziale  
 il terribile macellaio, il serpente Neottolemo  
 ti sgozzerà versando il sangue nel secchio profondo  
 spezzerà la giovenca incoronata  
 con il ferro ancestrale, scioglierà  
 i lupi del primo sacrificio giurato.  
 Solleva il piede, conduci  
 la danza evoè  
 come per la fortuna beata  
 di mio padre; la danza  
 è sacra.  
 Spicca nella danza Neottolemo  
 e Achille  
 ne ha maggior gioia della sua forza  
 e della bellezza; la città imprendibile  
 è distrutta dal ballo, e precipita.

*Si sentono improvvisamente dei passi e dei rumori all'esterno. La moira spegne la candela e fa buio. Apre la porta della credenza e vi si nasconde, scomparendo là dentro.*

VOCI

Ed ecco la spada  
 che stava cadendo  
 sembrò piantarsi nell'aria.  
 Come un tiranno dipinto, Neottolemo  
 neutrale fra la sostanza e il volere  
 si ferma.

*Appare una zona sospesa e distante al di là della scena, come un suo doppio privo di consistenza materiale. Lo spettro di Achille impugna la spada verso l'alto, trapassando il corpo di Odisseo che è sospeso in alto in posizione orizzontale.*

ACHILLE

Divino figlio di Laerte, astutissimo Odisseo, sciagurato, quale altra impresa più grande ti prefiggi? Come hai osato scendere all'Ade, dove abitano i morti insensibili, le ombre degli uomini distrutti?

ODISSEO

Da vivo noi Greci ti onoravamo come gli dèi, ma anche ora hai potere; non ti rincrescere di essere morto, Achille.

ACHILLE

Non lodarmi la morte, splendido Odisseo. Preferirei coltivare i campi al servizio di un altro, anche di un povero che ha scarsi mezzi, piuttosto che regnare sulle ombre. Ma dammi notizie del mio splendido figlio: è andato già in guerra e si distingue, o non ancora? E dimmi se sai qualcosa di Peleo, se riceve ancora onore o è disprezzato perché vecchio. Se potessi tornare per un solo momento alla casa paterna farei pesare il mio furore su chi gli fa violenza.

ODISSEO

Non ho nessuna notizia di Peleo, ma posso dirti tutto di tuo figlio Neottolema che io stesso ho condotto su una nave da Sciro in mezzo ai Greci. Quando si teneva consiglio su Troia, parlava sempre per primo, senza sbagliare, solo il divino Nestore ed io lo superavamo. Quando invece combattevamo attorno alle mura, non restava mai in mezzo alle folle, ma correva molto avanti, non era inferiore a nessuno, e uccise molti uomini in battaglia. I nomi di tutti i guerrieri che ha ucciso difendendo i Greci, non li posso ricordare. Ti dirò invece di quando entrammo nel cavallo fabbricato da Èpeo, dove a me spettava tutto, aprire o chiudere la macchina ingannevole: là i migliori fra i Greci, gli altri principi e i capi si asciugavano le lacrime, e tutti tremavano, ma lui non lo vidi impallidire un solo momento nel bel volto, né asciugarsi le guance di una lacrima.

*Odisseo sparisce. La Moira si avvicina alla spada di Achille che comincia a muoversi e a roteare.*

VOCI

Come spesso vediamo prima della bufera  
 un silenzio nel cielo, le nuvole ferme  
 i venti arditi senza più un suono, la terra di sotto  
 silenziosa come la morte; finché il tuono terribile  
 fende lo spazio. Così dopo la pausa di Neottolema  
 si risveglia la vendetta che lo mette di nuovo all'opera  
 e i martelli dei Ciclopi non caddero mai  
 sulle armi di Marte forgiate a prova d'eternità  
 con meno rimorsi di quanto non cada adesso  
 la spada cruenta di Neottolema.

*Achille dà il colpo e sparisce.*

LA MOIRA

Via, via, Fortuna bagascia! Voi tutti  
dèi riuniti a consiglio, toglietele il suo potere,  
spezzate tutti i razzi, i cerchi della sua ruota  
dall'alto del cielo, rotolate giù il mozzo tondo  
giù fino all'inferno!

*Buio*

*Scena terza*

*La casa è vuota. Dall'esterno le voci di Ecuba e di Andromaca si rincorrono calme  
come in una litania, un rosario.*

ANDROMACA

I padroni greci mi portano via.

ECUBA

Ahimè

ANDROMACA

Perché piangi il canto

ECUBA

Ahimè

ANDROMACA

dei miei dolori

ECUBA

Oh Zeus!

ANDROMACA

del mio destino?

ECUBA

Figli miei!

ANDROMACA

Una volta eravamo.

ECUBA

La felicità è finita, Troia è finita

ANDROMACA

Sventurata!

ECUBA  
e i miei nobili figli.

ANDROMACA

Ahimè

ECUBA

La mia

ANDROMACA

disgrazia.

ECUBA

Triste sorte

ANDROMACA

della nostra città

ECUBA

che svanisce nel fumo.

ANDROMACA

Ritorna, Ettore

ECUBA

Chiami mio figlio nell'Ade, infelice!

ANDROMACA

difendi tua moglie.

ECUBA

Vecchio Priamo, portami con te a dormire nell'Ade!

ANDROMACA

Grande è il rimpianto

ECUBA

ora soffriamo questi dolori

ANDROMACA

la città morta

ECUBA

dolori sopra dolori.

ANDROMACA

Per l'odio degli dèi, da quando tuo figlio paride è sfuggito alla morte e per amore di nozze odiose ha distrutto Troia. Ecco distesi davanti al tempio di Atena cadaveri sanguinanti offerti ai corvi. Così tuo figlio ha gettato Troia nella schiavitù.

ECUBA

Povera patria!

ANDROMACA

Ti lascio e piango

ECUBA

Ora vedi la sua fine dolorosa

ANDROMACA

la casa dove ho partorito.

ECUBA

Figli miei, vostra madre vi perde! Quale compianto, quali lutti, lacrime su lacrime nella nostra casa. I morti dimenticano il dolore, e non piangono.

*Carica di un pesante baule, l'ancella entra in casa. Fa luce. Cerca gli oggetti da salvare, da portare via. Strappa una tenda ricamata, trova un vecchio abito da sposa, delle fotografie ingiallite, e un sonaglio d'argento.*

*Entra il Corifeo. Si terge il sudore con un fazzoletto. Va al tavolo, beve, e si rivolge a Ecuba ed Andromaca che intanto entrano in casa. L'ancella piega le lenzuola.*

CORO

Tutto l'esercito greco si affollava davanti alla tomba per il sacrificio di Polissena. Neottolemo l'ha presa per mano e l'ha messa sul tumulo del padre < io ero là accanto, e seguivano giovani greci scelti, con l'incarico di tenerla ferma se si fosse divincolata>: tutta la folla è rimasta immobile. Allora il figlio di Achille ha preso in mano una coppa tutta d'oro, < Ed io, stando al centro, dissi: "Tacete, Greci, tacete tutti! Silenzio!"> e tutta la folla rimase immobile. Neottolemo ha detto: "Padre mio, figlio di Peleo, ricevi da me le libagioni magiche che evocano i morti; vieni a bere il sangue nero, purissimo, di questa fanciulla che l'esercito ed io ti offriamo in dono. Concedici di salpare le ancore e di avere un ritorno propizio, e che tutti arriviamo in patria". Poi riafferrata l'elsa la spada dorata, la sguainò e ha fatto segno di prendere tua figlia. Ma lei capì e disse: "Greci che avete distrutto la mia patria, io muoio di mia volontà; nessuno mi tocchi: offrirò io la mia gola senza paura. Lasciatemi libera in nome degli dèi, perché voglio morire libera. Sono una principessa, e avrei vergogna di essere chiamata schiava tra i morti". L'esercito acclamò, e il re Agamennone ordinò di lasciarla. E lei, libera, si è lacerata la veste dalla spalla fino ai fianchi e all'ombelico, e ha mostrato il seno meraviglioso, come la statua di una dea. Poi, inginocchiandosi, ha detto queste parole arditissime: "Guarda ragazzo: se vuoi colpire il petto colpisci, se vuoi colpire la gola, è pronta". Neottolemo esitò a

lungo per pietà della fanciulla, poi affondò il ferro e le vie del respiro: sgorgò un fiotto di sangue. Lei anche morendo si preoccupò di cadere dignitosamente, nascondendo ciò che gli occhi dei maschi non devono vedere.

ECUBA

Prendi un bacile, mia fedele ancella, immergilo nell'acqua del mare e riportamelo. Voglio lavare per l'ultima volta mia figlia, vergine non vergine, sposa senza sposo, e renderle onore, non quello che merita (come potrei?), ma con i mezzi che ho, raccogliendo gli arredi funebri tra le schiave che stanno con me in questa casa, se qualcuna ha rubato qualcosa di nascosto ai nuovi padroni, a casa sua. Reggia un tempo felice, Priamo che avesti tanti figli bellissimi, ed io vecchia madre: come siamo arrivati al nulla, perdendo l'orgoglio di un tempo. Sono inutili i vanti e i progetti. Figlia mia, quale empietà il tuo sacrificio: hai avuto una brutta morte.

ANDROMACA

È morta come è morta: tuttavia è più fortunata di me che vivo.

CORO

Sposa di Ettore che fu il più grande fra i Troiani, non mi guardare con odio: è duro per me comunicarti gli ordini dei Greci e degli Atridi.

ANDROMACA

Che cosa? Questo mi sembra l'inizio di una sciagura.

CORO

Si è deciso che il tuo bambino, come dirtelo?

ANDROMACA

Non avrà il mio stesso padrone?

CORO

Nessun greco sarà il suo padrone.

ANDROMACA

Lo lasceranno qui, relitto dei Troiani?

CORO

Non so come dirti il fatto tremendo.

ANDROMACA

È giusto che tu esiti, se non hai buone notizie.

CORO

Perché tu sappia tutto il male: uccideranno tuo figlio.

ANDROMACA

Ho sentito.

CORO

Nell'assemblea dei Greci ha vinto Odisseo, esortandoli a non allevare il figlio di un eroe.

ANDROMACA

Lo stesso decreto vinca per i suoi figli!

*Entra Odisseo. Tutti si fermano e indietreggiano lentamente. Egli accarezza l'ancella, che corre a prendere un fucile, ma viene fermata da Andromaca.*

*Calmo, Odisseo invita Andromaca a sedersi, poi siede lui stesso. Sbuccia una mela.*

ODISSEO

Non può tenersi stretto suo figlio: sopporta nobilmente il dolore, renditi conto che non hai nessuna forza. Rifletti: non possiamo avere aiuto da nessuna parte: tuo marito è morto, la città è morta, tu sei prigioniera e loro saranno ben capaci di fronteggiare una donna, una sola. E dunque non ribellarti, non compiere atti ostili e indecorosi, non scagliare maledizioni sui Greci. Se dirai qualcosa che può irritare l'esercito, tuo figlio non avrà sepoltura né compianto. Se tacerai, accettando il destino, non dovrai lasciarlo insepolto e troverai più benevoli i Greci.

*Andromaca si è però allontanata un po' alla volta da lui, trascinando la sedia da cui si era alzata. Questo ha innervosito Odisseo, che grida le sue ultime parole mentre Andromaca corre via. Escono tutti, tranne Odisseo ed Ecuba.*

*Odisseo si reca al bacile e si lava le mani.*

ECUBA

Ora è il momento della grande lotta, ricolmo di lacrime e gemiti. Non sono morta, purtroppo, quando avrei dovuto. Ricordi, quando venisti a spiare Troia, deturpato dagli stracci, col sangue che ti colava dagli occhi sulle gote?

ODISSEO

Sì, mi è rimasto impresso profondamente nel cuore.

ECUBA

È vero che Elena ti riconobbe e lo disse a me sola?

ODISSEO

Sì: ero in grave pericolo.

ECUBA

È vero che ti sei gettato umilmente alle mie ginocchia?

ODISSEO

Con un senso di morte la mia mano ti toccava la veste.

ECUBA

E cosa hai detto, allora che eri in mio potere?

ODISSEO

Molte parole inventate per non morire.

ECUBA

È vero che ti ho salvato, lasciandoti uscire da Troia?

ODISSEO

La prova è che sono ancora vivo.

ECUBA

E non sono ignobili dunque questi tuoi progetti, se dopo essere stato trattato da me come ammetti di essere stato trattato mi restituisci non il bene ma tutto il male che ti è possibile? Siete una razza ingrata, voi che mirate alle cariche politiche. Meglio non essere vostri amici, perché voi non esitate a danneggiare gli amici pur di parlare per compiacere le masse. Che cosa credete di aver scoperto, votando la morte di mia figlia? Era necessario fare sacrifici umani a una tomba, dove si macella piuttosto un bue? Forse era giusto che su di lei Achille volesse ricambiare morte per morte ai suoi assassini? Lei non gli aveva fatto niente di male. Elena piuttosto avrebbe dovuto chiedere come vittima sacrificale, perché lei l'ha condotto a Troia e alla morte. Mentre a chi vado serva, io che ho bisogno di un bastone per muovere il mio vecchio corpo? A Odisseo, il re di Itaca. La mia sorte è dunque essere schiava di un ingannatore spregevole, nemico della giustizia, una belva che non conosce legge, che stravolge e rovescia tutto con la sua lingua bifida; rende nemici quelli che prima erano amici. Greci, che ci chiamate barbari e inventate crudeltà barbariche: perché uccidete questo bambino, innocente di tutto?

*Gli uomini irrompono nella casa con violenza. Vengono a prendere le ultime cose, il baule preparato dall'ancella, la radio, i sacchi di grano. Odisseo esce, seguito un po' alla volta dagli uomini che hanno terminato il loro compito.*

*Entra l'ancella. Ecuba è seduta al tavolo.*

CORO<sup>7</sup>

Ecuba, è rimasta ormai una sola nave di Neottolemo che aspetta di caricare e portare alle rive di Ftia il resto della preda conquistata dal figlio di Achille. Lui è già partito. Non poteva aspettare e ha portato Andromaca con sé. Lei ha chiesto però di poter seppellire il bambino a quello stesso Neottolemo che glielo ha gettato dalle mura, e che lo scudo di bronzo, lo scudo di Ettore, terrore dei Greci, non fosse portato alla casa dove lei starà con un altro: troppo dolore a vederlo. In quello scudo, invece che su una bara di cedro o in una tomba di marmo, sarà sepolto il bambino; lo affida alle tue mani perché tu lo vesta e lo copra di fiori, meglio che puoi: lei è partita e la fretta del padrone le ha impedito di seppellire suo figlio. Quando tu avrai composto il cadavere vi getteremo sopra della terra e partiremo.

ECUBA (*come risvegliandosi improvvisamente*)

Dov'è Eleno, dov'è Cassandra, loro potrebbero interpretare i miei sogni. Non sono mai salita su una nave, ma le ho viste dipinte e ne ho sentito parlare. Quando i marinai devono affrontare una bufera non smisurata, fanno ogni sforzo per salvarsi: uno va al timone, un altro alle vele, uno a svuotare la stiva. Ma se il mare sconvolto li travolge, cedono al destino e si consegnano al vortice delle onde. Così anch'io ai molti dolori, all'ondata di angosce che viene dagli dèi, cedo in silenzio.

*Buio*

## UN CANTO

Vento, vento di mare  
 che sulla distesa dell'acqua  
 porti le navi leggere,  
 dove mi porterai?  
 dove sarò schiava?  
 Nella terra dei Dori?  
 O a Ftia dove dicono  
 che l'Apidano ingrassa la terra?  
 O i remi mi porteranno  
 a condurre una vita penosa  
 nell'isola dove la palma  
 fiorisce fronde per Leto  
 in onore del parto di Apollo?

<sup>7</sup> Queste battute sono attribuite all'ancella in Paduano-Fusillo.

O nella città di Atena,  
la dea dallo splendido carro,  
ricamerò la veste di croco  
con trame adorne di fiori?  
Miei poveri figli,  
terra dei miei antenati  
crollata nel fumo.  
incenerita, predata dai Greci  
In terra straniera  
sono schiava, ho lasciato  
l'Asia per le terre d'Europa  
nelle case dei morti.

## SECONDO ATTO

### ULTIMA LETTERA A FILOTTETE

#### PERSONAGGI

*Neottolema*

*Il corpo senza vita di Filottete*

*Di nuovo Lemno. Siamo tornati al momento in cui Neottolema si era allontanato dall'accampamento per andare da Filottete.*

*Tre spari nel buio. Nella palude appare Neottolema in tenuta da guerra e con la fascia nera che gli copre il viso. Ha appena sparato a Filottete che ora è riverso su un ramo.*

*Neottolema, dissimulando una forte tensione, si appresta a scrivere una lettera, forse una traccia che va lasciata come prova a sua discolpa, appoggiandosi a una cassa militare. Mentre scrive, si ascolta una registrazione con il contenuto della lettera.*

LETTERA: Illustre amico, ero sicuro della tua profonda comprensione. Anche noi giovani chiamati, come dicono, all'ultimo momento quasi a mietere la gloria preparata dalle vostre armi, e ferite, e morte, conosciamo, riconosciamo, e abbiamo sì anche noi le nostre piaghe in un punto diverso del corpo – ferite che non si vedono, senza quel contrappeso di superbia del sangue illustre che si versa, in guerre che si vedono, in battaglie che si vedono. Una simile gloria...

*Smette di scrivere*

NEOTTOLEMO

una simile gloria non è per noi. Ma chi l'ha chiesta? Non abbiamo avuto neanche un'ora per noi, pagando debiti e ipoteche di altri. Non siamo arrivati a vedere nell'alba una mano tranquilla aprire la finestra di fronte e appendere fuori una gabbia di canarini al chiodo sul muro, con la semplicità di un gesto inutile ma necessario.

Tutti i discorsi dei grandi erano sui morti e gli eroi. Parole strane, terribili: ci davano la caccia nel sonno scivolando sotto porte chiuse, dalla sala dei banchetti dove voci e bicchieri scintillavano, e il velo di una danzatrice nascosta fluttuava in silenzio, confine trasparente, vorticoso, fra la vita e la morte.

*Musica ritmica.*

*Prende a muoversi dolcemente, come danzando e tenendo un ritmo immaginario.*

Quella trasparenza ritmica, palpitante, del velo confortava un poco le nostre notti di ragazzi, diradava l'ombra degli scudi disegnata dal pigro chiaro di luna sopra i muri bianchi.

Preparavano insieme il nostro cibo e il cibo dei morti. Dalle tavole prendevano, all'ora dei pasti, vasi di olio e di miele, e li portavano su tombe sconosciute. Non distingevamo le anfore del vino dalle urne funerarie. Non conoscevamo cosa era nostro, cosa dei morti. Il battito di un cucchiaino sul piatto era un dito improvviso che batteva sulle spalle, un rimprovero. Ci voltavamo a guardare. Nulla.

*Una pausa*

Fuori dalle camere da letto tamburi e trombe, scintille rosse, muti colpi di maglio nelle officine misteriose, dove giorno e notte martellavano scudi e giavellotti, e altri colpi di maglio nei cantieri sotterranei per statue di dèi guerrieri

e di soldati, e mai di atleti e di poeti; e insieme centinaia di stele funerarie con efèbi nudi, bellissimi, tutti quanti in piedi, che travestivano nella loro posizione verticale l'orizzontalità perenne della morte.

*Si ferma. Davanti a lui, a pochi passi, c'è il cadavere nella penombra. Accende la pila, lo illumina.*

C'era un lungo corridoio bianco (e c'è ancora) lastricato tutto di stele funerarie. Non ci permettevano di riposare un po' lo sguardo sulle membra armoniose o sui riccioli di marmo che cadevano spesso su quelle fronti, alitati dalle labbra di un vento improvviso, fragrante, in un mezzogiorno d'estate tutto d'oro; profumava di limoni, di limoni e di vimini cotti dal sole. Bei modelli ci hanno dato in eredità, ma chi li ha chiesti? – Se ci lasciavano alla nostra piccolezza! Non vogliamo misurarci con loro – che ci avete guadagnato d'altronde? Che ci abbiamo guadagnato?

*Riprende a scrivere*

LETTERA: Capisco il tuo nobile ritiro, illustre amico: un pretesto credibile per tutti – un dolore del corpo, non dell'anima o del cuore – un buon pretesto quel morso del serpente (della sapienza, forse?), per restare solo e per esistere (tu, nessun altro), per non esistere magari, acciambellato a cerchio, come la serpe che si morde la coda (tante volte l'avrei voluto anch'io).

Hai meditato forse in questa solitudine una vendetta, un riconoscimento, o almeno il riconoscimento del valore delle tue armi. Ed ecco che hai avuto ragione – non voglio nascondere – per questo sono venuto, come hai indovinato –: queste daranno alla fine la vittoria ai Greci: queste, in mano mia. Ma io sono venuto innanzitutto per te. Non le voglio, le armi, come contraccambio del mio riconoscimento.

*Si interrompe. Fissa la lampada che ha davanti a sé. La serra poi tra le mani, giocando col riverbero della luce. Riprende a ricordare.*

NEOTTOLEMO

Una sera mia madre mise le mani attorno al lume per proteggere la fiamma dal vento: le sue mani divennero trasparenti, due grandi petali di rosa, un fiore strano, e la fiamma un pistillo improbabile. Vidi allora le chiavi abbandonate sulla scala di pietra, vicino agli archi e ai carnieri dei cacciatori – e capii: non

avrebbero aperto più niente, quelle mani, così solitarie, così ammirate, chiuse per sempre nella loro trasparenza. Mia madre sorrideva angosciata: –Vedi, tu che volevi essere un uccello? – mi diceva, e intanto dava ordine alle serve di spennare gli uccelli per cena nel cortile di dietro, dove l'ombra del monte cadeva come ferro fuso che manda scintille, e gli enormi cipressi severi, scuri, solitari, prendevano una muta iniziativa inspiegabile.

*Si leva camicia e maglietta per compiere esercizi fisici, respirazione, flessioni.*

Allora gli uomini sudati, impolverati dalla caccia, con lanugine di spine nei capelli, e macchie di pino sulle spalle, erano nel bagno, si sentiva anche di fuori l'acqua cadere, il profumo del sapone mescolato coi profumi del giardino – resina bruciata, menta, timo, rosmarino – dolci profumi freschi, vapori profondi. Belle voci virili poco prima del sonno sicuramente dimenticavano piani di guerra, emulazioni, lotte carnali nella loro nudità, amanti e innocenti, forse sfioravano il proprio petto, e si imprigionavano sull'orlo del letto a gambe larghe, dimenticando le ginocchia nelle mani calde, fino a compiere una piccola storia divertente, fiorita di risa e cigolii di letti.

*Fine musica.*

*Si ferma.*

Io li ascoltavo, allora, dal corridoio, mentre curiosavo di nascosto fra le spade lucenti e gli scudi appoggiati al muro che riflettevano misteriosamente giù dalla vetrata il chiaro di luna – e mi sentivo così solo, così disperato, come fosse il momento in cui scegliere per sempre tra le loro risate e le loro armi. Temevo che si alzasse di notte mio padre e mi trovasse nel corridoio a toccare quelle armi strane, e soprattutto scoprisse che avevo sentito le loro risate, capisse la mia alternativa segreta. Non mi avvicinavo mai alle stanze degli ospiti, sentivo solo le loro voci, come se attraversassero dei portici l'uno dopo l'altro – prima in luce, poi in ombra <sup>8</sup>– spesso soffocate dal rumore degli zoccoli fuori nel cortile –. Qualche volta ho tremato per un'ombra grande davanti ai miei piedi – era un cavallo ritto là vicino alla vetrata, che guardava dentro e ombreggiava la fila degli scudi battuti dal martello.

*Si guarda intorno con una pila.*

<sup>8</sup> In Paduano-Fusillo è «prima in ombra e poi in luce».

Così grande era anche l'ombra di mio padre: si diffondeva su tutta la casa, chiudeva porte e finestre, mi sembrava talvolta che per vedere il giorno dovevo mettere la testa fra le sue gambe – e questo mi faceva più paura – il contatto delle sue cosce sul mio collo. Preferivo restare in casa, nella buona penombra dentro alle stanze, tra mobili docili, alla carezza arrendevole delle tende. Talora nella sala deserta delle statue – amavo gli èfebi.

*Scende nell'acqua stagnante.*

Regnavano là dentro il fresco e il silenzio, mentre fuori tra uliveti e vigneti impazzivano cicale nel mezzogiorno dorato, rovente. Per terra si incrociavano miti, concordi, le ombre delle statue, delineando rombi azzurri, trasparenti; e a volte un topolino rinfrancato dalla quiete passava lentamente sui piedi degli efebi, si fermava, scrutava con due gocce d'olio, tutto sospetti, le finestre lunghe e strette, piantando nell'assoluto, come una morbida freccia, il muso a punta, a nome di tutte le figure di marmo – il loro piccolo compagno.

*Prende un'asta di ferro nell'acqua.*

Mio padre non amava le statue. Non l'ho visto mai in piedi davanti a qualcuna – forse era già la statua di se stesso, una statua di bronzo, di cavaliere orgoglioso, insaziabile. C'era solo quella sua amicizia con Patroclo che me lo avvicinava un po', come se a grandi passi scendesse dal suo piedistallo e si allontanasse sotto gli alberi. Mi sembrava strano che non si sentissero scricchiolare le giunture dei ginocchi di bronzo. La scelta, credo, è fallita – e poi, scelta fra che? Era l'ultima estate prima di essere chiamato secondo il mio turno.

*Comincia a correre battendo l'asta ritmicamente. Sotto i suoi piedi gira la terra sull'acqua.*

Cambiò la luce – fuochi di accampamenti, corpi nudi rossi, rossi di fiamma come insanguinati, come scuoiati, più carnali, più bestiali, più osceni, più sfacciati, un gran macello, visceri, testicoli, su ganci nella notte, nei solchi colava sangue, sperma, urina, escrementi, acqua di fogna, le ombre galoppavano lontano nel bagliore, finché usciva la luna umida e molle come un sesso, e cominciavano il rimorso, il pentimento, la creazione.

Si sentiva allora il rumore del fiume sotto gli alberi – freschezza piena di echi – senza chiedersi dove andava. Poco a poco si spegnevano i fuochi. Grandi

uccelli addormentati socchiudevano di tanto in tanto gli occhi, e un piccolo raggio di luce attraversava le foglie.

Gli uomini spidocchiavano il petto e il pube, gli èfebi, quasi glabri, di colpo come schivi, sentivano due scosse potenti ai capezzoli, come inchiodati da due frecce di piacere nella notte, e i muscoli del ventre li stringevano alla vita come corde. Le sentinelle si levavano i sandali, e sfregandosi le dita facevano palline nere, grasse, che impastavano per ore, ben modellate, riposanti, come statuette misteriose, e le lanciavano in silenzio nella notte. Poi, annusando le due dita fiutavano a lungo, belli, bestiali, intorpiditi, finché arrivava il sonno.

I grandi scudi abbandonati per terra mandavano un'eco stanca, metallica, quando vi battevano dall'alto le punte lontane degli astri. Nelle cavità si addensavano ordini oscuri di capi. Sul campo scintillava la mostruosa spina nuda della Galassia. Sentivamo un tratto sete – nient'altro: sete. Non nominavamo né l'acqua, né la sete: ci chinavamo, disperati, forse solo per allacciarci un sandalo, e così curvi guardavamo oltre, a cogliere un'immagine rovesciata di luoghi e di uomini e di noi stessi, un'immagine ingannevole, pietosa, limpida, spezzata, come rispecchiata nell'acqua. Ma l'acqua non c'era. Avevamo sete. Quella via era devastata sino in fondo. Ai due lati pozzi coperti, infettati dai cadaveri. La pietra si spezzava per il troppo calore. Le cicale gridavano. All'orizzonte calce e lingue di fuoco – e ancora lo stridio ossessivo dei grilli, le voci rassicuranti delle rane, il rumore secco di uno scarafaggio che gira dentro un elmo.

*Rallenta e cammina.*

*La terra continua a girare.*

Crescevano la barba, i capelli, le unghie, gli organi del sesso: e sempre notizie di morti e di eroi, e di nuovo di eroi.

*Si ferma. La terra gira ancora.*

Nessuno più riusciva a ricordare, a indagare, a domandare: tutto conciso, troncato, incompiuto. Solo le notti quando il silenzio cadeva orizzontale – come cessava la battaglia – si udivano in mezzo alle pietre rantoli lontani di feriti, e la luna era come l'occhio dilatato di un cavallo ucciso – allora soltanto sapevamo di non essere ancora morti.

*Canticchia rauco bevendo a grandi sorsi dalla borraccia, seduto sulla cassa.*

Una civetta cieca, caduta nella macchia, dondolava, con quegli occhi di lat-

te che indagavano un altro spazio. Un filosofo svegliatosi prima del tempo, passeggiava senza parlare tra due fila di buoi sgozzati. Nelle palestre ancora umide, i primi corridori provavano brevi giri, quasi come uccelli nell'aria. Nei cortili i soldati lavavano grandi caldaie da campo.

*Inizio musica*

*Afferra improvvisamente un manico della cassa, la rovescia e se la infila in testa, spiando fuori attraverso una fessura.*

Ed era già come sentire le scuri misteriose nel bosco tagliare la legna. Sentivamo il boato quando una pianta crollava per terra, e il silenzio spaventato nascondersi alle nostre spalle. Ed era già come vedere il Cavallo di legno, vuoto, enorme, che splendeva rischioso alla luce delle stelle, quasi sacro: e la sua ombra mitica si allungava sulle mura. E già sentivo di trovarmi nel cavo del cavallo, insieme agli altri, in quella posizione scomoda, nella gola del cavallo, a guardare con gli occhi vuoti la notte cristallina, come appeso nel caos, sapendo che la criniera al vento sopra il mio collo non era la mia – né, naturalmente, la vittoria. Ma mi preparavo al mostruoso, inutile salto dentro l'ignoto.

Così in questa posizione, là in alto, nella gola di legno del cavallo, io mi sarei sentito risucchiato, eppure vivo, a sorvegliare il campo nemico, i fuochi, le navi, le stelle, tutto quel familiare, terribile, innumerevole miracolo – così lo chiamano – del mondo, come un boccone fermo nella gola dell'infinito, e insieme un ponte falso (certo) di legno, e astuzia amara.

*Fine musica.*

*Ha riportato la cassa a terra. Torna a guardare il corpo di Filottete.*

Di lassù, ho visto per la prima volta il lampo delle tue armi.

*Si riveste.*

E quelli che un tempo lavavano i cavalli sulla spiaggia, nudi, e ungevano le criniere con olio biondo, tutti splendenti gli uomini e i cavalli nella luce mattutina, e quelli che la sera danzavano sui fuochi, e lampeggiavano i piedi nudi imporporati – adesso si ritirano fra le rocce, si arrabbiano, si vergognano, si mettono la mano davanti al sesso, si nascondono come fossero in colpa, e tutti fossero in colpa verso di loro. E forse invidiano i combattenti giovani per la loro

bella fiducia, per il loro coraggio, e per le loro belle parole imparate a memoria, e forse più per la massa di capelli lucenti, gonfi di salute e di amore.

E tuttavia anche loro partirono un giorno con un'ingenuità piena di grazia, e con la segreta presunzione di riformare il mondo. Partirono tutti insieme, ma ognuno per conto suo, se ne sono accorti: ognuno con una sua ragione, un'ambizione separata, velata da una grande idea, da uno scopo comune – velo trasparente che distingueva meglio, sotto, i frammenti di ciascuno, la meschinità e l'infelicità di tutti. Come fare ordine, in questo caos? Come restare, amico, accanto a loro? Ti capisco, adesso.

*Spoglia il cadavere del cappotto. Lo indossa lui stesso: il cappotto ha tre fori sulle spalle. Si scioglie il cinturone, lo tiene per un attimo, poi ne appoggia un capo sull'acqua e incide una riga. Lo immerge. Lo ritrae dall'acqua e lo indossa stringendolo forte.*

Navigavamo con la luna piena, il chiaro di luna metteva su tutti i volti una maschera sepolcrale, d'oro; per un momento i soldati si fermarono e si guardarono, come se l'uno non conoscesse più l'altro, o si conoscessero per la prima volta. E a un tratto si voltarono tutti verso la luna, immobili tutti sul moto eterno del mare, in silenzio, incantati, come già morti e immortali.

Allora, come se si sentissero in qualche modo colpevoli, come se non reggessero quel peso infinito, leggero, cominciarono a gridare, a scherzare con gesti volgari, a confrontare i loro membri, a ungersi con il grasso degli arrostiti, a saltare, ballare, lottare, a fingere di leggere sui dorsi nudi dei montoni presagi favorevoli e storie sconce, forse per scordare quell'attimo, quel significato, quell'assenza.

Forse tu, nel contrappunto delle voci dei compagni, hai sentito l'assenza della tua voce – allora io, nel plenilunio, ho sentito. Sì, che non gridavo, e sono rimasto lì, inchiodato in mezzo a tutti, solo, in mezzo ai più cari, solo, in un gran cerchio deserto. Di lassù ho visto per la seconda volta il lampo delle tue armi. E ho capito.

*Riecheggiano di nuovo i tre spari: Neottolema si stringe forte le orecchie per non sentire. Una pausa. Torna a scrivere la lettera.*

LETTERA: Ma tu sei le tue armi, onestamente guadagnate con il lavoro, l'amizizia, il sacrificio; la tua arma perfetta, la tua eredità. Lei sola vince. Lei sola. Adesso, ti prego, insegnami a usarla. L'ora è venuta.

Forse diranno che la vittoria è solo mia, dimenticheranno il possessore e l'e-

sperto, tu conserverai l'ultima vittoria, la sola, la conoscenza dolce e terribile: che non c'è nessuna vittoria.

Solo, hai appeso a un albero la tua camicia vuota, a ingannare i passanti, che dicano "È morto". E, nascosto fra i cespugli, hai potuto riprendere la camicia della tua morte apparente, e diventare il grande silenzio della tua esistenza.

*L'improvviso sibilo di un razzo, rumori di battaglia. Neottolema spegne la lampada, fa buio e urla forte.*

Allora mi sono sciolto il cinturone anch'io, e il mio gesto mi è sembrato calmo, inevitabile, inspiegabile. L'ho tenuto un attimo, poi ne ho poggiato sull'acqua la punta, e ho visto che incideva una linea tranquilla nell'infinito. Allora ho tirato fuori dall'acqua il cinturone, e così bagnato l'ho stretto di nuovo alla vita, forte.

*I rumori si allontanano. Si fa silenzio. Ancora buio.*

Talvolta il lume del crepuscolo è un'illuminazione – non è vero? – così immensamente specchiato nell'acqua, autonomo rispetto alla notte e al giorno – una sintesi del tutto indipendente della notte e del giorno.

Posso mostrarti il segno del cinturone sul mio corpo – sigillo di un cerchietto – la traccia lasciata da una fibbia. Ah sì, la libertà è sempre chiusa, si chiude intorno tutto il corpo – anche il tallone.

Ci guardino gli dèi dal diventare schiavi, fosse pure della più splendida rivelazione, dal perdere per sempre la morbida semplicità delle metamorfosi, l'efficacia ultima della parola.

*Riprende a scrivere.*

LETTERA: Io ti porto una maschera d'azione. Coprirà il tuo volto trasparente, lontano. Nessuno capirà, nessuno avrà paura per la gioia intatta della tua libertà.

*La registrazione va avanti, ma Neottolema smette di scrivere. Si prepara lentamente alla partenza.*

Sono passati dieci anni ormai. Si avvicina il termine. Vieni a vedere quello che hai previsto. Guarda con quali prede abbiamo scambiato tanti morti, con quali odii abbiamo scambiato i nostri antichi nemici. Fra gli uccisi gli scudi caduti, le

ruote dei carri, fra i pianti dei vinti e dei vincitori il tuo sorriso dolce, pensoso, sarà per noi una luce, la tua mitezza e il tuo silenzio, una bussola.

Vieni: abbiamo bisogno di te e non soltanto per la vittoria: soprattutto dopo – quando sopravvissuti ci imbarcheremo di nuovo per tornare con Elena, più vecchia di dieci anni, con un'altra pronuncia, altri spettacoli negli occhi, nascondendo nei lunghi veli ricamati d'oro l'esilio e la vecchiaia, nascondendo nei suoi veli anche il nostro esilio, anche il rimorso, e la disperazione.

*Si avvicina al corpo di Filottete.*

Come reggeremo a quello sguardo di Elena, dietro il velo scuro, scintillante, nella luce soave delle stelle, nella notte inesplorata, mentre taceranno i rematori, e i remi batteranno i tamburi misteriosi, oceanici, del ritorno, con il ritmo di chi non ritorna? Per quel momento, almeno, resta accanto a me. Ho bisogno di questo ancora più che delle tue armi. E tu lo sai. La maschera che ti ho portata è qui. Mettila.

*Gli stringe la lettera nel pugno.*

*Torna all'accampamento.*

## TERZO ATTO

### PERSONAGGI

*Andromaca*

*Ancella*

*Ancella posseduta dalla Moira Atropo*

*Ermione*

*Oreste*

*Neottolema*

*Ftia, una casa vuota e semibuia.*

*Scena prima*

*Andromaca è seduta. Intorno a lei si avvertono presenze misteriose, suoni, movimenti quasi impercettibili.*

ANDROMACA

Argo, Sicione, Corinto, Atene, Sparta, Tebe, splendore dell'Asia, da te sono partita con l'oro e il fasto della dote verso la reggia di Priamo, per essere la moglie di Ettore e la madre dei suoi figli. Era invidiata Andromaca un tempo, ora è la donna più disgraziata di tutte. Io ho visto morire Ettore per mano di Achille, io, quando i Greci presero Troia, ho visto gettare giù dalle mura il mio bambino, Astianatte. Io che appartenni alla casa più libera sono arrivata qui schiava, preda e premio di guerra data a Neottolema. Ora vivo qui a Ftia in Tessaglia, dove Teti la dea del mare abitò con Peleo in disparte dagli uomini, via dalla folla. E questa è la casa del figlio di Achille che non ha voluto il trono finché il vecchio nonno Peleo è vivo. In questa casa a Neottolema il mio padrone ho partorito un figlio maschio. Prima il padrone mi proteggeva, ma da quando ha sposato la figlia di Elena, Ermione, disprezza il mio letto, letto di schiava, e lei mi perseguita con ogni crudeltà. Dice che uso fatture segrete per renderla sterile e odiosa al marito, che voglio prendermi io la casa e scacciarla dal suo letto, letto di sposa – io, che anche prima l'ho accolto a forza ed ora l'ho lasciato, Zeus me ne è testimone. Ma lei non mi crede e vuole uccidermi. Neottolema non è qui, è come se non esistesse da quando è andato a Delfi per offrire riparazione della sua follia: aveva chiesto giustizia contro Apollo per la morte di Achille. Riconoscendo l'errore di prima, spera di avere propizio il dio nel futuro.

*Mentre Andromaca parla, risuonano le voci delle ancelle.*

ANCELLA

Signora, non le voglio negare questo nome che era giusto un tempo, quando vivevamo a Troia e le volevo bene, a te e a suo marito, finché è vissuto. < Ho paura che i padroni mi sentano, ma ho compassione di te. Sta in guardia. Non hai nessuno che ti voglia bene.>

Troppo vecchio per aiutarti. < Pensi che i messaggeri si siano preoccupati di te?>

Un'assenza così lunga?

Ermione li osserva.

<Non voglio questo rimprovero: se mi capita qualcosa> La vita di una schiava non conta.

*Andromaca prende un secchio d'acqua e del sapone, e lava degli stracci. Entra Ermione.*

ERMIONE

Credi forse che questi lussuosi gioielli d'oro, e queste vesti ornate, vengano dalla casa di Achille o di Peleo? No, vengono da Sparta, me li ha donati mio padre assieme a una ricca dote perché potessi parlare liberamente. Schiava, preda di guerra, tu mi vuoi scacciare da casa mia; grazie alle tue fatture Neottolema mi odia, perché il mio grembo è sterile. Lo so che sono abili in questo le donne d'Asia, ma io ti farò smettere. Morrai. E se un uomo o un dio ti vorranno salvare, devi rinunciare ai ricordi, scordarti l'orgoglio delle ricchezze passate, farti piccola per inginocchiarti davanti a me, spazzare la mia casa versando acqua dalle anfore d'oro, capire dove sei. Qui non c'è Ettore e non c'è l'oro di Priamo: è una città greca questa. < Ma tu sei così pazza che dormi assieme al figlio dell'uomo che ha ucciso tuo marito e fai figli con lui. Così è tutta la razza barbara. Il padre si accoppia con la figlia, il figlio con la madre, la sorella col fratello: arrivano a uccidere le persone più care, non c'è nessuna legge che glielo impedisca. Non porterai tra noi tutto questo. Barbara, hai un'audacia di ferro e sfidi la morte. Resta pure seduta: ti farò alzare io anche se fossi saldata con piombo fuso, prima che torni Neottolema.>

<ANDROMACA

Perché devo vivere ancora, schiava di Ermione che mi perseguita? Supplice, tendo le mani a quest'immagine sacra; mi sciolgo come l'acqua che stilla da una roccia sui monti.>

*Andromaca rovescia per terra l'acqua del secchio. Prendono a muoversi le ancelle che, in un crescendo di movimenti e di frastuono, si addossano a Ermione.*

ANDROMACA<sup>9</sup>

Paride, Menelao, Achille, Teoclimeno, Castore e Polluce, Andromaca, Cassandra, Agamennone.

