

Elisabetta Matelli

Laboratorio di Drammaturgia antica in Università Cattolica

Abstract

In this paper, the author describes the activities of the Classical Dramaturgy Workshop organized by Università Cattolica di Milano since 2002-2003. Every year, this workshop has led to the organization of one or more theatrical events at various levels, depending on the available resources, but always with a focus on an in-depth study of the classical text and of its dramaturgy. Every performance corresponds to an interpretation, experimented and verified in front of the audience. "Doing theatre" at academic level implies specific aims, methods and tools. In the first part of the paper, the author explains the circumstances that allowed the organization of the workshop and the reasons behind it (intellectual reflections and ideal motivations). In the second part, the author describes the specific aims of the Classical Dramaturgy Workshop (B) and of the workshop system (C), whose "systemic" complexity is explained. In fact, the workshop system is constituted by a series of interdependent elements, all of which are necessary for its functioning: didactic organization (C 1a), didactic methods (C 1b), organization and performance of the play (here described in a summary table: C 2a-b), economic resources (C 3), spaces for teaching, performing and storing set design objects (C 4a-b), events advertising (C 5), scientific publications of the workshop participants (C 6). The author describes not only the successes, but also the problematic aspects of this workshop, which aims at organizing theatrical performances of classical plays able to reach the contemporary audience. In the Conclusions (D), the author summarizes the eight years of experience, highlighting the positive aspects thanks to which it will hopefully be possible to keep on organizing the workshop also in the future, despite all the difficulties, in the hope that these experiences will be useful for others who might want to undertake similar efforts.

In queste pagine l'autrice descrive, come in una sorta di diario, il percorso didattico del Laboratorio di Drammaturgia antica, iniziato nell'a.a. 2002-2003 in Università Cattolica di Milano, che ha sempre portato – nel corso di ogni anno accademico – alla creazione di uno o più eventi teatrali, dalla diversa importanza a seconda delle risorse disponibili, ma sempre basati su un serio studio del testo antico e della sua drammaturgia. Ogni messa in scena corrisponde a una ipotesi interpretativa, sperimentata e verificata in presenza del pubblico. "Fare teatro" in ambito universitario implica finalità, metodi e mezzi specifici. Nella prima parte si presentano sia le circostanze concrete che hanno permesso l'inizio del Laboratorio, sia le ragioni che l'hanno motivato (riflessioni di natura intellettuale e spinte ideali). Segue una descrizione delle specifiche finalità del Laboratorio di Drammaturgia antica (B) e del sistema laboratoriale (C), che viene presentato nella sua complessità "sistemica" costituita da elementi tra di loro interdipendenti e tutti necessari: organizzazione didattica (C 1a), metodo didattico (C 1b), organizzazione e rappresentazione degli spettacoli (qui descritti sinteticamente in una scheda riassuntiva: C 2a-b), risorse economiche (C 3), spazi per la didattica, per gli spettacoli, inoltre per il magazzino degli oggetti scenografici (C 4a-b), comunicazione degli eventi (C 5), pubblicazioni scientifiche dei partecipanti al Laboratorio di Drammaturgia antica (C 6). L'autrice presenta al fianco dei successi anche gli aspetti problematici di questa macchina organizzativa che ha come fine rappresentazioni teatrali di un dramma antico capaci di emozionare il pubblico contemporaneo. Nelle Conclusioni (D) si tirano le fila degli otto anni di esperienze facendo emergere gli aspetti di positività e di forza attraverso le quali si spera di

poter continuare a costruire, nonostante le difficoltà, anche una futura storia del Laboratorio, con l'auspicio che possano essere utili anche per chi volesse intraprendere altre sperimentazioni del genere.

