CORO

77° CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI

direzione artistica di

ERMANNA MONTANARI E MARCO MARTINELLI

ALESSANDRO SERRA

IL CANTO DI EDIPO

TEATRO OLIMPICO DI VICENZA

27 · 28 · 29 SETTEMBRE · ORE 21

ALESSANDRO SERRA
IL CANTO DI EDIPO

liberamente ispirato alle opere di **Sofocle** e ai racconti del mito
con **Alessandro Burzotta**, **Salvatore Drago**, **Francesca Gabucci**, **Sara Giannelli**, **Jared McNeill**, **Chiara Michelini**, **Felice Montervino**
regia, scene, luci, suoni, costumi **Alessandro Serra**
traduzione in lingua grecanica **Salvino Nucera**
voci e canti **Bruno de Franceschi**
collaborazione ai movimenti di scena **Chiara Michelini**
collaborazione al suono **Gup Alcaro**
collaborazione alle luci **Stefano Bardelli**
collaborazione ai costumi **Serena Trevisi Marceddu**
direzione tecnica **Francesco Peruzzi**
direzione di scena **Luca Berettoni**
costruzione scena **Daniele Lepori**, **Serena Trevisi Marceddu**, **Loic Francois Hamelin**
produzione **Sardegna Teatro**, **Teatro Bellini**, **Emilia Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale**, **Fondazione Teatro Due Parma**
in collaborazione con
Compagnia Teatropersona, **I Teatri di Reggio Emilia**

spettacolo in lingua grecanica con sopratitoli in italiano

CIÒ CHE VOGLIAMO DIRE | Appunti per una scrittura di scena
di Alessandro Serra

Il linguaggio è ciò che vogliamo dire
(I. Calvino)

MACERIE

Macerie.
In un'epoca di macerie non c'è altra possibilità che lavorare su ciò che resta,
soffiare sulle ceneri per riattivare il fuoco.
Ciò che resta della tragedia:
parole senza suono.
Ciò che resta della polis:
una società di estranei.
Ciò che resta del rito:
una drammaturgia spenta.
Ciò che resta di un mito:
una storiella venuta a noia.
Ciò che resta di un eroe:
un personaggio fuori fuoco.
TRAGÙDIA. Il canto di Edipo si edifica sulle macerie.

TRAGEDIA

Gli accadimenti mitici mai accaddero,
ma sempre sono,
in quanto finzioni.
(Sallustio)

Ripartiamo da Artaud.

Creare miti, ecco il vero oggetto del teatro.

Il teatro non ha creato i miti, ma se ne serve per ribadire in scena la loro forza psichica.
Il rito del teatro riaccende il mito, infiamma gli archetipi, sprigiona energie.
La tragedia è mito che si fa teatro: non ci sono i sentimenti ma gli archetipi dei sentimenti.
La forma del sentimento che è sentimento puro.
Un involucro corporeo vuoto.
Come se l'attore potesse creare con il proprio corpo uno spazio acustico.
Ciò che risuona è un'emozione collettiva, un'energia vibrante che esiste fuori dal tempo e dalla storia.
Non ci sono storie né personaggi, ma miti ed eroi.
La tragedia ha a che fare col sacro e dunque non può che essere arcaica. Che non significa archeologica.
Maurizio Bettini lo ha detto chiaro e tondo:

Ciò che in termini moderni assume la forma di una forza psicologica, nel linguaggio del mito si esprime come fato.

Lo stesso vale per le fiabe.
Dare forma a qualcosa di antico in un mondo nuovo e in perenne mutazione.
Una forma formante. E una volta creata la forma, farla vibrare, in coro.