ERMIONE

Suoni, soltanto suoni senza significato <e di immagine>.

ANDROMACA

Argo, Atene, Sparta, Corinto, Tebe, Sicione.

<sup>9</sup> In Paduano-Fusillo le battute qui pronunciate da Andromaca sono attribuite alle Ancelle.

ERMIONE

< Ombre di nomi; suonano come sommersi.> In questa casa il vento è diventato pesante. Un baule si apre da solo, ne escono vecchi abiti, frusciano, stanno in piedi, passeggiano in silenzio; due frange dorate restano sul pavimento; si scosta una tenda: non compare nessuno – eppure c'è; in un'altra stanza qualcuno girato di spalle guarda verso il muro, una ragnatela o una macchia d'umido – così, verso il muro, perché non distingua la cavità scura sotto gli zigomi sporgenti.

Non so perché i morti restino qui dentro, senza la compassione di nessuno; non so che cosa vogliano e perché girino per le stanze con gli abiti buoni, con le scarpe buone lucide e lisce. Occupano lo spazio, si stendono dove capita, sulle due poltrone a dondolo, sul pavimento o nella vasca da bagno; si dimenticano il rubinetto che gocciola; si dimenticano il sapone profumato che si scioglie nell'acqua. Allora le serve si arrabbiano con me inspiegabilmente, gettano la scopa in mezzo alla mia camera, vanno in cucina. Le serve mi odiano. Le sento di notte aprire i cassetti, portarmi via i gioielli, le monete d'oro, i merletti; le sento che riscaldano grandi bricchi di caffè, rovesciando lo zucchero per terra – lo zucchero scricchiola sotto le loro scarpe; l'odore del caffè attraversa il corridoio, inonda la casa, si riflette allo specchio come un viso sciocco, nero, sfacciato, dai ciuffi incolti, con due orecchini falsi, azzurri; <il fiato soffia sullo specchio, appanna il vetro. Sento la mia lingua frugare nella bocca; sento ancora la saliva.> “Un caffè” grido alle serve; “un caffè anche a me” (chiedo solo un caffè, non voglio nient'altro). Quelle fanno finta di non sentire. Le sento bere il loro caffè nelle mie tazzine di porcellana dal bordo d'oro e con i fiori sottili viola. <Taccio e poso lo sguardo sulla scopa gettata sul pavimento come il cadavere rigido di quel garzone del fruttivendolo, alto e magro, che tanto tempo fa mi mostrava tra le sbarre del giardino il suo grosso membro.> Oh padre, mi hai abbandonata in questa riva da sola. Mi levassi a volo lontano da Ftia come un uccello dalle ali buie<sup>10</sup>.

*Buio*

*Scena seconda*

*Entra Oreste. Non c'è nessuno, solo la traccia di quel che è successo: l'acqua, gli stracci, il secchio, rovesciati e confusi.*

<sup>10</sup> Queste ultime due frasi sono aggiunta di Martone.

ORESTE

È questa la reggia di Neottolemo?

*Risponde una voce dall'oscurità*

VOCE DI ERMIONE

È questa. Ma tu chi sei?

ORESTE

Sono il figlio di Agamennone e Clitennestra; mi chiamo Oreste. Vado al santuario di Zeus a Dodona, e arrivato a Ftia ho pensato di chiedere notizie di una mia parente, Ermione, se è viva e sta bene. Mi è sempre cara, anche se vive lontana da noi.

*Entra Ermione*

ERMIONE

< Come il porto ai naufraghi tu mi appari, figlio di Agamennone > Oreste. Ti prego, abbi pietà del mio destino. Sono così poco felice. < Alle tue ginocchia tendo le braccia come bende di supplici. >

ORESTE

Vedo davvero la padrona di questa casa, la figlia di Menelao?

ERMIONE

La sola figlia che Elena diede a Menelao. Non mi riconosci?

ORESTE

Che ti è successo? Chi ti fa del male?

ERMIONE

Io stessa, il mio uomo, gli dèi: tutto mi uccide.

ORESTE

Dove può essere la disgrazia di una donna che non ha avuto figli, se non nel matrimonio?

ERMIONE

È questo, sì, hai indovinato.

ORESTE

Tuo marito ti preferisce un'altra?

ERMIONE

La schiava, la vedova di Ettore.

ORESTE

È una vergogna che un uomo abbia due donne.

ERMIONE

È così. Ma io mi sono difesa.

ORESTE

Con un inganno da donna?

ERMIONE

A che serve parlare? Ti supplico, in nome di Zeus, portami da mio padre, o il più lontano possibile da questa terra. Mi sembra che questa casa abbia una voce e mi scacci; la terra di Ftia mi odia. Se Neottolema tornerà prima da Delfi mi darà la morte per vergogna.

ORESTE

È saggio chi ha insegnato agli uomini a origliare in casa del nemico. Io sapevo dello sconvolgimento di questa casa, della lite fra te e la vedova di Ettore, e stavo di guardia ad aspettare se restavi qui o fuggivi per paura di Andromaca. Sono venuto senza aspettare una tua lettera: per portarti via, se mi dicevi una parola, quella che ora mi hai detto. Tu eri mia prima di vivere con Neottolema: tuo padre ti aveva promessa a me prima di partire per Troia e poi invece ti ha data a lui, perché conquistasse la città. Quando sono tornato ho perdonato tuo padre, e il figlio di Achille l'ho supplicato che rinunciassero alle nozze raccontandogli le mie vicende e il mio destino, dicendogli che non mi era facile sposarmi fuori della mia famiglia, esule come sono. Ma lui fu superbo e violento: mi rinfacciò il matricidio e la follia. Le vicende della mia casa mi obbligavano a essere umile: soffrivo, soffrivo, sopportavo, e contro la mia volontà me ne sono andato rinunciando alle nozze. Ora che la tua situazione si è capovolta sei precipitata nell'avversità e non hai scelta: ti porterò via di qua e ti ridarò a tuo padre. La famiglia è una forza terribile; nelle disgrazie nessuno è più utile di un parente affezionato.

ERMIONE

Sarà mio padre a occuparsi delle mie nozze: non sta a me decidere. Ma andiamocene via subito, prima che ritorni Neottolema.

ORESTE

Non avere paura del figlio di Achille che mi ha offeso. Di mia mano gli ho teso una trappola, una rete inestricabile di morte. Io, il matricida, gli insegnerò a non sposare la donna che mi apparteneva, se i miei alleati manterranno la promessa. Neottolema pagherà cara la giustizia che aveva chiesta contro Apollo per la morte di suo padre e non gli servirà a niente pentirsi e offrire riparazione;

malamente lo uccideranno le accuse del dio, e le mie, e conoscerà il mio odio. Il dio travolge la fortuna dei miei nemici e non tollera il loro orgoglio.

*Buio*

*Scena terza*

*L'ancella posseduta dalla Moira è di nuovo accanto alla mola. Ha smesso di arrottare la lama dei coltelli. La sua voce risuona lontana, svanendo un po' alla volta nel silenzio.*

MOIRA

Arrivati nella terra illustre di Apollo, tre volte il sole percorse la sua fulgida strada: noi guardavamo e ci riempivamo gli occhi. < Destavamo sospetti e la gente che abita vicino al tempio faceva capannelli attorno a noi.> Oreste sussurrava all'orecchio di tutti parole ostili <“Guardatelo: percorre le stanze segrete del dio, ricolme d'oro, tesori offerti dagli uomini.”> e a Neottolema diceva che era tornato un'altra volta per saccheggiare il tempio. E così l'orda maligna montava per la città; i magistrati si riunirono in consiglio e i custodi del tempio stabilirono di loro iniziativa turni di guardia nei portici. <Noi, senza saperne niente, prendemmo le pecore allevate sul Parnaso, e ci mettemmo sull'altare assieme agli ambasciatori e agli indovini. Uno di loro disse: “Giovane, perché sei qui? Che cosa dobbiamo chiedere al dio per te?” E lui rispose: “Voglio offrire riparazione ad Apollo di un vecchio errore: quando una volta gli ho chiesto giustizia per la morte di mio padre. E qui si vede la forza della calunnia di Oreste, che il mio signore mentiva e veniva con brutte intenzioni.> Il figlio di Achille salì i gradini per pregare nel luogo dell'oracolo, dove bruciavano le offerte. All'ombra degli allori lo aspettava l'agguato; le spade affilate, lo ferirono di nascosto, disarmato. Indietreggiò, la ferita non era mortale; strappò le armi appese al portico e all'altare: così armato urlò ai Delfi “Perché mi uccidete sul cammino della pietà? Per quale colpa debbo morire?” erano mille e nessuno rispose. <gli lanciavano pietre. Assalito in ogni parte da una fitta grandinata si copriva con lo scudo. Era inutile: molte armi gli cadevano davanti, frecce, aste, giavellotti, coltelli. Lo si vedeva danzare una danza atroce per evitarle. Come l'ebbero circondato senza dargli respiro abbandonò l'altare dei sacrifici e si scagliò su di loro con un balzo degno di Achille. Allora si diedero alla fuga come colombe che hanno visto uno sparviero, e molti caddero sotto i colpi che si davano l'uno con l'altro nelle strettoie delle uscite. Nella casa delle preghiere le rocce rimbombavano rumori orribili. In questo momento di pace il mio signore risplendeva nelle armi scintillanti: prima che dal profondo del

tempio venisse una voce terribile, che faceva rabbrivire, e rimandò la folla all'assalto.>

Il figlio di Achille cadde colpito al fianco; tutto il bellissimo corpo fu sfigurato dalle ferite selvagge, poi il cadavere che giace, vicino all'altare lo gettarono fuori dal tempio. Noi lo raccogliemmo subito e lo portammo qui, al pianto e alla sepoltura. Questo, al figlio di Achille che offriva riparazione, ha fatto il signore dei vaticini e della giustizia. Come un uomo dappoco si è ricordato di vecchi litigi; è questa la sua saggezza?

*Nello stesso tempo, Neottolema incontra Oreste.*

NEOTTOLEMO

Ecco, sono stato condannato.

Fatto personale, cicuta che dovrò bermi da solo.  
Come l'eroe di un'operetta di dolore, in coturni  
tra il basso coro, scendo nella notte – tiepida –  
l'orrenda scala.

Solo. Con tre gatti di fotografi, e la piccola  
folla che non guardo, eroe compreso nel suo dolore.

Sono queste le strade che percorro ogni sera,  
ma ora rivelata nella loro vera realtà:

esse non sono mio possesso, mio paesaggio,  
mia intimità, ma appartengono ad altri,  
e il loro valore mi appare supremamente estraneo.

Il tepore mostruoso di una primavera che non c'è,  
l'infinita confidenza delle cose note e ritrovate,

le solitudini urbane nella tenera aria del dopocena  
immediato, ancora invernale... Ingenue speranze,

miti poetici di un'anima, che, in realtà, è lei,

l'ospite, lei, la povera visitatrice che nessuno conosce,  
e per nessuno ha diritto di trovarsi qua.

Con proterva certezza, invece, son essi che ora si dicono  
padroni di questa città spoglia di poesia:

essi campioni non di un'idea politica, ma di una classe,  
con le loro case, le loro famiglie, le loro amicizie,  
che qui hanno radici profonde, con iniquo gusto  
e iniqua coscienza: ma con pieno diritto.

Ho visto in faccia questa "classe",

e ne ho avuto il terrore che i padri ebbero dei mostri.

Questa effigie, che fu nobile, ora  
 nella sproporzione dei mutati valori della storia,  
 è quella di un uomo dello Stato:  
 dello Stato piccolo borghese e paterno.  
 Egli, è il possessore di questa mia realtà,  
 e, in tale coscienza, la realtà si spoglia,  
 si fa una cosa ripugnante, nuda, come nei sogni.  
 Solo: io, e la Bava che il mostro lascia passando sul mondo.

ORESTE

Ma nei rifiuti del mondo, nasce  
 un nuovo mondo: nascono leggi nuove  
 dove non c'è più legge; nasce un nuovo  
 onore dove onore è il disonore...  
 Nascono potenze e nobiltà,  
 feroci, nei mucchi di tuguri,  
 nei luoghi sconfinati dove credi  
 che la città finisca, e dove invece  
 ricomincia, nemica, ricomincia  
 per migliaia di volte, con ponti  
 e labirinti, cantieri e sterri,  
 dietro mareggiate di grattacieli,  
 che coprono interi orizzonti.  
 nella facilità dell'amore  
 il miserabile si sente uomo:  
 fonda la fiducia nella vita, fino  
 a disprezzare chi ha altra vita.  
 I figli si gettano all'avventura  
 sicuri di essere in un mondo  
 che di loro, del loro sesso, ha paura.  
 La loro pietà è nell'essere spietati,  
 la loro forza nella leggerezza,  
 la loro speranza nel non avere speranza.

NEOTTOLEMO

Muta il senso delle parole:  
 chi finora ha parlato, con speranza, resta  
 indietro, invecchiato.  
 Non serve, per ringiovanire, questo  
 offeso angosciarsi, questo disperato  
 arrendersi! Chi non parla, è dimenticato.

Tu che brutale ritorni,  
 non ringiovanito, ma addirittura rinato,  
 mi stronchi uomo già stroncato  
 da una serie di miserabili giorni,  
 ti sporgi sopra i miei riaperti abissi,  
 antica sensualità, disgregata, pietà  
 spaurita, desiderio di morte...  
 Ho perduto le forze;  
 non so più il senso della razionalità;  
 decaduta si insabbia  
 la mia vita, disperata che abbia  
 solo ferocia il mondo, la mia anima rabbia.

## EPILOGO

### PERSONAGGI

*Andromaca*

*Ancella*

*Coro di uomini troiani*

*Ftia, nella stessa casa, qualche anno dopo.*

*Una tavola imbandita.*

*Il coro torna e si ricongiunge con Andromaca e l'ancella.*

### CORO

Salpiano dalle rocche dei Feaci, ci lasciamo alle spalle le coste dell'Epiro, e arriviamo all'alta città di Ftia. Qui mi giunge notizia di un fatto incredibile, che Eleno figlio di Priamo regna su città greche, avendo avuto in eredità la moglie e il potere di Neottolema, e Andromaca ha di nuovo un marito della sua terra. Resto stupito e mi prende nell'animo un desiderio potente di vederli e di capire vicende così strane. Esco dal porto lasciando le navi, davanti alla città, alle rive di un falso Simoenta Andromaca faceva offerte solenni e malinconici doni in onore di Ettore: invocava la sua ombra su un tumulo consacrato nell'erba verde, vuoto eppure causa di lacrime. Come mi vede arrivare e vede intorno armi

troiane, resta atterrita dal prodigio e agghiacciata nel volto il calore abbandona le sue ossa; barcolla e dopo molto tempo parla a fatica: “Questo tuo aspetto è reale, e sei per me un messaggero reale? Sei vivo oppure, se la luce della vita si è spenta, dov’è Ettore?” Piangeva e riempiva di grida tutto il luogo. A stento rispondo alla sua follia poche parole (*MUSICA*), e sconvolto, con voce insicura: “Sì, sono vivo, e trascino la mia vita ai limiti estremi; non dubitare: quello che vedi è reale. Che sorte hai avuto, dopo aver perso un così grande marito, Andromaca di Ettore? Sei ancora sposa di Neottolemo?” Chinò il volto a terra e a voce bassa mi raccontò<sup>11</sup> di come Neottolemo era stato ucciso e di come dopo la sua morte una parte del regno toccò ad Eleno, che le era stato assegnato per marito, e che su questi monti ricostruì, così mi disse, la rocca di Troia. Parlava fra le lacrime: “Ma a te quali venti, quale destino ha aperto la strada? Forse senza che tu lo sapessi un dio ti ha fatto approdare in questa terra? E il tuo bambino è vivo? Cresce? Un tempo a Troia... Quale ricordo conserva della madre perduta?” prolungava lamenti vuoti. Ma ecco che giunge dalle mura Eleno con molti compagni, e riconosce i suoi concittadini e lieta-mente ci guida piangendo ad ogni parola. Così cammino e vedo ricostruita la nostra città e un fiume arido che porta il nome di Xanto, posso riabbracciare le porte Scee. Anche gli altri Troiani godono della città sorella. Il re ci accoglie nei portici spaziosi: al centro della sala beviamo calici di vino e allestiamo il banchetto sulla tavola dorata.

<sup>11</sup> Si riporta in nota la prima parte del discorso diretto qui reso indiretto e in parte tagliato da Martone: «Chinò il volto a terra e parlò a voce bassa: “L’aveva giurato Apollo: l’uomo che uccise Priamo all’altare non sarebbe mai giunto alla sua casa lieta e alla vecchiaia. Neottolemo non vide più sua madre, non guidò più sui terreni del padre i cavalli dei Mirmidoni. Oreste infiammato dall’amore per la sua sposa lo fece uccidere sull’altare. Con la sua morte una parte del regno toccò a Eleno, che mi era stato assegnato per marito. Ed Eleno ricostruì su questi monti la rocca di Troia”».



Fig. 1 Neottolema (Andrea Renzi), Mario Martone, *La seconda generazione (Neottolema)* (foto Cesare Accetta, dall'archivio di Mario Martone).



Fig. 2 Filottete (Remo Girone), Mario Martone, *La seconda generazione (Neottolema)* (foto Cesare Accetta, dall'archivio di Mario Martone).

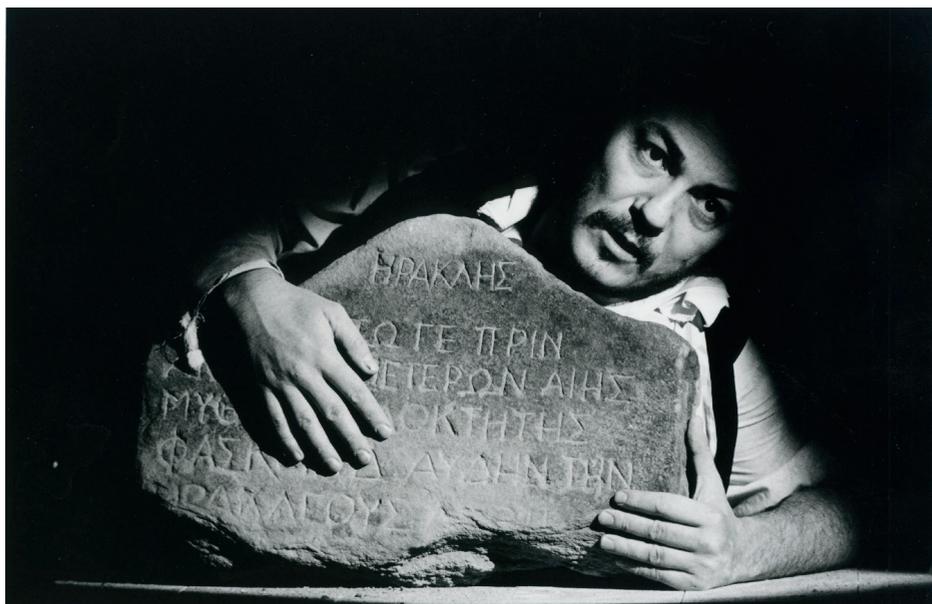


Fig. 3 Filottete (Remo Girone), Mario Martone, *La seconda generazione (Neottolema)* (foto Cesare Accetta, dall'archivio di Mario Martone).

*Giorgina Pi***Anch'io ho cercato quell'isola**Introduzione e *Lemnos*

**ABSTRACT** Giorgina Pi writes about the genesis of *Lemnos* (2022), a contemporary reimagining of the mythological tradition surrounding Philoctetes. The project originated from the discovery of Greek islands – most notably Makronisos – used as concentration camps for political dissidents after the Second World War. In these camps, prisoners were subjected to a form of “re-education” that involved the coerced veneration of classical antiquity, including the construction of replicas of monuments such as the Parthenon. *Lemnos* weaves together the myth of Philoctetes with the largely forgotten history of these islands, employing an original dramaturgy (by Massimo Fusillo) that blends Sophocles with contemporary poetry by Adrienne Rich, Derek Walcott, and Greek poets such as Yannis Ritsos. Pi reimagines Philoctetes as a female figure, using the image of the wounded body as a metaphor for dissidence. In this essay, the director outlines the various theoretical and practical perspectives through which she chose to approach the myth.

**KEYWORDS** Sophocles, Philoctetes, *Lemnos*, Giorgina Pi, Bluemotion.

Lavorare sul *Filottete* di Sofocle era un mio desiderio da molto tempo. L'ho fatto in uno spettacolo a cui ho dato il nome dell'isola: *Lemnos*.

Mi sono convinta a riscrivere questo mito dopo aver partecipato a un progetto sulla memoria del G8 del 2001 pensato dal Teatro Nazionale di Genova.

Ero rimasta profondamente colpita dalla consapevolezza di quell'assurda cancellazione di una memoria collettiva che aveva cambiato definitivamente la mia vita. Ho sentito il desiderio di entrare ancora nell'orrore di un presente che sa tutto ma resta indifferente e ho iniziato la mia ricerca proprio partendo da lì.

Ho sempre pensato che si scelga di affrontare la tragedia quando si sente la necessità di parlare di qualcosa che non possiamo perdonare.

Anzi, peggio: qualcosa che non possiamo perdonarci.

La guerra è la vera protagonista di *Lemnos* e il dopo. Il tempo di chi resta divorato dal senso di colpa incolmabile di non aver fatto nulla di fronte a tutto quell'orrore – è quello che dice il nostro non più *deus ex machina* (Aurora Peres) nello spettacolo.

Dopo due anni di ricerche tra la Grecia e l'Italia, Massimo Fusillo con en-

tusiasmo e cura mi ha aiutata a tenere insieme materiali storici e poetici (da Sofocle a molta poesia contemporanea) e a dare vita a questo spettacolo.

*Lemnos* è un viaggio sulla tragedia che abitò alcune isole di confino greche che furono, immediatamente dopo la Seconda guerra mondiale, veri campi di concentramento in Europa, nel mar Egeo.

Erano riservati a chi decideva di non rinnegare il proprio antifascismo.

Un'epica della crudeltà, di cui non si conosce nulla.

Ho scoperto questa storia per caso e ne sono stata risucchiata.

Vorrei condividere in questo (*a parte*) la genesi del mio lavoro.

La mia principale guida sono stati i libri di Gonda Van Steen (Van Steen 2011; 2015), in cui con enorme attenzione si focalizza l'attività teatrale e dunque intellettuale svolta dalle persone esiliate tra il 1948 e gli anni Settanta; e gli studi di Yannis Hamikalis (2002; 2007) che a partire da Makronisos approfondisce la strumentazione della "classicità" in termini di repressione politica.

Ho allora lavorato su tre livelli: quello letterario per la composizione di una drammaturgia originale che contenesse molti dei testi analizzati in questa ricerca; quello storico, guidata dalle letture di Gonda Van Steen e Yannis Hamilakis e dalle immagini potenti che mi rimandavano; infine, quello esperienziale andando io stessa più volte e per lunghi periodi in Grecia a visitare luoghi, ma soprattutto ad ascoltare quanto nitida o opaca fosse la memoria di tutto quell'orrore.

Makronisos, la piccola isola disabitata al largo della costa dell'Attica, è stata la sede del più famoso campo di concentramento istituito dal governo greco durante la guerra civile (1946-1949).

Tra il 1947 e il 1950 Makronisos funziona come un campo di rieducazione. L'obiettivo era trasformare dei dissidenti in cittadini modello. Era un luogo di brutalità, torture e morte, ma la sua caratteristica distintiva era la funzione centrale di indottrinamento per molte migliaia di dissidenti politici (per lo più soldati e cittadini di sinistra, ma anche minoranze etniche e religiose) che, dopo essere stati "rieducati" ai dogmi nazionali, venivano mandati a combattere contro i loro ex compagni. Nella loro rieducazione c'era in primis l'obbligo di firmare la "dilosì" una dichiarazione di pentimento per il loro passato politico che doveva poi trasformarsi in confessione pubblica. L'antichità classica era uno dei principali fondamenti ideologici di questo "esperimento", il cui pubblico era l'intera Grecia e la comunità internazionale. Nell'isola, tutt'ora nota come "Nuovo Partenone", le detenute "redentè" furono incoraggiate a costruire copie di monumenti classici e il discorso del regime enfatizzò l'incompatibilità considerata del "destino" tra detenute, discendenti dell'antica popo-

lazione greca, con le ideologie di sinistra. Questo fenomeno si può collocare nel contesto più ampio del ruolo dell'antichità nella società greca moderna.

La costruzione topologica di Makronisos corrisponde a un'eterotopia in cui il panopticismo dell'antichità classica (l'occhio vigile della Storia e del Destino) fondeva sorveglianza e spettacolo.

I detenuti erano costretti a votarsi alla classicità costruendo repliche di monumenti: una copia del Partenone, un teatro classico, piccole sculture.

Makronisos sembra essere una classica eterotopia della deviazione, all'interno del luogo eterotopico più ampio della nazione: come tutte le eterotopie, contiene molti spazi diversi (la scuola, l'ospedale, la chiesa, il teatro, il sito archeologico, il carcere, il reparto di isolamento). Era un'utopia messa in scena, il tentativo di creare uno spazio perfetto e meticoloso, giustapposto allo spazio reale e disordinato che lo circonda e il suo ingresso e l'uscita erano strettamente regolati e soggetti a rituali di purificazione.

Inoltre, l'eterotopia di Makronisos era strutturata da una temporalità diversa, da un'eterocronia definita dal tempo nazionale ciclico in cui l'antichità occupa una posizione centrale. L'eterotopia di Makronisos divenne la "Scuola" che poteva curare i membri "inquinati" della nazione e insegnare loro che l'antico spirito greco, che il sangue e la storia non potevano essere conciliati con la "straniera" ideologia del comunismo.

Abbiamo visitato l'isola di Makronisos, il cuore di quell'orrore e abbiamo scelto di raccontarne le atrocità. Molti dei suoni dello spettacolo sono frutto di *field recording* realizzati sull'isola. Tutte le immagini proiettate durante lo spettacolo fanno parte della visita a Makronisos e dei viaggi alla ricerca di quel luogo o delle persone che potessero raccontarcelo.

*Lemnos* è una drammaturgia originale che nasce da scoperte e risonanze con il presente, da viaggi alla scoperta di quei luoghi, da incontri e interviste. Per scrivere il testo ho cominciato seguendo lo schema di Sofocle, tentando di creare una vera triangolazione psicologica che arrivasse ad un momento di confronto (col) pubblico in cui le tre posizioni potessero metterci nella condizione di comprenderne le complessità. Da subito ho costruito il testo affinché si potesse arrivare a tre arringhe finali che creassero comunità e non semplici spettatorə.

Il corpo ferito dell'arciere diventa metafora di un taglio radicale col passato e si presenta con forza, con nuova forma di dissidenza: ispirandomi ad una poesia di Adrienne Rich ho scelto che Filottete fosse una donna (Gaia Insenga). Filottete vive nella trama sofoclea ma poi deborda grazie ai versi di scrittrici che il campo di battaglia l'hanno trasferito sul proprio corpo (Rich, Cixous) e che sovvertono da lì il significato della guerra e della pace.

Partendo dalla falsariga di Sofocle le scene avanzano finché il sistema non esplose, il coro (Alexia Sarantopoulou), rigorosamente in neogreco, non riesce più a riferire quel dolore con indifferenza. Il coro parla utilizzando frasi dei miei diari di viaggio e principalmente quelle dell'*Omeros* Derek Walcott. Alexia, da donna greca, subisce con la storia del suo paese qualcosa di simile a quello che racconta Walcott nella sua opera. Gli eventi della *troika* prima, le recenti elezioni che hanno confermato al secondo mandato un governo di estrema destra, rendono intollerabile lo stridere della memoria.

Scelgo di chiamare Odisseo Ulisse, volevo dare direttamente una traccia letteraria novecentesca, volevo manifestare una genealogia eroica che spesso ci ha confuso.

Per lo stesso Ulisse (Giampiero Judica) la guerra si svuota di senso: cerco tracce in Heiner Müller e in tanta poesia greca contemporanea, in particolare Fostieris e Vaghenàs. Mi faccio aiutare anche da Kae Tempest.

Adrienne Rich torna nella partitura più importante del Deus Ex: per questo personaggio, nel cuore tragico dello spettacolo, nel momento della confessione della corresponsabilità di chi di fronte a quell'orrore ha taciuto, ho usato altri suoi versi. Ho scelto di non utilizzare la poesia su Filottete, ma versi in cui Rich mette in discussione l'impotenza dell'intellettuale, riconoscendo che spesso si sottrae dal suo ruolo di testimone acceso e mai silenziato. Per le parole del coro che conseguentemente il Deus ex traduce, per i numeri sull'orrore su cui abbiamo l'abitudine di tacere, ho utilizzato dati provenienti direttamente dalla ricerca sul confino, in particolare dai diari dell'esilio di Ritsos. Lo stesso Ritsos e il suo monologo sono il cuore del Neottolemo (Gabriele Portoghese) di *Lemnos*.

Lemnos è un'isola. L'isola del confino, dell'esclusione.

Il luogo dove sopravvivere è il sogno più impossibile.

Ma è anche il solo posto in cui Filottete, dal margine, legge chiaramente il passato e riconosce da dove viene.

Sceglie la sua genealogia.

Così come fecero e continuano a fare tante persone attraverso la politica e la poesia come atto di testimonianza.

L'isola è sospensione tra prima e dopo. Ma è anche la frattura, la vertigine di cui si sceglie di non parlare.

Il Neottolemo (Gabriele Portoghese) si domanda "perché siamo venuti?" "perché abbiamo combattuto?" "dove e perché torniamo?". E sono domande di Ritsos che più volte è stato confinato.

Domande che ci poniamo noi, oggi, per opporci all'oscurità che non smette di circondarci con un genocidio in Palestina a un passo da quello stesso Mediterraneo.

In questa Terra dove stridono ancora armi e fascismo, e il mare incombe scuro e luttuoso, ancora con Filottete improvvisamente un vicolo una spiaggetta una mano grida: *non abbandonarmi...*

### **Bibliografia**

- HAMILAKIS Y. 2002, *The Other "Parthenon": Antiquity and National Memory at Makronisos*, «Journal of Modern Greek Studies» XX 2, pp. 307-332.
- HAMILAKIS Y. 2007, *The Nation and Its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*, Oxford.
- VAN STEEN G. 2011, *Theatre of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford.
- VAN STEEN G. 2015, *Stage of Emergency: Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford.



GIORGINA PI  
con Bluemotion

Dramaturg  
Massimo Fusillo

*LEMNOS*

*sul mito di Filottete*

**ABSTRACT** The full text of *Lemnos* (2022) is reproduced here. The play is a contemporary adaptation of the myth of Philoctetes, conceived by Giorgina Pi in collaboration with the Bluemotion company. Produced by the Teatro Nazionale di Genova, ERT, and TPE, the play delves into the neglected history of the Greek islands used as concentration camps during the civil war (1946-1949), focusing in particular on Makronisos, where political dissidents were subjected to “re-education” through the enforced veneration of classical antiquity. In Pi’s dramaturgy – developed together with dramaturg Massimo Fusillo – Philoctetes is transformed into a female figure, portrayed by Gaia Insenga. The cast also features Giampiero Judica (Ulysses), Aurora Peres (Deus Ex), Gabriele Portoghese (Neoptolemus), and Alexia Sarantopoulou (The Chorus). The work interweaves Sophocles’ text with contemporary poetry by Adrienne Rich, Derek Walcott, and Yannis Ritsos. Direction, video, and set design, all curated by Pi herself, are complemented by the soundscape created by the Angelo Mai Collective, incorporating field recordings made on Makronisos.

**KEYWORDS** Philoctetes, *Lemnos*, Giorgina Pi, Bluemotion, Makronisos.

*“Listen.  
This is the noise of myth.  
It makes the same sound as shadow.  
Can you hear it?”*

*Scena in penombra con Filottete in un angolo che dorme o fa altro e il Coro che suona il piano di spalle poi si gira e il piano continua a suonare anche se le sue mani non sono sopra.*

*Lei si aggira con la bandiera del Kke, accenna a dei movimenti di danza nello spazio e poi getta via la bandiera*

*Buio*

*TAMBURI/SUONI SACRI (dissolvenza luci)*

*Voce in greco Vassilis*

*ἀλλ' ἀντιάζω, μή με καταλίπης μόνον.*

*(Ma ti supplico, non lasciatemi qui solo)*

*Parte il cinema*

*Ulisse e Neottolema in macchina*

*Immagini notturne di una strada (voci registrate nella colonna sonora del video)*

ULISSE

Abbiamo ancora mezz'ora di strada prima di arrivare al porto... sei mai stato da queste parti?

NEOTTOLEMO

No

*(silenzio tra loro, radio)*

ULISSE

È su quell'isola da 10 anni. Solo. Chissà com'è diventato. Lo avevamo lasciato lì perché non era possibile fare altrimenti. Ce l'ho lasciato io stesso, per ordine dei capi. Era scomodo, un oppositore. Andava allontanato, come quelli come lui.

NEOTTOLEMO

Ma a che ci serve andare a prendere uno storpio che hai confinato tu su quell'isola?

*(pausa rumore di radio o di macchina)*

ULISSE

È un simbolo. Un esempio per molti che ci stanno scappando di mano. Se lo convinciamo a tornare si convincono anche gli altri e finisce prima la guerra.

*(pausa rumore di radio o di macchina)*

È rimasto solo per così tanto tempo. Non riesco a immaginare la sua reazione quando mi vedrà. Non mi sopportava e oggi probabilmente mi odia più di allora.

Per fortuna ci sei tu, sarai tu a parlarci.

NEOTTOLEMO

possiamo fermarci un attimo?

ULISSE

certo

*(si ferma la macchina – sportello – pipì)*

ULISSE

Lui e tuo padre hanno sempre avuto un rapporto stretto. Tu sei identico a tuo padre. In te rivedrà la faccia di tuo padre e si fiderà. Dobbiamo convincerlo a tornare a Troia. Tu puoi riuscirci.

NEOTTOLEMO

Non so se sono la persona più adatta a convincere uno sconosciuto

ULISSE

Ne sono certo. Ti sembrerà subito familiare, vedrai. L'hai mai incontrato da bambino?

NEOTTOLEMO

Mai.

ULISSE

Quando ti chiederà chi sei e da dove vieni, digli subito che sei il figlio di Achille e togliti gli occhiali così la somiglianza sarà ancora più evidente.

Digli che stai tornando verso casa, che hai abbandonato l'esercito dei Greci per un odio terribile contro di loro. Di me di pure quello che vuoi, il peggio del peggio. Non me ne importa niente. L'importante è che tu lo convinca. Ingannalo, digli che lo riporterai a casa, non alla guerra. Se fallisci, farai un male grandissimo al nostro Paese. In questi ultimi anni ci sono stati tanti morti. Le truppe ne risentono. Ci sono state troppe diserzioni al fronte. Siamo messi male. È dura continuare a combattere se si ha la sensazione che gli dèi stiano con l'altra parte.

NEOTTOLEMO

Credevo stessimo vincendo

*Neottolema resta in silenzio*

ULISSE

Lo so che non sei fatto per fingere, però devi avere il coraggio di farlo, perché non c'è niente di male a farlo se è per un giusto fine. Ci sarà un'altra occasione in cui mostrarci più corretti. Racconti una bugia a un uomo solo, ma salvi un'intera nazione.

NEOTTOLEMO

Sono qui per aiutarti, non per mentire. Se sono proprio costretto a portarlo via preferisco farlo con la forza e non con l'inganno.

ULISSE

Ma qui lo sai che serve che qualcuno menta

NEOTTOLEMO

La verità è più forte

ULISSE

La nostra con lui non basta.

*EFFETTO SONORO*

*Ulisse e Neottolema sul palco.*

NEOTTOLEMO

Ma quindi mi stai ordinando di mentire?

ULISSE

Sì

NEOTTOLEMO

Ma con che faccia si possono dire queste cose? Perché dovremmo prendere in giro un paranoico a cui funziona un piede solo?

ULISSE

Basta, non continuare. In questa faccenda non sei di certo il primo che non fa quello che vuole.

Cercalo e parlagli, senza dirgli che sono sull'isola con te. Filottete parlerà con arte; tu sta sempre attento a cogliere il punto dei suoi discorsi e raggiungi l'obiettivo.

NEOTTOLEMO

Ma se lui mi segue perché si fida di me, e io tradisco la sua fiducia, che figura ci faccio io?

ULISSE

La figura dell'eroe.

*Neottolema si siede sulla sedia, Ulisse va alla poltrona*

BUIO SUONO

*Viene illuminato il Coro /parla in greco / sottotitoli italiano*

CORO (*seduta sullo sgabello del pianoforte con scritte dietro guardando il pubblico*)

Το λεπτό μαύρο τους καράβι έσκιζε τα κύματα.

Ο νέος νοσταλγεί τη στεριά.

Ο πιο γέρος έχει πολύ καιρό που δεν γυρίζει σπίτι λόγω του αίματος και του πολέμου.

Ο άνεμος είναι πυκνός. Γκρίζο σκούρο.

Η φύση ρίχνει τις προειδοποιήσεις της αλλά οι άνδρες του δράματος δεν βλέπουν τίποτα, παρά μονό, ως συνήθως τις εικόνες στο μυαλό τους.

Έρχονται από τον πόλεμο δίχως τέλος.

Θέλουν πίσω τον εξόριστο.

La loro sottile nave nera tagliò le onde.

Quello giovane ha nostalgia della terra.

Quello vecchio è troppo che non torna a casa per via del sangue e della guerra.

Il vento è denso. Grigio scuro.

La Natura lancia i suoi avvertimenti, ma gli uomini del dramma non vedono niente, bensì, come al solito, solo le immagini nella loro mente,

Vengono dalla guerra senza fine.

Rivogliono l'esiliato.

*Musica:*

su buio e scariche o luci tipo faro sirena

il coro riprende a parlare è

sullo schermo il testo

*ALEXIA MICROFONO DAVANTI Dietro scritte + flash immagini isola*

CORO

Ο Νεοπτόλεμος πέρασε αρκετές ώρες μόνος του, πριν συναντήσει τον Φιλοκτήτη.

Το νησί ήταν άγονο, αλλά γεμάτο με κρυψώνες και μέρη μυστικά. Όμως αυτό δεν τον ενδιέφερε και πολύ.

Δεν έκανε τίποτα για να τον ψάξει, ούτε για να κρυφτεί.

Περίμενε ακίνητος,

σχεδόν παραλυμένος, έμοιαζε να κοιμάται.

Φοβόταν το νησί και την ιστορία του.

Δεν ήθελε καθόλου ( δεν είχε καμία όρεξη) να επιταχύνει τα πράγματα.

Ευχόταν μόνο να κλείσει τα μάτια και να εξαφανιστεί. Ήταν κουρασμένος μετά το μακρύ ταξίδι, νύσταζε, δεν είχε κλείσει μάτι.

Ο Οδυσσέας δεν έκανε τίποτα άλλο από το να μιλάει και αυτός έπρεπε να ακούει, Κάθε τόσο μόλις που απαντούσε.

Δεν μπορούσε να πει πως αισθανόταν πραγματικά.

Αλλά σ αυτό ήταν συνηθισμένος.

Neottolemo trascorse diverse ore da solo prima di incontrare Filottete.

L'isola era brulla, ma piena di nascondigli e luoghi segreti.

Ma a lui poco importava.

Non fece nulla per cercarlo e neanche per nascondersi.

Attese fermo, quasi paralizzato, sembrava dormisse.

Aveva paura dell'isola e della sua storia.

Non aveva nessuna voglia di accelerare le cose.

Sperava semplicemente di chiudere gli occhi e sparire.