A. *Le circostanze e le ragioni di questa iniziativa*

Nell'a.a. 2002-2003 – grazie alla pur contestata riforma universitaria di Bologna che stabilì l'introduzione di esperienze laboratoriali all'interno dei *curricula* universitari – è stato possibile dare inizio alla storia del Laboratorio di Drammaturgia antica in Università Cattolica di Milano all'interno del Corso di laurea in Lettere della Facoltà di Lettere e Filosofia. Chi scrive, allora docente di Storia della Retorica classica e in seguito anche di Storia del Teatro greco e latino, nutriva la consapevolezza generale che anche per uno studente di materie umanistiche è importante ridurre lo iato tra apprendimento teorico ed esperienza pratica, una consapevolezza necessaria soprattutto per affrontare il tema dell'oratoria e della teatralità del mondo classico, strettamente congiunte (il grande oratore Demostene prendeva segretamente lezioni da un attore per contrastare l'avversario Eschine, che era sia attore che oratore; nel mondo romano il nome *actor* indicava sia l'attore che l'oratore).

L'esperienza mi ha insegnato che lo studio a tavolino di un testo teatrale ne permette solo una comprensione parziale. Le ricerche storiche, filologiche e la critica letteraria (fondamentali competenze che il giovane comincia ad apprendere solo in università) sono passi necessari ma non esaurienti per la piena comprensione di un testo drammatico proprio perché composto per la recitazione. Solo le domande che si pongono a un testo per recitarlo fanno emergere il fitto sottotesto di azioni, silenzi, linguaggi non verbali che – al tempo della scrittura antica volta a una fruizione dei testi impregnata di oralità anche nella semplice lettura – già caricavano di potenziali ulteriori significati le parole scritte.

I testi teatrali dell'antichità classica rappresentano – nella loro veste drammaturgica e nei loro contenuti sapienziali – archetipi fondanti la nostra cultura e la mentalità occidentale: tuttavia la sorprendente consapevolezza della loro prossimità con noi s'intreccia, contemporaneamente, anche con la percezione della loro grande distanza.

La creazione del Laboratorio di Drammaturgia antica nasce dall'interesse ad affrontare la dicotomia 'prossimità'/distanza' dei capolavori teatrali antichi: si tratta di un sentimento di prossimità che induce con passione a occuparcene, unito a una razionale percezione della loro distanza da noi. Tale duplicità rappresenta, a mio modo di vedere, il motore delle attività laboratoriali sul teatro antico: nel Laboratorio di Drammaturgia antica attori non professionisti, impegnati nella maggior parte dei casi in

un severo percorso di studio letterario, filologico e storico affrontano, con la loro recitazione, l'ardita sfida di costruire possibili ponti tra la realtà perduta dei drammi antichi e la nostra contemporaneità (potremmo chiamarlo anche un percorso di *bridging*). La ricchezza del bagaglio culturale acquisibile nel percorso di studi universitari dà ai nostri studenti competenze che minimizzano le possibili ingenuità nell'interpretazione di un testo, li rende accorti nel giudicare somiglianze e diversità tra il mondo classico e il nostro, e (non ultimo) li carica di consapevole coraggio in questa impresa.