EDIPO

Edipo re è la storia dell'Uomo che giunge a un risveglio interiore dopo aver attraversato il dolore ed essersi ricongiunto all'infanzia.
In lui gli opposti si affrontano e riconciliano:
Principe e trovatello.
Salvatore della polis che risponde a un indovinello per bambini.
Solutore di enigmi che non conosce sé stesso.
Re e capro espiatorio. Prescelto e reietto.
Figlio e marito. Padre e fratello,
Edipo l'incestuoso. Edipo il parricida,
che per amore della conoscenza discende alle radici marce del suo albero genealogico.
Circondato dalla luce nera della tragedia riconosce sé stesso e si acceca
strappandosi gli occhi che non hanno saputo vedere la verità.
In un verso sublime Stazio svelò il senso profondo dei miti di accecamento

il dio che getta l'oscurità sugli occhi, fa scendere tutta la luce nel cuore

Dopo trenta anni dalla prima rappresentazione il vecchio sacerdote Sofocle sente la necessità di chiudere il ciclo iniziatico del suo eroe e scrive *Edipo a Colono*.
Discesa all'Ade e resurrezione.
Giunto a Colono Edipo mostra agli spettatori le orbite vuote dei suoi occhi, il suo corpo vecchio e indifeso, la sua povertà, i suoi anni trascorsi nella miseria.
Un percorso nel dolore che, guidato dalla figlia Antigone, lo condurrà alla conoscenza dei segreti della vita e della morte.
Cammina senza guida in direzione del bosco sacro alle Eumenidi e in un bagliore luminoso, si congiunge agli dei, conquistando così, come Krishna, la liberazione da questo mondo materiale.
L'impuro scacciato da Tebe diventa a Colono un essere sacro.
Prima di svanire nella luce ci lascia in eredità la parola *Amore*.
Una sola parola può dissolvere tutti questi tormenti: amore.

MA DOV'È DIONISO?

Dioniso per manifestarsi sceglie la commedia la cui regia spettava al suo sacerdote.
Dioniso è follia divina, ebbrezza, uscita dal mondo grazie a un'esperienza religiosa di un totale e controllato smarrimento di sé.
Tale esperienza appartiene alla tragedia ma anche e soprattutto alla commedia.
L'esperienza metafisica si colloca esattamente nel mezzo.
È bene ricordare che le tragedie venivano presentate al culmine delle grandi Dionisie, quando cioè l'ebbrezza satirica e orgiastica aveva ammantato e penetrato ogni cosa.
Insensato dunque considerare una tragedia come un dramma distaccato da un culto dionisiaco della durata di diversi giorni. Giorni dedicati al sacro e alla polis.
Le tragedie raccontavano storie perfettamente note agli spettatori i quali provando quei sentimenti di terrore che in qualche modo avrebbero potuto toccarli direttamente, grazie a questa simulazione estetica ne erano in qualche modo immuni o se vogliamo, purificati.

CORO

Non c'è distinzione fra coro e attori: gli attori sono un'estensione o una protesi del coro da cui saltuariamente qualcuno si stacca e inizia ad agire e a dialogare col gruppo creando e agendo la vicenda.
Ciò ha a che fare con l'origine della tragedia. Si tratta di un'allucinazione.
Il teatro è un'allucinazione creata dal coro e condivisa con gli spettatori.

Coro: Essere collettivo, lirico, poetico, filosofico.
Nel coro è la sapienza.

Anche il coro poi occorre considerarlo come uno degli attori e bisogna che sia una parte integrante del tutto e che intervenga nell'azione. (Poetica, 18, 1456a)

Il coro esprime la verità collettiva.
È espressione della città, che onora con le sue manifestazioni l'altare di Dioniso.
Il coro è per me anche servo di scena.
Compone la scena, disegna lo spazio, crea dal nulla i personaggi e li espelle gettandoli nell'azione.
Quasi a evocare ogni volta il primordiale distacco del satiro.

LA PAROLA CHE CANTA

Cosa resta della tragedia greca?
Le parole dei dialoghi e dei canti.
Cosa manca della tragedia greca?
Mancano le musiche (le partiture della lira e del flauto, forse dei tamburi?); le danze e la gestualità; i canti e i cori: perché anche gli attori non recitavano (come intendiamo noi oggi la prosa) ma lanciavano la voce verso il canto.
Quella è la sorgente: l'umanità e la sua voce.
Nella rappresentazione tragica il timbro vocale, scrive Diego Lanza, *risulta mai come elemento fisiognomico e psicologico di riconoscimento.*
Tali informazioni erano fornite dalla maschera, dal costume e dagli *schemàta* della danza.
E dal suono del canto, cioè dalla trasformazione in energia sonora di determinate emozioni.
Senza fingere di, fare la voce di... o recitare quella presunta emozione lì.
Non vi era nulla di naturalistico.