Era stanco dopo il lungo viaggio, aveva sonno, non aveva chiuso occhio.

Ulisse non faceva che parlare e a lui era toccato ascoltare,

Ogni tanto rispondeva appena.

Non poteva dire come si sentiva veramente.

Ma a questo era abituato.

*Suono di cicale + mare in crescendo*

*si passa al CINEMA*

*immagini diurne di sole e muretti*

*CORO (rivolto al pubblico)*

Έτσι, την ανατολή του ήλιου έφτασε ο Φιλοκτήτης. Γνώριζε τα πάντα για το νησί, κυρίως από τότε που ήταν ακατοίκητο.

Άκουγε τον ήχο των ανθρώπινων βημάτων πριν ακόμα φτάσουν, και ήξερε τότε κάποιος θα διάλεγε να περιμένει, πριν ξαναφύγει.

Ήταν λίγα τα μέρη που θα μπορούσε να σταματήσει,

και αμέσως κατάλαβε πού βρισκόταν ο Νεοπτόλεμος και πλησίασε. αργά.

Με τα μάτια γεμάτα δροσιά, την άσφαλο ραγισμένη κάτω από τα πόδια, μέτρησε τις γαλάζιες σπίθες των μοναδικών αστεριών που είχαν απομείνει.

Όταν συναντήθηκαν στον πέτρινο τοίχο, το πρωινό αστέρι είχε κάνει ένα βήμα πίσω, υπήρχε ένα καθαρό φως στον ορίζοντα. Ήταν ΑΥΤΟ το φως στο οποίο ο Φιλοκτήτης ένιωθε πιο ευτυχισμένος. Όταν ήταν έτοιμος να διεισδύσει από την απεραντοσύνη της θάλασσας, νιώθοντας την ημέρα να αρχίζει.

### *Ingresso Filottete*

Così, al sorgere del sole, Filottete arrivò.

Sapeva tutto dell'isola, soprattutto da quando era disabitata.

Udiva il suono del passo umano anche prima che arrivasse.

E sapeva quando qualcuno sceglieva di aspettare prima di ripartire.

Erano pochi i luoghi dove fermarsi,

e subito capì dov'era Neottolema e piano si avvicinò.

Con gli occhi pieni di rugiada, l'asfalto screpolato sotto i piedi,

contò le scintille azzurre di singole stelle rimaste.

Quando s'incontrarono al muro di pietre,

la stella del mattino aveva fatto un passo indietro, c'era una luce netta all'orizzonte.

Era questa la luce in cui Filottete si sentiva più felice.

Quando stava per farsi penetrare dall'immensità del mare, sentendo il giorno.

### *BUIO + CICALÈ*

#### *1° quadro Filottete Neottolema*

FILOTTETE

Ti ho sentito arrivare con una barca da pescatore all'alba.

Chi sei? Cosa vuoi? Cosa fai qui?

Credevo andassi via invece sei rimasto.

Ti vedo, sei greco, vero? Parla.

Fammi sentire la lingua che tanto amo e che mi ripeto da solo tutto il giorno.

La scrivo ovunque, su tutte le superfici dell'isola ci sono le mie parole.

Non avere paura del mio aspetto.

Prova solo pietà per una creatura infelice, abbandonata e sola, senza più amici da dieci anni.

NEOTTOLEMO

Non ho paura di te. Sono greco, sì. Sono nato sull'isola di Sciro e sto tornando verso casa. Sono il figlio di Achille, Neottolemo (*si toglie gli occhiali*).

FILOTTETE

... sei il figlio di uno dei miei amici più cari... ma perché sei venuto qui? (*sorpreso e speranzoso che sia venuto per lui*).

NEOTTOLEMO

... non capisco chi sei... comunque sono salpato poco fa da Troia

FILOTTETE

Da Troia? E perché? Tu non eri in guerra.

Non fingere di non sapere chi sono. Tuo padre ti avrà certamente parlato di me, di Filottete. Ti avrà raccontato che i due capi dell'esercito, nemici anche suoi, dieci anni fa hanno ordinato di allontanarmi. E che quindi mi hanno indegnamente lasciato qui solo, divorato da un male selvaggio che mi toglieva la voglia di vivere. Ero in disaccordo con loro, come sempre. Sapevo troppe cose che sono diventate il mio male. Mi hanno portato qui e se ne sono andati come erano venuti, con le navi. Hanno aspettato che mi addormentassi per partire. Erano ben lieti di abbandonarmi e di andarsene. Tu pensa quale è stato il mio risveglio quando mi sono accorto di essere rimasto solo. Piangevo, mentre le navi con le quali ero venuto apparivano sempre più lontane. Guardandomi intorno scopro solo dolore. E l'unica cosa vera che potevo farmi amica era diventata l'isola. Nessun marinaio arriva qui di sua volontà; non c'è approdo, non c'è possibilità di alloggio, né di commercio. Però qualcuno ci capita contro voglia: per ripararsi da una tempesta o per riposarsi dopo la pesca. Tutti quelli che vengono mi compiangono a parole; qualche volta mi hanno dato per pietà cibo e vestiti; ma appena provo a chiedere di riportarmi a casa fuggono. Questo mi hanno fatto gli Atridi e Ulisse.

NEOTTOLEMO

Ulisse?

FILOTTETE

Ulisse. Ma davvero tuo padre non ti ha parlato della mia storia? Non posso crederci.

NEOTTOLEMO

Ho visto mio padre solo da bambino. È sempre stato in guerra e poi... è morto

FILOTTETE

Achille è morto? (*sgomento*)

NEOTTOLEMO

sì lo hanno ammazzato

*Filottete piange*

NEOTTOLEMO

Non piangere per lui, hai già i tuoi di dolori

FILOTTETE

Maledetti (*Capo chino piange con dignità*)

NEOTTOLEMO (*balbettando a tratti*)

e non sai cosa mi hanno fatto dopo la morte di mio padre. Ho raggiunto Troia per vedere il suo corpo, per salutarlo, certo che avrei preso e portato con me a casa nostra le sue armi e tutto ciò che di lui c'era. E invece Ulisse si è preso tutto quello che era mio. Appena sbarcato, tutti gli uomini mi si stringevano intorno e mi abbracciavano, e tutti mi ripetevano che mio padre morto riviveva davanti ai loro occhi. Lui era lì freddo, un corpo gelido; io, disperato, dopo averlo pianto vado subito dagli Atridi, che ritenevo amici, naturalmente, a chiedere le armi e le altre cose di mio padre. «Neottolemo, le altre cose di tuo padre puoi prenderle; ma le armi, ora le possiede un altro uomo, il figlio di Laerte» mi dice uno dei capi. Io scoppio in lacrime per il dolore e la rabbia e mi alzo in piedi dicendo: «Come avete osato dare le mie armi ad un altro invece che a me, prima ancora di avere avuto mie notizie?» E Ulisse, che si trovava là vicino, mi risponde: «Sì, ragazzo mio, è giusto che siano state date a me, perché io c'ero e sono stato io a salvarle, assieme al suo corpo».

FILOTTETE

mi sembra di sentirla la voce di quel bastardo

NEOTTOLEMO

odio quell'uomo maledetto ho dovuto abbandonare Troia perché avrei potuto ucciderlo. Ho deciso di tornare a casa e nel viaggio mi sono fermato qui.

FILOTTETE

Sentire queste cose accende la mia ferita, ritrovo tutti gli inganni e le torture subite. Mi riappaiono le facce degli Atridi e di Ulisse, il suo continuo doppio gioco. Non mi meraviglia la sua malignità, mi chiedo però come Aiace abbia sopportato di vedere queste cose.

NEOTTOLEMO

Non era più vivo. Se fosse stato vivo, non sarei stato derubato.

FILOTTETE

Che dici? Anche lui è morto?

NEOTTOLEMO

Purtroppo sì

FILOTTETE (*si commuove di nuovo*)

e Ulisse è vivo

NEOTTOLEMO

È un avversario astuto, ma anche i progetti astuti spesso falliscono

FILOTTETE

e dov'era Patroclo, la persona più cara a tuo padre?

*Neottolemo (china il capo per non rispondere)*

FILOTTETE (*commosso*)

i miei amici...

STACCO

CINEMA / VOCE DEL CORO / MUSICA

CORO

Ο ήλιος ήταν ψηλά. Ο Φιλοκτήτης με το λευκό του κεφάλι σαν σγουρό κύμα, χαμογελούσε κάθε τόσο. Συνέχισαν να μιλάνε λίγο ακόμα. Ένωθε μια έμφυτη εμπιστοσύνη γι' αυτήν την απροσδόκητη συνάντηση. Ο Νεοπτόλεμος φαινόταν να τον ακούει με προσοχή (/προσεκτικά).

Αλλά δεν ξέρω να πω τι ακριβώς του έλεγε.

Il sole era alto, Filottete dalla testa bianca come l'onda arricciata a tratti sorrideva. Continuarono a parlare ancora un po'. Provava una innata fiducia per questo incontro inaspettato. Neottolemo sembrava ascoltarlo con attenzione. Ma non saprei dire esattamente cosa gli dicesse.

*Suoni natura vento musica*

*Via cinema solo scritte*

CORO

Πόλεμοι. Πόλεμοι λεπτοί σαν τον αφρό της θάλασσας, αλλά οι νεκροί τους ήταν αληθινοί.

Guerre. Guerre guscianti come la bruma sul mare, ma i loro morti erano veri.

*FINE CINEMA suono del vento / ventilatori*  
*2° quadro Filottete Neottolema*

NEOTTOLEMO

È ora di tornare verso la barca.

FILOTTETE

Come? Dove vai?

NEOTTOLEMO

Torno a casa.

FILOTTETE

Parti già?

NEOTTOLEMO

Sì voglio tornare. È ora di andare... *(pausa)*

Ti auguro ogni bene.

FILOTTETE

Lasciami venire con te, non lasciarmi qui solo.

Nascondimi a Sciro o dove vuoi. Voglio tornare a casa.

NEOTTOLEMO

Va bene. Sei il benvenuto sulla mia barca.

Vieni pure. Ti porterò a casa.

FILOTTETE

Davvero? Come posso mostrarti quanto ti sono grato? Non riesco a crederci.

Andiamo ma prima vorrei salutare con te questa casa che non è una casa, così saprai con che cosa ho vissuto e con quanta ostinazione ho resistito.

*MUSICA CORO HAENDEL IMMAGINI CINEMA*

DEUS EX

Questa è la storia di un'isola dove un tempo c'erano molti uomini e molte donne.

Dormivano in tende poggiate sul terreno brullo, piangevano di notte al vento che fischiava per coprire i loro lamenti, subivano torture ogni giorno.

Venivano costretti a camminare su un solo piede o a strisciare... attorno a loro guardie senza pietà dicevano alla persona torturata "più ti difenderai, più soffrirai"

E i vivi disposti intorno a lei erano costretti a far parte di una commedia crudele.

Questa è la storia di un uomo che vorrebbe tornare a casa  
 ma non in patria.  
 Di un altro che pur di non tornare a casa  
 fa durare la guerra in difesa della patria.  
 E di un altro più giovane che non ha mai potuto scegliere tra  
 l'una e l'altra.  
 Hanno tutti paura in fondo di tornare.  
 Per qualcuno che non torna c'è sempre qualcuno che aspetta.  
 E io sono un dio stanco  
 addolorato  
 incapace di risolvere problemi  
 di far pace con la storia  
 non ho potere di far nulla  
 sono destinato ad aspettare  
 non sono in fondo neanche un dio

*STOP VIDEO*

*Alexia dal piano va al suo microfono*

Se qualcuno mi avesse veduto nel cuore, avrebbe trovato una struggente tenerezza per quella vita e i silenzi, gli sguardi, gli incontri e al centro un vuoto, uno sgomento, un'angoscia.

*CORO*

Εγώ είμαι ο χορός είμαι εδώ για να παρατηρώ. Χρονογράφος ενός κόσμου αρχαίου μεταφέρω τον τρόπο σε λέξεις. Προσπαθώ να διηγηθώ σε σας που με βλέπετε αυτό που κάποιος θα ήθελε να ξεχάσει.

Είμαι κάποια που προσπαθεί να φέρει τη μαρτυρία. Διηγούμαι γεγονότα μακρινά, για να κάνω ό, τι κάνει πάντα το παρελθόν: να υποφέρω και να ατενίζω.

Io sono il coro, sono qui per osservare. Cronista di un mondo antico traspongo l'orrore in parole. Cerco di raccontare a voi che mi vedete quello che si vorrebbe dimenticare.

Sono qualcuno che prova a portare testimonianza. Racconto fatti lontani, per fare quello che il passato sempre fa: soffrire, e guardare.

*MUSICA CAMBIO MUSICALE IMPORTANTE*

*3° scena Filottete e Neottolema*

NEOTTOLEMO

Sei cupo, non mi rispondi più. È come se non mi ascoltassi. Non vuoi più partire? stai bene?

*Filottete guarda nel vuoto, sembra assente*

NEOTTOLEMO

Non capisco più che ti succede. Non vuoi più venire con me?  
Fino a poco fa tremavi, dimmi se c'è qualcosa che posso fare per te.

FILOTTETE

non ci fare caso, sono momenti di assenza che mi arrivano ogni tanto. Poi passano. È la mia malattia, l'ho scoperta qui. È una specie di paralisi.  
Vorrei prendere tutte le mie cose, ma è come se non ci riuscissi.... fatico ad andarmene...

Ho odiato quest'isola per tutti i fantasmi che vi ho incontrato.

Alcune notti mi sembrava di sentire incessanti le grida di dolore di quanti come me sono stati qui. Qui sull'isola ho sperimentato la morte scegliendola.

Non serve la guerra, non serve ammazzare qualcun altro per scoprire quanta voglia hai di morire tu. Voler morire non significa voler ammazzare.

È più vicino a voler sparire.

Hai mai pensato che è impossibile dire "madre" o "padre",  
dirselo da soli intendo, nella propria testa,  
senza soffrire? Senza morire?

Sono stato qui cercando di diventare un'altra cosa, costretto a imparare a non vergognarmi dei miei pensieri.

Ho trovato abbandonato, nell'altro capo dell'isola, nel padiglione,  
un tavolino insieme ad altri resti di quando qui era pieno di reietti come me,  
di confinati e l'ho usato immaginando di scrivere come avevano fatto tutti  
quelli prima di me.

Ti sei accorto che ci sono scritte sulle rocce? Se guardi bene troverai nomi  
amati, richieste d'aiuto, promesse alle stelle.

Giorno dopo giorno scoprivo bigliettini sotto ai massi, quaderni quasi cancellati  
che ho riempito dei miei sogni.

L'isola stessa era diventata un sogno.

Dicono che sognare un'isola, con angoscia o gioia poco importa, significa che  
ci si sta separando, che si è già separati, lontani dai continenti, che si è soli e  
perduti. O significa che si riparte da zero, che si ricrea, si ricomincia... per  
alcuni istanti è meraviglioso ma poi ti accorgi che non è più l'isola ad essere

separata dal continente, sei tu che ti ritrovi separato dal mondo. E precipiti nel vuoto. Come posso spiegarti tutto quello che ho provato?

Ma sappi che l'abisso del dolore non è vivere sull'isola deserta, è piegarsi alla volontà dei propri nemici.

NEOTTOLEMO

Non ce la faccio.

FILOTTETE

Che vuoi dire? Le cose che ti ho detto ti hanno tolto la voglia di portarmi con te?

NEOTTOLEMO

è un discorso senza via d'uscita.

FILOTTETE

Senza via d'uscita? Non dire così

NEOTTOLEMO

Non ce la faccio.

FILOTTETE

Ti do fastidio io? Ti do fastidio per quello che sono? *(alza la voce, si agita)*

Dimmelo, dimmi la verità

NEOTTOLEMO

Mi dà fastidio la vita, mi detesto perché sto per fare la cosa sbagliata

FILOTTETE

Ma non stai facendo nulla di male... o forse stai per andartene lasciandomi qui?

NEOTTOLEMO

Lasciarti... questo no. Ma ciò che mi tormenta da tempo è se non ti faccio del male a portarti via piuttosto.

FILOTTETE

Ma che dici? Non ti capisco più.

NEOTTOLEMO

Non ti nasconderò più nulla: devi andare a Troia, dall'esercito greco. Sono venuto per portarti lì

FILOTTETE

Che hai detto?

NEOTTOLEMO

Stammi a sentire prima.

FILOTTETE

Stare a sentire cosa? Che pensi di fare di me?

NEOTTOLEMO

Guarirti, prima di tutto, poi andare con te a Troia, e distruggerla.

FILOTTETE

Guarirmi da cosa?

*MUSICA Smyrneiko Minore. Continua il litigio tra i due, muto, molto fisico: Neottolema prima seduto con la testa tra le mani, Filottete prima arrabbiato poi disperato. Neottolema si alza per abbracciarlo, Filottete lo scaccia... poi svaniscono nel buio in dissolvenza con Neottolema che da lontano canta al piano... è come un lamento, lo vediamo illuminato da una specie di primo piano. In dissolvenza apparizione di Deus ex che già da lontano aveva cominciato a parlare*

CAMBIO LUCI *musica*

DEUS EX

Ecco che il tempo si è aperto come un frutto tra buio e luce  
 e una nebbia familiare striscia su questo approdo  
 ho percorso questi mesi da un capo all'altro  
 scalza da una stanza all'altra  
 stringendo in pugno un coltello ben affilato per tagliare  
 gambo radice o stoppino occhi spalancati  
 a conchiglie di madreperla fiamme di un cero  
 limoni aperti rose posate  
 cose meravigliose  
 ettari opachi di terra sviluppata secondo il nome che le abbiamo dato: nessun  
 luogo, isola  
 palude spazzatura bruciata mi incombe sul cuore  
 bosco grigio piombo sangue blu notte  
 e maschere ingannatrici  
 credevo di sapere  
 che la storia non era un romanzo  
 posso dire che mi sbagliavo?  
 Di fronte a tutto quell'orrore...

Posso davvero dire di non essere stata io  
 iscritta tra gli innocenti  
 a tradirvi quando servivo

le ragioni del mio governo  
 convinta che ci fossimo ritagliati un posto  
 dove la poesia vecchia forma sovversiva sorgesse da nessun luogo qui?  
 dove pelle potesse giacere contro pelle  
 un posto “fuori dai confini”

posso dire che mi sbagliavo?

essere così contusi, noi così contusi: negli organi molli grumi di consapevolezza  
 di aver lasciato di continuo che altri  
 fossero offesi schiacciando il nucleo vivo  
 sì, così contusi: cuore milza fasce da tempo infiammate  
 nell'intestino

per aver lasciato che si disperdesse  
 attraverso di noi  
 che succedesse  
 quel che doveva, dentro

ma prima di questo, molto prima di questo i loro  
 occhi  
 parati di fronte hanno parlato

*viene illuminato il coro seduto, affranto su una sedia. Parla in greco e come in un  
 gioco di traduzione simultanea il Deus ex traduce*

CORO

Ο τελικός του σκοπός είναι να σε μεταμορφώσουν σε βασανιστή και δήμιο των  
 δικών σου συντρόφων, Όπως ο περίφημος Κατσιμίχας. Αυτό σημαίνει «λαϊκή εκ-  
 παιδευση»: «Νεκροί η ζωντανοί θα υπογράψετε την δήλωση πίστης». Κανείς δεν  
 έφτασε στη τρελός έγινε εκεί, από Τους.

DEUS EX

Il governo di destra in Grecia nel periodo della guerra civile aveva trasformato  
 l'isola in un campo di concentramento per un vasto numero di comunisti o  
 presunti tali, uomini e donne, civili e disertori.  
 Intellettuali, poeti, compositori, artisti, registi, attori, attrici, fino a poco prima  
 in scena nei teatri nazionali. Persone che si rifiutavano di rinnegare la loro fede  
 politica.

CORO

Ο τελικός του σκοπός είναι να σε μεταμορφώσουν σε βασανιστή και δήμιο των δικών σου συντρόφων, Όπως ο περίφημος Κατσιμίχας. Αυτό σημαίνει «λαϊκή εκπαίδευση»: «Νεκροί η ζωντανοί θα υπογράψετε την δήλωση πίστης». Κανείς δεν έφτασε στη τρελός έγινε εκεί, από Τους.

Il governo sceglie quest'inferno per piegare la libera volontà dei combattenti della Resistenza. E qui concentra tutta la macabra esperienza dei ghetti hitleriani insieme ai nuovi metodi della violenza psicologica.

Così nel 1946, mentre il resto d'Europa celebrava la pace dopo la Seconda guerra mondiale e cercava di rimettersi in piedi, la Grecia entra in un altro periodo di miseria. Scoppia la guerra civile con il sostegno britannico al più reazionario dei governi greci. I partiti di sinistra del KKE, ELAS ed EPON furono messi fuori legge. I tribunali militari vengono istituiti in tutto il paese. Migliaia di persone di sinistra furono giustiziate. 50.000 furono imprigionati e decine di migliaia di persone furono esiliate in isole remote.

La dilosi, dovevano firmare la dilosi. Una dichiarazione pubblica di pentimento di essere stati comunisti. Una prova di lealtà.

CORO

Ο τελικός του σκοπός είναι να σε μεταμορφώσουν σε βασανιστή και δήμιο των δικών σου συντρόφων, Όπως ο περίφημος Κατσιμίχας. Αυτό σημαίνει «λαϊκή εκπαίδευση»: «Νεκροί η ζωντανοί θα υπογράψετε την δήλωση πίστης». Κανείς δεν έφτασε στη τρελός έγινε εκεί, από Τους.

“Morti o pazzi firmerete la dilosi” urlano giorno e notte con voce perversa i megafoni del campo di concentramento. “E la responsabilità ti pesa personalmente e devi affrontarla da sola, come individuo.” “Formalmente sottoscrivi una dichiarazione di lealtà o pentimento e provvisoriamente ti salvi dalla tortura e dalla morte. Ma nella sostanza questo significa che hai perduto il controllo delle tue azioni e la fiducia in te stesso.

CORO

Ο τελικός του σκοπός είναι να σε μεταμορφώσουν σε βασανιστή και δήμιο των δικών σου συντρόφων, Όπως ο περίφημος Κατσιμίχας. Αυτό σημαίνει «λαϊκή εκπαίδευση»: «Νεκροί η ζωντανοί θα υπογράψετε την δήλωση πίστης». Κανείς δεν έφτασε στη τρελός έγινε εκεί, από Τους.

Significa che ti sei piegato e hai stracciato la tua esistenza, che ti sei sottomesso. È l'ammissione che dentro di te non resta più alcun vigore della resistenza. Sei stato vinto, dunque non sei più pericoloso. Ma a loro questo non basta. Devi umiliarti, renderti ridicolo, disprezzarti totalmente. E quindi anche dopo la dichiarazione di lealtà hanno inizio torture e pressioni psicologiche per costrin-

gerti a un rinnegamento pubblico sul campo, con lettere aperte alla tua città d'origine. A chi aspetta che tu torni vivo.

*Stacco VENTO TEMPESTA*

Deus ex: CAMBIA il tempo. Viene a piovere. Arriva Ulisse. (*lancia secchio d'acqua su Ulisse*)

*Entra Ulisse completamente bagnato  
È la prima volta che si alza dalla poltrona laterale in penombra dov'è stato tutto il tempo  
Si siede*

FILOTTETE

Eccoti qua. Sei invecchiato.

ULISSE

Cosa pensavi sarebbe successo?

FILOTTETE

Ero certo che uno come te non avrebbe lasciato questo mondo da giovane, ma almeno speravo di non vederti invecchiare da vicino. Invece eccoti qua, sempre a servizio delle cose peggiori. In questo non sei cambiato.

ULISSE

Basta. Davvero, adesso basta.

FILOTTETE

Mi hai lasciato qui a morire.

ULISSE

Sapevo che saresti sopravvissuto.

FILOTTETE

Sopravvissuto? Mi hai tolto la vita

ULISSE

Parliamo di cose serie. Gli abbiamo offerto un trattato di pace. Ci siamo arresi.

FILOTTETE

Non ti sto neanche a sentire.

ULISSE

Dai, non fare così. Forza.

FILOTTETE

La tua vita sarebbe inutile senza la guerra.

Non mi convincerai mai ad aiutarti, neanche a costo di rinunciare a tornare a casa.

ULISSE

Ma quale guerra? Non c'è nessuna guerra, la guerra è persa da tempo. Ci servi per rimettere insieme i pezzi della guerra. Molti dei territori liberati sono ormai spopolati. In alcune zone è iniziata la ritirata.

In verità non è grande la torta.

In molti non ne gusteranno affatto. Questa cosa ci pesa come un torto.

E ci rende cattivi, insoddisfatti. Divorati da un astio mal celato per chi sta sulla vetta, lo stesso astio che continui a provare tu.

Ma sai qual è la verità? I nostri piedi, quelli di tutti, sprofondavano in un fango denso come l'oblio.

E da quel fango spingevamo il vecchio mondo verso la nuova vita.

E quello opponeva resistenza. E raggelava.

Abbiamo sentito il suo respiro flebile, le sue ultime parole.

Ora nevicava lentamente nelle giunture e i giorni adornano un deserto.

Un deserto senza oasi dove un tempo i nostri piedi sprofondavano nel fango.

FILOTTETE

Basta...

ULISSE

Ma da dove credi che venga? Come credi che ho vissuto in questi infiniti anni?

Io non vivo nel mondo in ogni caso. Io vivo anche al di sotto di esso, molto vicino a dove vivi tu.

FILOTTETE

Ma lo sai come ho vissuto io in questi anni?

Come superavo le giornate qui, da solo?

Dicendomi che c'era un altrove.

Esiste un luogo che non è obbligato a tutte le bassezze e a tutti i compromessi.

E questo luogo è la scrittura.

È lì che andavo.

Spesso andavo a scrivere dentro a un albero.

Lontano dal suolo e dalla merda. Non scrivevo per scrivere, per dimenticare, no! Mai per consolarmi.

Io cercavo: dovranno esserci da qualche parte i miei simili in rivolta e nella speranza. E così non disperavo: se io urlo di disgusto, se io vivo dentro a questa rabbia, ce ne devono essere altri.

Non so chi ma li troverò e partirò per raggiungerli non so ancora dove.

E nell'attesa voglio frequentare solo i miei veri antenati, non questa specie comica e ripugnante che esercita il potere dove sono nato.

Per molto tempo ho vissuto qui, in un territorio lontano.

Al margine. E da lì ho visto con chiarezza che esisteva un'anti-terra, sparsa come un arcipelago, disseminata ovunque nella storia, dove non esistevano ingiustizie senza che qualcuno insorgesse.

Dove c'erano persone pronte a tutto, a vivere, a morire, per delle idee giuste. E dove essere generosi non era impossibile o qualcosa da deridere.

Io sapevo, avevo sempre saputo, quello che odiavo, avevo scorto il nemico e il lavoro incessante della morte.

Bisognava uccidere la morte.

Vedevo che la realtà, la storia, erano una serie di lotte senza le quali saremmo morti da lungo tempo.

E nel mio viaggio mentale privilegiavo i campi di battaglia, i conflitti, il confronto tra le forze della morte e le forze della vita, tra le idee false e le idee giuste.

Anch'io di fatto ho sempre desiderato la guerra, ma un'altra guerra.

Non credevo che le trasformazioni si potessero fare diversamente se non lottando.

Ho fatto la guerra davanti a Troia alla mia maniera: né da una parte né dall'altra.

Vomitavo l'imbecille mentalità meschina dei capi.

Cosa servivate? Una gloria narcisistica

Cosa amavate? La vostra immagine regale

ULISSE

Potrei risponderti con molte parole se ci fosse il tempo ma ti dirò una cosa sola. Io sono quale mi richiedono le circostanze. Esigenza della mia natura è vincere sempre.

Quando si fa qualcosa in vista di un guadagno, non bisogna esitare.

Mi credi meno triste di te perché io accetto e nascondo la mia anima tormentata? Tu non mi conosci Filottete.

Quando guardo il cielo tra le stelle vedo solo quello che è scomparso.

Avrei voluto dirti... che mi hai vinto, Filottete. E che vedo la giustizia, ora: e la sento così bella che non ho più il coraggio di agire con te vicino.

Il mio dovere mi sembra più crudele del tuo, perché mi sembra meno nobile.

Il passato non torna. Nulla regge all'andare del tempo.

Dopo tutto quello che ho visto potrò ancora riconoscere le case, la mia casa?

Le case saranno come il viso di un vecchio. Le mie parole avranno un senso altro dal loro. Sarò più solo che nel mare.

Non senti niente?

Io sì, il rumore del mare.

NEOTTOLEMO

Basta, adesso parlo io!

ULISSE

Stai zitto!

FILOTTETE

stai zitto tu! lascialo parlare

NEOTTOLEMO

Noi più giovani di voi, noi figli,  
siamo stati chiamati, come dice qualcuno, all'ultimo momento  
a mietere la gloria preparata dalle vostre armi,  
dalle vostre ferite, dalla vostra morte.  
Lo sappiamo anche noi, lo riconosciamo.  
Ma abbiamo, sì,  
anche noi le nostre ferite  
in un'altra parte del corpo – ferite invisibili,  
senza il contrappeso della fierezza e del venerabile sangue  
versato in modo visibile, in battaglie visibili,  
in contese visibili.

Di una simile gloria avremmo fatto a meno: chi l'ha chiesta?  
Non abbiamo avuto neanche un'ora per noi,  
abbiamo pagato debiti e ipoteche altrui.  
Non abbiamo neppure fatto in tempo, un mattino,  
a vedere una mano tranquilla che apre la finestra di fronte  
e appende fuori, a un chiodo nel muro, una gabbia di canarini  
con la modestia di un gesto superfluo e necessario.

I grandi non parlavano d'altro che di morti e di eroi.  
parole strane, terrificanti, ci inseguivano perfino nel sonno  
passando sotto le porte chiuse delle nostre notti infantili.  
C'era un lungo corridoio bianco interamente rivestito di stele funerarie, di  
busti e statue di divinità della guerra, di guerrieri morti e mai di poeti.

*Al microfono 58*

Ci hanno lasciato in eredità modelli troppo grandi: chi glieli ha chiesti?  
Potevano lasciarci stare nel nostro piccolo, nella nostra piccolezza.  
Non vogliamo misurarci con quelli. Cosa avete guadagnato voi del resto?

E noi?

Filottete capisco il tuo nobile ritiro e immagino che nel tuo isolamento meditassi una vendetta, un tuo riconoscimento, o almeno il riconoscimento del valore delle tue idee.

Ed ecco che hai avuto ragione, non voglio nascondere – per questo sono venuto.

Sono venuto perché non prenderemo Troia senza il concorso dei tuoi compagni e solo tu, solo le tue parole li possono richiamare. (*portando via Ulisse*)

Vorrei che ci fosse un altro modo per finire la guerra che non la vittoria sul nemico del nostro nemico comune.

Ma purtroppo non è così.

E sappi che sono venuto soprattutto per te e non accetterei nessun compenso per portarti sulla mia nave. (*porta via Filottete*)

Ricordo quando ero piccolo; dalle stanze degli ospiti di casa sentivo le belle voci virili degli stranieri poco prima del sonno, mentre si spogliavano.

E naturalmente in quei momenti dimenticavano piani di guerra, ambizioni e lotte, forse si sfioravano il petto nudo indugiando sul bordo del letto con le gambe aperte,

scordandosi le mani calde sui ginocchi, finché finivano di raccontare una storiella allegra infiorata delle loro risa e del cigolio del letto.

(*cambio luci, avanza*)

Io li sentivo allora dal corridoio, mentre di nascosto osservavo le loro armi appoggiate al muro, su cui si rifletteva la luce della luna dalla porta a vetri e mi sentivo così solo e impacciato come se in quel momento avessi dovuto scegliere per sempre tra le loro risa e le armi.

Avevo anche paura che mio padre si alzasse di notte e mi trovasse in corridoio a toccare quelle armi strane.

E soprattutto capisse che avevo udito le loro risa, capisse il mio dilemma segreto.

La scelta credo sia impossibile e poi scelta tra che?

Mio padre era la statua di sé stesso, altero e inavvicinabile.

E solo la sua amicizia con Patroclo me lo rendeva un po' vicino, come se scendesse dal suo piedistallo e scomparisse dietro gli alberi.

Mi sembrava strano che non si udissero cigolare le giunture delle sue ginocchia di bronzo.

Anche mia madre un'ombra.

Un'ombra trasparente, leggera e lontana.  
 Una tenerezza presente nella sua continua assenza.  
 Molto tempo dopo capimmo che era assente, che era sospesa.  
 L'ombra della corda si distingueva appena sul suo viso, lo capimmo un giorno,  
 all'imbrunire, quando dalla facciata della casa cadeva un po' di intonaco senza  
 alcun rumore.  
 Ricordo che quando la sera si riempiva delle piume variopinte e lucenti degli  
 uccelli uccisi sul tavolo di marmo all'aperto.  
 Mia madre, con un sorriso triste mi diceva: "visto, tu che volevi essere un  
 uccello?"  
 E ora che finalmente riesco a dire queste cose mi sembra di togliermi un cappio  
 secolare dal collo.  
 Di liberami da questa sensazione di furto perenne, o meglio di un saccheggio.  
 Muto, costante, occulto...

*Al 58*

Filottete, i dieci anni sono ormai passati. Si avvicina la fine.  
 Vieni a vedere quello che hai previsto.  
 Vieni a vedere con che bottino abbiamo scambiato tanti morti, con quali osti-  
 lità tra noi abbiamo scambiato i nostri vecchi amici.  
 Tra i gemiti di vincitori e vinti il tuo sorriso sarà per noi una luce.  
 Vieni, non ci servi solo per la vittoria ma dopo la vittoria,  
 quando ci assalirà quell'ineludibile terrore della domanda:  
 perché siamo venuti?  
 Perché abbiamo combattuto?  
 Dove e perché torniamo?

*Entra Deus ex canta 'Nanourisma' prova a risistemare la scena lentamente per  
 terra c'è seduto il Coro che inizia a cantare con lei.*

*Buio*

*Sugli applausi rientrano attori e attrici e distribuiscono delle cartoline al pubblico*

*Parte il video*

CORO (*in italiano*)

questa che vedete qui dietro è Makronisos, la vera isola.

Come credete che mi senta a raccontare la sua storia? È la storia del mio paese non è una storia qualunque. È la mia tragedia che ancora non è finita.

DEUS EX

quando siamo stati insieme al museo di Makronisos che non è sull'isola ma ad Atene, la curatrice di quel piccolo scrigno della memoria del confino ci ha detto che fino a 10 anni fa in Grecia era impossibile parlare di questa storia. Quando le abbiamo chiesto perché non ha saputo spiegarcelo.

CORO

se penso a quello che subiva la Grecia 10 anni fa....

DEUS EX

quella donna aveva avuto suo padre al confino a Makronisos, nel 1948. In quell'anno sull'isola, nel teatro dell'isola, venne messo in scena dai detenuti del Terzo Battaglione il Filottete di Sofocle.

In verità non si riesce a ricostruire se lo spettacolo venne bloccato al suo debutto o alle prove.

CORO

la violenza delle torture che subirono quando il regime ha capito il vero significato dello spettacolo ha traumatizzato così tanto i detenuti da impedirgli di ricordare con esattezza. Una di queste era il passo della cicogna, di cui un detenuto ha fatto un quadro che è al museo (*lo mostra*)

Molti di loro erano attori e registi del Teatro Nazionale di Atene.

DEUS EX

quell'isola ai tempi del confino era brulla, arida, sovrappopolata di gente disperata. Oggi è molto verde, come avete visto in tante immagini di questo spettacolo, completamente disabitata da umani, piena di capre e altri animali soli nel blu. Nel teatro dove recitavano i detenuti è cresciuto un grande albero al centro della platea. Rigoglioso. Bisognerebbe tagliarlo per ricominciare a usare quel palco.

CORO (*frase in corsivo in greco*)

*Nuvole sparse nel cielo luminoso come grandi cartoline censurate* SCRIVETE SOLO DIECI RIGHE dice una poesia di Ritsos.

Le persone detenute avevano la possibilità di scrivere a casa delle cartoline che potevano contenere solo 10 righe. (*mostra la cartolina al pubblico*)

10 righe, scrivi solo 10 righe... Vi lasciamo questa cartolina chiedendovi di portarla a casa, di riempirla con calma delle vostre 10 righe. Sappiamo che è difficile ma prendiamoci la responsabilità di scrivere 10 righe al futuro.

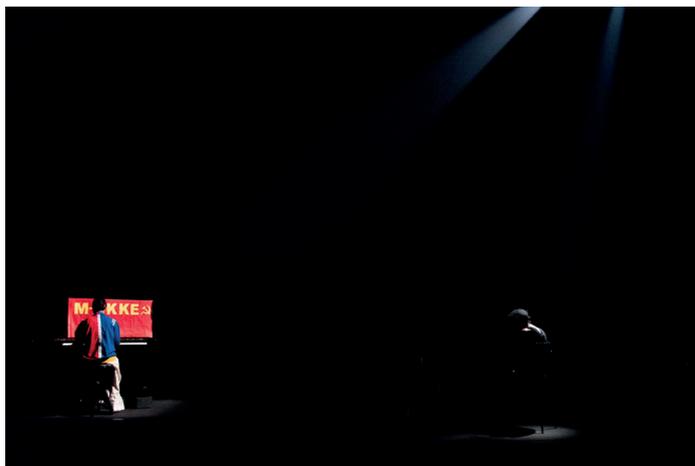


Fig. 1 Giorgina Pi, *Lemnos*  
(foto Federico Pitto,  
dall'archivio di Giorgina Pi)



Fig. 2 Neottolema  
(Gabriele Portoghese),  
Ulisse (Giampiero Judica),  
Giorgina Pi, *Lemnos* (foto  
Federico Pitto, dall'archivio  
di Giorgina Pi)



Fig. 3 Il Coro (Alexia  
Sarantopoulou), Giorgina  
Pi, *Lemnos* (foto Federico  
Pitto, dall'archivio di  
Giorgina Pi)

Fig. 4 Filottete (Gaia Insenga), Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)



Fig. 5 Ulisse (Giampiero Judica), Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)



Fig. 6 Filottete (Gaia Insenga), Neottolema (Gabriele Portoghese), Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)





Fig. 7 Deus ex (Aurora Peres), Giorgina Pi, Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)



Fig. 8 Filottete (Gaia Insenga), Neottolemo (Gabriele Portoghese), Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)



Fig. 9 Deus ex (Aurora Peres), Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)

Fig. 10 Deus ex (Aurora Peres), Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)



Fig. 11 Deus ex (Aurora Peres), Il Coro (Alexia Sarantopoulou), Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)



Fig. 12 Ulisse (Giampiero Judica), Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)





Fig. 13 Filottete (Gaia Insenga), Ulisse (Giampiero Judica), Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)

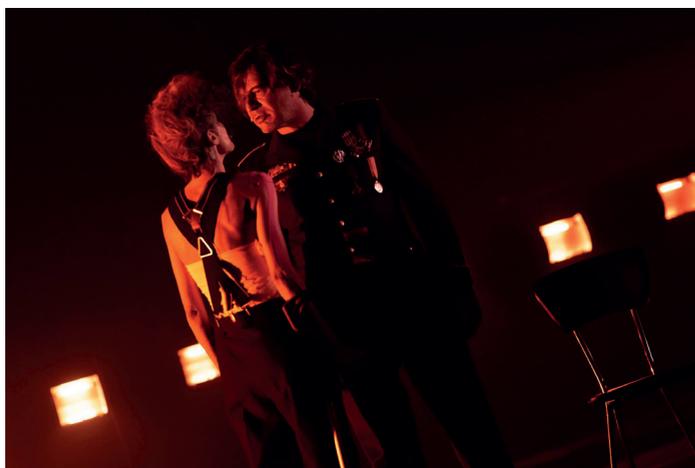


Fig. 14 Filottete (Gaia Insenga), Ulisse (Giampiero Judica), Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)



Fig. 15 Neottolema (Gabriele Portoghese), Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)



Fig. 16 Neottolema (Gabriele Portoghese), Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)



Fig. 17 Giorgina Pi, Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)



Mario Martone, Giorgina Pi, Massimo Fusillo

## Intorno a Lemnos

Roma, 22 marzo 2022. Dialogo di Mario Martone e Giorgina Pi coordinato da Massimo Fusillo all'Angelo Mai

**ABSTRACT** The contribution is the transcript of the dialogue between Mario Martone and Giorgina Pi coordinated by Massimo Fusillo and held at the Angelo Mai in Rome (March 22<sup>nd</sup>, 2022). It shows their distinct approaches to rewriting the myth of Philoctetes. Martone reflects on his choice of the tragedy after his avant-garde phase, drawn by its political resonance. He centres his interpretation on Neoptolemus, reimagined as the emblem of a post-heroic “second generation” crushed under the weight of mythical fathers. His dramaturgy weaves together ancient and modern quotations to explore the transition “from resisting to existing.” Pi, on the other hand, approaches Philoctetes through her earlier work on Tiresias and a project on the memory of the Genoa G8 protests. Her rewriting transforms the protagonist into a female figure, influenced by Adrienne Rich, and relocates the setting to Makronisos, a concentration camp for Greek anti-fascists. Despite their differences, both directors converge in a reflection on contemporary “political melancholy” and on the potential of theatre as a space to forge new languages capable of reading present-day conflicts through an intersectional lens.