Il Direttore di scena dottor Hinkfuss, nella commedia di Pirandello *Questa sera si recita a soggetto* (testo che mi è sempre utile a lezione), pronuncia con toni accesi dichiarazioni molto forti sulla distanza del testo scritto rispetto a quello che va in scena sul palco teatrale. La chiarezza di tali iperboli mi aiuta a esprimere meglio la distanza di cui sto parlando. Non si tratta solo dei millenni di separazione tra noi e gli autori dei drammi antichi, bensì di una distanza ancora più profonda, perché intrinseca al genere stesso del testo teatrale, da quando – già verso la seconda metà del V sec. a.C. – il dramma si allontanò dal proprio autore, cominciando ad essere messo in scena da altri rispetto al poeta che lo aveva composto. Con Eschilo, e in un primo tempo Sofocle, accadeva infatti che il poeta potesse essere al tempo stesso regista e attore principale del proprio dramma. Le *Baccanti* di Euripide, messe in scena dal suo omonimo figlio, esordirono solo dopo la morte del poeta. Studi recenti sottolineano l'importante fenomeno delle repliche successive alle prime rappresentazioni dei grandi capolavori di età classica (vedi Mastromarco – Totaro [2008, 21-25]¹). Sembra lecito chiedersi quale rapporto avesse con l'originale la messa in scena, ad esempio, delle *Troiane* di Euripide da parte del grande attore Teodoro nel IV sec. a.C., un'interpretazione capace di strappare lacrime al tiranno Alessandro di Fere in Tessaglia. Verosimilmente le *Troiane* di Teodoro erano già diventate un'altra opera rispetto all'originario dramma di Euripide (sorte comune a tutti i drammi del V sec. a.C. poi replicati). Lo studio del 1934 di Denys L. Page dal titolo *Actors' interpolations in Greek tragedy: studied with special reference to Euripides' Iphigeneia in Aulis* ci ha aperti, anche dal punto di vista della ricerca filologica, alla consapevolezza delle inevitabili varianti che lo stesso testo teatrale subiva durante ogni rappresentazione. Tale rischio può spiegare la legge di Licurgo che, secondo Plutarco, *Vite dei dieci Oratori* 841f, obbligava gli attori a rispettare i testi dei drammi di Eschilo, Sofocle ed Euripide di cui aveva fatto eseguire trascrizioni 'ufficiali' conservate negli Archivi della città: prima di ogni spettacolo un segretario era incaricato di leggere agli attori le parole del dramma che avrebbero rappresentato (siamo nel IV sec. a.C.).

¹ G. Mastromarco – Piero Totaro, *Storia del teatro greco*, Bagno a Ripoli 2008.

Tuttavia, al di là della possibilità di variare alcune parole, una distanza tra l'originale e quanto viene messo in scena è comunque inevitabile, così come è inevitabile che – per poter continuare a vivere – il testo di un drammaturgo debba andare sulla scena anche a costo di tale rischio.

Pirandello fa così esprimere queste idee al dottor Hinkfuss nel Prologo di *Questa sera si recita a soggetto*:

[...] quel che a teatro si giudica non è mai l'opera dello scrittore (unica nel suo testo), ma questa o quella creazione scenica che se n'è fatta, l'una diversa dall'altra. Tante, mentre quella è una? Per giudicare il testo, bisognerebbe conoscerlo. E a teatro non si può, attraverso un'interpretazione che, fatta da certi attori, sarà una e, fatta da certi altri, sarà per forza un'altra. L'unica sarebbe se l'opera potesse rappresentarsi da sé, non più con gli attori, ma con i suoi stessi personaggi che, per prodigio, assumessero corpo e voce. In tal caso sì, direttamente potrebbe essere giudicata a teatro. Ma è mai possibile tale prodigio? Nessuno l'ha mai visto finora. Il poeta s'illude quando crede d'aver trovato la liberazione e raggiunto la quiete fissando per sempre in una forma immutabile la sua opera d'arte. Ha soltanto finito di vivere questa sua opera. La liberazione e la quiete non si hanno se non a costo di finire di vivere. E quanti le han trovate e raggiunte sono in questa miserevole illusione, che credono d'essere ancora vivi, e invece sono così morti che non avvertono più nemmeno il puzzo del loro cadavere.

Pirandello spinge fino al paradosso la distanza tra l'opera dell'autore e la sua messa in scena arrivando a far affermare al dottor Hinkfuss che

in teatro l'opera dello scrittore non c'è più

mentre ci sarà

la creazione scenica che neavrò fatta io, e che è soltanto mia.

Le ragioni sono subito dette:

L'opera dello scrittore, eccola qua.

mostra il rotoletto di carta

Che ne fo io? La prendo a materia della mia creazione scenica e me ne servo, come mi servo della bravura degli attori scelti a rappresentar le parti secondo l'interpretazione che io n'avrò fatta; e degli scenografi a cui ordino di dipingere o architettare le scene; e degli apparatori che le mettono su; e degli elettricisti che la illuminano: tutti secondo gli insegnamenti, i suggerimenti, le indicazioni che avrò dato io. In un altro teatro, con altri attori e altre scene, con altre disposizioni e altre luci, m'ammetterete che la creazione scenica sarà certamente un'altra.