Nel corso delle prove abbiamo fatto rotolare la parola grecanica finché non ha iniziato a suonare senza pensare al significato. L'abbiamo agita. E ci siamo relazionati al testo attraverso il suono, non il senso.
Nessuna domanda contestuale, nessun significato psicologico, solo suoni. Suoni di voci, voci di suoni.
Il testo a fronte sta lì. Per chi si interessa alla letteratura.
Abbiamo cercato di sprofondare nell'oscurità musicale del grecanico.
Di sicuro canta il coro, e certamente canta la sfinge, definita nel mito cagna cantatrice.
Nei dialoghi è un parlare melodioso, mentre nei momenti di pathos si può e ci si deve elevare al canto puro.
Fiona Macintosh, docente a Oxford di classical reception, nel suo "Oedipus Tyrannus", ha affermato:

È importante ricordare che gli attori usano il canto anche nei momenti di forte tensione emotiva, rendendo la tragedia greca molto più vicina al musical occidentale del Novecento che ad altri drammi moderni.

Mettere in scena una tragedia in italiano partendo dal testo sarebbe un po' come pensare di mettere in scena il musical Cats avendo a disposizione il solo Il libro dei gatti tuttofare di Eliot.
Quindi senza le musiche di Webber, né le coreografie. Niente. Solo le parole.

Infine Aristotele.

All'inizio si adoperava il tetrametro perché la poesia era satiresca e piuttosto ballabile, ma, affermatosi il parlato, fu la stessa natura a trovare il verso appropriato (Aristotele, "Poetica" - 49a 16-24).

La natura della parola suggerisce il verso, cioè il canto. Questa è la strada.

IL CORPO E LA DANZA

Ogni movimento è un geroglifico con un suo significato peculiare.
Il teatro dovrebbe impiegare solo quei movimenti che sono immediatamente decifrabili;
tutto il resto è superfluo.
(Mejerchol'd)

Definizione poetica e perfetta del concetto greco di *schemàta*.
La comunicazione non verbale nel teatro greco aveva una funzione primaria. Mi riferisco alle danze del coro ma soprattutto alla gestualità degli attori.
Ifigenia si rivolge al bovaro:

IFIGENIA Da dove vengono? Di quale terra è lo schema degli stranieri?

Gli sta chiedendo in base al loro abbigliamento, al modo di camminare e di gesticolare, al colore delle loro vesti ecc. da dove vengono quei due individui.
Schema, σχῆμα, o schemàta, per i greci era la lingua del corpo.
Nell'Antigone il messaggero parlando di Creonte:

Riempi pure la tua casa di grandi ricchezze e vivi avendo uno schema da re; quando da queste cose manchi la felicità, non darei per tutto il resto, in cambio della gioia, neanche l'ombra di fumo.

Assumere lo *schema* del re, cioè la sua positura morale: le mani in un certo modo, il busto, la testa, l'incedere solenne, lo sguardo.
Schemàta è un gesto, un modo di camminare o una forma del corpo che immediatamente e icasticamente individua il personaggio all'interno di una situazione.
Lo stesso valeva per l'uso di certi oggetti, dei costumi, dei colori e dei suoni.
Costumi propri di una determinata etnia o il modo di indossarli assieme agli accessori identificavano ad esempio il rango sociale. Tutto ciò contribuiva al racconto e così la parola poteva alleggerirsi dal fardello del significante e liberarsi nel canto.
Tutto ciò era reso possibile solo grazie alla perfetta conoscenza da parte del pubblico di quei determinati codici.
Un attore entrava o compiva un gesto e subito tutto era chiaro.
C'erano anche *schemàta* emotivi o comportamentali: paura, stupore, vergogna.
Nell' *Edipo a Colono* quando il messaggero racconta negli ultimi istanti di Edipo e Teseo

Il re che teneva la mano davanti agli occhi come gli fosse apparso qualcosa di terrificante, insopportabile a vedersi.