**KEYWORDS** Philoctetes, theatrical rewriting, political melancholy, intersectionality, post-heroic generation.

Riportiamo qui il dialogo tra Mario Martone e Giorgina PI, coordinato da Massimo Fusillo in apertura di una rappresentazione di *Lemnos*. L'incontro si è tenuto a Roma, presso l'Angelo Mai, il 22 Marzo 2022 alle ore 18.00. Abbiamo deciso di conservare la vivacità e l'imprevedibilità della forma orale.

FUSILLO. Mi fa molto piacere coordinare questo dialogo fra un regista e una regista con cui ho avuto il piacere di collaborare in tempi diversi, da quando ancora non si usava la parola *Dramaturg*. Inizierei proprio dalla domanda che ci fa da titolo: perché *Filottete*? Perché una tragedia fra le meno canoniche di Sofocle, tutta al maschile, che affronta comunque nodi pregnanti, come la ferita, la malattia, la diversità, la guerra?

MARTONE. Per quanto mi riguarda la scelta di *Filottete* come prima delle tante tragedie greche che ho messo in scena – in realtà sì direi tante – indica una cosa precisa: le tragedie sono tutte state realizzate nel segno della politica. Per me

mettere in scena una tragedia greca significa fare i conti con discorsi politici e naturalmente politici significa *polis*: è il luogo dove la tragedia greca nasce, dove prende una funzione importantissima, nell'Atene del V secolo. Le tragedie venivano messe in scena una volta all'anno, i poeti gareggiavano tra loro e veniva assegnato un premio, non diversamente da come succede nei festival di oggi, ma naturalmente – capite bene – che questa periodicità, il fatto che avvenisse in un certo preciso momento, diventava chiaramente uno specchio: i cittadini ateniesi andavano a teatro per fare i conti con ciò che li riguardava, con ciò che riguardava la politica del loro tempo, sebbene le tragedie greche raccontassero dei fatti molto precedenti, che affondavano le loro radici nel mito.

Precedentemente il mio gruppo si chiamava *Falso movimento*; era un gruppo di teatro d'avanguardia: avevamo fatto spettacoli all'inizio privi di un vero e proprio testo verbale e poi negli ultimi lavori, il testo, la parola, sono venuti fuori. A un certo punto della mia carriera ho sentito il bisogno di cambiare; avevo chiamato a lavorare con me prima Antonio Neiwiller e poi Toni Servillo, e ho visto subito come questi incontri erano fecondi. Dall'incontro, dal dialogo con queste diversità venivano molti stimoli. Pensai di fare il mio primo lavoro su un testo teatrale con il *Filottete*, un vero e proprio manifesto. *Filottete* è una tragedia particolare, all'interno di tutte le tragedie greche: è una tragedia dove non ci sono questioni familiari, intanto – che in genere sono l'anima e proprio il campo dove i tragici greci si accaniscono –, mentre qui non c'è famiglia, se non una famiglia, appunto, di valori.

Mi sentivo immerso in un tempo che cambiava, in cui tutta una serie di valori che appartenevano a quella generazione precedente non erano più, diventavano sempre meno capaci di incidere sulla realtà; comincio a guardare intorno a Neottolema, intorno ai suoi fratelli e sorelle, Oreste, il figlio di Agamennone, e Telemaco, il figlio di Ulisse. I genitori così grandi, così proiettati nel mito, spariti, che hanno finito per vincere una guerra in un modo ignobile – attraverso la menzogna del cavallo di Troia. Il cavallo di Troia è, per così dire, l'invenzione della modernità; Odisseo, a suo merito e a suo demerito, inventa il mondo moderno con il cavallo di Troia: non si vince più combattendo, con il nemico faccia a faccia, ma lo si inganna, lo si prende con l'astuzia alle spalle, e naturalmente radendo al suolo Troia e tutti i troiani e le troiane, facendo una strage. Questa non è che una delle infinite stragi che arrivano fino ai giorni nostri. Perciò questi figli, questa seconda generazione, mi interessavano. Abbiamo provato appunto con Massimo Fusillo a cercare tutti quanti i brani antichi e moderni su queste figure, perché poi, a un certo punto, i figli si perdono nel mito: lo stesso Neottolema, che è un personaggio così bello e nobile nel *Filottete*, diventa poi altro, perde la parola: non ci sono più testi in cui lui

parla, ma viene raccontato sempre come un personaggio sanguinario, come una persona che non riconosceresti mai rispetto a come è raccontato nella tragedia di Sofocle, e allora perché? Che cosa succede a quella generazione? E mi chiedevo, appunto, – vengo alla premessa – cioè come affrontare le tragedie greche pensando all'oggi. In un certo senso è come se questa cosa fosse un guado in cui mi sembra che siamo ancora tutti quanti, in cui sono ancora le persone più giovani. Si sono succedute diverse generazioni, Giorgina ed io, ad esempio, apparteniamo a due generazioni diverse, ma ce ne sono altre, ci sono generazioni successive che sono già estremamente attive in questo momento. Però, appunto, come si può passare dal resistere all'esistere? Perché è questo il punto: se si viene condannati, diciamo, a resistere, quello che ti viene tirato via è l'esistere, che invece è appannaggio, oggi, di mondi che hanno tutt'altre visioni.

PI. Lo spettacolo *Lemnos* si chiama come l'isola perché potremmo dire che l'isola è la grande protagonista. Del resto, anche la scelta dell'isola deserta è significativa, quando in realtà in quel momento stesso in cui ad Atene si andava a vedere la tragedia *Filottete* si sapeva che era un'isola molto popolata. Quindi volevo creare questa forma di spaesamento e creare anche una forte condizione psichica di partenza, cioè una solitudine che diventa una costrizione, voluta da fuori, ma anche una possibilità differente di percezione del proprio corpo, come un corpo esteso, come un corpo che riprende vita in un altro modo. Anche il legame fortissimo che c'è tra *Filottete* e l'isola racconta quasi di una possibile metamorfosi che l'eroe vive in questa condizione di esilio. L'isola vuol dire tante cose in questo spettacolo: però vorrei fare un piccolo passo su come io sono arrivata a scegliere *Filottete*, attraverso due questioni: la prima è stata il lavoro precedente sul mito di Tiresia, e dunque ritorna questo elemento forte, questa fascinazione, questa importanza per i corpi che sono disturbanti, per i soggetti imprevisi. Tiresia è un indovino, un profeta, sa la verità, ma comunque fisicamente fa paura, viene quasi allontanato; altrettanto vale per *Filottete* con la sua ferita purulenta, fastidiosa, impresentabile. Ho cominciato a riflettere su *Filottete* dopo il lavoro su Tiresia partendo da questi elementi; poi c'è stata un'esperienza che mi ha convinta definitivamente: un lavoro fatto a Genova, al Teatro Nazionale, all'interno di un progetto sulla memoria storica del G8. Per me è stato veramente perturbante rendermi conto di quanto, da una parte, si potesse ancora, attraverso il teatro, smuovere delle rimozioni, quindi in quel caso iniziare da quello che era successo nel 2001 a Genova che è certamente la frattura storica che ha definitivamente peggiorato la mia vita e quella della mia generazione, insegnandoci cos'è una ferita insanabile; dall'altra però anche la

considerazione che se non si rende testimonianza, non si sta dando al teatro tutto il rispetto che merita. Quindi nell'arco di queste riflessioni è iniziata la ricerca su che cosa, oggi, potesse dire Filottete e chi potesse essere. E nel mio caso probabilmente la questione più forte è stata l'essere donna, l'essere femminista e sentire una forte emozione politica leggendo come Adrienne Rich, attraverso una poesia intitolata *Filottete*, avesse riscritto nell'arco di pochi versi quello che può essere l'esilio sociale di un corpo femminile. Quindi ho iniziato a immaginare da subito Filottete come una donna e dall'altra parte, rispetto al tema della *philia*, dell'amicizia che nelle tragedie di Sofocle lega Filottete ed Eracle, al *deus ex machina*, ho pensato a chi potesse essere quest'altra creatura: un dio che non riusciva più a essere un dio, che potesse dichiarare l'impotenza e a volte la complicità che possono avere gli intellettuali stessi rispetto all'orrore, rispetto alle ferite della storia. Neottolema, per me, è stato da subito una figura fortemente incarnata dalle parole di Ritsos – Ritsos scrive il suo *Filottete* facendo parlare solo Neottolema – e quindi facendo in qualche modo un passo anche di responsabilità, dando voce a questa seconda generazione. Si dice che Ritsos immaginasse, appunto, una generazione più giovane di combattenti, di comunisti, che andasse a parlare proprio con lui chiedendo di tornare a impegnarsi nella lotta. E poi ho pensato che questo elemento così forte, anche mio, di malinconia politica, potesse raccontare qualcosa di vero e mi sono imbattuta, durante la ricerca di una vera isola, oggi deserta, ma che un tempo non lo era, perché era un campo di concentramento per antifascisti, e ho pensato che potesse essere la vera sfida di questo *Filottete*, la vera testimonianza. Per me era molto importante che ci fosse anche l'elemento di racconto di una persona greca della mia generazione; la scelta che il coro fosse interpretato da un'attrice greca non è stata legata solo alla questione della lingua, ma alla questione sempre del portare testimonianza di una ferita. Infine, ho pensato a Ulisse/Odisseo, ho pensato a quello che probabilmente noi osserviamo di frequente negli atteggiamenti dei capi di stato, nei responsabili delle grandi decisioni: un'assoluta non convinzione. Con il nostro Ulisse è stato principalmente questo il lavoro, un lavoro anche se vogliamo sulla stanchezza, sulla stanchezza nel mentire.

FUSILLO. Fra le tante questioni che già questo primo scambio ha suscitato, mi piacerebbe sviluppare ancora la questione della malinconia politica: un concetto su cui filosofia, psicanalisi e pensiero queer si interrogano tanto, anche se da prospettive molto diverse; e su come questo si intrecci con la scelta e con la pratica di fare teatro.

MARTONE. Giorgina ha usato un'espressione perfetta per indicare il sentimen-

to che io sentivo per la seconda generazione e che ancora oggi c'è; la malinconia politica è quella in cui, a un certo punto, ha finito per essere immersa tutta la mia vita e quella di tanti di noi, proprio pensando a un tempo in cui nel dire le cose è stato possibile cambiarle, in maniera sempre contraddittoria, con tutti i conflitti, con tutte le questioni aperte. Però, le cose sono state fatte, le cose sono andate avanti. Al G8 io c'ero, a proposito di malinconia politica, e resta per me naturalmente una delle esperienze più traumatiche. Queste persone molto giovani, sanguinanti, picchiate, con uno sguardo incredulo di fronte alla violenza. Quanto al femminismo, vedo benissimo il rapporto tra Tiresia e Filottete; l'aver scelto una donna mi sembra una soluzione interessante: cos'è che trasforma Filottete dall'essere un eroe appartenente a una cerchia estremamente virile degli eroi greci, in una persona? È il suo corpo. Il corpo di Filottete è diventato un corpo debole, inutilizzabile, ed è per questo che fa impressione il modo in cui Filottete riesca, da questa debolezza, a essere così forte da imprimere su Neottolemo una possibilità di cambiamento. Allora in questo c'è quello che oggi leggevo sui manifesti di studenti e studentesse a Bologna: l'essere contro la guerra si lega a una prospettiva femminista; in un certo senso è una battaglia unica, è un quadro unico. È vero che la guerra è proprio il frutto della visione maschile del mondo: nel corso dei secoli e dei millenni è stato un suo prodotto. Insieme al colonialismo, sono tutti aspetti nettamente maschili, quindi è chiaro che quel cartello, visto oggi, mi sia sembrato frutto di una visione lucida. Tu lavori su una messinscena, cerchi una omogeneità, e al contrario finisci a lavorare sul contrappunto. Ecco, l'entrare dentro il testo con una serie di sciabole che lo attraversano attraverso diversi punti di vista: a me questo ha colpito molto.

Pi. Io ho necessità di fare teatro per tentare di essere un po' meno assuefatta alla vita quotidiana, perché in teatro devi avere continuamente paura di quello che possa accadere, in tutti i sensi. Non si è mai assuefatti. Perché se io penso al fatto che si dia come cosa normale quello che sta accadendo in Palestina, e non ci si prenda del tempo anche per piangere insieme, potrei impazzire. E allora per fortuna ho la possibilità di fare teatro. Questo spazio esiste ancora, e con me ci stanno persone che hanno vent'anni meno di me, l'età che avevo io quando ho iniziato a fare le occupazioni, e quindi, come dire, tutto questo mi aiuta a credere nel tragico, senza praticarlo nella vita, e ad essere una persona estremamente ottimista, piena di malinconia ma estremamente ottimista. Dico questo perché, secondo me, la passione per la tragedia, in questo caso attica, ha a che vedere esattamente con questo: con una necessità di superare un limite dolorosissimo dello stare al mondo, spesso anche in solitudine: un racconto

crudele, corale, senza un vero finale, quindi lasciando la possibilità agli spettatori e alle spettatrici, di immaginarselo il finale, il finale vero. Io ricordo che questo è quello che ho provato quando ho visto i film di Mario: ero estasiata vedendo il teatro, la tragedia, dentro un film. Ho pensato che quella cosa fosse possibile come un tutt'uno, come qualcosa di non accademico, come qualcosa che ha a che vedere con un'accensione tragica, fatta proprio di corpi, di vita, di spettacoli, di assemblee, fatta anche un po' con un ricongiungimento con altre generazioni; nella mia vita il fatto di avere delle amiche più grandi di me ha significato imparare che non è importante avere delle maestre, ma è importante avere delle sorelle più grandi, è importante poter creare la propria genealogia, scegliendola. Allora apparentemente tutto questo non ha niente a che vedere con Filottete; e invece per me è vero il contrario: perché riscrivere il mito è un po' questo e credo che in qualche modo, ognuno a suo modo, ognuno col suo segreto nel cuore l'ha fatto e continuerà a farlo.

FUSILLO. L'intersezione di cui ha parlato Mario fra femminismo, movimenti contro la guerra, e nuove prospettive globali può farci cambiare il finale, nel senso reale e metaforico del termine? Può cambiare qualcosa?

MARTONE. Quando ho girato *Teatro di guerra*, ho sostenuto che la guerra nell'ex Jugoslavia è stata la prima guerra vissuta attraverso gli schermi televisivi. Come Giorgina dice benissimo: teatro è quella cosa che è viva, che è vera, siamo qua, tra poco vedrete lo spettacolo, ci sono le persone – esseri umani – quindi è un elemento reale; infatti, il teatro ha anche questo di bello che per quanto possa essere interessante filmarlo (io l'ho anche fatto in alcuni casi con qualche risultato), in generale, il teatro o lo vedi dal vivo oppure non esiste. Sull'idea che si tratti di una partita veramente unica, torno sempre a quel manifesto visto a Bologna. Bisogna avere una visione globale in quello che sappiamo, o almeno ci sembra di sapere: bisognerebbe augurarsi non due popoli e due Stati, in Palestina, ma un unico Stato in cui ci siano i Palestinesi, gli Israeliani e chiunque stia in quello Stato, con libere elezioni, con la possibilità di confronto e di relazione. Parole straordinarie provengono da ebrei di grandissimo spessore: le parole di Glazer, il regista di *Zona di interesse*, quando ha ricevuto l'Oscar sono state fondamentali, bellissime. Bisogna avere la forza di guardare globalmente, di capire, di lasciar perdere i vecchi steccati fatti di luoghi comuni, fatti di parole vecchie. Non se ne può più di parole vecchie e secondo me su questo pure il teatro ha responsabilità; cioè ci vogliono delle parole nuove che devono guardare a 360 gradi. Il nuovo femminismo, il femminismo di questa generazione: è qui che sono cominciate delle nuove parole ed è quello che biso-

gna trovare per collegare tutti i problemi. E però vedete che la questione delle parole ci porta dritto al teatro, perché è il luogo dove le parole si sperimentano e prendono forma, si levigano per così dire. Quando lavoriamo cosa facciamo? Ci mettiamo lì e ci accaniamo sulle parole, quando fai una tragedia greca non ne parliamo proprio: stai lì che ti soffermi su ogni possibile significato. Ecco il vero programma che dobbiamo avere: dare peso alle parole.

Pi. Non riesco a non credere nella possibilità di cambiare il finale, però è importante una questione: che il finale mi sorprenda. Non voglio che tutto il lavoro approdi a un risultato che già immagino, o che posso immaginare. L'intersezione funzionerà davvero se possiamo immaginare davvero qualcosa di nuovo, sorprendente, perturbante.



**schede  
critiche**



Serena Guarracino

## Impressioni di una spettatrice

*Lemnos*: uno sguardo femminista su Filottete

**ABSTRACT** How to narrate the experience of *Lemnos* from the point of view of an audience member, and of a feminist audience member at that? This contribution attempts to answer this question by moving between the analysis of sources and the experience of spectatorship, in order to show the specificities in the constitution of the audience's positionality brought about by the performance. Recent theory (Ubersfeld, Pustianaz) on theatre as a performative – and not only textual – form is put at the service of the theatrical text, in order to highlight the strategies of signification of bodies and stories. Thus, an intersection of narratives emerges that takes on a political meaning in the constitution of a community of spectators and in the passage of stories, which from the ancient resonate in the recent past, demonstrating their relevance for the present time.

**KEYWORDS** *Lemnos*, Philoctetes, spectatorship, feminism, rewriting.

Entrare nello spazio di *Lemnos* significa esistere nello scandalo: della rimozione storica, della dirompenza del mito, del proprio posizionamento come spettatrice (o spettatore). *Lemnos* innesca infatti con intenzione esplicita quella che Marco Pustianaz definisce come «istanza demotica del teatro»<sup>1</sup>: sia il testo, scritto da Giorgina Pi insieme al *dramaturg* Massimo Fusillo, sia l'allestimento<sup>2</sup> attivano la tensione dell'esperienza teatrale a fare *demos*, ossia a costituire un soggetto politico collettivo nel momento in cui gli individui diventano pubblico di uno spettacolo dal vivo. Di questa istanza *Lemnos* si fa detonatore consapevole e inflessibile, esplicitando e mettendo a valore la disparità di potere che vede il pubblico silenzioso e al buio mentre tutto accade, in quell'altrove presente che è la scena.

*Lemnos* si apre con il Coro (interpretato da Alexia Sarantopoulou) che, spalle alla platea, suona il piano su cui spicca la bandiera rossa del KKE, il Partito Comunista di Grecia; mentre la musica sfuma e il Coro accenna a qual-

<sup>1</sup> Pustianaz 2015a, p. 48.

<sup>2</sup> Credits dello spettacolo: Corradino in questo fascicolo, p. 141.

che passo di danza, una voce maschile registrata (del musicista Vassilis Dramountanis) declama un verso di Sofocle nell'originale greco: ἀλλ' ἀντιάζω, μή με καταλίπης μόνον (Soph. *Phil.* 809): «ma vi supplico, non lasciatemi qui solo»<sup>3</sup>. L'effetto di straniamento è immediato: nulla sembra esistere per il pubblico, né la performance del Coro, né la voce fuoricampo che parla in una lingua forse riconoscibile ma non comprensibile, né la figura pallida di Filottete, seduta in un angolo reclinata su una stampella, che esce di scena sulle ultime note di pianoforte. Dalla platea, da quel luogo buio dell'inazione e della testimonianza, si potrebbe pensare di star assistendo a una fine, più che ad un inizio – entrambi momenti crepuscolari, che ancora Pustianaz associa alla condizione spettatoriale, una condizione ambivalente, che può annunciare sia il tramonto che l'alba: «nel primo crepuscolo lo spettatore si avvierebbe al tramonto insieme al dispositivo che l'ha storicamente forgiato; nel secondo, lo spettatore rappresenterebbe una diffusa e tenue emergenza, fragile e appena percepibile»<sup>4</sup>.

Raccontare la mia esperienza di spettatrice di *Lemnos* richiede di tornare ad abitare quel momento crepuscolare, grazie a supporti memoriali più o meno affidabili: appunti e ricordi, foto e video di scena nonché, inevitabilmente, il lavoro di affiancamento alla ricerca di dottorato di Giorgina Pi, di cui questo spettacolo è uno dei risultati. Essere spettatrice dei lavori emersi dalla sua ricerca sulla ricezione del mito nelle scritture politiche del Novecento ha voluto dire, negli anni, giocare sul crinale sottile delle relazioni asimmetriche di potere dentro e fuori dall'accademia. Se il mio ruolo di tutor ha richiesto l'assunzione di una responsabilità di guida rispetto al percorso dottorale, essere tra il pubblico dei suoi spettacoli mi ha messo dalla parte non di chi agisce ma di chi testimonia: il ruolo della spettatrice. Questo ha voluto dire, per *Lemnos* – come per *Tiresias*, per il *Pilade* pasoliniano e per la *Guida immaginaria*<sup>5</sup> – farsi abitare dall'inazione attiva intrinseca all'esperienza spettatoriale come primo moto di relazione con il testo spettacolare<sup>6</sup> – relazione insieme emotiva, intellettuale, politica.

*Lemnos* opera nel perimetro di una continua ridefinizione delle relazioni di potere, senza negarle ma interrogandole e ristrutturandole continuamente. L'incipit, come si è visto, non solo mantiene la distinzione 'tradizionale' di palco e platea, performer e pubblico, corpi agenti e corpi passivi, ma la enfatizza mettendo in atto strategie esplicitamente anti-comunicative, come

<sup>3</sup> Tutte le citazioni dal copione di *Lemnos* sono tratte dal copione pubblicato nel presente fascicolo alle pp. 71-101.

<sup>4</sup> Pustianaz 2015b, p. 99.

<sup>5</sup> Corradino 2024, p. 127.

<sup>6</sup> Così come definito in Ubersfeld 2008, p. 35.

la mancanza di dialogo e l'uso del greco antico senza sovratitolazione. Questa strategia viene però contrastata da altre di segno opposto: all'incipit segue un filmato proiettato in dimensione cinematografica e immersiva, un crepuscolo che è un'alba, l'inizio di questo spettacolo e anche della storia. Il filmato, in soggettiva, è accompagnato dalle voci fuori campo di Neottolemo e Ulisse che danno le coordinate principali della vicenda: una lunga guerra quasi persa, un ex commilitone abbandonato sull'isola dieci anni prima, un'arma da recuperare per capovolgere le sorti del conflitto. Il dialogo, sulla falsariga del testo sofocleo ma con interpolazioni originali tratte da intercettazioni di comunicazioni militari durante la guerra in Ucraina<sup>7</sup>, permette un riconoscimento immediato degli attori in scena, non solo nel senso di corpi attorici, ma delle soggettività agenti identificate dal mito. Ulisse (Giampaolo Judica), Neottolemo (Gabriele Portoghese) e Filottete (Gaia Insegna) sono i poli psichici e simbolici di questa storia triangolare, con il Coro e Deux ex (Aurora Peres) a marcare – in qualche modo a sorvegliare – la soglia: tra la finzione narrativa e la cornice metateatrale, il mito e la storia, 'noi' in platea e 'loro' sulla scena.

I monologhi del Coro, con l'eccezione di un unico caso su cui mi soffermerò più avanti, raccontano la tessitura relazionale che lega i personaggi (maschile intenzionale, trattandosi di personaggi narrativamente maschili). Questa parte del testo è tutta in neogreco, con sovratitolazione come forma di traduzione 'in presenza' dei molteplici testi fonte: la drammaturgia di *Lemnos* si basa infatti su una struttura palinsestica e citazionale, che si muove per frammenti attraverso il montaggio di fonti molto variegata – Sofocle, Kae Tempest, Heiner Müller, Derek Walcott, Adrienne Rich, Cesare Pavese, Yannis Ritzos, Hélène Cixous, Antonis Fostieris, e Nasos Vaghenàs – che attraversano le battute di tutte le personage e i personaggi. In antitesi all'italiano dei dialoghi, la scelta del neogreco con sovratitolazione per i monologhi avvicina e insieme allontana, permette la comunicazione ma allo stesso tempo rende lo spettacolo – pensato in lingua italiana per un pubblico italiano – abitato da un'entità esplicitamente straniera al testo stesso e al suo pubblico.

Questa centralità della traduzione tematizza la questione sul diritto ad esistere delle soggettività – femminili, migranti, queer – e delle storie di *Lemnos*. L'atto traduttivo sottolinea infatti che quello ad esistere è un diritto non 'naturale' perché conquistato, secondo una cornice ermeneutica che risuona della teoria postcoloniale di Homi K. Bhabha: «le forme di identità sociale debbono poter offrirsi nella differenza di (un) altro e sotto forma di tale differenza, tra-

<sup>7</sup> Pi 2024, pp. 71-101.

sformando il diritto a significare in un atto di traduzione culturale»<sup>8</sup>. Il diritto a significare è il diritto a significare un'estraneità in prossimità radicale con il mito: così la distanza che la traduzione mette tra la declamazione in neogreco del Coro e i sovratitoli in italiano esplose, verso la fine dello spettacolo, insieme alla quarta parete, con l'ingresso di Deus ex. A sua volta traduzione al femminile dell'Ercole sofocleo, Deus ex è una divinità senza "*machina*", senza il potere assoluto di sciogliere positivamente l'intreccio: la sua funzione diventa invece quella di interprete, di mediatrice tra il Coro e il pubblico, tra la storia di Filottete e quelle del passato recente. Dopo un monologo tratto dall'ottavo dei *Twenty-One Love Poems* di Adrienne Rich<sup>9</sup> (a sua volta una riscrittura di *Filottete*), Deus ex si fa infatti interprete, tramite traduzione consecutiva, di un lungo monologo del Coro che, strappandosi dal ruolo ancillare di narratrice delle vicende mitiche, racconta di un'altra isola, quella di Makronisos, e del campo di concentramento che lì ebbe sede dal 1946 al 1974.

La vicenda del mito e quella della storia si scoprono differenti ma prossime, estranee ma in traduzione reciproca: Makronisos è e insieme non è Lemno, e gli intellettuali che vi vennero internati non sono e insieme sono Filottete o Neottolemo. La diffrazione della storia è insieme dentro e fuori la cornice, raccontata direttamente al pubblico in questi due momenti 'soglia': il monologo del Coro con traduzione di Deus ex a metà spettacolo, e il discorso sempre del Coro dopo la fine dello spettacolo, dove si racconta che una delle torture più diffuse nel campo di prigionia era il 'passo della cicogna': camminare su un piede solo, come dei novelli Filottete. Ma la stessa diffrazione è intrecciata nella tessitura intertestuale della drammaturgia: il monologo che Yannis Ritsos, uno degli artisti internati, scrive per il suo *Filottete* (1965)<sup>10</sup>, diventa il discorso centrale di Neottolemo sulle responsabilità della generazione dei figli rispetto a quella dei padri eroi (anche qui maschili non sovraestesi, come vedremo più avanti).

Tuttavia, proprio grazie al modo in cui la soggettivazione storica viene messa in scena in un movimento di traduzione continua, non è necessario che la spettatrice, che guarda ma anche ascolta, riconosca e identifichi tutte le fonti del testo perché esso faccia senso. Le figure del mito si coagulano efficacemente intorno alle loro funzioni narrative, mettendo in scena il dialogo con la storia attraverso i corpi attorici che le incarnano e le relazioni dicotomiche che mettono in scena: quella tra generazioni e quella tra i generi sessuali, i due

<sup>8</sup> Bhabha 2001, p. 325.

<sup>9</sup> Rich 2013, pp. 16-17.

<sup>10</sup> Ritsos 2013.

assi sui quali si muovono le disparità di potere che *Lemnos* insieme racconta e decostruisce.

«Non abbiamo avuto neanche un'ora per noi, abbiamo pagato debiti e ipoteche altrui. [...] Ci hanno lasciato in eredità modelli troppo grandi: chi glieli ha chiesti?»<sup>11</sup>, declama Neottolemo nel monologo di chiusura. Con i suoi occhiali da intellettuale di sinistra deluso e un cappotto troppo, troppo grande – che più avanti si toglie a mostrare un corpo gracile, non da soldato ma da poeta – Neottolemo incarna, come già ne *La seconda generazione* (*Neottolemo*) di Mario Martone<sup>12</sup>, le giovani generazioni tradite dai genitori che hanno svenduto il loro futuro: una questione antica eppure quanto mai attuale, in un momento di crisi economica e climatica globale in cui appare sempre più evidente che a pagare il benessere del presente saranno le generazioni a venire. Ma Neottolemo è anche il figlio maschio dell'eroe, la sua gioventù schiacciata dal modello testosterone e insieme (auto)distruttivo del padre Achille, verso il quale nutre un desiderio edipico omoerotico di cui l'armatura – evocata ma non presente in scena – rappresenta uno scintillante feticcio.

Feticcio posseduto da Ulisse, che di quella maschilità eroica rappresenta la sopravvivenza nel compromesso politico, nell'astuzia diplomatica, e in una violenza che non è più (solo) corporea, ma di Stato. Sempre in scena, in uno spazio laterale da cui ascolta i dialoghi tra Neottolemo e Filottete, Ulisse indossa una divisa militare che, come un'armatura, sembra impedirgli movimenti fluidi: e infatti parla spesso immobile, sull'attenti a fronte palco come davanti al suo esercito. La sua fine non è quella della fonte sofoclea, dove Ulisse, piegato dal volere di Ercole *ex machina*, lascia l'isola per tornare alla guerra; ma nemmeno quella che gli riserva Kae Tempest, in cui ferito ad una coscia da Neottolemo con l'arco di Filottete prende il suo posto in esilio sull'isola, in una ciclicità che evoca la leggenda del Re Pescatore<sup>13</sup>. Al contrario, in *Lemnos* Ulisse viene accompagnato fuori – dalla scena, da Lemno – da Neottolemo, durante il suo monologo.

La stessa sorte tocca a Filottete: un'uscita di scena crepuscolare, senza violenza e senza direzione; un tramonto, o forse un'alba, anche per questo eroe a cui è stata tolta la possibilità ultima dell'eroismo, la morte epica in battaglia. In *Lemnos*, sulla falsariga di Tempest ma prima ancora di Adrienne Rich, Filottete è interpretato da un'attrice: e il binder bianco che le fascia il petto assume i contorni di una medicazione, come se la femminilità facesse eco alla piaga alla

<sup>11</sup> Pi 2024, p. 92.

<sup>12</sup> Martone 2024, pp. 21-64.

<sup>13</sup> Il Re Pescatore evoca a sua volta la terra desolata di T.S. Eliot, una delle interferenze nella riscrittura sofoclea di Tempest; vedi Tempest 2021.

gamba che è costata al soldato greco l'esilio e l'abbandono sull'isola. Sono entrambe ferite che posizionano Filottete nella differenza, nella lotta antagonista al potere: e infatti l'opposizione tra maschile e femminile non si articola sui ruoli biologici o l'espressione sessuata del genere, bensì sulla posizionalità rispetto al potere, rispetto al quale non c'è parità. Ulisse e Neottolema, pur nella loro diversità, sono almeno al principio emanazioni del potere – più convinto il primo, ambivalente il secondo. Il Coro, Filottete, Deus ex sono le voci della dissidenza e, contigualmente, del trauma della Storia che continua ad abitare il presente; e sono infatti le voci che permangono, nel finale, dopo il tramonto degli eroi.

Quando Ulisse e Filottete vengono gentilmente accompagnati fuori da un Neottolema che a sua volta rinuncia all'eredità eroica del modello paterno, a raccogliere gli oggetti di scena cantando a cappella una canzone in greco resta la divinità impotente, Deus ex: «posso dire che mi sbagliavo?», chiede nel monologo che precede il racconto del campo di prigionia di Makronisos, ispirato al poema di Adrienne Rich. Versione dolente della Divinità senza nome e senza genere del monologo *Uccidi* di Caryl Churchill, che davanti alla litania di orrori della saga degli Atridi chiede inutilmente «no non farlo basta così non ci piace adesso non farlo diciamo fermati per favore fermati»<sup>14</sup>, Deus ex individua la divinità nell'estraneità all'orrore dell'umano, di cui si fa interprete in un doppio movimento della lingua. Deus ex è infatti sia, come precedentemente accennato, interprete del monologo del Coro sugli orrori del regime dei colonnelli; ma si fa anche veicolo di quello stesso neogreco, in un canto elegiaco che nega al pubblico la trasparenza – anche solo illusoria – della traduzione. Questo canto, in neogreco senza sovratitolazione, chiude lo spettacolo su una nota non narrativa ed esclusivamente emotiva, in cui l'impotenza davanti all'orrore è insieme comunicabile e detonatore di empatia.

Lo spettacolo chiude però di nuovo sull'italiano in un dialogo con il pubblico dopo la chiusa, nello spazio crepuscolare prima dell'uscita dal teatro. È l'ultimo gesto di rottura: della quarta parete, delle convenzioni dello spettacolo teatrale, dell'identità linguistica. Come nel monologo di chiusura della *Tempesta* shakespeariana in cui l'attore, ancora e non più Prospero, chiede al pubblico un applauso che gli permetta di lasciare l'isola del suo esilio e insieme lo spazio del teatro, Alexia Sarantopoulou, ancora e non più Coro, e Aurora Peres, ancora e non più Deus ex, parlano direttamente al pubblico, entrambe in italiano. Il loro discorso porta Makronisos fuori da Lemno, nelle vite di chi ascolta; ma portano anche Lemno dentro Makronisos, ricordando il tentativo

<sup>14</sup> Churchill 2021, p. 119.

dei detenuti di mettere in scena un *Filottete* censurato dal regime che punì la compagnia con ulteriori violenze e torture. Intanto, la compagnia distribuisce tra il pubblico delle ‘cartoline da Makronisos’: piccoli oggetti-feticcio, immagini memoriali di un passato che non passa, per il quale il teatro si fa traduzione, rinarrazione, mito.

### Bibliografia

- BHABHA H. K. 2001, *I luoghi della cultura*, (ed. or. *The Location of Culture*, London-New York, 1994), Roma.
- CHURCHILL C. 2021, *Uccidi*, in Id., *Teatro VII*, Spoleto, pp. 113-120.
- CORRADINO A. C. 2024, *Lo spazio mitico di Giorgina Pi: Lemnos (2022) e Tiresias (2020)*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» V, pp. 123-146.
- MARTONE M. 2024, *La seconda generazione (Neottolema)*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» V, pp. 21-64.
- PI G. 2024, *Lemnos*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» V, pp. 71-101.
- PILOZZI G. 2024, *Cosa può un mito? Riscritture contemporanee di Filottete e Tiresia* (tesi di dottorato in Letterature, arti, media: la transcodificazione, XXXV ciclo, Università dell’Aquila).
- PUSTIANAZ M. 2015a, *Lo scandalo dello spettatore. Teatro e democrazia secondo Jacques Rancière*, «*leússein*» III, pp. 45-62.
- PUSTIANAZ M. 2015b, *Crepuscoli dello spettatore. Attività, inattività e lavoro dello spettatore nell’economia performativa*, in C. M. Laudando (a cura di), *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*, Trento, pp. 97-116.
- RICH A. 2013, *Twenty-One Love Poems VIII*, in Id., *The Dream of a Common Language*, London, pp. 16-17.
- RITSOS Y. 2013, *Filottete*, in *Quarta Dimensione*, trad. di N. Crocetti, Milano.
- TEMPEST K. 2024, *Paradiso. Una nuova versione del Filottete di Sofocle*, (ed. or. *Paradise*, London-New York, 2021), trad. di F. M. Pontani, Pisa.
- UBERSFELD A. 2008, *Leggere lo spettacolo*, (ed. or. *Lire le théâtre*, Paris, 1996), Roma.



saggi



Anna Chiara Corradino

## Lo spazio mitico di Giordina Pi: *Lemnos* (2022) e *Tiresias* (2020)

**ABSTRACT** The article examines the deployment of mythical space in two contemporary theatre productions by Italian director Giordina Pi: *Lemnos* (2022) and *Tiresias* (2020). Through detailed analysis, it demonstrates how Pi transforms ancient Greek mythical spaces into powerful metaphors for contemporary political and social concerns. In *Lemnos*, Pi reimagines Sophocles' *Philoctetes* by superimposing the mythical island of Lemnos onto Makronisos, a prison camp during the Greek Civil War, crafting a profound commentary on political oppression and resistance. In *Tiresias*, Pi constructs space through bodily presence and transformation, employing minimalist staging to explore gender fluidity and temporal displacement in an imaginary conversation with José Esteban Muñoz's concept of queer futurity. The article argues that Pi's spatial techniques establish a dialogue between ancient and contemporary narratives, where mythical spaces become vehicles for addressing present-day issues, simultaneously resemantizing myths while expanding their possible interpretative scopes.

**KEYWORDS** Giordina Pi, Bluemotion, reception of *Philoctetes*, reception of *Tiresias*, Kae Tempest.

Nel 1990 Massimo Fusillo pubblicava un contributo dalla straordinaria lungimiranza – riproposto in questo fascicolo in versione aggiornata – che trattava uno degli aspetti più interessanti della tragedia greca in generale e, più nello specifico, del *Filottete* di Sofocle: lo spazio. Per Fusillo la centralità dello spazio nella tragedia si deve al suo essere «un campo di tensioni e di rapporti di forza (così come il tempo è sempre presente carico di passato e di futuro), dove sono attivate soprattutto [...] la funzione simbolica e la funzione oppositiva dello spazio drammatico»<sup>1</sup>. Quest'attrazione centripeta esercitata in tragedia dalla spazialità ha influenzato buona parte della sua ricezione contemporanea. Ed è proprio negli interstizi delle dialettiche dello spazio drammatico che abbiamo visto inserirsi molti dei suoi adattamenti e *mise en scène* più recenti, come quelli diretti da Giordina Pi.

Due considerazioni preliminari saranno qui necessarie prima di occuparsi

<sup>1</sup> Corradino, Fusillo 2024, p. 162.



in volta in un input mitico per nuove rappresentazioni<sup>4</sup>. Questo aspetto è evidente sia in *Lemnos* sia in *Tiresias*, ed è tramite il confronto tra i due spettacoli che si percepisce in maniera più diretta il ragionamento metamorfico e trasformativo della regista.

### 1. Spatial turn: nota metodologica

Lo *spatial turn* rappresenta una svolta metodologica fondamentale per comprendere meglio il ruolo dello spazio nelle arti e nelle scienze umane. Introdotto negli studi culturali e nelle scienze sociali a fine anni Ottanta (il termine è coniato da Edward Soja nel 1989<sup>5</sup>), lo *spatial turn* pone l'accento non solo sullo spazio fisico ma anche su quello simbolico, culturale e relazionale, esplorando come ogni luogo venga costruito, percepito e trasformato nel tempo. Questo approccio è stato proposto anche nella lettura dell'antichità greca e latina in diversi campi di studio, dall'archeologia alla geocritica alla letteratura<sup>6</sup>. Le sue declinazioni sono svariate. Basti pensare alle pornotopie pagane proposte da Luis Unceta Gómez, luoghi fisici e immaginari (tra cui la stessa costruzione tradizionale di Roma), concepiti come «escenarios alternativos, en los que se suspenden las reglas morales dominantes para albergar la fantasía sexual»<sup>7</sup>. Tali scenari alternativi – in cui si avverte anche il concetto di eterotopia foucaultiana che tratterò più avanti – sono il frutto di un'interazione tra passato e

<sup>4</sup> La terminologia, in particolare l'uso di *input*, è presa a prestito dal volume edito da Baker, Helmrath, Kallendorf 2019, che è il frutto di un tentativo di sistematizzare una metodologia proposta, primo fra tutti, da Hartmut Böhme e che egli stesso ha sussunto sotto la felice espressione “trasformazioni dell'antico” (*Transformationen der Antike*). Questo volume – uno dei tanti prodotti dal gruppo di ricerca omonimo, finanziato dal fondo statale per la ricerca scientifica tedesco principalmente presso l'Università Humboldt di Berlino dal 2005 al 2016 (<https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/5486176?context=projekt&task=showDetail&id=5486176&>), è il frutto dello sforzo collettivo del gruppo di ricerca patrocinato da Böhme che ha proposto di vedere la ricezione di un testo antico come una complessa macchina in cui nell'atto della ricezione anche il testo tradito viene modificato. Riporto qui dall'introduzione uno stralcio per chiarire meglio il senso della metodologia che è anche alla base della presente breve ricerca: «the classical past stands as a reference sphere, from which various agents select, adopt, or otherwise incorporate various aspects into the reception sphere. This process, however, is not unidirectional, in the sense that the reference sphere does not exist outside of space and time and is in fact construed at the same time as the reception sphere is modified», Baker, Helmrath, Kallendorf 2019, p. 4.