Dato che il nostro Laboratorio di Drammaturgia antica si svolge in ambito universitario, luogo in cui il teatro greco e latino può essere scientificamente studiato in tutti sui aspetti, ma al tempo stesso anche correre il rischio di diventare un oggetto di ricerca irrigidito entro determinate forme storico-letterarie, assai preziose mi paiono le iperboli del dott. Hinkfuss che spiegano perché, per un testo teatrale, sia sempre necessaria la messa in scena per avere vita:

Se un'opera d'arte sopravvive è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma; sciogliere questa forma dentro di noi in movimento vitale; e la vita glie la diamo allora noi; di tempo in tempo diversa, e varia dall'uno all'altro di noi; tante vite e non una; come si può desumere dalle tante discussioni che se ne fanno e che nascono dal non voler credere appunto questo: che siamo noi a dar questa vita; sicché quella che do io non è affatto possibile che sia uguale a quella di qualcun altro.

Il nome 'Laboratorio di Drammaturgia antica' definisce dunque con la parola 'laboratorio' l'idea che l'atto creativo drammaturgico, per sua stessa natura (quindi 'necessariamente'), continui oltre la creazione del testo teatrale, ripreso in mano da chi di volta in volta affronta una nuova possibilità di messa in scena.

B. Lo scopo

Lo scopo del Laboratorio di Drammaturgia antica è in parte già espresso nella sezione precedente, nella quale ho descritto in termini generali la causa finale di questa iniziativa didattica, che giudica necessario lo studio del teatro classico anche nei termini di una drammaturgia in atto, attraverso le sperimentazioni delle diverse possibilità di resa scenica, nonostante la 'distanza' tra il testo del poeta e noi.

Il Laboratorio di Drammaturgia antica ha lo scopo specifico di studiare come si possa mettere in scena una rappresentazione drammatica basata su uno dei capolavori del teatro classico, con l'ambizione di proporre ogni anno uno spettacolo attraente e significativo per il pubblico contemporaneo. Si tratta di una meta mai facile da conquistare, che unisce gli intenti anche a costo di non pochi sacrifici da parte di ciascun componente e che coagula le energie in un forte spirito di gruppo, sfruttando le abilità individuali e quasi di necessità annullando le tentazioni di possibili e dannose rivalità. Secondo gli anni, quindi in rapporto alle numerose variabili via via in gioco, sono applicate diverse misure d'impegno e a livello sperimentale si attraversano differenti metodi e soluzioni. Significativo è stato, con il maturare delle esperienze, il passaggio graduale da una teatralità guidata da un 'regista' a una formula di regia condivisa dal gruppo di attori nel suo insieme, pur guidati da una figura di riferimento autorevole.

Un principio-guida generale e costante è sempre stato quello di far interagire due livelli di attività: da una parte, come punto di partenza, lo studio a tavolino dell'opera (facilitata dal contesto universitario), dall'altra il confronto diretto con i variegati aspetti concreti di un allestimento scenico. Per questo fine è innanzitutto necessario poter fornire agli studenti (per lo più ignari di recitazione) la capacità attoriale di esprimere il carattere e le intenzioni di un personaggio con i movimenti del corpo, con la voce, con gli sguardi; inoltre costruire in scena una coerente drammaturgia che delinei i caratteri dei personaggi e la resa di un ritmo adatto affinché lo spettatore segua con interesse tutto lo svolgimento della trama; trovare ed elaborare le soluzioni musicali; inventare gli aspetti scenografici (tra cui ci sono anche i costumi), organizzare i complessi aspetti logistici degli spettacoli (con un calendario di prove al quale è richiesta obbedienza, con la ricerca di spazi adeguati per le prove e gli spettacoli, tenendo i rapporti con l'Istituzione universitaria, cercando finanziamenti, dando le opportune comunicazioni all'Ufficio stampa dell'Università e gestendo altri aspetti promozionali).