Questo tenere la mano davanti agli occhi era uno *schemàta* ben noto. Lo scolio interpreta il gesto della mano di Teseo come un gesto per non vedere ma aggiunge

a meno che non mostri lo schema di coloro che sono in preda a meraviglia.

Perché è importante?
Perché se leggiamo il testo non possiamo sapere se l'attore deve esprimere meraviglia o paura. Sono due cose ben diverse. In questo caso non è l'attorte che agisce, ma l'attore che racconta. Il messaggero che probabilmente mentre raccontava avrà eseguito davvero quel determinato gesto.
Lo scolio commenta così:

Qui il messaggero pone sotto gli occhi di tutti anche le cose non dette mostrandole attraverso gli schemàta.

Ci sono molti commentatori che elogiano la capacità degli attori di esprimersi attraverso gli *schemàta*.
Si esprimevano col corpo ma anche con le mani, l'arte di comunicare con le mani era detta cheironomia.

GIOCASTA
Quando tornò e ti vide al potere, dopo la morte di Laio, ***mi toccò le mani*** *e mi scongiurò di essere mandato nei campi, a fare il pastore, per essere il più possibile lontano dalla città*

È importante ricordare che gli *schemàta* erano anche creati appositamente dai tragediografi o dai coreografi. Ateneo riferisce che Eschilo inventava molti *schemàta* di danza che poi distribuiva agli attori. I tragici greci componevano parole, danze, musiche ed erano registi.
Una vera e propria scrittura di scena che è andata perduta e che va reinventata.

La danza consiste di movimenti e posizioni come il canto consiste di suoni e intervalli. Nella danza le pause sono il termine del movimento. Dunque i movimenti si chiamano passi mentre schemata si chiamano le posizioni e le rappresentazioni verso le quali portano e nelle quali terminano i movimenti, quel momento cioè in cui i danzatori, disponendo il loro corpo nello schema di Apollo o Pan o una Baccante, rimangono in quella posizione come se fossero dipinti. (Plutarco)

Questo *come se fossero dipinti* non deve essere letto come una diminuzione bidimensionale di qualcosa di vivo. È esattamente vero il contrario: una postura è il calco del sentimento, la sua idealizzazione. Non un singolo sentimento ma tutta la gamma dei sentimenti. Non una personale emozione ma tutte le emozioni possibili distillate in un gesto icastico e vibrante.
In un bellissimo frammento di un'opera perduta di Euripide si legge

Non siamo altro che suono e figura
Ci muoviamo come immagini di sogno.

IRONIA E SARCASMO

Nel secolo di Oreste e di Elettra,
Edipo diventerà una commedia.

Lo ha scritto Heiner Müller cinquant'anni fa.
Era il secolo scorso, quello di Oreste e Elettra, eppure *Edipo re* non è ancora diventato una commedia.
Tuttavia basta leggerlo con attenzione per notare se non una schietta comicità, quantomeno ciò che si è voluto definire l'*ironia tragica*. La tragedia, secondo Antifane, a differenza della commedia è un'arte fortunata,

perché gli spettatori conoscono l'intreccio già prima che il poeta lo racconti, basta ricordarglielo. Appena pronunziato il nome di «Edipo», già si sa tutto il resto - il padre Laio, la madre Giocasta, le figlie, i figli, che cosa ha sofferto, la sua colpa.

Sofocle sfrutta appieno la convenzione del sapere collettivo. Egli può contare sulla conoscenza perfetta del mito da parte degli spettatori, cioè sul fatto che gli spettatori sanno ciò che i personaggi non sanno.

Mi batterò per lui come fosse stato mio padre.

Dice Edipo parlando del re Laio, suo predecessore che gli spettatori sapevano essere suo padre.
In effetti è qualcosa che va oltre la conoscenza, i greci vivevano un'epoca in cui tutto era mito e ogni rito (compreso quello teatrale) non era che un ribadire e dunque riattivare quella sorgente.
Il pubblico sicuramente sa ciò che Edipo non sa. Edipo ha ucciso suo padre e si è unito a sua madre con la quale ha generato due figlie/sorelle e due figli/fratelli.