<sup>5</sup> Soja 1989.

<sup>6</sup> Si veda il volume curato da Fitzgerald, Spentzou 2018 e in particolare la nota 4 a p. 5 che dà conto di alcune recenti pubblicazioni sullo *spatial turn* nella letteratura latina e nella sua ricezione; per quanto riguarda invece la letteratura greca si segnalano qui, tra i numerosi interventi sul tema, i seguenti volumi: De Jong 2012 (con particolare attenzione all'introduzione pp. 1-18); Gilhuly, Worman 2014 e Monaghan, Montgomery Griffiths 2016 con riferimento allo *spatial turn* applicato al teatro greco e romano e con sporadici riferimenti alla tradizione più moderna.

<sup>7</sup> Unceta Gómez 2020, p. 155.

presente in cui l'antichità greca e latina dialoga con lo spazio contemporaneo per esprimere sessualità non normative ma anche, come vorrei proporre qui, per sfidare *in toto* l'idea di normalità. Tramite una dialettica tra distanza del mito e possibilità euristica dello stesso, l'antichità è utilizzata come spazio per esprimere concetti sensibili e dalla difficile rappresentazione. L'utilizzo che Giorgina Pi fa del mito è strumentale per raccontare storie che turbano la normalità. La regista risemantizza il mito – meccanismo insito in ogni adattamento, ma lo fa tramite un recupero dell'intera spazialità mitica (e non solo, pertanto, degli elementi strutturali e narrativi del mito). Lo spazio diventa così un elemento di primo piano che interagisce con i personaggi, i diversi temi portati in scena e il pubblico. Nel caso dei due allestimenti qui presi in analisi, lo *spatial turn* si può applicare tramite una lettura dialettica tra lo spazio fisico, lo spazio mitico e la spazialità performativa, dal momento che Giorgina Pi trasforma lo spazio antico in un laboratorio di sperimentazione artistica, dove il mito si rigenera attraverso la fusione di linguaggi scenici, visivi e testuali. La sua visione, che include l'interazione tra spazio fisico e spazio simbolico, incarna inoltre un approccio che unisce tradizione e innovazione, rendendo lo spazio stesso una metafora di resistenza al potere e di trasformazione.

## 2. Lo spazio di Lemnos, di Makronisos e di Filottete

Il *Filottete* di Sofocle è un esempio emblematico di come il teatro greco possa coniugare la dimensione umana e spaziale ponendo al centro dell'azione non solo i personaggi ma anche i luoghi che li ospitano. L'isola di Lemno, apparentemente desolata<sup>8</sup>, si configura come un elemento drammaturgico cruciale, una presenza che fa da sfondo e interagisce con i protagonisti e ne amplifica il dolore, l'isolamento e il conflitto interiore. Attraverso i dialoghi, il luogo si trasforma da semplice ambientazione a vero e proprio catalizzatore di significati, in grado di riflettere e amplificare le tensioni emotive e narrative della vicenda.

Le recenti messe in scena e adattamenti della tragedia manifestano un forte interesse sia per la figura di Filottete e sia per la seconda vera protagonista dell'opera: l'isola, che è anche l'elemento centrale dell'adattamento di Giorgina Pi. Il titolo della performance, *Lemnos*, dichiara immediatamente questa scelta.

La storia di Filottete<sup>9</sup> ha infatti avuto, soprattutto negli ultimi dieci anni,

<sup>8</sup> La desolazione di Lemno è invenzione di Sofocle e non rispecchia la realtà storica, si veda quanto riportato da Rehm 2002, pp. 138-139.

<sup>9</sup> Cfr. Solo, ad esempio, la voce 'Philoktetes' del DNP Online (Stenger 2006).

un discreto successo. Il mito racconta di un eroe tessalo e arciere eccezionale che riceve il suo poderoso arco da Eracle come ringraziamento per aver acceso la sua pira funeraria, ma che successivamente viene punito dagli dèi e abbandonato da Odisseo e i suoi compagni a Lemno a causa della sua ferita maleodorante finché l'indovino Eleno non profetizza che la caduta di Troia potrà avvenire solo con il suo arco. La messinscena di Giorgina Pi si apre con l'arrivo di Odisseo e Neottolema a Lemno che tramano per recuperare l'arco con l'inganno.

*Lemnos* di Pi costituisce la terza fase di un progetto teatrale che comprende anche *Tiresias* e *Guida immaginaria*. Il testo dell'opera è una sapiente rilettura del *Filottete* sofocleo attraverso illustri adattamenti e variazioni sull'opera antica intrecciati con poesie, diari e racconti degli oppositori greci perseguitati tra il 1946 e il 1974 a Makronisos. Particolare rilievo è riservato a Ritsos che fu ripetutamente arrestato, torturato e confinato. Le musiche di scena sono realizzate dal Collettivo Angelo Mai e da Manos Hadjidakis; regia, video e scenografie sono di Giorgina Pi. Nella riscrittura del mito proposta da Giorgina e Bluemotion, dramaturg Massimo Fusillo, si segue l'approccio di Walcott, che trasforma Neottolema in un personaggio in cerca di riscatto. Il giovane, attraverso il rifiuto delle macchinazioni di Odisseo/Ulisse (o dello zio, nella versione di Walcott), diventa il secondo protagonista del dramma, scegliendo di opporsi al potere costituito e di schierarsi con l'eremita Filottete. Questo conflitto interiore rappresenta la sua ferita: l'adattamento alla società contro la fedeltà ai propri valori morali. Al contempo, Filottete assume il ruolo di protagonista morale, simbolo di resistenza e icona delle battaglie contemporanee sul genere. Pi sottolinea questa rilettura affidando il ruolo di Filottete a Gaia Insenga, anziché a un interprete maschile, e includendo nel cast Aurora Peres (nel ruolo di Deus ex), portatrice di una femminilità non convenzionale, in linea con la prospettiva di Adrienne Rich.

In un'intervista rilasciata al *Corriere della sera*, la regista ha proposto alcune chiavi interpretative del suo spettacolo e della scelta di ambientare la vicenda sull'isola di Makronisos riadattata in una nuova deserta Lemno:

L'isola è sospensione tra prima e dopo. La frattura, la vertigine di cui si sceglie di non parlare. Il nostro Neottolema si domanda "perché siamo venuti?" "perché abbiamo combattuto?" "dove e perché torniamo?". E sono domande che ci poniamo noi, oggi, come oppositori e oppositrici dell'orrore in cui siamo cresciute e che non smette di circondarci, dove stridono ancora armi e fascismo, e il mare

incombe scuro e luttuoso, ancora con Filottete improvvisamente un vicolo una spaiaggetta un secolo breve grida. Non abbandonarmi<sup>10</sup>.

Mentre l'Europa celebrava il ritorno alla democrazia nel 1946, in Grecia infatti infuriava una guerra civile, innescata da interessi geopolitici di Stati Uniti, Gran Bretagna e Russia. Lo scontro, avviato già nel 1944, contrapponeva le forze di sinistra, guidate dai comunisti, al governo di destra sostenuto da USA e Regno Unito. Nel 1967 il golpe dei colonnelli instaurò una dittatura che durò fino al 1974. Dal 1947, l'isola di Makronisos, in cui *Lemnos* è ambientato, fu una delle tante utilizzate come campo di concentramento per migliaia di oppositori politici. In un libro del 2011, Gonda Van Steen<sup>11</sup> analizza come in alcune isole della Grecia, che durante la guerra civile venivano utilizzate come isola-carcere per i dissidenti politici, le rappresentazioni classiche (sia antiche, sia da intendersi come dei classici greci di epoche diverse dall'antichità<sup>12</sup>) fossero messe in scena dai detenuti. A Makronisos «the prison authorities saw the classical productions as part of an experiment in 'rehabilitation'»<sup>13</sup> in cui gli organi carcerari tentavano di direzionare contenuti e argomenti delle tragedie messe in scena, ma al contempo, come nota ancora Van Steen:

Theatre on the islands or in the camps then resocialized and repoliticized the detainees; it restored value and significance to the lives of the prisoners. Its spirit of communication reversed or annihilated the effect of the process of de-communication. Also, the creative life of performance counters the threat of torture and sometimes death. The exiles or prisoners who found themselves in such a humiliating state of groundedness typically received little support or sustenance from the outside world. Theatre was one way for the victims to help sustain one another and to try to construct a semblance of normality<sup>14</sup>.

Storicamente, il teatro ha svolto un ruolo cruciale nel contrastare le condizioni disumanizzanti di luoghi come Makronisos, in cui gli individui subivano una repressione sistematica sotto il pretesto della 'rieducazione'. Sebbene Makronisos rappresenti un simbolo di terrore e propaganda, i detenuti utilizzavano atti creativi come il teatro per riappropriarsi della propria umanità e creare legami in un contesto di isolamento e umiliazione. La dimensione co-

<sup>10</sup> Angeletti 2023.

<sup>11</sup> Si vedano qui i contributi della stessa Van Steen, pp. 147-157, e di Giorgina Pi, pp. 65-69.

<sup>12</sup> Nel caso di Makronisos, Vrahiotis riporta che le uniche due esibizioni tratte dalla tragedia greca classica sono *Antigone* e *Filottete* Vrahiotis 2005, p. 47 cit. in Van Steen 2011, p. 35.

<sup>13</sup> Van Steen 2011, p. 16.

<sup>14</sup> Van Steen 2011, p. 6.

munitaria e rigenerativa del teatro non solo offriva una parvenza di normalità, ma rafforzava anche la solidarietà tra i detenuti, sfidando le narrazioni imposte dalle autorità che miravano all'indottrinamento. Questo contrasto tra la resilienza creativa e l'oppressione sistematica evidenzia il potere dell'arte come strumento di resistenza e sopravvivenza anche nelle condizioni più estreme:

Makronisos (literally, 'Long Island'), situated off the east coast of Attica, was the most infamous of the prison islands. More than any other location, it stands as a symbol of terror and oppression to this day, with its sad history of use and reuse and of propagandistic display and dissimulation [...] Between mid-1947 and the summer of 1950, Makronisos functioned mainly as a 're-education' camp for thousands of soldiers with alleged leftist or communist sympathies. Military committees screened army conscripts and sent those classified as left-wing to Makronisos to be retrained and transformed into trustworthy soldiers, in camps that were placed under military supervision. On Makronisos, these army recruits or Makronisiotes (as they later often called themselves) were divided into three battalions, according to the degree of 'supervision' or indoctrination that they were thought to require<sup>15</sup>.

L'isola di Makronisos, presentata come campo di rieducazione ben riuscita, con i suoi diversi gradi di orrore, rappresenta indubbiamente uno spazio in cui la voce umana e la libertà negata risuonano anche a chi abbia letto o visto il *Filottete* di Sofocle. Traggo dagli appunti di regia di Giorgina Pi, pubblicati in questo fascicolo, il significato dello spostamento di ambientazione da Lemno a Makronisos: «La costruzione topologica di Makronisos corrisponde a un'eterotopia in cui il panopticismo dell'antichità classica (l'occhio vigile della Storia e del Destino) fondeva sorveglianza e spettacolo»<sup>16</sup>.

Sofocle, dal canto suo, aveva raccontato l'isola di Lemno in un passaggio dal forte lirismo descrivendola come un non-luogo. Quando Filottete incontra per la prima volta Neottolema lo sentiamo dire: «Stranieri, chi siete voi e da quale patria venite in questa terra che non è altro che desolata e senza approdi» (Soph. *Phil.* 219-221). L'isola, infatti, da sempre rappresenta una metafora di facile interpretazione in cui lo spazio remoto, l'eremo di cui parla Filottete, corrisponde al concetto di esilio e di solitudine. Lo spazio in cui Filottete vive la sua tragedia di abbandono non è altro che un'emanazione della sua condizione che egli al contempo tenta di esprimere colonizzando l'isola tramite la sua

<sup>15</sup> Van Steen 2011, p. 13.

<sup>16</sup> Pi 2024, p. 67. D'altro canto anche Rehm 2002 p. 140 osserva che già «Sophocles' Lemnos fits Foucault's notion of a heterotopia, a place outside standard social and cultural mores, and free of conventional relationships to time».

parola e il suo dolore (di cui sono un esempio i gemiti che Filottete, fortemente deumanizzato, pronuncia in diversi passi della tragedia sofoclea sia rivolgendosi a Neottolemo sia al coro). Il ruolo della parola nel rapporto con lo spazio del *Filottete* sofocleo è forse uno dei punti in cui la maestria di Giorgina Pi ha lavorato in maniera più approfondita. La parola scritta è infatti evocata e rinforzata dall'inserimento di uno stralcio tratto dai *Sorties* di Cixous: «Ma lo sai come ho vissuto io in questi anni? Come superavo le giornate qui, da solo? Dicendomi che c'era un altrove. Esiste un luogo che non è obbligato a tutte le bassezze e a tutti i compromessi. E questo luogo è la scrittura»<sup>17</sup>.

Lo spazio di Makronisos, anch'esso riscritto dalla storia, durante la guerra civile, e che a sua volta Giorgina Pi risignifica mettendolo in scena con parole di libertà e dolore, è presentato fin dall'inizio dello spettacolo come una topografia dell'immaginario<sup>18</sup> in cui mostrare la resistenza presente e futura: i.e. uno spazio distante nel tempo in cui raccontare il passato per sperare in un futuro migliore. D'altro canto, Pi si riappropria dello 'spazio di parola' che non era concesso ai prigionieri politici di Makronisos<sup>19</sup> proponendo una dialettica di presenza-assenza in cui far dialogare presente e passato. Filottete stesso con la sua misurata follia, che scaturisce dalla sua solitudine, è l'esempio lampante di questa dialettica, che la regista mette in scena, ricalcando la solitudine dell'inizio della tragedia sofoclea e ponendo la prima apparizione dell'eroe in solitaria, seduto al centro della scena, illuminato da un flusso di luce bianca.

Tuttavia, in *Lemnos* Filottete non è la prima immagine che ci accoglie a teatro. La messinscena si apre con uno schermo: siamo in soggettiva, in macchina con Ulisse (Giampiero Judica) e Neottolemo (Gabriele Portoghese), vediamo l'isola, non vediamo i personaggi e le parole dei due coprotagonisti disegnano lo spazio. Scrive Renzo Francabandera, commentando lo spettacolo, che «lo spazio è fin da subito, all'ingresso del pubblico in sala, movimentato da un vivo fuoricena, visivo e sonoro sui lati destro e sinistro del palco, come a voler animare una narrazione che viene dall'esterno dello spazio ufficiale cui tipicamente viene riservata l'azione attoriale»<sup>20</sup>. L'isola, costruita attraverso la parola e la percezione, diventa uno spazio dinamico, un luogo che emerge dall'intera-

<sup>17</sup> Pi 2024b, p. 90.

<sup>18</sup> Per "topografia dell'immaginario" intendo uno spazio che ho altrove definito come uno «space that [...] engages in a dialectical interplay with the uncanny. Such spaces can be considered topographic, as they are shaped by familiar scripts [sic such as Graeco-Roman mythology and], as in the case of the *locus amoenus*. Nonetheless, they constitute zones where certain disruptive elements are expressed with a de-/co-constructive intent» Corradino 2024, p. 617.

<sup>19</sup> Graziani 2022, solo dieci righe erano concesse a chi come Ritsos era un esiliato politico per avere un contatto con il mondo.

<sup>20</sup> Francabandera 2022.

zione tra narrazione visiva e uditiva e assenza fisica. La scelta di rappresentare Lemno inizialmente come un simulacro visivo, lasciando che siano infatti le parole di Odisseo e Neottolema a disegnarne i contorni, riflette una tensione tra ciò che è presente e ciò che è evocato. Come osserva ancora Francabandera, l'animazione visiva e sonora ai lati del palco suggerisce una narrazione che non si limita allo spazio scenico tradizionale, ma si estende oltre, coinvolgendo lo spettatore in un'esperienza che supera i confini fisici del teatro. Questo approccio dialettico tra parola e spazio rispecchia il continuo dialogo tra luogo e memoria, tra ciò che è visibile e ciò che è immaginato, richiamando la stessa ambiguità e complessità che caratterizzano il personaggio di Filottete e la sua rappresentazione. La parola evocata costruisce infatti anche Filottete, in una dialettica tra luogo e assenza. Nello scambio tra Ulisse e Neottolema sentiamo i due presentarlo e descriverlo come segue:

ULISSE. È su quell'isola da 10 anni. Solo. Chissà com'è diventato. Lo avevamo lasciato lì perché non era possibile fare altrimenti. Ce l'ho lasciato io stesso, per ordine dei capi. Era scomodo, un oppositore. Andava allontanato, come quelli come lui.

NEOTTOLEMO. Ma a che ci serve andare a prendere uno storpio che hai confinato tu su quell'isola?

ULISSE. È un simbolo. Un esempio per molti che ci stanno scappando di mano. Se lo convinciamo a tornare si convincono anche gli altri e finisce prima la guerra<sup>21</sup>.

L'isola di Lemno e Filottete sono dunque non solo un luogo fisico o un personaggio ma due simboli polisemici, carichi di significati politici, sociali e personali. La descrizione di Ulisse a Neottolema riflette la stratificazione narrativa dello spazio, che da assenza tangibile si trasforma in un campo di tensioni emotive e ideologiche presentato vividamente agli spettatori e frutto del più ampio progetto rappresentativo di Giorgina Pi sulla guerra e su Makronisos. Lemno incarna in primo luogo l'esilio, l'abbandono e la marginalizzazione di cui Filottete stesso è il simbolo, in secondo luogo la possibilità di riscatto e reintegrazione, come d'altro canto suggerisce il finale della tragedia. L'isola diventa così non solo lo specchio della condizione di Filottete ma anche un microcosmo in cui si intrecciano i conflitti morali e strategici che animano la tragedia.

L'animazione visiva e sonora amplia questa dimensione, portando lo spettatore a partecipare attivamente e compassionevolmente alla costruzione

<sup>21</sup> Pi 2024b, pp. 73-74.

dell'isola attraverso la propria immaginazione, superando i confini della scena tradizionale. In questo senso, il dialogo tra Ulisse e Neottolemo sottolinea la natura simbolica dell'isola: da un lato, un luogo che testimonia l'esclusione e la sofferenza di Filottete, dall'altro un espediente narrativo che riflette le dinamiche del potere e della manipolazione.

In scena, questa tensione si amplifica attraverso l'uso dello spazio del palco e della luce. Ulisse, posizionato in proscenio e illuminato da fascio di luce, domina simbolicamente dal lato destro della scena, incarnando il potere e il controllo narrativo [fig. 2]. La luce gialla, calda ma tagliente, accentua la sua ambiguità morale sospesa tra razionalità strategica e cinismo. Nel frattempo, al centro del palco, vediamo Neottolemo e Filottete, immersi in un dialogo che rappresenta la dimensione umana e intima della tragedia contrapposta a un Ulisse che sempre di più incarna il distacco dell'autorità e della manipolazione politica.

In forte contrapposizione allo spettacolo su Tiresia in cui, come vedremo, la parola costruisce il corpo e le sue metamorfosi, *Lemnos* costruisce le assenze dei corpi. D'altro canto, il corpo stesso di Filottete è vulnerabile, e in generale la sua corporeità si definisce tramite la metafora dell'isola, che è deserta e al contempo, nella rivisitazione di Giorgina Pi, piena di dolore, eco della piaga della guerra, del dissenso e delle urla di Filottete stesso. Per questo motivo lo spazio mitico di Filottete, che è sufficiente con le sue parole e con la sua esperienza già nel dramma sofocleo a costruire una scena che deve essere stata molto scarna<sup>22</sup>, lo ritroviamo nel nuovo dramma di Giorgina Pi completamente risemantizzato.

Altra grande protagonista di *Lemnos* è la luce che passa dal bianco, all'arancio [fig. 1], al violaceo attraverso le sapienti arti di Andrea Gallo, «è una luce dal passato che omaggia il presente [...] a cercare e contestare allo stesso tempo lo spazio del buio»<sup>23</sup>. Come Enrico Fiore definisce «testimoni»<sup>24</sup> gli attori di *Lemnos*, così anche le luci e l'isola risultano teste del tragico meta-spettacolo, o pluri-spettacolo, di morte e dolore che avviene a Makronisos-Lemno.

Lemno, costruita attraverso assenze e luci diventa dunque una metafora del dolore e della violenza, un luogo che echeggia le urla e il peso della guerra. In questo contesto, il Deus ex (Aurora Peres) non rappresenta una risoluzione

<sup>22</sup> In merito le opinioni sono contrastanti. Per la ricostruzione del lungo dibattito: Rehm 2002 pp. 142-143.

<sup>23</sup> Nebbia 2022.

<sup>24</sup> Fiore 2022. È anche il coro che propone la soluzione testimoniale e che nella sua prima apparizione, e citando sul finale Derek Walcott, dice «Io sono il coro, sono qui per osservare. Cronista di un mondo antico traspongo l'orrore in parole. Cerco di raccontare a voi che mi vedete quello che si vorrebbe dimenticare. Sono qualcuno che prova a portare testimonianza. Racconto fatti lontani per fare quello che il passato sempre fa: soffrire, e guardare», Pi 2024b, p. 83.

divina, bensì una figura impotente, incapace di agire di fronte a tanta sofferenza. Deus ex, e non *ex machina*, perché non racconta dall'altezza verticale del potere, ma dalla bassezza orizzontale delle vittime, è un Eracle «che non riesce più a fare il dio di fronte a tanto orrore»<sup>25</sup>. La coralità finale intreccia testi greci e italiani, richiamando le brutalità inflitte a Makronisos: un'isola non solo deserta, ma colma di storie di umiliazione e perdita. L'avvicinarsi delle voci e delle luci la rende testimone del tragico spettacolo di morte, un luogo che sovrappone mito e memoria in un atto di resistenza scenica. Il coro (interpretato da Alexia Sarantopoulou) racconta la storia della guerra civile in Grecia<sup>26</sup>: il governo reprimeva con metodi brutali, inclusa la violenza psicologica. I partiti di sinistra (KKE, ELAS, Epon) furono messi al bando, migliaia di persone giustiziate, 50.000 imprigionate e decine di migliaia esiliate. Per sfuggire a tortura e morte, molti furono costretti a firmare la *dilosì*, una dichiarazione pubblica di pentimento che implicava, tra le varie perdite, quella della dignità personale. Anche dopo la firma, le vittime subivano torture e pressioni per un rinnegamento pubblico, rivolto alle comunità d'origine e ai propri cari in attesa del loro ritorno; così recita il coro finale, inframmezzato da un testo greco, di cui l'italiano sembra la traduzione, e tra parole di Ritsos e Van Steen: «devi umiliarti, renderti ridicolo, disprezzarti totalmente»<sup>27</sup>.

La repressione politica e la brutalità del governo, che costringevano a diverse forme di rinnegamento e umiliazione personale, riflettono un meccanismo di spersonalizzazione che trova una eco potente nella rappresentazione teatrale di Pi. La violenza psicologica, descritta nelle parole del coro finale e nell'alternanza tra Ritsos e Van Steen, si traduce scenicamente nella perdita di identità, un processo che i costumi di Sandra Cardini amplificano visivamente. Essi «raccontano in modo evidente questa dicotomia fra essenza dell'io e rappresentazione dell'immagine sociale: solo Ulisse non dismette mai i panni del militare, in una tragica coincidenza fra persona e personaggio, dove la prima finisce per coincidere con il secondo, come sembra esigere la ragion di stato»<sup>28</sup>. In forte opposizione ad Ulisse, infatti, Neottolemo nella penultima scena si toglie il cappotto. Il suo è un simbolico abbandono delle armi fisiche ed emotive che riesce a dare un significato visivo alla tanto dibattuta *philia* tra lui e Filottete<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Giorgina Pi in Grassi 2022, p. 30.

<sup>26</sup> Pi 2024b, p. 88.

<sup>27</sup> Pi 2024b, p. 88.

<sup>28</sup> Francabandera 2022.

<sup>29</sup> Il rapporto di amicizia tra Filottete e Neottolemo e in generale il cambiamento di umore di quest'ultimo nei confronti del primo nel *Filottete* sofocleo è oggetto di acceso dibattito. Si vedano tra i molti punti di vista in particolare Blundell 1991; Belfiore 2000, pp. 53-80; Fulkerson 2006, pp. 49-61. Come scrive Pucci 2003, pp. xxxiv-xxxv, «l'amicizia tra Filottete e Neottolemo brilla di

L'isola, reinventata come una nuova Makronisos, diventa metafora di sospensione e frattura, un luogo in cui le domande esistenziali dei personaggi – “perché siamo venuti?”, “dove torniamo?” – si intrecciano con le ferite storiche della Grecia e con le battaglie odierne contro ogni forma di oppressione. Questo spazio non fa solo da sfondo alla tragica vicenda di Filottete, ma è un protagonista vivo, plasmato dalla tensione tra il passato e il presente, tra l'intimità del dramma umano e l'eco di conflitti politici e di cui Filottete stesso è anche, in parte, emanazione. Attraverso questa riscrittura, Pi trasforma Lemno in un laboratorio di sperimentazione artistica, in cui il mito dell'eroe troiano reietto si rigenera e si carica di nuove risonanze emotive e ideologiche, confermando lo spazio come fulcro della narrazione e strumento di resistenza creativa.

### 3. Lo spazio corporeo di Tiresia

Dopo aver esplorato come Giorgina Pi trasformi lo spazio mitico dell'isola di Lemno in uno scenario politico contemporaneo, è interessante osservare come la regista affronti un'altra dimensione spaziale, in maniera diametralmente opposta alla prima nello spettacolo dedicato alla figura di Tiresia. In *Lemnos* lo spazio scenico è infatti dominato dalla dialettica tra assenza e testimonianza, configurandosi come luogo di memoria collettiva e resistenza politica; nel caso di Tiresia lo spazio diventa propaggine del corpo, un territorio di metamorfosi identitaria che si esprime attraverso la fisicità dell'attore e le dimensioni sonora e visiva della messinscena. Questo cambiamento di prospettiva – dal paesaggio esterno dell'isola alla topografia interiore del corpo – riflette la natura stessa dei due miti affrontati: se Filottete è l'eroe della resistenza nello spazio dell'esilio, Tiresia è la figura della trasformazione che attraversa i confini del genere e dell'identità e che a pieno rappresenta i miti metamorfici. Vorrei proporre qui una suggestione che traggio dall'introduzione ai primi due libri delle *Metamorfosi* di Ovidio di Charles Segal perché ci offre una chiave interpretativa sul racconto ovidiano di Tiresia da cui in larga parte è preso il personaggio proposto da Giorgina Pi e su cui elabora anche Kae Tempest<sup>30</sup>:

Il corpo ovidiano nelle *Metamorfosi* può essere paragonato al corpo carnevalesco di Mikhail Bakhtin, poiché è caratterizzato dalla fluidità piuttosto che dalla

luce pura, una zona di intensa benevolenza fuori dal mondo della storia e del divino, una zona tutta umana». Interessante la lettura di Telò 2018, pp. 133-152 che ne ribalta il paradigma proponendo l'amicizia come cooptazione cannibalistica.

<sup>30</sup> Pillozzi 2024, pp. 172-178.

stabilità, dalla porosità e dalla presenza di fessure piuttosto che da barriere nette e impenetrabili, e si presenta in termini di organi distorti o esagerati, di processi fisici e di parti distaccata in luogo del tutto<sup>31</sup>.

I miti raccontati da Ovidio sono già di per sé caratterizzati da una meta-metamorfofi. Sono infatti storie che Ovidio piega, utilizza, rende fluide. La fluidità del corpo ovidiano, come descritto da Segal, trova una chiara risonanza nella visione contemporanea delle metamorfosi proposte da Giorgina Pi. Se nelle *Metamorfofi* il corpo è inteso come uno spazio di trasformazione continua, attraversato da processi fisici che sovvertono l'idea di stabilità e identità, il Tiresia di Pi (così come in parte già il suo Filottete), si inserisce in questa stessa logica di mutamento. La metamorfosi è anche un viaggio attraverso molteplici trasformazioni che, pur difficoltose, consentono di ritornare a se stessi in modo rinnovato. Giorgina Pi spiega in un'intervista la motivazione della scelta di Tiresia e in generale della metamorfosi: «[r]estare se stessi attraverso molti passaggi credo sia una questione antica. La metamorfosi, il tornare a sé attraverso molti mutamenti. Sempre problematica e lacerante»<sup>32</sup>. L'approccio di Pi non si limita a raccontare cambiamenti fisici, ma esplora un sentire universale che abbraccia sia l'antichità sia la modernità, rendendo la metamorfosi un simbolo di continuità nella frammentazione.

Tiresia è una delle figure del mito i cui processi metamorfici sono forse più noti<sup>33</sup>. Famoso per la sua cecità e la capacità profetica concessagli dagli dèi, le sue origini e vicende sono raccontate in diverse fonti, tra cui Omero, Esiodo, i poeti tragici e Ovidio che di certo ha dato un imprinting significativo alle riscritture successive. Secondo il mito, Tiresia visse una straordinaria esperienza di metamorfosi: dopo aver colpito due serpenti intrecciati, è trasformato in donna e vive in tale condizione per diversi anni finché, incontrando nuovamente i serpenti, recupera il suo corpo maschile. Il mito narra inoltre che Zeus ed Era, in disaccordo su quale dei due sessi provasse maggior piacere nell'atto amoroso, consultano Tiresia, che conferma la superiorità del piacere femminile. La risposta provoca l'ira di Era, che lo punisce rendendolo cieco; Zeus, in compenso, gli dona il dono della profezia e una vita eccezionalmente

<sup>31</sup> Segal 2005, pp. XXII-XXIII.

<sup>32</sup> Giorgina Pi in Di Corrado 2020.

<sup>33</sup> Heinze 2006 e sulla sua fortuna Di Rocco 2005; sulla fluidità di Tiresia si vedano i due ben noti saggi di Loraux 1989 e Ugolini 1995, a cui aggiungere le prospettive specificamente di genere di Brisson (1976 e 1997, e di quest'ultimo in particolare le pp. 116-130), di Liveley 2003, Fabre-Serris 2011 e Gabbertas 2021. Per una bibliografia più completa si vedano inoltre il contributo di Giusti 2018 che legge il mito in chiave autobiografica ovidiana e fornisce diversi riferimenti in chiave di genere e Michalopoulos 2012 sul Tiresia seneciano attraverso gli studi queer.

lunga. Tiresia incarna dunque un sapere ambiguo e complesso, simbolo di conoscenza ottenuta a caro prezzo e di una saggezza che trascende le convenzioni umane. È una figura che interroga costantemente i limiti tra visibile e invisibile, maschile e femminile, umano e divino, offrendo una riflessione profonda sul potere trasformativo dell'esperienza e della conoscenza.

Tra le riletture contemporanee del personaggio di Tiresia, una delle più significative, anche perché 'monografica', è sicuramente quella proposta da Giorgina Pi nella produzione di Angelo Mai/Bluemotion, presentata nel 2020 tra l'isola di Ventotene, l'Angelo Mai di Roma, l'ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini di Milano e il Festival di Santarcangelo. Lo spettacolo ha ottenuto tre Premi Ubu nel 2021, per il Miglior attore protagonista, il Miglior nuovo testo straniero e il Miglior progetto sonoro. La drammaturgia si fonda su *Hold Your Own – Resta Te Stessa*, il testo della rapper e poetessa londinese Kae Tempest, tradotto per E/O da Riccardo Duranti<sup>34</sup>. Tempest è stata riconosciuta come una delle voci più innovative nella *Spoken Word Poetry*, come indicato nella motivazione dell'attribuzione del Leone d'Argento alla Biennale Teatro 2021<sup>35</sup>. Dal 2019, Giorgina è stata pioniera nel portare Tempest in Italia. A partire da Tempest ha realizzato infatti gli spettacoli *Wasted* e *Tiresias*, e la performance video *Tiresias B Side*.

Tiresia in Tempest è una giovane<sup>36</sup> che affronta le polarità dell'esistenza. L'artista intreccia elementi della tragedia classica – come l'incontro con i serpenti, il cambio di sesso e l'intervento delle divinità – con temi contemporanei quali la crisi adolescenziale, l'esclusione sociale, la solitudine e la rinascita interiore. La narrazione, articolata poeticamente in quattro capitoli, segue il percorso della personaggio principale: dall'infanzia, attraverso una duplice maturità vissuta sia come uomo sia come donna sia come uomo, culminando nella figura del profeta cieco.

Il *Tiresias* di Pi è memore sia del Tiresia di Tempest sia di quelli esiodico, ovidiano e del veggente-poeta dalle sette vite delle metropoli di *The Waste Land* di Thomas S. Eliot. Protagonista assoluto dello spettacolo, insieme alle voci fuori scena che si avvicendano tra cui quella di Maria Vittoria Tessitore, è Gabriele Portoghese [fig. 3], che dal retro di una console da Dj dà vita allo spettacolo diventando lui stesso spazio, luogo, tempo, voce e luce. Ho deciso di analizzare

<sup>34</sup> Tempest 2018.

<sup>35</sup> Ugolini 2021.

<sup>36</sup> Dal momento che nello spettacolo il cambio di genere ha una rilevanza narrativa, ho deciso di utilizzare il neutro per indicare la personaggio generica e di indicare invece il genere di riferimento nelle scene puntuali. Questa scelta è operata anche nel saggio di Guarracino 2023, pp. 107-117 per Kae Tempest.

quest'altra opera di Pi, tra le riscritture del mito greco altrettanto degne di nota operate dalla regista, perché, in forte contrapposizione con *Lemnos*, l'uso del corpo e dello spazio crea uno spettacolo che scardina i canoni della topografia contemporanea attraverso il corpo e non, o meglio non solo, sul corpo.

Lo spettacolo è stato elaborato in un periodo particolarmente sensibile per l'intera popolazione mondiale perché, concepito in periodo pre-pandemico, esso esce poi in piena pandemia, nel 2020. Dice Giorgina Pi in merito:

Ma ora ci trovavamo in una vera peste a Tebe, rinchiusi e distanti in piena pandemia. Inizio un viaggio che, come prima cosa, mi mette di fronte a una nuova consapevolezza del tempo, riconosco in maniera nitida dimensioni indagate negli studi queer, le parole "momento", "presente persistente" diventano per me realmente una temporalità strana che è allo stesso tempo indefinita e virtuale ma anche forte, resistente e innegabile. Inizio a conoscere profondamente Tiresia<sup>37</sup>.

Il lavoro si costruisce dunque proprio sull'identità di Tiresia in un momento in cui le identità stesse di esseri umani erano messe in discussione e in cui lo spazio fisico era fortemente modificato dalle condizioni esterne. La genesi dell'opera la troviamo in particolare in due puntate realizzate per il canale del Teatro di Roma diretto da Francesca Corona e Giorgio Barberio Corsetti che sono in parte confluite in un diario audio installativo, *Nata vicino ai fantasmi*, e in parte nell'audio dello spettacolo stesso. Scrive lucidamente Annalisa Camilli:

Il Tiresia interpretato da Gabriele Portoghese è la figura centrale dello spettacolo e incarna la relazione conflittuale, spesso di negazione, che gli esseri umani hanno con la verità, con la sua ambivalenza e con le premonizioni di futuri nefasti. Tiresia parla una lingua più che comprensibile a chi è appena uscito da una crisi sanitaria, largamente prevista, eppure da molti ignorata e ancora negata.<sup>38</sup>

Tiresia diventa così il fulcro di una riflessione sulla capacità di sostenere l'incertezza e accogliere il cambiamento, temi centrali sia nello spettacolo sia nella realtà coeva a esso. Questa tensione tra precarietà e resistenza trova una sintesi potente nelle parole della canzone di Tempest, dal titolo omonimo della raccolta, che non a caso chiudono lo spettacolo con il suo *voiceover*: «when everything is fluid, and when nothing can be known with any certainty / Hold your own»<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Pilozi 2024, p. 221.

<sup>38</sup> Camilli 2020.

<sup>39</sup> Kae Tempest, *Hold Your Own*, in *The Book of Traps and Lessons*, Republic Records 2019, traccia 7.

La valenza fortemente testimoniale di attrici e attori di *Lemnos* è in *Tiresias* richiamo di speranza, possibilità futura: «Tiresia non è il simbolo della predestinazione, anzi. È la possibilità di scelta, la responsabilità personale [...] È il richiamo alla responsabilità di collaborare alla costruzione di un nuovo ordine»<sup>40</sup>. Tiresia parla di sé in terza persona, indossa jeans e maglietta con sopra scritto χορεύσομεν, “danzeremo” [fig. 4], che rievoca esplicitamente le *Baccanti* euripidee: invita così alla rottura e alla ricostruzione di un ordine identitario e spaziale che fa della *queer futurity* di José Esteban Muñoz<sup>41</sup> una concreta possibilità presente. È infatti in un incontro, in questo caso, tra eterotopia di potere foucaultiana<sup>42</sup> e un’utopia futura che si inserisce il Tiresia di Giorgina Pi. Se infatti l’utopia queer è di certo un elemento chiave delle opere di Kae Tempest, il personaggio plasmato da Pi gioca con i livelli e gli spazi di potere, mettendosi in posizione di ascolto. La ‘futurità’ del “danzeremo” è il risultato del “ti ascoltiamo” di Kae Tempest/Giorgina Pi. Scrive Muñoz che la queerness «is not yet here [...] is that thing that lets us feel that this world is not enough that indeed something is missing»<sup>43</sup> e nello spettacolo di Pi lo spazio di Tiresia è quello di una figura che si riappropria di altri mondi possibili tramite una accurata risemantizzazione del mondo circostante, al contempo facendo percepire a chi guarda quel *not enough*, “non abbastanza”, di cui parla il filosofo. Per questo anche lo spazio di Tiresia è ampio e in esso il personaggio è solo e si può liberamente muovere. La scenografia è molto scarna [fig. 5] e nella scena gli elementi principali sono la suddetta console da Dj, un microfono e delle luci che circondano l’attore, disposte a ricostruire un anfiteatro moderno. Se in *Lemnos* la parola costruiva le assenze, in *Tiresias* le voci fuori campo costruiscono la presenza rizomatica, per prendere a prestito un termine deleuzeguattariano, del corpo dell’*protagonist*. La musica (curata da Cristiano De Fabritiis e Valerio Vigliar), fatta partire dell’indovino-Dj, amplia lo spazio di costruzione della dialettica tra eterotopia e utopia, sia in senso temporale, alternando Richard Wagner, Bob Dylan, il Rebetiko di Markos Vamvakaris e Néna Venetsánou, sia in senso di costruzione verbale: ogni vinile ha infatti disegnata sopra una lettera del nome dell’indovino e al contempo scandisce il tempo dello spettacolo.

Tiresia, a differenza di Neottolemo o di Filottete però, non si domanda chi è,

<sup>40</sup> Giorgina Pi in Camilli 2020.

<sup>41</sup> Muñoz 2009.

<sup>42</sup> Per una definizione di eterotopia si veda quella di Foucault 1967, pp. 7-8, sebbene una definizione più completa si trovi nelle conferenze tenute dal filosofo per Radio France nel 1966, trascritte e tradotte in italiano da Antonella Moscati in Foucault 2006.

<sup>43</sup> Muñoz 2009, p. 1.

o perché si trova lì. Il momento di crisi esperito da Tempest e, paradossalmente in maniera diversa e analoga, anche dalla vicenda biografica di Pi è una temporalità che non permette il dubbio identitario, ma sposta la certezza nell'identità futura. Alla vulnerabilità tenace di Filottete, nutrita dall'impotenza nei confronti dell'orrore della guerra e dalla resistenza, si contrappone la proposta di Tempest di restare se stessi. Una resistenza dunque nutrita da rabbia e speranza e costruita sin dall'adolescenza. Così infatti inizia Tiresia:

Soffoca oppure sta imparando  
solo come va il mondo?  
Dategli gambe e braccia goffe  
ma che sappiano arrampicarsi.  
Dategli un passo che riconoscete.  
Dategli speranze.  
Vive giornate penosamente lente,  
ma se la cava<sup>44</sup>.