C. Il sistema laboratoriale

Il Laboratorio di Drammaturgia antica presuppone un'organizzazione che chiamerei 'di natura sistemica', la quale coinvolge molti aspetti, tutti necessari e reciprocamente collegati:

1. la didattica
2. gli spettacoli
3. la ricerca di risorse economiche
4. gli spazi (per le prove, le rappresentazioni, il magazzino di scenografia, costumi, oggettistica)
5. la comunicazione degli eventi
6. le pubblicazioni

In un quadro il più sintetico possibile cercherò di presentare ciascuno di questi punti, descrivendone le modalità e i problemi.

C 1a. Organizzazione della didattica

Le ore di didattica formalmente riconosciute al Laboratorio di Drammaturgia antica dalla Facoltà di Lettere sono sempre state inferiori rispetto al numero di ore effettivamente necessarie alla realizzazione della messa in scena di un dramma antico in

quanto subordinate al numero di crediti riconosciuto (da 5 a ultimamente 3 CFU, per 50 ore di didattica frontale diventate poi 20 ore). Più precisamente, negli anni accademici 2002-2006 sono stati attribuiti 5 CFU, nel 2006-2007 è stato necessario spezzare la didattica in due moduli a cui sono riconosciuti 3+2 CFU, dal 2007 solo 3 CFU. Nelle mie intenzioni la meta da raggiungere ha sempre avuto la priorità rispetto alle ore di didattica concesse e pertanto ogni anno ho cercato il modo di supplire alla carenza di ore d'insegnamento ufficialmente riconosciute e di motivare i partecipanti a impegnarsi nel progetto anche se il numero di crediti riconosciuto è sempre inferiore rispetto all'effettivo lavoro richiesto. La forte motivazione da parte degli studenti è sempre stata il vero motore di questa attività laboratoriale, a cui hanno sin dagli inizi preso parte provenendo da diversi corsi di laurea e facoltà (indipendentemente dai crediti). La problematicità di una didattica con questi limiti è abbastanza evidente.

Questi sono stati e sono i principali problemi organizzativi della didattica:

a) da un punto di vista formale l'inserimento del Laboratorio in piani di studio della Facoltà di Lettere e Filosofia che hanno subito ogni anno dal 2002 al 2011 importanti trasformazioni. Per tali necessità il Laboratorio di Drammaturgia antica, inizialmente presente nel piano di studi del corso di laurea in Lettere è stato poi inserito in quello di Beni culturali. Gli studenti di altri corsi di laurea o ancor più di altre facoltà non hanno potuto avere un riconoscimento del Laboratorio di Drammaturgia antica nel proprio piano di studio. Per questa ragione mi sono avvalsa della possibilità di far valere come *stage* l'esperienza di lavoro nel laboratorio per gli studenti il cui piano di studi non prevedesse crediti in questo ambito, ma contemplasse invece esperienze stagistiche. Tuttavia, nella ormai lunga storia, ho presenti non pochi studenti che hanno attivamente e ripetutamente preso parte alle attività laboratoriali senza ricevere riconoscimenti formali nel piano di studi e ai quali è bastato ricevere un informale attestato di frequenza al corso e di partecipazione agli spettacoli in cui era specificato il loro preciso ruolo.

b) Il rapporto necessario tra numero dei crediti e ore di lavoro rappresenta uno dei punti deboli del nostro sistema laboratoriale. I crediti formativi (CFU) sono scesi da 5 a 3 per l'avvertita necessità accademica di non dare a un'attività di laboratorio un valore analogo a quello dei corsi. Le ore di didattica frontale riconosciute formalmente sono state inizialmente 50 per scendere poi poco dopo a 20. Il limite è stato imposto da ragioni di natura soprattutto economica. Dato che per norma di legge ogni credito formativo corrisponde a circa 25 ore di apprendimento da parte dello studente, balza agli occhi la sproporzione di 50 ore di didattica laboratoriale a fronte di 125 ore di apprendimento per 5 crediti, o di 20 ore di didattica per 75 ore di apprendimento per 3 crediti. Ma la sproporzione di questi numeri è evidente soprattutto in rapporto all'intenzione di svolgere un laboratorio nel quale studiare un testo teatrale antico, apprendere un'arte d'interpretazione e recitazione adeguata, allestire uno spettacolo, con

almeno due tipi di docenza: uno teorico e organizzativo da parte di un docente istituzionalmente inserito nella struttura accademica, e l'altra specificamente tecnica da parte di un attore professionista teatrale e di un eventuale musicista.