Tutto ciò può far ridere.
Come ricostruire oggi quel sapere collettivo che esonerava il poeta tragico dal dover volgere in prosa il mito e lo legittimava a sollecitare immediate visioni nel pubblico?
Il sarcasmo lacera le carni

s. m. [dal lat. tardo sarcasmus, gr. σαρκασμός, der. di σαρκάζω «lacerare le carni» (da σάρξ σαρκός «carne»)]. – ***1.*** *Ironia amara e pungente, ispirata da animosità e quindi intesa a offendere e umiliare, che a volte può anche essere espressione di profonda amarezza rivolta, più che contro gli altri,* ***contro sé stessi****.*

Contro sé stessi occorre manifestare la crudeltà di Artaud.
Qui la sapienza sta nel comico, nel giullare, nel satiro o meglio nel Sileno, custode della sapienza dionisiaca.
Nel testo di Sofocle l'ironia è evidente, ne dobbiamo essere consapevoli. Consapevoli del fatto che, mancando oggi una polis che conosce i propri miti, non possiamo usare la tragedia semplicemente così come ci è stata consegnata.
Certo non è il *satirikòn* ma è già qualcosa che smorza il timore reverenziale verso il logos.
Edipo si rivolge al suo popolo

E se fosse qualcuno che divide con me la mensa nella mia casa,
e io ne fossi a conoscenza,
che la maledizione che ho appena invocato per lui,
ricada su di me.

Oggi una battuta del genere cade nel vuoto. Poiché ammesso che lo spettatore sappia che Edipo sta parlando e maledicendo doppiamente sé stesso, manca una polis che conosce i miti. Viene meno la condivisione popolare di una conoscenza vivissima e mitica, non una nozione scolastica.
E così in questo davvero sardonico passaggio, sempre rivolto al suo popolo

Ma poiché ho lo stesso potere che aveva lui,
e mi appartengono il suo letto nuziale e la sua donna,
che ha accolto il seme di entrambi,
e ne sarebbe nata una stirpe comune di fratelli,
se lui non fosse stato così sfortunato nella discendenza...

Più avanti parlando con Creonte, Edipo dirà di aver sentito dire che Laio un tempo era il re, ma di non averlo mai visto. Anche qui c'è molta ironia, ma non c'è nulla di ridicolo poiché gli spettatori dell'epoca non cercavano la logica delle conseguenze. Erano del tutto estranei al nostro sentimentalismo e dunque ogni emozione era letta nella sua funzione archetipica e sociale, non personale ma collettiva.
Si scivola via via dall'ironia al sarcasmo, quando Edipo dice che si batterà per Laio come se fosse suo padre.

L'assassino di Laio, chiunque egli sia,
potrebbe uccidere anche me con la stessa mano:
aiuto me stesso, vendicando lui.

Nell'*Edipo a Colono* tutto cambia.
Non è più un attore e un drammaturgo a scrivere ma un vecchio sacerdote che si prepara a morire.
Eppure l'ironia non manca neanche in punto di morte...

Rispondi a questa domanda:
se qualcuno si avventa per ucciderti,
che fai, gli chiedi prima se è tuo padre
oppure reagisci d'istinto?

Fossero stati i greci un popolo pudico e casto forse queste frasi potrebbero essere dette con estrema drammaticità e asciugate di ogni ironia. Ma occorre tener presente che Dioniso ammantava tutto e che le tragedie venivano presentate al culmine dei riti a lui dedicati.
Nel mettere in scena il ciclo dedicato a Edipo abbiamo cercato restituire questa ironia con altri mezzi, poiché il testo sotto questo aspetto non parla più.
Oggi l'ironia si perde perché si è perso il gioco fra gli spettatori che conoscono la storia e Sofocle che sa che la conoscono ma sa anche che non conoscono la sua versione.
Conoscono la fabula ma non l'intreccio.
Come lavorare sull'ironia tragica?
Smorzando il timore reverenziale verso il *logos* e soprattutto avendo ben presente che in certi ambiti il sacro si fa dissacrando.