La figura di Tiresia, nel suo percorso di adattamento e trasformazione, incarna una resistenza che si costruisce nella quotidianità, fatta di esperienze e sfide che non sfuggono al tempo. Le sue azioni, sebbene segnate dalla fatica e dalla sofferenza, si articolano attraverso una continua ricerca simbolizzata dal 'passo che riconosciamo' e dalle speranze che gli vengono attribuite. Questa resistenza, però, non si limita a un semplice sforzo di sopravvivenza, ma si trasforma in una *cautionary tale* moderna, in cui Tiresia, nonostante le perdite, riesce a mantenere intatto un legame con la propria identità. La consapevolezza di aver perso tutto ciò che ha amato non impedisce infatti al protagonista di rimanere saldo, resistendo ai trascorsi passati, ma non dimenticati. La sua capacità di restare se stesso, nelle parole di Tempest, in tutte le sue versioni, diventa così il segno di una forza che si esprime nella permanenza, nonostante la trasformazione, nel corso di una vita che si evolve senza mai negare la propria essenza, così come nella chiusa dello spettacolo:

Tiresia – hai perduto  
tutti quelli che hai mai amato.  
Però rimani saldo sotto  
il sole crudele che brucia in alto  
e offri solo sorrisi sdentati  
per tutto ciò cui hai assistito.

<sup>44</sup> Pilozi 2024, p. 225. Tempest 2018, p. 14.

Tiresia, sei restato te stesso.  
Ogni te stesso che sei stato<sup>45</sup>.

Il percorso di Tiresia, attraversato da crisi e trasformazioni, si configura come una continua negoziazione con l'incertezza e la vulnerabilità, ma anche come un atto di affermazione della propria identità ibrida. Se in *Lemnos* la parola costruisce dall'esterno, in *Tiresias* essa dall'interno forma una presenza fluida che riflette la condizione di un corpo che, pur trasformato, rimane in grado di resistere e di auto-affermarsi. In *Tiresias* assistiamo pertanto a una spazialità completamente differente rispetto a quella di *Lemnos* che materializza il concetto di *queer futurity* di Muñoz: lo spazio non è luogo di confinamento ma campo di possibilità trasformative. La console, i vinili, le luci – tutti questi elementi trasformano lo spazio fisico in un laboratorio identitario dove la parola, il suono e il corpo dell'attore costruiscono una presenza molteplice e in divenire. Tiresia non si interroga sulla propria posizione nello spazio, ma lo abita e lo trasforma attivamente. Le voci fuori campo e le musiche non costruiscono assenze, come in *Lemnos*, ma amplificano la presenza capillare del personaggio, creando una rete di connessioni che riflette la molteplicità delle sue esperienze. Al contempo la spazialità del mito di Tiresia, che è anch'essa profondamente ibrida, è utilizzata da Pi come una topografia per affermare l'importanza della metamorfosi.

#### 4. Conclusione

L'indagine condotta attraverso la prospettiva critica spaziale rivela come le messinscene di Giorgina Pi rielaborino lo spazio mitico trasformandolo in un attivo dispositivo drammaturgico e politico. Mentre gli approcci tradizionali agli studi sulla ricezione del mito si concentrano prevalentemente sulla trasformazione testuale e tematica, questo studio su *Lemnos* e *Tiresias* intendeva dimostrare come un'analisi spaziale più ampia, che parta dallo spazio come elemento onnicomprensivo sia in termini di interazione con la spazialità mitica (e quindi narrativa e dell'immaginario) sia in termini di spazialità fisica (i.e. dello spazio in cui si svolge il mito) possa porsi come chiave di lettura utile per comprendere a pieno alcune trasformazioni odierne dei due miti di Filottete e Tiresia. Lo spazio mitico nelle opere teatrali di Giorgina Pi si rivela infatti un elemento drammaturgico attivo e trasformativo che non solo dialoga con il passato, con i personaggi e con il pubblico, ma li costruisce. La regista rein-

<sup>45</sup> Pillozzi 2024, p. 239 e *Tempest* 2018, p. 51.

venta l'interrezza dello spazio antico (e dunque di un mito inteso in tutti i suoi elementi) attraverso una complessa stratificazione di significati che intersecano il passato e il presente, la memoria collettiva e l'esperienza individuale. *Lemnos* e *Tiresias* al contempo fanno emergere le modalità con cui lo spazio, sia scenico che simbolico, diventi un elemento per riflettere sulle identità e sul loro costante divenire. In *Lemnos*, lo spazio fisico è costruito in modo da accentuare la dimensione del vuoto, con una scenografia che suggerisce la presenza-assenza tramite la parola, creando un'atmosfera in cui immagini, suoni, luci e silenzi veicolano la costruzione dei personaggi e al contempo evocano le risonanze del dolore dei detenuti di Makronisos. In *Tiresias*, al contrario, lo spazio si dilata: il protagonista, pur isolato, può muoversi liberamente all'interno di un contesto scenico scarno, in cui la musica e le luci diventano strumenti per costruire una dimensione rizomatica, dove la presenza del corpo di Tiresia, che sfida le convenzioni binarie e temporali, è costantemente reintegrata attraverso la sua relazione con l'ambiente circostante.

Entrambe le opere, sebbene distanti nelle loro forme espressive, si uniscono nel tentativo di esplorare e dialogare lo spazio mitico antico e trans-storico per renderlo contemporaneo. In questo contesto, l'uso della costruzione immaginaria dello spazio dell'antichità (e dunque dell'antichità *come* spazio di riferimento, come proposto all'inizio del contributo) nella contemporaneità diventa il modo con cui Giorgina Pi dà nuova vita al mito e ne risemantizza le dinamiche.

## LEMNOS

ispirato al mito di Filottete

drammaturgia Giorgina Pi con Bluemotion

regia, video e scene Giorgina PI

dramaturg Massimo Fusillo

con Gaia Insenga (*Filottete*), Giampiero Judica (*Ulisse*), Aurora Peres (*Deus Ex*), Gabriele Portoghese (*Neottolema*), Alexia Sarantopoulou (*Il Coro*),

ambiente sonoro Collettivo Angelo Mai

arrangamenti e cura del suono Cristiano De Fabritiis, Valerio Vigliar

costumi Sandra Cardini | luci Andrea Gallo | colorist Alessio Morglia

produzione Teatro Nazionale di Genova / ERT / TPE

in collaborazione con Bluemotion e Angelo Mai

## TIRESIAS

di Giorgina Pi/Gabriele Portoghese

un progetto di Bluemotion  
 da *Hold your own/Resta te stessa* di Kae Tempest  
 traduzione di Riccardo Duranti  
 regia Giorgina Pi  
 con Gabriele Portoghese (*Tiresia*)  
 dimensione sonora Collettivo Angelo Mai  
 una produzione Angelo Mai/Bluemotion  
 bagliori Maria Vittoria Tessitore  
 echi Vasilis Dramountanis  
 costumi Sandra Cardini  
 luci Andrea Gallo  
 accompagnamento Benedetta Boggio

### Bibliografia

- ANGELETTI G. 2023, "Lemnos". *Il mito di Filottete e la sua tragica modernità secondo Giorgina Pi*, «Corriere Dello Spettacolo», 23 giugno, <https://www.corrieredellospettacolo.net/2023/06/23/lemnos-il-mito-di-filottete-e-la-sua-tragica-modernita-secondo-giorgina-pi/>.
- BAKER P., HELMRATH J., KALLENDORF C. (eds.) 2019, *Beyond Reception: Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity*, Berlin-Boston.
- BELFIORE E. S. 2000, *A Token of Pain: Betrayal of Xenia in Sophocles' Philoktetes*, in E. S. BELFIORE, *Murder Among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*, New York, pp. 53-80.
- BLUNDELL M. W. 1987, *The Moral Character of Odysseus in Sophocles 'Philoktetes'*, «Greek Roman Byzantine Studies» XXVIII, pp. 307-329.
- BRISSON L. 1976, *Le mythe de Tirésias: essai d'analyse structurale*, Leiden. BRISSON L. 1997, *Le sexe incertain: Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris.
- CAMILLI A. 2020, *Qual è il futuro del teatro e dei festival dal vivo dopo la pandemia?*, «Internazionale», 22 luglio, <https://www.internazionale.it/reportage/annalisa-camilli/2020/07/22/teatro-festival-pandemia-coronavirus>.
- CORRADINO A. C., 2024, *Topographies of imagination: exploring light, body, and meaning in the myth of Endymion and Selene*, «Between» XIV, 27, pp. 615-635. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/5860>
- CORRADINO A. C., FUSILLO M. 2024, *Lo spazio di Filottete (per una poetica della scena sofoclea)*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» V, pp. 159-182.
- DE JONG I. J. F. 2012, *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, Leiden-Boston.
- DI CORRADO A. 2020, *Folgorata da Tiresia: la regista Giorgina Pi ci parla del suo teatro antagonista*, «Exibart», 10 ottobre, <https://www.exibart.com/teatro/folgorata-da-tiresias-la-regista-giorgina-pi-ci-parla-del-suo-teatro-antagonista/>.
- FABRE-SERRIS J. 2011, *Le cycle thébain des Métamorphoses: un exemple de mythographie genrée?*, «EuGeStA» I, pp. 99-120.

- FIGLIO E. 2022, *Filottete a Makronisos*, «Controscena», 9 novembre, <https://www.controscena.net/enricofiore2/?p=8648>.
- FITZGERALD W., SPENTZOU E. (eds.) 2018, *The Production of Space in Latin Literature*, Oxford.
- FOUCAULT M. 1967, *Le parole e le cose*, Milano (ed. or. *Les Mots et les Choses: Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966).
- FOUCAULT M. 2006, *Utopie. Eterotopie*, Napoli (ed. or. *Les utopies réelles de Michel Foucault: "On ne vit pas dans un espace neutre et blanc"*, Paris-Radio France 1966).
- FRANCABANDERA R. 2022, *Giorgina Pi a Lemnos: attualità e tragico nel dramma di Filottete*, «Paneacquaculture», 16 novembre, <https://www.paneacquaculture.net/2022/11/16/giorgina-pi-a-lemnos-attualita-e-tragico-nel-dramma-di-filottete/>.
- FULKERSON L. 2006, *Neoptolemus Grows Up? 'Moral Development' and the Interpretation of Sophocles' Philoctetes*, «The Cambridge Classical Journal» LII, pp. 49-61.
- GABBERTAS R. 2021, «Throbbing Between Two Lives»: *Gender, Pleasure and Insight in Literary Representations of Tiresias*, «The Foundationalist» V, 2, pp. 2-23.
- GILHULY K., WORMAN N. (a cura di) 2014, *Space, Place, and Landscape in Ancient Greek Literature and Culture*, Cambridge.
- GRASSI R. 2022, *Dall'eroe di Sofocle agli antifascisti greci: viaggio nell'isola della tragedia rimossa*, «Il Secolo XIX», 8 novembre, p. 30.
- GRAZIANI G. 2022, *Scrivi solo dieci righe. "Lemnos" di Bluemotion*, «Stati d'eccezione», 24 novembre, <https://grazianograziani.wordpress.com/2022/11/24/scrivi-solo-dieci-righe-lemnos-di-bluemotion/>.
- GUARRACINO S. 2023, *Queer Temporalities and Erotic Bodies in Kae Tempest's Tiresias*, «NON, a journal of alternative sexualities in ancient and modern literature and the arts» I, pp. 107-117. <https://doi.org/10.19272/202315601008>.
- HEINZE T. 2006, *Tiresias*, in *Der Neue Pauly Online*, [https://doi.org/10.1163/1574-9347\\_dnp\\_e1202430](https://doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e1202430).
- LIVELEY G. 2003, *Tiresias/Teresa: A 'man-made-woman' in Ovid's Metamorphoses 3.318-38*, «Helios» XXX, pp. 147-162.
- LORAUX N. 1989, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris.
- MICHALOPOULOS C. N. 2012, *Tiresias between Texts and Sex*, «EuGeStA» II, pp. 221-239.
- MONAGHAN P., MONTGOMERY GRIFFITHS J. (a cura di) 2016, *Close Relations: Spaces of Greek and Roman Theatre*, Newcastle Upon Tyne.
- MUÑOZ J. E. 2009, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York.
- NEBBIA S. 2022, *Lemnos di Giordina Pi. L'esilio e il martirio*, «Teatro e Critica», 13 novembre, <https://www.teatrocritica.net/2022/11/lemnos-di-giorgina-pi-lesilio-e-il-martirio/>.
- PI G. 2024, *Anch'io ho cercato quell'isola. Introduzione a Lemnos*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» V, pp. 65-69.
- PI G. 2024b, *Lemnos*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» V, pp. 71-101.
- PILOZZI G. 2024, *Cosa può un mito? Riscritture contemporanee di Filottete e Tiresia* (tesi di dottorato in Letterature, arti, media: la transcodificazione, XXXV ciclo, Università dell'Aquila).
- PUCCI P. 2003, *Introduzione*, in P. PUCCI, G. CERRI, G. AVEZZÙ (a cura di), *Filottete*, Milano, pp. IX-LI.
- REHM R. 2002, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford.
- SCHEIN S. L. (ed.) 2013, *Sophocles: Philoctetes*, Cambridge.

- SEGAL C. 2005, *Il corpo e l'io nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, in A. BARCHIESI (a cura di), Ovidio. *Metamorfosi*, Milano, vol. I, pp. XVII-CI.
- SOJA E. 1989, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London.
- SORRENTINO F. (a cura di) 2011, *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma.
- STENGER J. 2006, *Philoktetes*, in *Der Neue Pauly Online*, [https://doi.org/10.1163/1574-9347\\_dnp\\_e921090](https://doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e921090).
- TELÒ M. 2018, *The Boon and the Woe: Friendship and the Ethics of Affect in Sophocles' Philoktetes*, in M. TELÒ, M. MUELLER (eds.), *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*, London and New York, pp. 133-152.
- TEMPEST K. 2018, *Hold Your Own / Resta te stessa*, trad. di R. Duranti, Roma.
- TZIOVAS D. 2014, *The Wound of History: Ritsos and the Reception of Philoktetes*, in Id. (ed.), *Re-imagining the Past: Antiquity and Modern Greek Culture*, Oxford.
- UGOLINI G. 1995, *Untersuchungen zur Figur des Sebers Tiresias*, Tübingen.
- UGOLINI G. 2021, *L'indovino che cambiò sesso. 'Tiresias' di Kae Tempest*, «Visioni del tragico Webzine», 27 novembre, <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/l-indovino-che-cambio-sesso-tiresias-di-kae-tempest>.
- UNCETA GÓMEZ L. 2020, *La ciudad del pecado: Roma como pornotopía*, in C. SÁNCHEZ PÉREZ, R. VERANO LIAÑO (eds.), *Las ciudades invisibles: espacios urbanos y literatura en la Antigüedad*, Sevilla, pp. 153-162.
- VAN STEEN G. 2011, *Theatre of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford.



Fig. 1 Giorgina Pi, *Lemnos* (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giorgina Pi)



Fig. 2 Filottete (Gaia Insenga), Neottolema (Gabriele Portoghese), Ulisse (Giampiero Judica), Giordina Pi, Lemnos (foto Federico Pitto, dall'archivio di Giordina Pi)



Fig. 3 Tiresia (Gabriele Portoghese), Giordina Pi, *Tiresias* (foto Claudia Pajewski, dall'archivio di Giordina Pi)

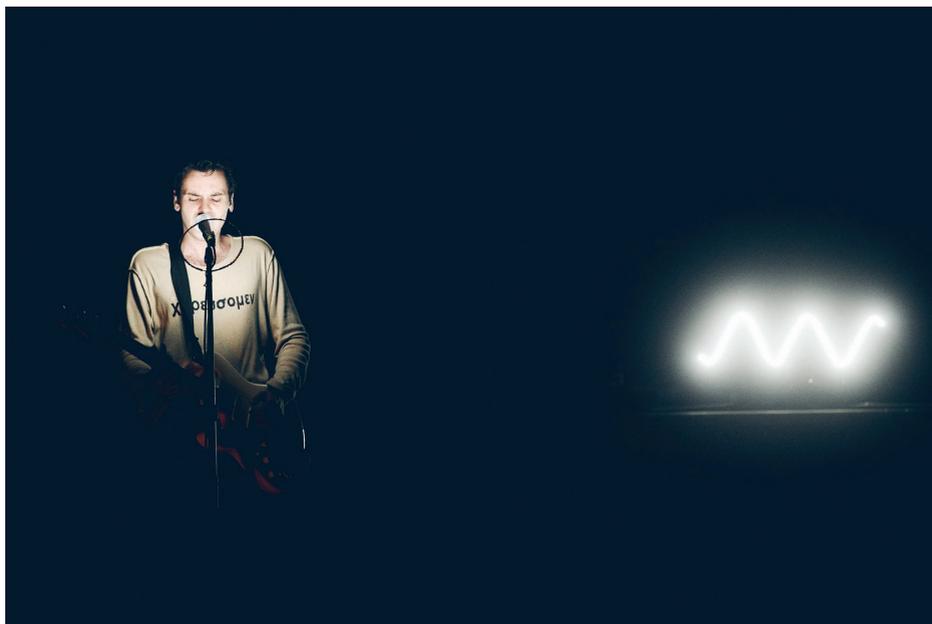


Fig. 4 Tiresia (Gabriele Portoghese), Giordina Pi, *Tiresias* (foto Simone Cecchetti, dall'archivio di Giordina Pi)



Fig. 5 Tiresia (Gabriele Portoghese), Giordina Pi, *Tiresias* (foto Claudia Borgia, dall'archivio di Giordina Pi)

Gonda Van Steen

## The Besieged Free: Sophocles' *Philoctetes* on Makronisos, Summer 1948

**ABSTRACT** Few ancient tragedies capture the sense of geographical, temporal, and societal dislocation as well as Sophocles' *Philoctetes*, a prime play with which inmate actors opened multiple levels of understanding for the spectators of Makronisos, who were political prisoners of the Greek Left during the Civil War. The actors of the Third Battalion found freedom in their rehearsals for a production of the *Philoctetes*, which was scheduled to open in the late summer of 1948. The Makronisiot *Philoctetes* lamented that fellow Greeks had abandoned him to the loneliness of an inhospitable island (Lemnos). The production conveyed a strong sense of group cohesion and appealed to inmate solidarity to break the curse of enforced banishment. Sophocles' play became autobiographical when the prisoners became participants as well as spectators and understood their tragic state as the drama of the hero who, in a kind of 'double-speak', commented on the predicament that he shared with his public.

**KEYWORDS** Sophocles, *Philoctetes*, Makronisos, political prisoners, stage production.

Few ancient tragedies capture the sense of geographical, temporal, and societal dislocation as well as Sophocles' *Philoctetes*, a prime play with which inmate actors opened up multiple levels of understanding for the spectators of Makronisos.

The actors of the Third Battalion who produced the *Antigone* in the summer of 1948 found more freedom in their rehearsals for a production of the *Philoctetes*, which was scheduled to open a few weeks later. Lefteris Raftopoulos recalled how moved he was when he heard the Makronisiot *Philoctetes* lament that fellow Greeks had abandoned him to the loneliness of an inhospitable island (Lemnos)<sup>1</sup>. The production conveyed a strong sense of group cohesion and appealed to inmate solidarity to break the curse of enforced banishment:

And it stirred in you an extraordinary emotion to hear *Philoctetes* speak about

\* This contribution is an excerpt from Gonda Van Steen's book, *Theatre of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford 2011, pp. 70-81, edited by Giordina Pi.

<sup>1</sup> Raftopoulos 1995, p. 46.

his martyr's life on the island of his involuntary exile, as if he was speaking precisely about this island:

No sailor comes here of his own free will:  
there is no harbour...<sup>2</sup>

Would you say, however, that it was only the words of Philoctetes that moved you? Or rather also your comrade, the soul and the mind of the troupe, who interpreted the role of Philoctetes?<sup>3</sup> Sophocles' play became autobiographical when the prisoners became participants as well as spectators and understood their tragic state as the drama of the hero who, in a kind of 'doublespeak', commented on the predicament that he shared with his public. Such sensitivity on the part of the audience underscores the heightening of awareness within the prison theatre: fellow inmates expected to find contemporary relevance in the production of the *Philoctetes*; performers counted on having their pointed remarks and actions caught, interpreted, and appreciated. Sophocles' *Philoctetes* became a survivor guide that gave a dramatic and interactive expression to the woundedness, physical and mental alike, of a person, family, or community. The (unnamed) actor playing Philoctetes gave voice to the voiceless through the immediacy of his physical embodiment of the lead role. The concrete moral dilemmas uncovered in the ancient original blended with the story of the Left's Civil War legacy and recent history of island confinement. Philoctetes is the model subsister who challenges the group to adhere to the same high moral standards, for the purpose of collective survival and eventual victory. Harsh methods of depersonalizing the hero fail: he remains an exemplum of integrity and defines the concept of tragic heroism anew in – temporary – defeat and isolation. Philoctetes' resilience is the result of a tough personal struggle but is also made dependent on friendships and loyalties in the immediate Greek circles, which may falter under the allure of personal advancement and veer off toward opportunistic company. The hero confronts his interlocutors who vacillate between personal integrity and – purported – public duty. With such capacities, Philoctetes, the vocal victim of a protracted ordeal, was seen as much more of a political firebrand than the – young and female – Antigone. Also, he exposed the Greek leaders' betrayal or the army's abandoning of its heroes. This sentiment struck a chord with many detainees such as Nikos Koundouros who, in later writings, preferred the harsh term of 'revenge' to that of the 'resistance' of the prisoners. In Koundouros's view, the Greek establishment

<sup>2</sup> Soph. *Philoctetes*, vv. 301-302.

<sup>3</sup> Raftopoulos 1995, p. 46.

had 'betrayed' and 'abandoned' the fighters marooned on the islands and had robbed their wartime resistance of its meaning<sup>4</sup>. The rehearsals of Sophocles' *Philoctetes* helped the inmates to ponder these relations that impacted on both the private and the community levels of their lives in exile. With a drama like the *Philoctetes* and its complex physical and psychological resonances, ancient theatre on the prison islands took care of its own defence and survival, and did so with the power of sparseness.

The more the abandoned hero Philoctetes insisted on his stage identity, the more powerful his protest grew for his fellow internees. The protagonist mastered the art of saying things without actually saying them. The public of fellow actors instinctively understood and responded with a show of appreciation, which alleviated the anxiety of the protagonist. The applicability of Philoctetes' words and fate led Raftopoulos to posit the lead actor's uninhibited identification with the tragic hero, the 'realness' of his emotions, and the belief that Lemnos/ Makronisos was a stage fit for a hero, who would find an accepting audience – an audience in the know<sup>5</sup>. The essence of the selected text remained embedded in the living memory and imagination of the participants. Nonetheless, Raftopoulos's memory is – understandably – somewhat sketchy: he did not name the lead actor. He was unsure whether the modern Greek translation used for this *Philoctetes* was the one written by Aristos Kambanis<sup>6</sup>. More significantly, Raftopoulos expressed some doubt as to whether the production saw an actual opening performance or merely advanced rehearsals. The formal opening appears to have been cancelled by the camp authorities. That Raftopoulos could no longer be sure may prove that the performance experience was more important and more memorable to him than proper attribution or precise wording. For Raftopoulos, the *Philoctetes* had become a play about putting on the *Philoctetes on Makronisos*: 'And you don't remember if in the end the Philoctetes was presented on the stage within the two years that you were in that battalion. Some left; go figure if their replacements could be found. Add to that other changes'<sup>7</sup>. Raftopoulos did not see the likely ban on an opening performance detract from the collective experience. His emphasis was on the long process of the troupe's communal work and its intense rehearsals. Rehearsals entail performative repetition or constant reiteration, which strengthened the experience for Raftopoulos and others, who perhaps enjoyed

<sup>4</sup> Koundouros 1980, p. 36-37.

<sup>5</sup> Testimonies by K. S., 31 May 2005, and Koundouros, 25 June 2005; Vrahiotis 2005, pp. 3; 47; 69, in Van Steen 2011, p. 73.

<sup>6</sup> Kambanis 1913; Raftopoulos 1995, p. 46 n. 30.

<sup>7</sup> Raftopoulos 1995, p. 46.

the process more than the end result<sup>8</sup>. Maybe, too, Raftopoulos remembered the play most sympathetically precisely because its interpretation was never put to the final test of the actual production in front of hundreds of inmates of the Third Battalion, some of whom were keen to show how well they had learned the lessons of the institution.

Raftopoulos cited lines from Philoctetes' explanation to Neoptolemus, Achilles' son, on his lonely condition: because of the stench of a festering wound in his foot, the hero was left behind on Lemnos by the Greek troops, including his own, who continued on their voyage to Troy. Philoctetes was a fighter whose life was held in abeyance because of a gangrenous and foul-smelling 'infection'. But *miasma* was precisely the term that the Right and the monarchy used for the mind's dangerous 'infection' by communism, the 'satanic' disease that threatened to infect the body of the entire nation and that needed to be extirpated. For the inmate audience, verbal and visual references to Philoctetes' physical condition thus acquired symbolic proportions and reverberated with the prevailing value judgements cast in pseudo-medical verdicts of illness.

Philoctetes' myth is about physical sickness that exposes the opposing camp's state of moral rot and, ultimately, about the healing of bodily and psychological wounds, of relationships, and of the community at large. The actors and their public together took a long and in-depth view on the experience of detention and oppression. For them, the play also touched on the more difficult subjects of internal confusion, festering self-doubt, the need to rein in anger, and the hope for outside recognition, as the marooned recruits worried about their present and future position in Greek society<sup>9</sup>. Sophocles' play posits, first, retribution and the reward of justice but, once those goals have been achieved and Neoptolemus has established his trustworthiness, also the prophecy of a cure. After Philoctetes' protracted refusal, the availability of a cure for his emotional as well as physical pain is reiterated by the Sophoclean *Heracles* (vv. 1424, 1437-1438; earlier mentions occur late in the play: vv. 1329-1334, 1345-1346, 1378-1379). This healing entails that the hero will recover his self-confidence, which will open up the path to his reintegration into Greek society. Up until the play's final rehearsals, the camp authorities might have seen the *Philoctetes* as serving their agenda, that is, as a tool to resocialize and rehabilitate the leftist prisoners. Philoctetes 're-educates' himself and Neoptolemus, who has a change of heart and

<sup>8</sup> Raftopoulos 1995, p. 46.

<sup>9</sup> Testimony by K. S., 31 May 2005, in Van Steen 2011, p. 74.

drops any concealed motivations. Together, they achieve one of the most potent reconciliations in all of Greek myth. Significantly, however, in the tense standoff between the Greeks and Philoctetes, Neoptolemus, who represents the younger and more principled generation and who holds the potential to stop the mistreatment of Philoctetes, makes the first move toward reconciliation and recognition on behalf of the long-imperious establishment. With its web of dramatic rebounds and turning points, the play held out the exiles' hope that, some day in modern Greece, reconciliation or at least sanity would prevail and also that the resistance movement would be properly acknowledged. On the scale of the nation, dramatic changes of course promised national redemption in addition to the redemption of the formerly deserted individual. Sophocles resorted to the divine intervention of Heracles to bring his tragedy to a rapid and positive conclusion: persuaded by Heracles, the inveterately stubborn Philoctetes at last agrees to leave for the glory and healing that await him at Troy. The camp authorities likely accepted the play's basic premise, because they saw this *deus ex machina* symbolically lead the reformed recruits to the battlefields of the Civil War: it was crucial for the cause of national security that every leftist Philoctetes (re)join the ranks of the embattled government forces. From a modern dramaturgical and critical point of view, however, the recourse to a *deus ex machina* is merely a semi-satisfactory solution, because of the sheer artificiality with which it imposes divine ordinances; it also raises questions about the validity of forced resolutions. The device undermines logical and psychological agency: it derails the cause-and-effect sequence of the protagonists' actions and unnerves the inherent strength of tight character development. Some of these dimensions, however, probably remained opaque to the camp supervisors and censors.

Sophocles' *Philoctetes* gave the lead actor the possibility to display a body in anguish and to signify the mutilation and malnourishment that the exiles endured on Makronisos. The hero's frightening and repeated bouts of pain dispelled any illusion of wholeness and consensus. The tragedy depicts Philoctetes wracked with pain in the foot or leg (the same word denotes 'foot' and 'leg' both in ancient and in modern Greek). Greek torturers tended to beat the victim's feet violently, with techniques practised from the interwar years through the colonels' dictatorship. The character of Philoctetes in tattered, bloodied clothes could become a witness to such a torture act. The continuous presence of the hero's gravely wounded body on stage gave the player a means to access the nonvisual order of terror on Makronisos. For lack of any other outlet, illusion helped to project the violent reality of camp life – and death – which the administration argued away as if it was spawned by the recruits'

antityrannical clichés<sup>10</sup>. With all the prisoners' world becoming a stage, corporeality was part and parcel of their production of acute visual representation and wrenching performative language.

Sophocles' *Philoctetes* shows the proud warrior's state of being reduced to crawling on all fours (much like an animal), but also his despair at the thought that his plight might remain unknown: 'How wretched I am, how hated by the gods, if no word of my plight has reached home or any other part of Greece!' (Soph. *Philoctetes* vv. 254-256). Philoctetes is a warrior robbed of his *kleos* or 'fame', which he could have been earning in the siege of Troy. As long as he remains confined on Lemnos, he misses out on any and every opportunity to win *kleos* on the battlefield, which he considers to be a severe additional punishment. The young recruit on Makronisos had similarly been physically removed from the Greek army: he was a potential fighter whose 'trustworthiness' as a soldier was being tested; he had also become socially isolated from the Greek public space. Yet he was seen to engage in a contest of wills to restore especially his military reputation. In the summer of 1948, the Civil War was still raging and the internees of Makronisos were unable to fight, on either front. Like right-wing nationalism, leftist militancy, too, was concerned with fashioning its own image of the brave Greek soldier.

The degrading process of animalizing or dehumanizing Philoctetes started with Odysseus' opening statement: 'No mortal man steps here – let alone lives here' (Soph. *Philoctetes* v. 2). Odysseus knows well that his claim is false since he himself abandoned Philoctetes on Lemnos. His statement, however, suggests that he sees Philoctetes as lower than a human being, as a man of an erased existence. Thus the play focuses on falsehood versus truth in words, on the breakdown of trust in relations, and on a reality of mistreatment that is constantly being performed and reperformed. It is precisely the notorious 'lie' of the 'Makronisos phenomenon' that deserves further attention in the subsequent sections of this chapter. Falsehood and distrust are at the core also of Alexandrou's *Antigone*. However, as Raftopoulos's opening quotation on the *Philoctetes* indicated, the lead actor's emotive force posited a language of truth and solidarity. Philoctetes' ferocious struggle was, like that of the exiles, aimed at restoring his humanity and at becoming a new social, political, and military body.

<sup>10</sup> Testimony by K. S., 31 May 2005, in Van Steen 2011, p. 75.

### Makronisos: Place, Time, and Theatrics on No Man's Island

Where did the detainees of Makronisos produce their plays? Who took the initiative and how many watched? How was such an initiative even possible in a punitive environment? How did the exiles' experience affect living memory? These are some of the questions that the remaining sections of this chapter will attempt to answer. Recent records have painted a picture of the detainees on Makronisos performing as much for and with each other as those on Trikeri or Ai Stratis, to find purpose, strength, and solace in play producing, regardless of who or how many would attend. This is not the whole story, however, and the following chapter sections add some basic facts, corrections, and distinctions; they analyse wider issues of prison theatre and performativity and broaden the rhetorical and metatheatrical subtext.

On two of the hill slopes of Makronisos, the recruits built a total of four large outdoor theatres, after the model of the ancient Greek open-air theatre. They used stone for the official, 'show' theatres, or those that were constructed with the approval or under the instigation of the regime<sup>11</sup>. They built with mortar, however, a smaller theatre that they favoured as their own. Stone was associated with the internees' forced labour<sup>12</sup>. Tasos Daniil, the architect of the outdoor theatre of mortar, emphasized that only volunteer labour was used and that his theatre was an 'expression of ourselves'<sup>13</sup>. Daniil further reflected on how drama production fulfilled a basic need:

It indicated that, at the worst moments, the Greek people brought also their cultural needs along... And, of course, the plays we staged at this little theatre had no connection at all with the administration's wishes or programs or with its oppressive violation of our personal dignity. On the contrary, they were a manifestation of resistance and elevation<sup>14</sup>.

Given the large numbers held on Makronisos, the audiences there were usually very substantial and numbered up to 6,000 people<sup>15</sup>. The steady flow of recruits to Makronisos gives a new meaning to the modern Greek word for 'the public', *to koino* (literally, 'the common'), in that both performing and watching were part of a 'shared' mass experience. But this was not necessarily a 'free' experience, or an expression of freedom. The detainees' desire to play and to

<sup>11</sup> Vrahiotis 2005, pp. 13; 16–21; 53; 66; 69–70.

<sup>12</sup> Hamilakis 2007, p. 228; Panourgia 2009, p. 93.

<sup>13</sup> Testimony quoted by Bournazos and Sakellaropoulos 2000, p. 265.

<sup>14</sup> Bournazos and Sakellaropoulos 2000, p. 265.

<sup>15</sup> According to Efthymiou 1980a, p. 40.

be recognized for their act's performativity manifested itself in ways that were not simply definitive but generative – theatrically spoken. As subjects of the guards' gaze, the prisoners suffered various kinds of psychological and physical humiliations offstage. Meanwhile, the authorities kept fooling outsiders such as the many visitors from Athens and abroad: these onlookers were trumped into seeing the illusion of stage freedom as a measure of the real interaction between inmates and prison personnel. During performances, the stage was as much the site of the exiles' coerced erasure of their actual common experience as it was the platform on which they could reveal at least some reality behind the mask of theatrical make-belief.

Theatre on Makronisos involved a complex exchange of gazes and cultivated an active and multi-eyed public. The actors watched those who were watching them and watched themselves. The inmate spectators followed the action on stage, kept an eye out for the guards, and scrutinized the overall turnout of recruits, most of whom were obliged to appear in the theatre. The impassioned cheering of certain words was an active instrument of audience participation, as were whispers, rumblings, or gestures. They were ways for the powerless to exert power. The public's seating area was a thickly packed space but it was not an entirely regimented space. The more engaged or 'unruly' the spectators were, the more they became impulsive or spontaneous theatre for the prison staff. The wardens watched the cast while they controlled the detainees; they saw performers and spectators but, in them, they saw firebrands and possible wirepullers and kept on guard against their acts and antics. They observed especially those who were 'too talented for their own good' and whose reciprocal gaze had more of an agent's monitoring of the guard. Benas's testimony captured the image of a warden who could not bear the pressure of the gaze that the actors (re)turned on him when they made a powerful line strike home<sup>16</sup>. Showtime reminded the guards that they, too, were interned on the island and were not shielded from their subjects' watchful gaze – or from acts of harassment or sabotage against the much-hated apparatus of enforcement. Occasionally, the guards too buckled under the psychological strain. The top administrators were triply viewed: by the actors on stage, by the audience from the seating areas, and by the guards worried about retaliation from above against their moments of weakness. Theatre was the one place where inmates could momentarily fluster their supervisors, and where prison personnel and top officials might find themselves temporarily powerless. But all parties knew

<sup>16</sup> Benas 1996, in Van Steen 2011, pp. 38–39.

that challenging the administration's authority, especially before an external audience of visitors, could have the direst of consequences<sup>17</sup>.

What then did the camp supervisors have to gain from granting the production of plays? Entertaining one's subjects to distract them from injustice and terror has been a strategy employed by many power holders. More purposefully, however, the theatre on Makronisos had to function as a showcase theatre. The officials let it exist and encouraged the production of 'serious' plays, even though they had no plan for a general repertory of classics, to be able to show off the recruits' 'progress' on the path to 're-education', 'conversion', and 're-birth'. What better stage on which to display the 'success' of the rehabilitation act than the stage of theatre itself! A 'civilized' or 'sacred' theatre for outsiders to see and admire invested the camp administrators with gravitas and authority. Ancient tragedy lent the best cover of civility: it helped to paint the picture of cultural unanimity and patriotic loyalty that the government wanted to disseminate. Thus both the Right and the Left could agree on producing ancient drama and other classics; they could find middle ground when selecting the plays, but their views parted ways on the chosen works' interpretation and reception. Depending on the circumstances, the official call or support for classical plays created a moral dilemma for some detainees, who worried that they might compromise their integrity<sup>18</sup>. But if individual directors or actors needed to engage in a modest degree of collaboration to survive, their act of saving themselves through performance was the one that was the least morally offensive: they could mount highly valued tragedy, balance or alternate it with much-desired entertainment, and thus reach out to so many fellow prisoners who stood to gain from the overall practice. Also, even those who worked with the visible support of the camp wardens could still not – or especially not – afford to cross their path. More than the spectators, who could somehow disappear in the crowds or seek strength in numbers, the actors came face to face with the guards and supervisors<sup>19</sup>.

The authorities' spatial focus on the stage, too, differed from the democratizing effect associated with the architecture and the natural setting of the large outdoor theatres of antiquity. In the official conception, or the bird's eye perspective of spatial hierarchy, the theatre stage was to enact top-down power relations: the guards held a secure and superior position above or on the sides of the hollow seating area; the special, reserved seats had the best, undistracted

<sup>17</sup> Testimonies by Koundouros, 25 June 2005, and P. T., 2 June 2005 in Van Steen 2011, p. 78.

<sup>18</sup> Koundouros 1980, pp. 36–37.

<sup>19</sup> Testimonies by Koundouros, 25 June 2005, and P. T., 2 June 2005; Vrahiotis 2005, pp. 66, 70, in Van Steen 2011, p. 79.

view and were themselves clearly visible; the actors on stage appeared small, indeed<sup>20</sup>. The physical space and its configuration at showtime helped the authorities to display where victor and victim ranked – always a useful exercise in discipline. The spatial order and the exact time were fixed by those who feared that any protest might escalate at the first mass occasion. The officials hoped to turn theatre into a theatre, not of disturbance, but of reassurance and affirmation, in which undercurrents of conservative patriotism, morality, and religion could flow together. The condemned became protagonists in their own – publicized – drama when the administration turned them into live advertisement for the project Makronisos – in the sinister double meaning of ‘live’, that is, happening there and then and performed by those still alive.

The government frequently invited an outside public of Greek and foreign opinion makers to take a passage to Makronisos, its show island. Such group visits were widely announced as ‘inspection’ visits. This advance notice, of course, defeated the purpose of real inspection. The local prison authorities tried hard to reassure the visitors of the humanity of the camp and honoured them by inviting them to an inmate performance of, preferably, a classical concert or play. Stavros Avdoulos called the administrators of Makronisos ‘the most talented theatre directors’, who spent days preparing the showcase events<sup>21</sup>. It took a particular kind of brutality to stage concerts and theatre acts side by side with punishments and torture acts, or to create a façade of humane treatment of the recruits that was nothing more than a fabrication. Among the detainees, it created the false perception of a sense of freedom, and especially of intellectual freedom – the lack of which had landed many of the inmates on Makronisos in the first place. The subterfuge or front that the prison wardens put up through theatre and behind which they concealed the horrid conditions in which they kept the recruits worked for some time. Conservative Greek intellectuals and artists, high-ranking politicians and military personnel, academics, journalists, clergymen, students and their teachers, delegates, and also foreign correspondents made the Sunday trip to the island. In reality, however, they went as political voyeurs whose return trip was always securely booked. As planned, they left very satisfied, both morally and intellectually, because they had seen, with their very own eyes, that the ‘national re-education project’ of Makronisos was working. Most uncritically, they sang the praises of the authorities’ ‘admirable’ and ‘Christian’ work with their ‘unruly’ or ‘stubborn’ human material. They noted the ‘success’ of the ‘Makronisos phenomenon’ in

<sup>20</sup> Testimony by P. T., 2 June 2005, in Van Steen 2011, p. 82.

<sup>21</sup> Avdoulos 1998, pp. 197-198.

fostering patriotism – a patriotism that, they knew well, was made of pro-government and pro-Western sympathies.