c) Il problema del finanziamento delle ore di didattica, superiori a quelle effettivamente eseguite, balza all'occhio, credo, dalla discussione del punto precedente (b). Per cercare di superare questo grave ostacolo ho trovato come prima soluzione quella di rinunciare a una mia personale retribuzione per le ore d'insegnamento nel Laboratorio, anche quando, di fatto, mi portavano a superare il monte ore, al fine di destinare tutto il compenso disponibile all'attore professionista che è necessario coinvolgere nel lavoro. Trattandosi di un compenso comunque molto limitato per il numero di ore retribuite e l'entità della cifra, alcune sponsorizzazioni, quando disponibili, sono state finalizzate al pagamento delle ore supplementari d'insegnamento dell'attore coinvolto. Per alcuni anni (cioè fino al 2005) è stato inoltre possibile finanziare gli interventi di una docenza specializzata accostando alle ore di didattica laboratoriale alcuni corsi finanziati dal Fondo Sociale Europeo, dedicati ad aspetti professionalizzanti (ad esempio l'uso in scena della maschera teatrale antica, attraverso ricostruzioni moderne; oppure la possibilità di uno studio della danza antica in rapporto a certe figure di danze nelle zone greco-italiane dell'Italia). Il coinvolgimento anche ideale dell'attore al nostro progetto è sempre stato un presupposto necessario al fine di non far pesare troppo negativamente i nostri limiti economici sull'impegno richiesto.

d) Nell'ultimo anno accademico è emersa la necessità di trovare soluzioni per i problemi di natura didattica, finanziaria e organizzativa che, con il tempo, si sono imposti e che, se non affrontati, correrebbero il rischio di bloccare i lavori. Si è aperta così la strada a un cambiamento nell'organizzazione didattica, che spero possa portare a risultati di ancor maggiore qualificazione e soddisfazione: dall'anno accademico 2011-2012 il Laboratorio di Drammaturgia antica proporrà infatti non uno, ma due livelli distinti di formazione:

1. Un primo livello, rappresentato da un corso di base, curriculare, che non presuppone conoscenze di recitazione ed è frequentabile anche da studenti esterni (è sufficiente iscriversi alla frequenza del Laboratorio di Drammaturgia antica in Università Cattolica e dà diritto a 3 CFU) richiede non più di 50 ore di frequenza e si svolge nel I semestre, con l'obiettivo di fornire ai partecipanti un primo livello di competenza sulla drammaturgia classica e sulla tecnica attoriale necessaria per affrontarla. Il saggio conclusivo consisterà in uno *Studio per la messa in scena di...*, Nell'anno accademico in corso si lavorerà, da ottobre a dicembre 2011, per mettere in scena uno *Studio per una messa in scena dello Ione di Euripide* (20 dicembre 2011).

2. Un secondo livello, avanzato, è rappresentato da un Corso di Alta Formazione: *Teatro antico in scena*. Promosso dalla Formazione Permanente dell'Università Cattolica di Milano, il corso si svolge da gennaio a maggio 2012 ed è aperto sia a ex

studenti del Laboratorio di Drammaturgia antica sia a chiunque, già dotato di esperienze teatrali, abbia interesse a specializzarsi nell'interpretare sulla scena la drammaturgia antica. Tale corso, che richiama docenti specializzati non solo per l'interpretazione del testo e la recitazione ma anche per le parti musicali e corali, prevede 120 ore di lezione e propone come obiettivo la messa in scena di un testo integrale. Prevediamo la messa in scena integrale dello *Ione* di Euripide, in aula Bontadini, nell'ultima settimana di maggio 2012. Informazioni maggiormente dettagliate e via via aggiornate vengono offerte nella pagina http://progetti.unicatt.it/mainprojects_2264.html.