LA LINGUA

Il greco di Sofocle era volutamente alto e musicale, una lingua che ci strappa dal piano di realtà e ci pone su un livello di trascendenza.
Come consegnare al pubblico la drammatizzazione del mito perfetto in un linguaggio non ostile e concettuale ma sonoro e sensuale?
L'italiano sembra rendere il tragico a un fatto drammatico.
Abbiamo perciò scelto il grecanico: la lingua che ancora oggi si parla in un angolo remoto di quella che fu la Magna Grecia. In quella striscia di terra che dal mare si arrampica sull'Aspromonte scrutando all'orizzonte l'Etna.
Una lingua antica, sporca ma viva, e molto musicale. Vestigia sonora di un antico greco.
Lingua parlata da pochi individui figli di una generazione che aveva vergogna della lingua di Omero e ha smesso di insegnarla ai figli, per concedersi la speranza di un futuro migliore, in una società in cui la lingua dei poeti è stata scalzata da quella della televisione.
Un idioma antichissimo sporcato da lingue piovute dall'altro e da dialetti subalterni cresciuti spontanei nei campi sublimi seminati dai greci: la Calabria e la Puglia.

DALLA RISCRITTURA AL CANTO

Ho scritto un copione a partire da due opere di Sofocle, Edipo re e Edipo a Colono, senza però trascurare i racconti del mito e i resoconti dei personaggi. Ho cercato inoltre di non ignorare gli oracoli, non solo quelli di Apollo ma anche quelli del poeta Sofocle: l'assurdità della guerra, l'odio fratricida, la compassione e la saggezza femminile. Così ad esempio Polinice si manifesta in scena come uno spettro che avanza inesorabile. Piange di odio mentre marcia come una marionetta che, dopo aver invocato la protezione di suo padre, in un disperato passo dell'oca evapora verso la morte. Lo segue Antigone, intonata con amore al pianto del fratello. La fanciulla si inchina al cospetto di ciò che resta del suo transito, raccoglie le ceneri d'odio, stringe il pungo e seppellendo suo fratello, seppellisce tutti i soldati e i fratelli mandati al macello.

Ho cercato di infondere un ritmo alle parole in italiano, non una metrica ma un suono semplice e agile, dotato di una sua rudimentale musicalità.
Salvino Nucera (poeta e traduttore) mi ha infine consegnato un'opera dalla durata doppia.

- *Questa parola si può dire così, oppure così, scegli tu. Come ti suona meglio.*
- *Questa parola non esiste, per dirla ne occorrono almeno tre.*
- *Si va bene, ma come suonava? Come parlavano?*
- *Parlavano largo. Alla maniera dorica.*
- *Fammi sentire...*
- *Ma questo è un canto!*
- *Si è un canto.*

Ho scelto e ricomposto parole sconosciute. L'ho fatto ad alta voce, a orecchio.
In solitudine, e poi insieme a Chiara Michelini e Felice Montervino, che qui ringrazio per avermi accompagnato nella Calabria grecanica e per avermi donato la loro voce nei giorni di stesura del testo.
Voce del corpo e voce dell'anima.

I CANTI

Ho consegnato a Bruno De Franceschi i cori in una versione che sembrava definitiva. Bruno mi ha chiesto di dar loro un nome. E di scrivergli a parole che musica sentivo.

CANTO DELL'UOMO
CANTO DEL PIANTO DELLA CITTÀ
CANTO APOLOGICO
CANTO DEL BIASIMO
CANTO DEL BUIO
CANTO PER LE GENERAZIONI DEI MORTALI
CANTO DI GUERRA
CANTO DEL REQUIEM
IL TUONO ALATO DI ZEUS
CANTO DI GRIDA
CANTO DI LUCE

I canti sono stati composti e provati lontano dalla scena e poi, una volta assimilati dagli attori, fatti reagire all'interno delle situazioni e degli spazi che via via andavano delineandosi.
I canti hanno inevitabilmente modificato la scena e i movimenti degli attori ma in più di un'occasione è stata la scena a imporsi pretendendo da Bruno modifiche o nuove creazioni, più di una volta composte in una condizione di immediato deliquio, al limitare del palcoscenico.
A due settimane dalla prima filata il canto più bello era stato inesorabilmente espulso dallo spettacolo. Mi è sembrato un buon segno.