### Bibliography

- ΑΥΔΟΥΛΟΣ Σ. Α. 1998, *Το Φαινόμενο Μακρόνησος· Ένα πρωτόγνωρο εγκληματικό πείραμα*, Athens.
- ΒΕΝΑΣ Τ. 1996, *Τον Εμφυλίου· Μνήμες των δύσκολων καιρών*, Athens.
- ΒΟΥΡΝΑΖΟΣ Σ., ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Τ. (eds.) 2000, *Ιστορικό τοπίο και ιστορική μνήμη· Το παράδειγμα της Μακρονήσου*, Athens.
- ΔΑΝΙΛ Τ. *et al.* 2000, 'Συζήτηση', in Σ. ΒΟΥΡΝΑΖΟΣ, Τ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΣ (eds.), *Ιστορικό τοπίο και ιστορική μνήμη· Το παράδειγμα της Μακρονήσου*, Athens, pp. 259-270.
- ΕΦΘΥΜΙΟΥ Ν. 1980, *1948-1950· Αναμνήσεις από το Μακρονησιώτικο θέατρο / 1948-1950*, in Π. ΓΡΙΒΑΣ (ed.), *Το θέατρο στη Μακρόνησο*, Theatrika-Kinimatografika-Tileoptika, pp. 40-42.
- ΗΑΜΙΛΑΚΗΣ Υ. 2007, *The Nation and Its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*, Oxford.
- ΚΑΜΒΑΝΙΣ Α. 1913, *Σοφοκλέους Φιλοκτήτης*, Athens.
- ΚΟΥΝΔΟΥΡΟΣ Ν. 1980, *Μία σκηνή μήκους 11 Χιλιομέτρων / A Stage of Eleven Kilometres Long*, in Π. ΓΡΙΒΑΣ (ed.), *Το θέατρο στη Μακρόνησο*, Theatrika-Kinimatografika-Tileoptika, pp. 35-37.
- ΠΑΝΟΥΡΓΙΑ Ν. 2009, *Dangerous Citizens: The Greek Left and the Terror of the State*, New York.
- ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΣ Λ. 1995, *Το μήκος της νύχτας· μακρόνησος '48-'50· Χρονικό-μαρτυρία*, Athens.
- ΒΑΝ ΣΤΕΕΝ Γ. 2011, *Theatre of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford.
- ΒΡΑΗΙΟΤΙΣ Π. 2005, *Το θέατρο στη Μακρόνησο (1947-1951)*, MA thesis, Athens.



Anna Chiara Corradino, Massimo Fusillo

## Lo spazio di *Filottete* (per una poetica della scena sofoclea)\*

*Posso scegliere un qualsiasi spazio vuoto e dire che è un nudo palcoscenico.  
Un uomo attraversa questo spazio mentre un altro lo sta a guardare,  
e ciò basta a mettere in piedi un'azione scenica.*  
(Peter Brook, *Il teatro e il suo spazio*, 1968, p. 11)

**ABSTRACT** This article presents a revised version of Massimo Fusillo's seminal 1990 study "Lo spazio di *Filottete* (per una poetica della scena sofoclea)," originally published in *Studi italiani di filologia classica*. The research examines the spatial dynamics in Sophocles' *Philoctetes*, with particular emphasis on how the innovative setting of a deserted island functions both as a dramatic device and as a means of character development. The physical isolation of Lemnos serves as a spatial metaphor for Philoctetes' psychological and social alienation, generating dramatic tension between his heroic solitude and yearning for societal reintegration. The analysis investigates the tragedy's spatial dimensions, encompassing the immediate theatrical space of the cave, the referenced extra-scenic locations (Troy, Malis), and the interpersonal space that emerges between Philoctetes and Neoptolemus. The research demonstrates that spatiality in *Philoctetes* transcends mere scenographic function to operate as a sophisticated semiotic system that articulates fundamental tragic conflicts: individual versus society, nature versus civilization, and alienation versus communication.

**KEYWORDS** Sophocles, *Philoctetes*, theatrical space, Greek Tragedy.

Fra luogo scenico e opera teatrale c'è un rapporto di implicazione reciproca simile a quello che sussiste fra narratore e opera narrativa: l'uno non può esistere senza l'altro; perciò, lo spazio teatrale è un'entità molto più complessa e sfaccettata rispetto allo spazio letterario (così come, simmetricamente, il tempo narrativo è ben più articolato del tempo drammatico tutto al presente). L'opera

\* Il presente contributo costituisce una versione ridotta di Fusillo 1990. L'intero testo riprende parzialmente il contributo originale, evidenziando, quando opportuno, rinvii a quest'ultimo per approfondimenti che esulino dagli obiettivi di questo lavoro: delineare i diversi spazi nel *Filottete* di Sofocle. Si è deciso di conservare le scelte originarie sia per i testi in lingua originale sia per le traduzioni (di Guido Paduano). La parte iniziale del saggio è qui aggiunta originale (le pp. 159-161), mentre dal paragrafo 1 il testo e le note seguono il contributo del 1990, sebbene con sostanziosi tagli (in particolare le pp. 19-30, le pp. 38-39, le pp. 44-47 e le pp. 56-59) e con l'aggiunta di riferimenti bibliografici fondamentali, ove necessari, che hanno fatto seguito al contributo. La bibliografia è in parte ripresa dal saggio del '90, per mantenere integra la struttura argomentativa dei ragionamenti forniti, tagliando i contributi più vecchi e meno rilevanti.

teatrale è un'intersezione fra diversi sistemi semiotici e codici plurimi, il testo drammatico, la messa in scena, la musica etc.: sistemi che godono di piena autonomia creativa e che lo spettatore riceve e ha il compito di decodificare simultaneamente. A discapito di un diffuso logocentrismo che ha caratterizzato la critica occidentale fino a buona parte del Novecento, e che aveva le sue radici storiche nella *Poetica* aristotelica, gli studi sul concetto di performance, uniti alle necessarie riflessioni sui diversi livelli di interconnessione dei codici in concetti come quello di *Gesamtkunstwerk*, hanno permesso una distinzione meno netta tra atto scenico e parola scritta, consentendo una rivalutazione della percezione sincronica (paradigmatica) di tutti i segni multipli delle opere teatrali. La fioritura di studi intorno allo spazio teatrale in termini non solo fisici, ma anche, come nel contributo qui riproposto in versione ridotta, come costruzione psichica e individuale è imputabile infatti, da una parte, a una diffusa rivalutazione del concetto di performance *in toto*, dall'altra anche a un diverso approccio critico al concetto di intermedialità.

Non è un caso infatti che il 1990, anno di pubblicazione di questo saggio, sia anche lo stesso di uscita di *Gender Trouble* di Judith Butler, che ha integrato la teoria austriaca degli atti linguistici e le prospettive teoriche di Jacques Derrida sull'iteratività, fornendo un nuovo modo di intendere il concetto stesso di performance, nel suo caso di genere, la cui diffusione ha permesso una revisione degli atti performativi in tutte le loro accezioni. La centralità del concetto di performance e le riflessioni teoriche che sono succedute a Butler hanno così fornito delle prospettive completamente diverse anche sulle messe in scena teatrali e sugli studi che ripensano il teatro dall'antichità a oggi. Questo cambiamento radicale il teatro lo aveva già avvertito anticipatamente. Lo spettacolo scritto da Guido Paduano, Massimo Fusillo per Mario Martone inedito e pubblicato a inizio di questo fascicolo mostra come già anni prima, nel 1988, la performance teatrale si fosse radicalmente modificata: le messe in scena più scarse e l'importanza della parola e dei corpi dei personaggi, e al contempo di una parola che costruisce i corpi e lo spazio, come Martone stesso racconta nell'intervista riportata anch'essa nel fascicolo, è un sintomo di una riflessione più ampia sulla rivalutazione della performance come spazio politico all'interno di quello teatrale e di quest'ultimo come promanazione della parola.

Per quanto riguarda l'intermedialità un cambiamento radicale è da ravvisarsi nei numerosi studi sull'adattamento che dal 2006 (sebbene ovviamente molte riflessioni teoriche siano ben precedenti), anno di pubblicazione del noto volume di Linda Hutcheon *Teoria degli adattamenti* (2011, ed. italiana), invitano a riflettere sulla rosa dei diversi significati che il teatro mette in atto nel suo incontro con il testo. Questa visione, in cui la policonia della codifica

spettatoriale e la polisemia della performance teatrale sono messe sullo stesso piano, è anche alla base della nostra scelta di riprendere un contributo che, tra i primi, ampliava la discussione critica, anticipando di molto le diverse interpretazioni possibili del concetto di spazio scenico antico: non solo come spazio fisico, quello cioè del teatro, ma anche come spazialità performativa e insieme testuale, intima ed emotiva che vede nell'isolamento e nella liminalità (sia psichica sia fisica) di *Filottete* una forma di espressione compiuta proprio nella solitudine di Lemno.

Scriva inoltre Pietro Pucci che nel *Filottete* sofocleo i personaggi non sono mere «incarnazioni o simboli di principi [...] sono personaggi in carne e ossa, sanguigni, tutti volontà e passione»<sup>1</sup>; questa sanguignità, di particolare rilievo nel caso di *Filottete* e che emerge in maniera ancora più evidente negli adattamenti e nella tradizione delle sue vicende mitiche che spaziano da Heiner Müller, a Jannis Ritsos ad Adrienne Rich, è quella che infesta lo spazio teatrale intorno all'eroe e alla sua solitudine. Questo, Sofocle stesso lo aveva già inteso nella sua tragedia, ambientando il dramma in una Lemno disabitata (sebbene abitata al tempo della rappresentazione della tragedia) la cui messa in scena, molto dibattuta, doveva essere piuttosto scarna<sup>2</sup>, perché riempita dalla solitudine dell'eroe. Nella tragedia sia lo spazio teatrale, diviso, sebbene non semplicisticamente, in due, tra due destini contrastanti che si presentano all'eroe, sia lo spazio di Lemno come proiezione emotiva di *Filottete* diventano elementi drammaturgici fondamentali in cui ravvedere le pieghe di un “represso” con cui empatizzare.

### 1. La spazialità del *Filottete* tra teoria e performance<sup>3</sup>

Nel *Filottete* sofocleo tutto l'organismo teatrale si concentra sull'eroe pro-

<sup>1</sup> Pucci 2003, p. xxx.

<sup>2</sup> Anche se sul teatro antico, notoriamente ben più complicato da analizzare in chiave di messinscena per lo stato frammentario dei numerosi elementi che concorrevano a costituire le differenti performance tragiche e delle non altrettanto cospicue informazioni che abbiamo in merito, una diffusa multidisciplinarietà che partiva da studi come quelli di Oliver Taplin (1977), e che ha avuto un *floruit* significativo in tempi più recenti hanno permesso una rivalutazione della complementarietà dei diversi codici semiotici che concorrono alla costruzione della performance tragica, dando inoltre spazio a quelli finora meno studiati e noti. Per quanto riguarda i numerosi studi sulla performance tragica nei suoi aspetti tecnici si segnalano qui, senza pretesa di completezza e oltre a quanto citato nel contributo originale, Di Benedetto-Medda 1997, Wiles 2000, Harrison – Liapis (eds.) 2013, Powers 2018 e Olson et al. (eds.) 2023.

<sup>3</sup> Si segnalano qui in nota alcuni contributi significativi che dal 1990 a oggi si sono occupati di ripensare lo spazio scenico e non scenico del *Filottete* di Sofocle. Questo aggiornamento, lungi dall'essere completo, è tuttavia volto a sottolineare l'importanza che questo tema ha avuto e ha tuttora all'interno degli studi sofoclei. Si segnalano in particolare i contributi di Rehm 2002, in

tagonista rappresentato nella sua diversità e nel suo isolamento dall'universo circostante, tanto sulla scena rispetto ai personaggi con cui interagisce, quanto ancor più rispetto al coro dell'orchestra e al pubblico. Una diversità che scaturisce sia dalla sua eccellenza morale, superegotica, sia, all'opposto, dall'esperienza del dolore, che lo abbatte talvolta fino all'annientamento: proprio la coincidenza fra superiorità individuale e sofferenza voluta dagli dèi è il nodo conoscitivo a cui Sofocle non dà risposte rassicuranti né religiose né filosofiche. La diversità degli eroi sofoclei è oggettivata nel rapporto privilegiato con lo spazio scenico, che nel Sofocle più 'monologico' (soprattutto *Aiace* e in parte *Antigone*) diventa l'unico autentico interlocutore di soggettività non integrate nel contesto umano<sup>4</sup>. Questo rapporto privilegiato si struttura in opposizioni binarie e ternarie con altri spazi; la cosiddetta unità di luogo della tragedia classica è in realtà controbilanciata da un fitto incrocio spaziale: la scena greca non è un luogo statico, ma il punto di incontro fra tre strade, le due *eisodoi* laterali, che conducono verso spazi extrascenici da cui giungono i personaggi, e la porta della *skènè*, che porta a uno spazio intrascenico (sulla scena ma non visibile), dove si svolge l'azione pragmatica commentata dai personaggi. Lo spazio della tragedia greca è dunque un campo di tensioni e di rapporti di forza (così come il tempo è sempre presente carico di passato e di futuro), dove sono attivate soprattutto quelle che Serpieri chiama la funzione simbolica e la funzione oppositiva dello spazio drammatico<sup>5</sup>: Sofocle più di tutti ha connotato di valori simbolici la topografia densa e dinamica del teatro antico, materializzando nella sintassi scenica la sua opposizione eroe/ mondo.

Nell'ultima fase creativa di Sofocle l'opposizione fra l'eroe e il mondo si fa meno radicale e più articolata rispetto per esempio ad *Antigone*, aprendosi al confronto intersoggettivo; anche la rappresentazione dello spazio si fa più dinamica, con una descrittività alquanto rara nei testi teatrali. Fra le tragedie di Sofocle che ci sono state tramandate il *Filottete* è quella in cui è più marcata questa poetica dello spazio. Quest'opera del poeta ormai ottantacinquenne stabilisce un rapporto intertestuale sia con Eschilo, sia con Euripide che ave-

particolare le pp. 138-155; Jouanna 2007, pp. 178-240, Guidorizzi 2006 e de Jong 2012, in particolare le pp. 325-340 curate da Rehm su Sofocle, Kampourelli 2016; per quanto riguarda la spazialità in Sofocle si segnalano in particolare anche Edmunds 1996 sull'*Edipo a Colono*, Medda 2023 per quanto riguarda *Antigone* nel volume a cura di Stuart Douglas Olson, Oliver Taplin e Piero Totaro *Page and Stage* (pp. 5-28).

<sup>4</sup> Si veda Medda 2013 per quanto la riguarda costruzione dei personaggi di Sofocle a partire dallo spazio, con particolare attenzione ad *Aiace* ed *Elettra* (pp. 25-112).

<sup>5</sup> Serpieri et. al. 1988, pp. 125-127.

vano trattato lo stesso soggetto in precedenza. Dal prezioso confronto fra i tre drammi che ci riporta Dione Crisostomo (Or. 52)<sup>6</sup> si deduce che l'innovazione principale di Sofocle riguardi proprio lo spazio scenico: gli altri due tragici avevano attribuito al coro la fisionomia degli abitanti di Lemno, mentre Sofocle circonda Filottete di una solitudine totale, ambientando la tragedia in una parte disabitata dell'isola. Lemno, che in Omero è definita «ben abitata» (*Iliade* 21.40) e che nel mito era nota per vari episodi, fra cui soprattutto l'uccisione dei maschi, si trasforma così, grazie alla reinvenzione libera di Sofocle, in un deserto carico di valenze simboliche. La novità doveva provocare un effetto forte sul pubblico ateniese, colpendo sia la sua competenza mitica, sia la sua memoria intertestuale<sup>7</sup>: proprio perciò è enunciata in un luogo di assoluto rilievo, l'incipit (una sorta di didascalia interna al testo, simile all'incipit del *Prometeo* dove l'ambientazione ha un ruolo quasi altrettanto centrale), la prima battuta pronunciata da Odisseo servendosi della consueta deissi teatrale: Ἀκτὴ μὲν ἦδε τῆς περιρρύτου χθονὸς/Λήμνου, βροτοῖς ἄστιπτος οὐδ' οἰκουμένη («Questa è la spiaggia dell'isola di Lemno, non abitata, non calpestata da piede umano»: vv. 1-2). La scena così immaginata racchiude in sé tutto il fulcro tematico del dramma: l'alienazione dal mondo e la lenta riconquista della socialità. Come nell'*Elettra* e nell'*Edipo a Colono*, il prologo individua lo spazio tramite lo scambio drammatico, ma qui subentra un gioco dialettico più sottile: dopo un breve *flash* sull'antefatto, troncato con un taglio metalinguistico (vv. 11-12), Odisseo enuncia lo scopo dell'impresa, impadronirsi dell'arco di Filottete con uno stratagemma, e invita Neottolemo:

a cercare una grotta con doppia entrata, che d'inverno offre da due parti un posto al sole, e da due parti in estate la brezza che invita al sonno. Poco più in giù, sulla sinistra, dovresti vedere una fonte, ammesso che sia ancora viva (vv. 16-21).

Questo è un rimando ancora oggettivo del testo alla scena che lo spettatore ha sotto gli occhi, riflettendo l'ottica pragmatica di Odisseo, che mira solo a riconoscere il luogo tramite la doppia entrata. Segue invece subito dopo una descrizione molto drammatizzata, inserita nello scambio dialogico fra Odisseo, che rimane ancora sull'ingresso, e Neottolemo che sale sulla scena. Quest'ultimo esplora lo spazio, entra probabilmente nella grotta (la *skènè*), passando

<sup>6</sup> Si veda in merito la ricostruzione di Pucci 2003, pp. XVI-XXI, per una panoramica sulle differenze tra i drammi riportate da Dione Crisostomo a cui aggiungere il pionieristico articolo di Luzzatto 1980 e il più recente intervento di Beltrametti 2011.

<sup>7</sup> Fraenkel 1977, p. 43; cfr. Avezzù 1988.

prima per l'ingresso non esposto al sole, e poi per quello esposto, in cui scorge gli stracci stesi ad asciugare<sup>8</sup>:

NE: ἄναξ Ὀδυσσεῦ, τοῦργον οὐ μακρὰν λέγεις·

δοκῶ γὰρ οἶον εἶπας ἄντρον εἰσορᾶν.

OD: ἄνωθεν, ἢ κάτωθεν; οὐ γὰρ ἐννοῶ.

NE: τόδ' ἐξῦπερθε, καὶ στίβου γ' οὐδεὶς κτύπος.

OD: ὄρα καθ' ὕπνον μὴ καταυλισθεὶς κυρῆ. (30)

NE: ὀρῶ κενὴν οἴκησιν ἀνθρώπων δίχα.

OD: οὐδ' ἐνδον οἰκοποιός ἐστὶ τις τροφή;

NE: στιπτὴ γε φυλλὰς ὡς ἐναυλίζοντί τῳ.

OD: τὰ δ' ἄλλ' ἐρήμα, κούδέν ἐσθ' ὑπόστεγον;

NE: αὐτόξυλόν γ' ἔκπωμα, φλαουρουργοῦ τινοσ (35)

τεχνήματ' ἀνδρός, καὶ πυρεῖ' ὁμοῦ τάδε.

OD: κείνου τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε.

NE: ἰοῦ ἰοῦ· καὶ ταῦτά γ' ἄλλα θάλπεται

ράκη, βαρείας του νοσηλείας πλέα.

Ne: Odisseo, il compito che mi hai affidato non mi porta lontano. Mi sembra di vedere la grotta che tu dici. Od: In alto o in basso? Non capisco. Ne: Qui sopra. Ma non c'è traccia di passi. Od: Guarda meglio: forse è dentro, immerso nel sonno. Ne: Sto guardando; ma è vuota, non ci sono uomini. Od: Neppure segni che è abitata? Ne: Un giaciglio di foglie: sì, qualcuno ci abita. Od: Non c'è altro? È deserta? Ne: Una coppa di legno, opera di un artigiano poco esperto, e di che accendere il fuoco. Od. Sono il suo tesoro, queste cose che dici. Ne: Ecco, ecco: stesi al sole ci sono degli stracci intrisi di pus.

L'abbondanza di particolari descrittivi svolge una prima funzione immediata: integrare con la parola evocativa una scenografia che possiamo supporre stilizzata e non così tesa all'effetto di reale come è in genere nella prassi moderna: è un'informazione, comunque, carica già di valenze emotive. Ma questo dialogo provoca in aggiunta uno slittamento semantico, inserendo la prima nota soggettiva in favore del protagonista: il prologo nel suo complesso espone infatti la dinamica dell'azione dalla prospettiva di Odisseo<sup>9</sup>, che si potrebbe

<sup>8</sup> Seguo la ricostruzione di Robinson 1969, pp. 34-44: entrambe le aperture della grotta sono visibili sulla scena (Neottolema può entrarvi, o passare dall'esterno di entrambe), mentre Filottete entrerà zoppicando da uno delle due *eisodoi*, si veda la n. 21 a p. 31 dell'originale per le tesi opposte a cui aggiungere Davidson 1990, la ricostruzione del dibattito fatta da Schein 2013, pp. 13-15 e in Rehm 2002, p. 135, n. 131.

<sup>9</sup> Cf. Schmidt 1973, pp. 19-28: un saggio in cui si insiste sulla *Verfremdungstechnik* di Sofocle, presentare cioè gli eventi da più prospettive, in questo caso quella fredda e protocollare di Odisseo a cui si sovrappone quella più emotiva di Neottolema. Cf. Worman 2002; Kampen 2016.

sintetizzare in termini di funzioni narrative come l'intrigo di un soggetto che, coadiuvato dall'aiutante Neottolema, mira a conquistare l'oggetto Filottete, che nella mentalità pragmatico-politica dell'eroe omerico è equiparato al suo arco<sup>10</sup>. Questa era anche la struttura delle tragedie di Eschilo e Euripide, che avevano drammatizzato le tecniche di conquista e di persuasione dell'eroe malato. Ma il dramma di Sofocle si rivela ben presto per qualcosa di assai diverso: è Filottete il soggetto dell'azione, che gravita tutta sulla sua scelta di lasciare lo spazio desertico di Lemno, mentre l'intrigo fallisce e si ritorce contro l'ideatore<sup>11</sup>. In questa descrizione drammatizzata fra Neottolema e Odisseo compare per la prima volta la prospettiva di Neottolema, e si insinua già in embrione il motivo propulsore di questo rovesciamento dell'intrigo: la pietà, che si vuole provocare nello spettatore e che scoppierà violenta sulla scena in Neottolema, per lo stato di sofferenza che Filottete ha dovuto sopportare per dieci anni, di cui qui vengono dati i primi indizi ancora vaghi (il giaciglio, l'artigiano poco esperto, il particolare medico del pus), ma già qui Neottolema lancia un grido disarticolato «antiretorico» al momento dell'ingresso nella grotta, identico a quello che lancerà assistendo alla crisi del male di Filottete<sup>12</sup>. Questo slittamento progredisce al momento in cui entra in scena il coro e la situazione si rovescia: è Neottolema ora ad ammaestrare i suoi uomini sul luogo in cui si trovano<sup>13</sup>; ad una prima panoramica oggettiva della scena, sempre basata sulla deissi ostensiva (vv. 144-160), subentra nelle parole del personaggio una chiara connotazione emotiva:

Questa, dicono, è la vita che conduce, andando a caccia penosamente (στρυγερὸν, στρυγερῶς, con geminazione patetica) con le sue frecce alate, senza mai nessuno che venga a guarire le sue pene (164-168).

Con il canto della parodo il motivo della pietà per la vita solitaria di Filottete si fa definitivamente esplicito e corposo<sup>14</sup>:

<sup>10</sup> Si vedano le discussioni aggiornate di Fletcher 2013 e Puccio 2019 in merito a Filottete al rapporto con il suo arco, a cui si rimanda anche per una bibliografia più aggiornata rispetto alla ricostruzione del dibattito fornita da Fusillo 1990, p. 33.

<sup>11</sup> Cf. Shucard, 1974, pp. 133-138. Come afferma Ubersfeld 1978, p. 87, i modelli attanziali (a cui dedica il 2° capitolo) servono più a porre i problemi che a risolverli, ed è un'osservazione valida, a mio parere, non solo per la semiologia teatrale.

<sup>12</sup> Schlesinger 1968, pp. 147-149 lo definisce il tema musicale di tutta la tragedia, in cui lo spazio non ha senso geografico, ma è simbolo estetico. Per gli aspetti metrico-ritmici del *Filottete* si veda anche il recente contributo di Cerbo 2021.

<sup>13</sup> Cf. Masaracchia 1964, p. 85; Schmidt 1973, p. 49

<sup>14</sup> Su questa coppia strofica si veda Cerbo 2018.

Χο. οἰκτίρω νιν ἔγωγ', ὄπως,  
 μή του κηδομένου βροτῶν (170)  
 μηδὲ σύντροφον ὄμμ' ἔχων,  
 δύστανος, μόνος αἰεὶ,  
 νοσεῖ μὲν νόσον ἀγρίαν,  
 ἀλύει δ' ἐπὶ παντί τῳ  
 χρείας ἰσταμένῳ. πῶς ποτε πῶς δύσμορος ἀντέχει; (175)  
 ὃ παλάμαι θεῶν, (177)  
 ὃ δύστανά γένη βροτῶν,  
 οἷς μὴ μέτριος αἰών.

οὗτος πρωτογόνων ἴσως (180)  
 οἴκων οὐδενὸς ὕστερος,  
 πάντων ἄμμορος ἐν βίῳ  
 κεῖται μοῦνος ἀπ' ἄλλων  
 στικτῶν ἢ λασίων μετὰ  
 θηρῶν, ἐν τ' ὀδύνας ὁμοῦ (185)  
 λιμῶ τ' οἰκτρὸς ἀνήκεστ' ἀμερίμνητά τ' ἔχων βάρη. (187)  
 ἄ δ' ἀθυρόστομος  
 Ἀχὼ τηλεφανῆς πικραῖς  
 οἰμωγαῖς ὑπακούει. (190)

Ho pietà di lui, che non ha nessuno che se ne curi, che non ha accanto a sé un occhio amico; infelice, solo, malato di un male selvaggio, si turba per ogni necessità. Come, come può resistere? O disegni degli dèi, o infelicità degli uomini che non hanno una vita modesta! Quest'uomo di stirpe nobilissima, non secondo a nessuno, giace qui solo, abbandonato, privo di tutto; insieme alle bestie irsute e screziate, nel dolore della fame più aspra, nelle angosce irrimediabili. E l'eco lontana, instancabile, si riversa sui suoi gemiti amari.

Il centro semantico della tragedia non è il successo del piano di Odisseo, ma l'esistenza solitaria di Filottete, uomo eccezionale abbandonato alla sofferenza in un luogo in cui l'unico interlocutore è l'eco dei suoi lamenti. L'intreccio del *Filottete* secondo Sofocle può infatti definirsi come la storia dell'abbandono di questo spazio solitario tramite un processo dialettico che fa oscillare fra due poli la meta del viaggio. Nelle altre tragedie sofoclee la dialettica fra i vari spazi reali e simbolici, presenti mimeticamente sulla scena o evocati diegeticamente dal testo, si organizza principalmente in un'opposizione binaria, che corrisponde a livello tematico alla frattura eroe / mondo (interno / esterno della reggia di Micene nell'*Elettra*; città di Tebe / tomba nell'*Antigone*); un'opposizione primaria a cui si associa spesso un terzo polo (il paesaggio troiano

nell'*Aiace*; Atene nell'*Edipo a Colono*)<sup>15</sup>. Nel *Filottete* si affiancano lo spazio intrascenico della grotta in cui vive l'eroe, che è lo spazio della malattia, del sonno, della solitudine; la scena di Lemno è invece l'esterno della grotta, da cui si va alla spiaggia e alla nave, e quindi ai due spazi extrascenici ossessivamente evocati dal testo: Malis, la patria di *Filottete*, che è lo spazio della regressione, l'unica meta che l'eroe desidera realmente raggiungere nella sua angoscia carica di nostalgia familiare; Troia è invece il polo opposto che in tutta la tragedia simboleggia il mondo a cui l'eroe si oppone, la meta che aborre, e che nel finale diventa invece lo spazio della reintegrazione sociale, la meta verso cui si avvia nell'ultima scena. L'isola di Lemno riceve nel testo connotazioni nettamente selvagge, che ne fanno un luogo irreali, simbolico.

L'arrivo di *Filottete* in scena si concretizza con uno splendido effetto di crescendo: il coro, nel suo dialogo semi-lirico con Neottolemo, percepisce gradualmente gli indizi uditivi (prima il suono meccanico del passo: κτύπος; poi la voce: φθογγή) con uno stacco marcato da un'efficace sinestesia («è apparso un suono», v. 202<sup>16</sup>), sottolineando il loro carattere angoscioso, segni di sofferenza privi di ogni effetto idillico («non è il suono di una zampogna, come di un pastore fra i campi, ma il grido lontano di un uomo che inciampa», vv. 212-215). Durante questa sequenza è probabile che gli spettatori e poi il coro (non Neottolemo) vedessero già l'attore entrare in scena da uno degli ingressi, zoppicante. Questo ingresso è opposto all'altro da cui sono entrati Odisseo e Neottolemo e da cui usciranno Neottolemo e *Filottete* nel finale; è l'ingresso che porta allo spazio idiosincratico del protagonista, al suo universo desertico: un'opposizione visiva che condensa il movimento drammaturgico di tutta la tragedia<sup>17</sup>. Così configurata, con questa progressione acustica e visiva, l'entrata in scena di *Filottete* crea un forte impatto emotivo tanto sui personaggi (che reagiscono con un'afasia terrificata) quanto sul pubblico. La prima battuta pronunciata da *Filottete* ribadisce l'eccezionalità dell'isola, sempre evidenziata dal deittico: «Chi siete stranieri?<sup>18</sup> Chi siete voi che siete giunti per nave a questa terra disabitata, di difficile approdo?» (vv. 219-221). Nella prima lunga *rhexis* l'eroe fornisce una descrizione dettagliata del suo sistema di vita robinsoniano, in un passo che risente dell'interesse per le origini della civiltà che si

<sup>15</sup> La differenza fra spazio mimetico visibile sulla scena e spazio diegetico evocato dal testo è spiegata da Issacharof 1980; sulla problematica del fuori scena testuale e sui suoi valori simbolici, soprattutto nella tragedia classica di Racine, cf. Ubersfeld 1978, pp. 191-192.

<sup>16</sup> Cf. Segal 1977, p. 92 che ne restituisce il giusto valore semantico.

<sup>17</sup> Ben messo a fuoco da Taplin 1977, pp. 46-48 e nei suoi aspetti linguistici, dal commento di Kamerbeek 1980, pp. 52-54, si veda la n. 6 *supra*.

<sup>18</sup> La prima battuta è *iò ξένοι*, un segmento di trimetro *extra metrum* (vd. Cerbo 2021), un grido tra stupore e gioia, si veda in merito anche Di Paolo 2019.

sviluppo nel V secolo a.C. da Erodoto alla sofistica, dal *Prometeo* di Eschilo al famoso primo stasimo dell'*Antigone*:

Giorno dopo giorno passava il tempo per me, e dovevo provvedere a tutto da solo in questa povera casa. Quest'arco mi procurava da mangiare, colpendo in volo le colombe; e quando avevo colpito, mi muovevo dolorosamente, trascinando il piede ferito fino alla preda. Se avevo bisogno di acqua, o di spaccare legna, nel gelo invernale, mi ingegnavo, strisciando penosamente. Non avevo fuoco, ma sfregavo pietra contro pietra facendo sprizzare con fatica la scintilla nascosta, cui devo la mia sopravvivenza. Purché abbia del fuoco trovo nella mia casa tutto ciò che mi occorre, tranne la guarigione della mia ferita (vv. 285-299)<sup>19</sup>

Marcata da un appello deittico all'interlocutore («Ascolta, figlio mio: ora ti dirò dell'isola»: v. 300), l'ultima sequenza enfatizza la desolazione di un'isola in cui nessuno arriva mai di propria scelta («non c'è approdo, non c'è possibilità di alloggio, né di commercio»: vv. 302-303)<sup>20</sup>. I discorsi dei personaggi teatrali non sono mai puramente descrittivi, ma hanno sempre una forza illocutoria, sono sempre azioni che mirano a uno scopo: l'effetto che Filottete desidera ottenere è la pietà e soprattutto la liberazione da questo stato<sup>21</sup>; la carica emotiva delle sue parole<sup>22</sup> deriva inoltre dall'aver appena saputo, grazie al trucco di Odisseo, che la sua persona è ormai dimenticata. L'immagine che abbiamo di Lemno è dunque quella di un luogo di natura aspra e inospitale, vuoto di civiltà e di contatti. Quest'immagine è la proiezione visiva dell'isolamento psichico di Filottete dalla comunità greca, che lo costringe a ripercorrere i primi stadi dell'evoluzione umana; si può forse trovare un nesso figurativo fra l'aspetto granitico dell'isola e l'incrollabilità morale del protagonista, su cui torneremo, ma è eccessivo dedurre una corrispondenza totale e immediata, e insistere così sulla selvatichezza di Filottete, quasi che la tragedia fosse la storia della sua rieducazione alla civiltà<sup>23</sup>. Al contrario,

<sup>19</sup> Cf. Kamerbeek 1980, comm. alle pp. 285-289; Di Benedetto 1983, pp. 191-193, per la differenza con l'*Antigone*, mentre Rose 1976, pp. 57-64, vi scorge piuttosto una risposta alla sofistica.

<sup>20</sup> Cf. la discussione di Rehm 2002 su Lemnos e l'eremitaggio, pp. 138-155.

<sup>21</sup> Cf. Ubersfeld 1978, p. 269, sul predominio a teatro della funzione conativa; ed Elam 1980, pp. 161-166, sull'importanza particolare nel dramma della tipologia degli atti linguistici.

<sup>22</sup> Inquadrata da Reinhardt 1947 (1933), pp. 176-178, e da Schimdt 1973, pp. 65-78, nelle sue articolazioni strutturali e prospettiche.

<sup>23</sup> Si veda Fusillo 1990, pp. 38-39, a cui si possono aggiungere i più recenti Rehm 2002, pp. 138-155 e Schein 2013, pp. 13-15. Per quanto riguarda invece Filottete e le diverse letture della parabola dell'uomo selvatico si veda il contributo di Brillante 2009, che ripercorre alcune letture, tra cui quelle proppiane di Davies e Finglass, della tragedia dell'eroe. Da citare la lettura di Beltrametti 2023 che sostiene come *Filottete* sviluppi il «cronotopo della liminalità» (p. 77).

pur dopo dieci anni di ingiusto abbandono, Filottete dimostra un desiderio fortissimo di comunicazione<sup>24</sup>.

Arriviamo così a constatare una prima duplicità fra introversione (nello spazio) ed estroversione (nel dialogo) in un'opera che si sostanzia di contraddizioni. Il *Filottete* è la tragedia di Sofocle in cui la sua tematica dell'isolamento e della sofferenza non motivata da colpe ottiene la realizzazione scenica più radicale. Nell'unico vero stasimo della tragedia che separa la parte dell'inganno da quella della persuasione, in un momento quindi di canto del coro a solo dove predomina il circuito comunicativo autore-pubblico su quello personaggio-personaggio, Sofocle enfatizza l'incolpevolezza di Filottete:

Di nessun altro uomo ho sentito dire o visto che abbia avuto un destino più nemico di quest'uomo, giusto coi giusti, che non ha fatto nulla di male, non ha tolto niente a nessuno, e si consumava indegnamente. Lo stupore mi prende quando penso a come da solo ha conservato la sua vita di lacrime, ascoltando il fragore dei marosi. / Senza muoversi, confinato in se stesso, senza un compagno di sventure dal quale risentire l'eco divorante, sanguinosa, dei suoi gemiti e che calmasse con miti erbe prese dalla terra fertile il fiotto rovente di sangue dal piede ferito, al momento dell'accesso. Quando il male divorante lo lasciava, si trascinava qua e là dove poteva, come un bambino allontanato dalla nutrice. Senza cibo dai semi della sacra terra, senza gli altri prodotti che noi uomini ci guadagniamo, solo le rapide frecce scoccate nell'aria gli procura vano da mangiare. Anima infelice, da dieci anni non gode la letizia del vino; e si muove sempre in cerca di un po' d'acqua stagnante (vv. 680-717).

È il brano in cui il testo sottolinea con maggiore forza il tema dell'isolamento<sup>25</sup>, dandogli un'amplificazione retorica ben più alta rispetto alla parodo, essendosi ora sviluppata l'azione dell'inganno che degrada per la seconda volta Filottete alla condizione di oggetto. D'altronde la novità sofoclea dell'isola disabitata ha accresciuto di molto la negatività attribuita a Odisseo e ai capi greci, facendo crescere simmetricamente l'identificazione con un eroe che ha

<sup>24</sup> A differenza del *Filottete* di Euripide, che al solo sentire di avere davanti dei Greci scaglia i suoi dardi con rancore aggressivo (Dione Crisostomo, *Or.* 59.7), il personaggio di Sofocle vede nelle vesti dei suoi visitatori un indizio «della Grecia a me carissima» (προσφιλεστάτης); chiede insistentemente di sentire la voce, e una volta avuto, dopo qualche esitazione, la risposta di Nettotemo, commenta commosso il piacere della lingua madre con una battuta impreziosita dalle allitterazioni: «ἜΩ φίλατον φώνημα φεῦ τὸ καὶ λαβεῖν/πρόσφθεγμα τοιοῦδ' ἀνδρὸς ἐν χρόνῳ μακρῷ» («Suono dolcissimo! Oh sentire la voce di un uomo come te, dopo tanto tempo»: vv. 234-235, cf. vv. 242-243); passando poi a domande che svelano un'urgenza emotiva di conoscere gli stranieri portati sull'isola da un vento «carissimo» (φίλατος), come lo è il suono della loro lingua (v. 237).

<sup>25</sup> Si veda in merito il recente contributo di Testa 2021 sul tema.

commesso solo una colpa assolutamente involontaria contro il serpente di Crise. In Eschilo e in Euripide Filottete era stato abbandonato in un luogo in cui poteva giungergli il soccorso umano: qui invece si insiste sull'assenza di aiuto e di comunicazione, riprendendo e sviluppando l'immagine dell'eco e sovrappo-  
 nendogli quella del bambino privo di nutrice; anche quando Neottolema aveva tentato una spiegazione teologica di questa condizione assurdamente inumana, prima che il confronto diretto con Filottete gliela facesse tentennare e poi crollare, aveva comunque sottolineato simpateticamente l'assenza di contatto umano (v. 195: *δίχα κηδεμόνων* «senza nessuno che lo aiuti»).

## 2. La *φιλία* come spazio affettivo di Filottete e Neottolema

Ma se dunque Filottete è la tragedia in cui è più potente l'isolamento incolpevole dell'eroe sofocleo, è contemporaneamente anche la tragedia in cui è più forte la carica intersoggettiva: quel tema dell'amicizia già adombrato nell'insistenza sui derivati di *φίλος* che si trovano nelle prime battute fra Filottete e Neottolema. Non a caso è stata definita una tragedia triangolare, dove i tre angoli del conflitto hanno un peso quasi equivalente; questo triangolo si esprime anche visivamente nell'organizzazione dello spazio scenico<sup>26</sup>: l'ingresso da cui entra il protagonista e la sua grotta sono lo spazio intrascenico della sua malattia, mentre l'ingresso opposto dove è ancorata la nave greca è lo spazio di Odisseo, sempre nascosto allo sguardo del pubblico, lo spazio cioè del pragmatismo politico e del relativismo sofistico, valori negativi condannati, ma non svalutati dal testo<sup>27</sup>.

Nello spazio scenico che divide questi due modelli alternativi di approccio al reale si muove la figura complessa di Neottolema, adolescente rappresentato nel momento cruciale della scelta, più prossimo al Telemaco di Omero che al

<sup>26</sup> Definizione di Kirkwood 1958, p. 58; cfr. Knox 1964, p. 120; Schimdt 1973, p. 201; Taplin 1977, pp. 164-165; e in termini psicoanalitici Cook 1968, pp. 82-93. L'idea del triangolo è stata parzialmente accantonata dagli studi recenti, si veda però in merito Wöckener-Gade 2022.

<sup>27</sup> Si sono date sfumature diverse alla sostanziale negatività dell'Odisseo del *Filottete*, certo più netta rispetto al suo ruolo nell'*Aiace*: dal rozzo *vilain* di Stanford 1954, pp. 108ss; al seduttore mefistofelico di Alt 1961, p. 147 (che fa riferimento ai vv. 83-84: «Ora per il breve spazio di un giorno concedimi te stesso senza pudore»), fino al nobile rappresentante della collettività greca e del destino di Zeus di Beye 1970, pp. 68-69; c'è comunque una certa concordia nel riconoscerli tratti sofistici soprattutto nell'uso incondizionato della retorica e nella morale camaleontica: cf. Doré, 1966, pp. 363-372; Waern 1962, pp. 1-7 (anche per il rapporto con l'*Aiace*); Craik 1980, pp. 247-253; talvolta però si ritiene dominante la caratterizzazione come politico: cf. Nussbaum 1976-77, pp. 25-53 (utilitarista); da ultima Blundell 1987, pp. 307-329, considera questi tratti poco consequenziali, e definisce perciò l'Odisseo del Filottete semplicemente un opportunista, simile agli Ateniesi che parlano a Melo.

Neottolemo del resto della tradizione<sup>28</sup>. L'inserimento del figlio di Achille è l'altra grande innovazione di Sofocle rispetto agli altri due tragici (per quanto l'Attore di Euripide ne era forse un preludio), altrettanto geniale quanto il deserto di Lemno: il tema della *φιλία* si concretizza così nel processo graduale con cui Neottolemo si stacca dal potere di Odisseo riscoprendo la sua *φύσις* eroica. Il rilievo espressivo di questa soluzione peculiarissima, la crisi psicologica che trasforma l'azione, ha spinto molti interpreti a vedere in Neottolemo il vero protagonista del dramma; in realtà, a parte l'indice paratestuale del titolo, non ci dovrebbero essere dubbi, anche sulla base di quanto osservato sinora, che è sulla figura di Filottete che converge tutto il sistema espressivo<sup>29</sup>.

Presentandosi come un secondo Filottete, Neottolemo stabilisce le premesse per quell'identificazione che stravolgerà le intenzioni, provocando tutt'altro effetto perlocutorio da quello voluto da Odisseo, che pure gli aveva permesso di dire tutto il male possibile su di sé. Nel finale del discorso, in cui scagiona in parte Odisseo con l'argomento della subordinazione ai capi dell'esercito, veri responsabili del male, non si può non leggere, a mio parere, un rimando implicito alla propria situazione di ingannatore forzato dal volere dei superiori, un rimando che si muove principalmente sull'asse autore-pubblico.

Le fasi di questo conflitto fra Neottolemo e Filottete sono scandite dal motivo della falsa partenza; il *Filottete* non è un dramma ricco di azione pragmatica: gli atti mancati e la frustrazione comunicativa vi svolgono un ruolo preponderante, spesso frainteso. Uno dei mezzi con cui la tragedia greca visualizza sullo spazio scenico l'evoluzione drammatica sono le «mirror scenes» di cui parla Oliver Taplin<sup>30</sup>: lo spettatore del *Filottete* assiste per tre volte alla scena in cui il protagonista si avvia alla nave attraverso l'ingresso opposto a quello da cui è entrato<sup>31</sup>. Questa scena si verifica una prima volta dopo il lungo episodio e lo stasimo, cioè alla fine della fase dedicata all'inganno, e quindi avendo come meta fittizia Malis, e Troia come vera: il movimento verso la nave è interrotto dall'attacco della malattia, e anche qui il testo rimanda virtualmente all'esecuzione scenica, dal silenzio con cui Filottete cerca invano di contenersi al gesto di alzare lo sguardo al cielo. È infatti la visione violenta della sofferenza fisica che fa

<sup>28</sup> Il rapporto dinamico con il paradigma di Telemaco e il contrasto con l'immagine sanguinaria di Neottolemo a Troia sono ampiamente trattati da Fuqua 1976; è noto che dietro la caratterizzazione adolescenziale Vidal-Naquet 1976 ha voluto scorgere l'iniziazione oplitica dell'efebo: le debolezze di questa ricostruzione sono state individuate da Di Benedetto 1978, pp. 191-207 con precisione anche se con acedine eccessiva.

<sup>29</sup> Il protagonismo di Neottolemo è sostenuto in termini radicali da Mandel 1981, pp. 103-116; Fraenkel 1977, p. 50.

<sup>30</sup> Taplin 1977, pp. 100-103 e, in maniera più estesa, Taplin 2003, pp. 91-103.

<sup>31</sup> Sulle false partenze nel *Filottete* si veda in particolare Jouanna 2003.

scoppiare irreversibilmente la crisi di Neottolemo e la sua scelta di abbandonare l'inganno odissiaco. La seconda falsa partenza nella direzione non più fittizia di Malis segna il vertice a cui giunge il tema della *φιλία*: dopo aver cercato di persuadere Filottete con le parole e dopo avergli restituito l'arco suscitando anche in lui una crisi decisionale (Odisseo è quindi l'unico a non alterare mai la sua posizione, con un rovesciamento paradossale dell'elasticità di cui è paradigma), Neottolemo acconsente ora a riportare Filottete in patria, anche se questa meta significa per lui la diserzione e la rinuncia a ogni futuro di gloria. La terza scena di partenza è l'unica autentica: è l'immagine finale della tragedia, in cui i due eroi si avviano verso Troia, convinti<sup>32</sup> dalle parole di Eracle<sup>33</sup>.

L'amicizia fra Filottete ed Eracle aveva una connotazione padre-figlio del tutto simile a quella che caratterizza sulla scena il rapporto fra Neottolemo e Filottete; Filottete non parte per Troia grazie all'inganno astuto di Odisseo, come in Eschilo, né si lascia persuadere dagli argomenti patriottici, come in Euripide; anche il prezioso rapporto umano e filiale che si è stabilito con Neottolemo riesce solo a scalfire per un attimo la sua incrollabilità, ma alla fine risulta insufficiente; riescono a portarlo a Troia solo le parole dell'amico paterno, ormai divinizzato, che gli predicono la gloria di uccidere Paride, la guarigione divina, il ricongiungimento con il padre<sup>34</sup>. Se il *Filottete* è la tragedia della reintegrazione sociale tramite autentici rapporti intersoggettivi<sup>35</sup> (ma, come vedremo fra poco, la questione non è così lineare), allora il finale è senz'altro una parte organica del tutto: Eracle non fa nessun accenno a Odisseo e agli Atridi, ed esalta invece l'amicizia con Neottolemo con l'enfasi di una similitudine omerica (a Troia i due eroi saranno come due leoni), dimostrando dunque che solo grazie a questo legame di *φιλία* Filottete può recarsi a Troia senza sminuire il suo codice eroico: facendosi persuadere da Eracle così come Neottolemo si è fatto persuadere da lui. E infatti nel suo discorso finale Fi-

<sup>32</sup> Buxton 1982, pp. 118-132, delinea l'intersezione a catena fra i vari tentativi di inganno e poi di persuasione, di cui ha successo solo la persuasione di Neottolemo da parte di Filottete a portarlo in patria, vanificata poi da Eracle che persuade infine Filottete; cf. anche Diller 1956, pp. 78-79; una lettura contrapposta a quella di Podlecki 1966, pp. 244-245, secondo il quale il *logos* fallisce del tutto, e il *mythos* divino si impone, non persuade, simile Blundell 1989, pp. 214-225.

<sup>33</sup> Per quanto riguarda l'interpretazione estesa del *deus ex machina* si guardino le pp. 44-45 del contributo originale.

<sup>34</sup> Questa interpretazione che integra il *deus ex machina* sia per il motivo dell'amicizia che per quello dell'incrollabilità, è presente, con diverse sfumature in Reinhardt 1947 (1933) pp. 199-201; Pohlenz 1954, pp. 331-332; Alt 1961, pp. 172-174; Redling 1971, pp. 74 e 118-119; Easterling 1978, pp. 35-39; Winnington-Ingram 1980, pp. 298-303. Spira 1960, pp. 13-32, considera il *deus ex machina* sofocleo una parte organica perché scioglie un nodo insolubile sul piano umano tramite un motivo etopoiatico.

<sup>35</sup> Così Matthiessen 1981, pp. 11-26; sul finale pp. 20-25.

lottete afferma di lasciare lo spazio solitario di Lemno per dirigersi «dove mi porta il destino (ἡ μεγάλη Μοῖρα) e il volere degli amici (γνώμη τε φίλων), e il dio onnipotente (πανδαιμότωρ/δαίμων) che ha compiuto tutte queste vicende» (vv. 1465-1468). Atipicamente inserito fra due avalli divini puramente convenzionali, l'elemento che l'ha realmente convinto è dunque «il volere degli amici» (nel plurale non si può non farvi rientrare anche Neottolemo): trionfo (ambiguo) della dinamica interpersonale tanto cara al Sofocle maturo (basta pensare al rapporto Edipo / Teseo nella sua ultima tragedia)<sup>36</sup>.

### 3. Filottete e la natura

Sarebbe semplicistico e riduttivo vedere nel *Filottete* solo una coincidenza di opposti, alienazione / reintegrazione, selvaggio / sociale e via dicendo, senza grandi distinguo. Riformulando invece questa ambiguità nei termini freudiani della formazione di compromesso, cioè di una manifestazione semiotica unitaria che fonde istanze contraddittorie (come suggerisce la teoria freudiana di Orlando), si riconosce nei testi letterari non una serie infinita di sensi concorrenti, ma una stratificazione, densa quanto si vuole, che si organizza però nella dialettica fra due istanze principali, il senso dominante, «repressivo» e il senso latente, «represso» (o, secondo Serpieri, «immaginario»), entrambi vitali e imprescindibili<sup>37</sup>. L'ideologia dominante del *Filottete* di Sofocle e il suo progetto strutturale sono incentrati sulla scelta dell'eroe di recarsi a Troia solo dopo l'intervento più affettivo che divino di Eracle, ma lungo tutto il dramma corre un filo rosso che contraddice questo livello primario: l'affermazione del rifiuto di Filottete a ogni contatto con il mondo che lo ha rifiutato; un mondo che la sua feroce teologia al negativo ha dipinto, nel primo dialogo con Neottolemo (vv. 403-452), come luogo in cui soccombono gli eroi e trionfano i demagoghi della razza di Odisseo e Tersite<sup>38</sup>. Questo livello latente affiora soprattutto nei rap-

<sup>36</sup> L'intersoggettività è la cifra dell'ultimo Sofocle secondo Höslé 1986, cap. 7 (sul *Filottete* il paragrafo 4).

<sup>37</sup> Cf. Orlando 1973; 1982; Serpieri 1978.

<sup>38</sup> Lo scambio fra Neottolemo e Filottete ai vv. 438-445 rappresenta uno dei momenti in cui la colorazione negativa di Odisseo si fa più netta. Filottete descrive Tersite in termini sofisticati e demagogici, senza nominarlo, e Neottolemo vi scorge il ritratto di Odisseo: il testo finisce così quasi per equiparare l'eroe omerico e l'antieroe popolare. Il fatto che Tersite sia dato ancora per vivo, in contrasto con la tradizione che lo voleva morto per mano di Achille offeso dal suo scherno su Pentecilea, non mi sembra una menzogna del personaggio Neottolemo per rafforzare l'inganno (così Huxley 1967, pp. 33-34; Calder 1971, pp. 159-160), ma una scelta dell'autore per rendere più compatto il sistema pessimistico e l'isolamento eroico di Filottete, presupposto negativo per il nuovo rapporto con il giovane figlio di Achille (cf. Fraenkel 1977, p. 20; Webster 1970, comm. a 442; a metà strada la posizione di Kamerbeek 1980, comm. al v. 442: «Sophocles makes Neoptolemos tell this half-lie because it tallies with the survival of the worst»). Su questi versi si veda anche

porti tra Filottete e il suo spazio: ogni volta che fallisce il rapporto con l'altro, l'eroe reagisce con l'introversione. L'alternanza è particolarmente attivata nel momento traumatico in cui gli viene svelato l'inganno di cui è oggetto; Filottete reagisce con un discorso violento che è bene segmentare secondo l'ipotesi teorica di Serpieri a cui abbiamo fatto riferimento in apertura, che articola il continuum teatrale: secondo i cambi di orientamento deittico. La *rhexis* inizia conservando l'orientamento conativo tipico del linguaggio teatrale: «Tu fuoco (ἜΩ πῦρ σε), tu spavento, e artefice di un'arte maligna [...] che cosa hai fatto, come mi hai ingannato! (οἴά μ' εἰργάσω). Non hai vergogna, sciagurato (σχέτλιε), a vedermi supplice innanzi a te? (μ' ὀρώων)» (vv. 927-930); un orientamento che svela subito il suo fine illocutorio, la richiesta di restituzione delle armi fonti di sopravvivenza: «Ridammele, ti prego, ridammele, ti supplico (ἰκνοῦμαι σ'), figlio mio (τέκνων); per gli dei tuoi padri, non togliermi la vita (τὸν βίον με μὴ ἀφέλης)» (vv. 932-933). A questo punto il testo drammatico suggerisce alla performance scenica una pausa di silenzio, indizio chiaro della crisi di Neottolema, ora designato da Filottete con la terza persona: «Ahimé, non mi parla più, guarda altrove, non vuole cedere» (vv. 934-935). Una volta fallito il tentativo di comunicazione dialogica, l'angoscia di Filottete si trasforma in urlo monologico, rivolto allo spazio di Lemno, unico suo interlocutore:

ὦ λιμένες, ὦ προβλήτες, ὦ ξυνουσίαι  
 θηρῶν ὀρείων, ὦ καταρρῶγες πέτραι,  
 ὑμῖν τάδ', οὐ γὰρ ἄλλον οἶδ' ὄτω λέγω,  
 ἀνακλαίομαι παροῦσι τοῖς εἰωθόσιν,  
 οἳ ἔργ' ὁ παῖς μ' ἔδρασεν οὐξ Ἀχιλλέως: (940)  
 ὁμόσας ἀπάξειν οἴκαδ', ἐς Τροίαν μ' ἄγει:  
 προσθεῖς τε χεῖρα δεξιάν, τὰ τόξα μου  
 ἱερὰ λαβὼν τοῦ Ζηνὸς Ἡρακλέους ἔχει,  
 καὶ τοῖσιν Ἀργείοισι φήνασθαι θέλει:  
 ὡς ἄνδρ' ἐλὼν ἰσχυρόν ἐκ βίας μ' ἄγει, (945)  
 κούκ οἶδ' ἐναίρων νεκρὸν ἢ καπνοῦ σκιάν,  
 εἰδῶλον ἄλλως: οὐ γὰρ ἄν σθένοντά γε  
 εἴλέν μ': ἐπεὶ οὐδ' ἄν ὦδ' ἔχοντ', εἰ μὴ δόλω.  
 νῦν δ' ἠπάτημαι δύσμορος. τί χρή με δρᾶν;

Porti e promontori di questa terra, rocce scoscese, belve montane, a roi presenze quotidiane nella mia vita, levo il mio pianto; non so a chi altro parlare. Cosa mi

Pucci – Cerri – Avezù 2003, pp. 212-213 che riprendono Falkner 1998, pp. 37-38, e che, contrariamente a quanto qui affermato, si allineano con la visione di Neottolema come saggio impostore. Per una bibliografia più aggiornata sul dibattito si veda Daneš 2019, in particolare le pp. 555-558.

ha fatto il figlio di Achille l'aveva giurato di riportarmi a casa, e mi porta a Troia; mi ha dato la mano, ha ricevuto dalla mia le armi sacre del figlio di Zeus e le vuole portare ai Greci. Mi porta via a forza, come avesse preso un prigioniero valido, e non sa che uccide un morto, un'ombra, un filo di fumo. No, quand'ero padrone delle mie forze non mi avrebbe preso se non fosse ricorso all'inganno. Ora sono tradito. Che devo fare?

L'appello alla natura era un topos tragico risalente al *Prometeo* di Eschilo, sfruttato poi spesso da Sofocle nella sua tematica dello spazio: l'esempio più prossimo è il monologo di Aiace rivolto al paesaggio marino<sup>39</sup>. La novità che differenzia il *Filottete* è l'inserimento di questo modulo solipsistico per eccellenza all'interno di una scena a due e di uno scambio dialogico fra personaggi (e non con il coro, che è sempre entità a sé), fondendo nel testo le sue direttrici fondamentali, l'integrazione sociale e l'alienazione dell'io frustrato, che si chiude nel suo spazio autosufficiente (nell'*Aiace* predomina invece la seconda istanza che sfocia nel suicidio). Questa soluzione geniale, teatralmente felicissima, è amplificata dalla figura della *reduplicatio*: subito dopo il passo citato Filottete riprende il tentativo fatico di stabilire il contatto con Neottolema: «Restituiscimele. Torna ora in te (νῦν ἔτ' ἐν σαυτῷ) Che dici? Continui a tacere? Sono morto» (vv. 950-951). A questa seconda pausa e a questo secondo fallimento subentra ancora il dialogo con lo spazio, unica alternativa possibile per la passionalità lesa dell'eroe:

ὦ σχῆμα πέτρας δίπυλον, αὔθις αὖ πάλιν  
εἴσειμι πρὸς σέ ψιλός, οὐκ ἔχων τροφήν·  
ἀλλ' ἀνανοῦμαι τῷδ' ἐν ἀλίῳ μόνος,  
οὐ πτηνὸν ὄρνιν, οὐδὲ θῆρ' ὀρειβάτην (955)  
τόξοις ἐναίρων τοισίδ', ἀλλ' αὐτὸς τάλας  
θανῶν παρέξω δαῖτ' ἄφ' ὧν ἐφερβόμην,  
καί μ' οὐς ἐθήρων πρόσθε θηράσουσι νῦν·  
φόνον φόνου δὲ ῥύσιον τείσω τάλας  
πρὸς τοῦ δοκοῦντος οὐδὲν εἰδέναι κακόν. (960)

Roccia dalle due porte, torno di nuovo da te, ma nudo, senza più mezzi di vita. Deperirò là dentro da solo e non ucciderò più con le mie frecce gli uccelli del cielo e le bestie dei monti; povero me, sarò sì, morto, a servire da cibo alle bestie di cui mi nutrivo; e mi daranno la caccia quelle a cui davo la caccia, sconterò morte con morte, per causa di un uomo che sembrava non conoscere il male.

<sup>39</sup> Soph. *Aj.* vv. 952-960, si veda Fusillo 1990, pp. 50-51 per una discussione in merito

Dopo aver parlato monologicamente di Neottolemo in terza persona, ancora senza soluzione di continuità Filottete torna a rivolgerglisi con il tu conativo, chiudendo con composizione circolare la sua splendida rhexis: «ὄλοιο, μὴ πω, πρὶν μάθοιμι· εἰ καὶ πάλιν γνώμην μετοίσεις· εἰ δὲ μὴ, θάνοις κακῶς» (vv. 961-962) «Maledetto... ma no, no... non prima di sapere se puoi cambiare idea; se no, ti auguro di morire malamente».

Tutto il discorso si articola in cinque macrosequenze, divise dal cambio dell'orientamento deittico primario che uniforma i vari segmenti, dal personaggio con cui sta dialogando allo spazio della scena (vv. 927-933: «tu»; vv. 936-949: «spazio»; vv. 910-951: «tu»; VV. 952-919: «spazio»; vv. 960-961: «tu»; i vv. 934-935 sono una sutura che delinea il silenzio immobile dell'interlocutore). In quest'oscillazione continua fra dialogico e monologico, fra il tu e lo spazio, si riconosce la peculiarità del *Filottete*, che riprende alcuni tratti del primo Sofocle, tutto incentrato sulla solitudine monologica dell'eroe irrecuperabile alla categoria dell'altro (soprattutto *Aiace*, con cui ha in comune la tematica troiana, ma anche *Antigone*), ma nello stesso tempo partecipa alla tendenza intersoggettiva dell'ultimo Sofocle, avendo in comune soprattutto con *Elettra* il desiderio di comunicazione (*Elettra* è però una tragedia con scarissimi elementi monologici)<sup>40</sup>. All'ultimo appello di Filottete non risponderà ancora Neottolemo, ma, secondo le convenzioni, il coro, che però costringerà il proprio signore a rompere il silenzio e a esplicitare quella pietà a cui il testo aveva alluso da tempo; la sua frase concisa ha infatti questo dichiarato valore retroattivo («Non da ora, ma da molto tempo»: *πάλαι*, v. 966).

Dopo l'intervento di Odisseo che riporta Neottolemo alla nave in possesso dell'arco, Filottete raggiunge il momento di più alta frustrazione autodistruttiva, che si esprime in un *kommos* lirico cantato con il coro<sup>41</sup>, quasi pienamente monologico. In questo brano che è stato giustamente definito il primo falso finale<sup>42</sup>, trova ampia espressione un motivo che si potrebbe definire la creatività di Filottete: la sua tendenza a riempire il vuoto dell'alienazione creando, con il suo linguaggio emotivo, oggetti che fungono da interlocutori al suo dolore; il *kommos*, che, come tutti i brani lirici della tragedia ha una minore carica drammatica, è infatti segmentato da una serie di apostrofi: la prima è doppiamente rivolta al suo spazio: «Roccia cava calda e gelida... grotta piena del mio dolore» (vv. 1081-1082; vv. 1087-1088); segue poi un'apostrofe a se stesso («infelice, infelice, sfatto dalla pena resterò a morire qui senza avere accanto nessuno»:

<sup>40</sup> Cfr. Medda 1983, cap. 5; Zucker 1967, pp. 258-263.

<sup>41</sup> Si veda il commento metrico-drammaturgico dell'intero amebeo fornito da Cerbo 2003.

<sup>42</sup> Taplin 1971, pp. 35-43.

vv. 1101-1105)»; per passare poi a un dialogo con l'arco non più in sue mani, che giunge alla personificazione retorica, simile a quella che abbiamo visto per Edipo rivolto al trivio: l'arco è un oggetto «amico» (φίλον), strappato via a delle mani «amiche» (φίλων) che sente pietà per il suo vecchio possessore (vv. 1127-1139); ancora un'apostrofe alle fiere che abitano la sua isola, prede del passato destinate a cibarsi ora del suo cadavere, secondo il motivo antropologico del cacciatore cacciato già prima incontrato (vv. 1146-1162); non manca un appello al proprio piede, origine dell'isolamento e della malattia (vv. 1188-1189); la sequenza si chiude con un'esclamazione alla propria città (vv. 1212-1217), che esprime il desiderio regressivo di ritornare in patria. Dunque Filottete conserva sempre una tendenza all'estroversione, che si rivolge deitticamente al corpo, agli oggetti e ai fantasmi del suo spazio solitario quando la situazione drammatica gli impone una totale introversione, che sconfinata in un esplicito desiderio di morte: in quest'occasione chiede al coro una spada per tagliarsi il capo dal collo e andare a ritrovare il padre all'Ade, quarto spazio extrascenico evocato dal testo, del tutto equivalente alla patria per la sua funzione regressiva, incarnata dal richiamo della figura paterna.

Nell'ultimo discorso di Filottete a chiusura della tragedia troviamo splendidamente fusi questi due livelli del testo, il livello primario che vuole la distruzione di Troia grazie al suo arco eccellente, e il livello secondario che esalta il suo isolamento e la sua scelta di non degradarsi anche a costo di restare privo di forze a morire nella frustrazione più nera (quel senso di frustrazione così presente in tutto il testo da far negare a Di Benedetto ogni eroicità e ogni eticità di Filottete, mentre, più radicalmente, J. Park Poe, vi legge l'unica cifra autentica di una tragedia assolutamente non consolatoria<sup>43</sup>). Filottete ribadisce la sua scelta di obbedire alle parole di Eracle, ma prima di partire rivolge il suo saluto alla scena e allo spazio di Lemno, trasfigurandolo con un tocco di grazia femminile (le Ninfe), ma soprattutto rievocando con nostalgia e con affetto la sua esperienza individuale, singola, irripetibile.

Νύμφαι τ' ἔνυδροι λειμωνιάδες,  
καὶ κτύπος ἄρσην πόντου προβολῆς, (1455)  
οὗ πολλάκι δὴ τοῦμὸν ἐτέγχθη  
κρᾶτ' ἐνδόμυχον πληγῆσι νότου,  
πολλὰ δὲ φωνῆς τῆς ἡμετέρας

<sup>43</sup> Di Benedetto 1983, in particolare pp. 204-209; la posizione di Park Poe 1974 è molto meno ancorata al testo, e vede nel *deus ex machina* il crollo degli ultimi valori di giustizia, quindi il simbolo della futilità del vivere, mentre Di Benedetto dà il giusto rilievo al tema dell'amicizia, unico altro valore assieme alla sofferenza in una tragedia antierica lontanissima dall'*Aiace* (pp. 213-215).

Ἐρμαῖον ὄρος παρέπεμψεν ἔμοι  
 στόνον ἀντίτυπον χειμαζομένῳ. (1460)  
 νῦν δ', ὃ κρήναι Λύκιόν τε ποτόν,  
 λείπομεν ὑμᾶς, λείπομεν ἤδη,  
 δόξης οὐ ποτε τῆσδ' ἐπιβάντες.  
 χαῖρ', ὃ Λήμνου πέδον ἀμφιάλον,

Addio, casa mia che hai vegliato con me, addio, Ninfe dei prati rugiadosi, rombo virile del mare contro il promontorio, per cui tante volte pur dentro la grotta si è bagnato il mio capo sotto la sferza del vento; e tante volte il monte di Ermes mi rimandava l'eco dei gemiti, nella tempesta del mio dolore. Ora vi lascio, sorgenti, e fonte sacra ad Apollo Licio, vi lascio quando non pensavo più di farlo. Addio, piana di Lemno cinta dal mare.

In un saggio quasi pionieristico della semiologia drammatica, Anne Ubersfeld definisce l'ossimoro la figura retorica per eccellenza del linguaggio teatrale, in quanto la contraddizione è fonte precipua di tensione scenica<sup>44</sup>. Il personaggio di Filottete è fortemente ossimorico e proprio in questo contesto lo spazio di Filottete ha un ruolo preponderante: rappresenta il tributo maggiore al livello «represso», a questo senso regressivo e utopico. Ambientare la tragedia in un'isola deserta, unico spazio quindi visibile, in opposizione al mito e agli altri due tragici; costellare tutto il testo di riferimenti pregnanti a questo spazio, dall'incipit freddo di Odisseo al prologo già connotato di pietà fino alle esplosioni monologiche di Filottete in preda alla frustrazione violenta; concludere il dramma con un toccante saluto all'isola, ben più ricco e poetico delle parole con cui Filottete si dichiara convinto<sup>45</sup>: sono tutte operazioni con cui Sofocle ha amplificato l'identificazione emotiva dello spettatore con l'esistenza robinsoniana di Filottete; e difatti l'isola è spesso associata verbalmente alla malattia (il gioco fonico νόσος-νήσος), alla morte, al sonno, a tutti i temi che negano la partenza per Troia<sup>46</sup>. L'isola di Lemno diventa così una metafora

<sup>44</sup> Ubersfeld 1978, pp. 132-133.

<sup>45</sup> Cf. Campbell 1969 (1881), comm. al v. 1443; Kamerbeek 1980, commento ai vv. 1452-1468: «Philoctetes' leave-taking recitative, except perhaps for the last three lines, could also serve a play without Heracles' intervention»; Greengard 1987, pp. 41-49.

<sup>46</sup> Il nesso fra l'isola deserta e la malattia è chiaro nella parodo (vv. 180-190), nel primo discorso a Neottolemo (vv. 265-277); l'associazione con il sonno e con la morte ricorre nelle parole rivolte dal coro a Neottolemo: Filottete sta nella sua grotta e giace nel sonno «come nell'Ade» (vv. 859-861); ai vv. 631-632 Filottete afferma che piuttosto di andare a Troia darebbe ascolto alla sua «mortale nemica», la vipera, mentre ai vv. 791-792 apostrofa Odisseo per augurargli «questo dolore» (ἄλγησις ἦδε). Una costellazione di motivi su cui si sofferma Easterling 1978, pp. 36-37, nel quadro di un'analisi delle ambivalenze di questo dramma. Sul tema νήσος-νόσος cf. anche Spira 1960, pp. 12-13 e Segal 1977, p. 322.

della sofferenza fisica e dell'alienazione dal mondo, ma anche della grandezza di questa solitudine eroica e sublime<sup>47</sup>; Sofocle ha sfruttato tutte le connotazioni simboliche dello spazio isola, già tanto caro all'Omero dell'*Odissea*: spazio chiuso, autosufficiente, proiezione fisica di un'alterità psichica; sono le stesse connotazioni che ritroveremo in tutte le utopie (l'isola è l'altro mondo possibile) da Platone in poi, e soprattutto in un altro capolavoro del teatro occidentale, la *Tempesta* di Shakespeare.

### Bibliografia

- ALT K. 1961, *Schicksal und φῶσις im Philoktet des Sophokles*, «Hermes» LXXXIX, pp. 141-174.
- AVEZZÙ G. 1988, *Il ferimento e il rito. La storia di Filottete sulla scena attica*, Bari.
- BELTRAMETTI A. 2011, *Generi drammatici, retoriche, mises en abyme, letteratura. Dione di Prusa legge i tre Filottete e riscrive Euripide*, «Athenaeum» XCIX, 2, pp. 353-377.
- BELTRAMETTI A. 2023, *Corpi come cose parole come pietre*, in M. FRANCESCONI, D. SCOTTO DI FASANO (eds.), *Cosa, Corpo, Parole tra Filosofia e Psicoanalisi*, Milano-Udine, pp. 71-84.
- BEYE R. 1970, *Sophocles' Philoctetes and the Homeric Embassy*, «Transactions of the American Philological Association» CI, pp. 63-75.
- BLUNDELL M. W. 1987, *The Moral Character of Odysseus in Sophocles 'Philoctetes'*, «Greek Roman Byzantine Studies» XXVIII, pp. 307-329.
- BLUNDELL M. W. 1989, *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge.
- BRILLANTE, C. 2009, *Filottete: elementi tradizionali, riprese e innovazioni sofoclee*, «Quaderni urbinati di cultura classica» XCIII, 3, pp. 1-29.
- BUXTON R. G. A. 1982, *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*, Cambridge.
- BUTLER J. 2013, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, S. ADAMO (a cura di), Roma-Bari (ed. or. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990).
- CALDER III W. M. 1971, *Sophoclean Apologia: Philoctetes*, «Greek Roman Byzantine Studies» XII, 2, pp. 153-174.
- CAMPBELL L. 1969 (1881), *Sophocles: Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes. Fragments*, Oxford.
- CERBO E. 2003, *Un 'inconsueto' amebeo lirico tra Filottete e il Coro: a proposito di Soph. Phil. 1081-1217*, in R. NICOLAI (a cura di), *ΠΥΣΜΟΣ. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Roma, pp. 157-168.
- CERBO E. 2018, *L'oiktos del Coro per Filottete (Soph. Phil. 169-190): un esempio di metrica interpretativa*, in F. PERUSINO, M. COLANTONIO (eds.), *Parola, metro, musica: in ricordo di Roberto Pretagostini*, Roma, pp. 69-83.
- CERBO E. 2021, *Filottete in scena: risonanze emotive e partitura ritmica. Note al Filottete di Sofocle*, «Archivi Delle Emozioni» II 1, pp. 33-58.
- COOK A. 1968, *The Patterning of Effect in Sophocles' Philoctetes*, «Arethusa» I, pp. 82-93.

<sup>47</sup> Cf. Easterling 1978, p. 36; Feder 1963, p. 40, sottolinea l'ambivalenza fra odio e amore dello stesso Filottete nei confronti dell'isola.

- CRAIK M. 1980, *Sophokles and the Sophists*, «Antiquité Classique» XLIX, pp. 247-253.
- DANEŠ J. 2019, *Only Deceit Can Save Us: Audience, War, and Ethics in Sophocles' Philoctetes*, «Classical Philology» CXIV, 4, pp. 551-572.
- DAVIDSON J.F. 1990, *The Cave of Philoctetes*, «Mnemosyne» XLIII, 3/4, pp. 307-315.
- DE JONG I. J. F. 2012, *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, Leiden–Boston.
- DI BENEDETTO V. 1978, *Il Filottete e l'efebia secondo Vidal-Naquet*, «Belfagor» XXXIII, pp. 191-207.
- DI BENEDETTO V. 1983, *Sofocle*, Firenze.
- DI BENEDETTO V., MEDDA E. 1997, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- DILLER H. 1956, *Über das Selbstbewusstsein der sophokleischen Personen*, «Wiener Studien» LXIX, pp. 70-85.
- DI PAOLO S. 2019, *Gioia e lieto fine nel Filottete di Sofocle*, in M. DE POLI (a cura di), *Il teatro delle emozioni: la gioia*, Padova, pp. 183-221.
- DORÉ G. 1966, *Morale gentilizia e morale sofistica nell'Aiace e nel Filottete di Sofocle*, «Rivista Critica Storia Filosofia» XXI, pp. 363-372.
- EASTERLING P. E. 1978, *Philoctetes and Modern Criticism*, «Illinois Classical Studies» III, pp. 27-39.
- ELAM K. 1980, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London (trad. it., Bologna 1988).
- FALKNER T.M. 1998, *Containing Tragedy: Rhetoric and Self-Representation in Sophocles' "Philoctetes"*, «Classical Antiquity» XVII, 1, pp. 25-58.
- FLETCHER J. 2013, *Weapons of Friendship: Props in Sophocles' Philoctetes and Ajax*, in G.W.M. HARRISON, V. LIAPIS (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, pp. 199-215.
- FRAENKEL E. 1977, *Due seminari romani. "Aiace" e "Filottete" di Sofocle, a cura di alcuni partecipanti*. Premessa di L.E. Rossi, Roma.
- FUQUA C. 1976, *Studies in the Use of Myth in Sophocles Philoctetes and the Orestes of Euripides*, «Traditio» XXXII.
- FUSILLO M. 1990, *Lo spazio di Filottete (per una poetica della scena sofoclea)*, «Studi italiani di filologia classica» VIII, 1, pp. 19-59.
- GREENGARD C. 1987, *Theatre in Crisis. Sophocles' Reconstruction of Genre and Politics in 'Philoctetes'*, Amsterdam.
- GUIDORIZZI G. 2006, *L'isola e il monte: lo spazio marginale in Filottete e Baccanti*, in M. VETTA, C. CATENACCI (a cura di), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, Alessandria, pp. 227-240.
- HARRISON G., LIAPIS V. (eds.) 2013, *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden.
- HÖSLE V. 1986, *Il compimento della tragedia nell'opera tarda di Sofocle. Osservazioni storico-estetiche sulla struttura della tragedia attica*, Napoli (ed. or., *Der philosophische Dialog*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1983).
- HUTCHEON L. 2011, *Teoria degli adattamenti*, Roma (ed. or., *A Theory of Adaptation*, New York, 2006).
- HUXLEY G. 1967, *Thersites in Sophocles' Philoktetes 445*, «Greek Roman Byzantine Studies» VIII, pp. 33-34.
- ISSACHAROFF M. 1980, *Space and Reference in Drama*, «Poetics Today» II, pp. 212-214.
- JOUANNA J. 2003, *La doppia fine del Filottete di Sofocle: rotture e continuità*, in G. AVEZZÙ (a cura di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart-Weimar, pp. 151-173.
- JOUANNA J. 2007, *Sophocle*, Paris.

- KAMERBEEK J. C. 1980, *The Plays of Sophocles: Commentaries 1-7, Volume 6 Philoctetes*, Leiden.
- KAMPEN K. 2016, *On the Nature and Necessity of Odysseus' Deception in Philoctetes*, «Pseudo-Dionysius» XVIII, pp. 8-20.
- KAMPOURELLI V. 2016, *Space in Greek Tragedy*, London.
- KIRKWOOD G. M. 1958, *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca, pp. 79-82.
- KNOX B. W. 1964, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley-Los Angeles.
- LUZZATTO M. T. 1980, *Sul 'Filottete' di Sofocle*, «Studi Classici e Orientali» XXX, pp. 97-122.
- MANDEL O. 1981, *Philoctetes and the Fall of Troy. Plays, Documents, Iconography, Interpretations*, Lincoln-London.
- MASARACCHIA A. 1964, *La scena dell'ἔμφορος nel Filottete di Sofocle*, «Maia» XVI, pp. 79-98.
- MATTHIESSEN K. 1981, *Philoktet oder die Resozialisierung*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft» VII, pp. 11-26.
- MEDDA E. 1983, *La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa.
- MEDDA E. 2013, *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pisa.
- MEDDA E. 2023, *Dramatic Space and Theatrical Meaning: The Case of Sophocles' Antigone*, in D. OLSON et al. (eds.), *Page & Stage. Intersections of Text and Performance in Ancient Greek Drama*, Berlin-Boston, pp. 5-28.
- NUSSBAUM M. 1976-77, *Consequences and Character in Sophocles' "Philoctetes"*, «Philology and Literature» I, pp. 25-53.
- ORLANDO F. 1973, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino.
- ORLANDO F. 1982, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino.
- PARK POE J. 1974, *Heroism and Divine Justice in Sophocles Philoctetes*, Leiden.
- PODLECKI A. J. 1966, *The Power of the Word in Sophocles' Philoctetes*, «Greek Roman Byzantine Studies» VII, pp. 233-250.
- POHLENZ M. 1954, *Die griechische Tragödie*, Göttingen.
- POWERS M. 2018, *Athenian Tragedy in Performance. A Guide to Contemporary Studies and Historical Debates*, Iowa City.
- PUCCI P., CERRI G., AVEZZÙ G. (a cura di) 2003, *Filottete di Sofocle*, Milano.
- PUCCI P. 2003, *Introduzione*, in P. PUCCI, G. CERRI, G. AVEZZÙ (a cura di), *Filottete*, Milano, pp. IX-LI.
- Puccio F. 2019, *L'eroe e la sua arma: l'arco di Filottete nella tragedia greca e latina*, «Studi italiani di filologia classica» II, pp. 179-203.
- REDLING O. 1971, *The Dramatic Function of Philia in the Later Plays of Sophocles*, Ann Arbor.
- REHM R. 2002, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford.
- REINHARDT K. 1947 (1933), *Sophokles*, Frankfurt.
- ROBINSON D. B. 1969, *Topics in Sophocles "Philoctetes"*, «Classical Quarterly» XIX, pp. 34-44.
- ROSE P. W. 1976, *Sophocles "Philoctetes" and the Teachings of the Sophists*, «Harvard Studies in Classical Philology» LXXX, pp. 57-64.
- SCHEIN S. L. 2013, *Sophocles: Philoctetes*, Cambridge.
- SCHLESINGER E. 1968, *Die Intrige im Aufbau von Sophokles' Philoktet*, «Rheinisches Museum» CXI, pp. 97-156.
- SCHMIDT J. U. 1973, *Sophokles Philoktet. Eine Strukturanalyse*, Heidelberg, pp. 19-28.

- SEGAL C. 1977, *Synaesthesia in Sophocles*, «Illinois Classical Studies» II, pp. 88-96.
- SERPIERI A. 1978, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in AA.VV., *Come comunica il teatro*, Milano, pp. 11-54.
- SERPIERI A. et al. 1988, *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi, I Il quadro teorico*, Parma, pp. 120-145.
- SHUCARD S. C. 1974, *Some Developments in Sophocles' Late Plays of Intrigue*, «Classical Journal» LXX, pp. 133-138.
- SPIRA A. 1960, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Mainz.
- STANFORD W. B. 1954, *The Ulysses Theme*, Oxford.
- TAPLIN O. 1971, *Significant Actions in Sophocles' Philoctetes*, «Greek Roman Byzantine Studies» XII, pp. 25-44.
- TAPLIN O. 1977, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- TAPLIN O. 2003 (1978), *Greek Tragedy in Action*, London-New York.
- TESTA E. 2021, *Sofocle, la solitudine di Filottete*, Bologna.
- UBERSFELD A. 1978, *Lire le théâtre*, Paris.
- VIDAL-NAQUET P. 1976, *Il "Filottete" di Sofocle e l'efebia*, in J. P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino.
- WAERN I. 1962, *Odysseus bei Sophocles*, «Eranos» LX, pp. 1-7.
- WEBSTER T. B. L. 1970, *Sophocles Philoctetes*, Cambridge.
- WILES D. 2000, *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge.
- WINNINGTON-INGRAM R. P. 1980, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge.
- WÖCKENER-GADE E. 2022, *How Neptolemus almost became a ζῦνεργάτης: An Analysis of Sophocles' Philoctetes v. 86-95*, «Hermes» 150.1, pp. 20-36.
- WORMAN N. 2002, *The Cast of Character: Style in Greek Literature*, Austin.
- ZUCKER F. 1967, *Formen gesteigert affektischer Rede in Sprechversen der griechischen Tragödie*, in H. DILLER (Hrsg.), *Sophokles*, Darmstadt, pp. 258-263.