MUSICA PER UNA LINGUA ANTICA

di Bruno De Franceschi

Musica per una lingua antica, arcaica, custodita in pochissime comunità nel mondo, celata ai più; musica per la scena, mestiere antico pure quello, allora tutt'uno, ora a commento o a sorreggere, sottolineare, evocare da lontano.
La quasi obbligatorietà a raggiungere l'arcaicità e il ritmo vibrante delle parole, porta l'immaginario musicale ad un tempo talmente lontano di cui addirittura abbiamo poche testimonianze se non il fatto appunto, che la musica, la parola e il canto, molto probabilmente si fondevano, interscambiavano, spesso vibravano all'unisono: un esercizio di stile, sebben riuscito, è lì dietro l'angolo che aspetta senza scampo.
L'idea del regista Alessandro Serra, la scelta di tuffarsi nel suono delle parole, non contento, non sazio di significato per altro di una storia che pare il taccuino degli archetipi, mi spinge oltre ma mette in campo, il marrano, tremenda unica regola: occorre parlare a tutti.
Io che ero già pronto a spingere verso la contemporaneità, la modernità se non altro, mi fermo e ascolto, guardo, anche se il cervellino parte da solo e comincia a scrivere come scrivo in effetti, sovrapponendo spezzoni di linguaggio e di memoria.
Gli attori non sono cantanti ma cantano la propria voce; occorre esser sarti provetti che disegnano su corpi unici.
Arrivo alle prove dopo infinite mail di parole che spingono e di ipotesi che spostano, dove comincio a scoprire la cultura e l'immaginario dell'onnivoro e mai sazio regista; scrivo un piccolo madrigale a tre voci (questa la struttura vocale di tutto lo spettacolo) su un pezzo di testo preso a caso, o *ghenea* (dice l'incipit) e, pare un miracolo, sembra d'aver subito azzeccato una piccola sintesi che può funzionare; tre voci che iniziano in un ambito quasi modale, ricordando *falso bordone* e *discantus*, ma subito la dissonanza fa capolino, senza mai però prendere il sopravvento e così accadrà durante tutto il viaggio, anche quando sembra che quasi ce la possa fare ad esser vincitrice ma alla fine, il *cantus firmus* che serpeggia nell'aspirazione alla nostalgia che mi accompagna, decreta che l'orizzontalità delle voci è garantita. Tutto funziona, tra le citazioni che ci passiamo sorridendo un poco blasfemi: Bach, Ligeti, certa musica klezmer, recto tono, Monteverdi, modulando allegramente tre tonalità in quattro battute, dove lo sfilacciamento armonico che ne deriva, si ricompone improvvisamente su una triade piena, rassicurante o addirittura sul vuoto della stessa, la terza silenziosa ma non in disparte, mentre Edipo canta da controtenore, librando voce e corpo verso le nudità di Apollo. Questo approccio si sovrappone a quello della recitazione, con le stesse modalità, cercando di stare in equilibrio tra il senso e il suono, attenti a non cedere al piacere dello scavalcare, del posarsi sul conosciuto.
Portare il rigore nell'eros, con thanatos affianco, senza cui non si possono far conti: suoni di suoni.

Scopri il programma
www.classiciolimpicovicenza.it

Enti promotori

Città di Vicenza

Biblioteca Civica Bertoliana

Regione del Veneto

Coordinamento artistico

lapiccionaia
centro di produzione teatrale

Coordinamento generale

Teatro Comunale Città di Vicenza

Sponsor

agsm aim
le migliori energie

Sostenitori

Banca delle Terre Venete
Gruppo BCC ICCREA

Burgo Group