C 1b. *Il metodo didattico*

Al di là della specificità didattica richiesta da ogni progetto (di cui rendo conto nella pagina web http://progetti.unicatt.it/mainprojects_2264.html) ci sono costanti che possono rappresentare una sorta di metodo.

Fondamentale è, infatti, una didattica che intrecci 1. lo studio del testo (necessariamente sempre molto preciso ma che deve aprirsi anche al contesto culturale dell'opera), 2a. l'esercizio attoriale (che richiede tecniche specifiche) e 2b. musicale (elemento fondamentale per il teatro antico), 3. infine (ma non ultima per importanza) l'elaborazione di una precisa drammaturgia scenica, tra le molte possibili, capace di lasciare una traccia nello spettatore.

Il primo e il secondo momento hanno sempre richiesto almeno due, talora tre generi di docenti con specializzazioni diverse, che in parte hanno agito insieme, e in parte separatamente.

1. Lo studio del testo e del suo contesto culturale richiede un docente esperto di antichità e teatralità classica in ambito accademico, soprattutto al fine di superare possibili ingenuità interpretative. Si legge il testo in traduzione con uno sguardo all'originale greco: soprattutto nel corso delle prove talora emerge la necessità di correggere alcune traduzioni per esprimere meglio parole o concetti che, durante la recitazione, palesano di dover essere risolti con maggiore pregnanza. Viene data molta attenzione alla struttura drammaturgica dell'opera, ai caratteri dei personaggi in relazione alle loro parole, ai pensieri, ai propositi e alle conseguenti azioni. Si considera la natura delle parti musicali. Si cercano didascalie interne al testo con eventuali indicazioni sui gesti e i movimenti di scena, sui luoghi, i tempi, i ritmi, i colori, le luci, i suoni, gli oggetti. In questa fase di lavoro si fissa un copione, che per lo più riduce l'integrità del testo, cercando però di mantenere la massima fedeltà alle sue caratteristiche essenziali.



Foto 1a-b: Momenti di lavoro sui copioni in aula Bontadini (primavera 2009 e 2010).

2a. L'insegnamento della recitazione richiede un attore dotato di sensibilità artistica, competenze tecniche, capacità didattica, carisma e soprattutto disponibilità a entrare in sinergia con le dinamiche del sistema didattico universitario, che possono apparire abbastanza rigide a chi è artista. Preferibile è la sua conoscenza del teatro classico, ma questa non è una condizione necessaria se c'è disponibilità al lavoro con dei classicisti, in un *team*. L'attore, in proporzione alle ore disponibili e al progetto di lavoro, dedica una prima parte abbondante di lezioni agli esercizi tecnici per insegnare allo studente una presenza scenica e l'uso della voce. In un secondo momento procede alla caratterizzazione dei personaggi e al montaggio delle scene. Fondamentale è sempre, per il gruppo degli studenti, la forza carismatica che l'artista trasmette lavorando attraverso la tecnica di recitazione sui singoli personaggi (per gli studenti questo lavoro diventa anche una importantissima esperienza di apprendimento cognitivo, soprattutto a riguardo di se stessi). Le limitate risorse finanziarie non rendono possibile la presenza costante in aula dell'attore e questo limite naturalmente grava sui nostri lavori. Tuttavia, nella ormai lunga storia, questo fatto ha anche potuto mettere in moto dinamiche positive, nel senso che ha permesso agli studenti un processo di auto-responsabilizzazione molto forte. Pur di arrivare al traguardo dello spettacolo finale, il gruppo fa emergere dal proprio interno, in una dinamica del tutto naturale e sempre condivisa, la figura di uno o due partecipanti con maggiore esperienza teatrale, in grado di guidare, in sostituzione dell'attore, i momenti di riscaldamento e di preparazione tecnica. Il metodo di condivisione delle scelte registiche permette agli attori, durante le prove, di correggersi reciprocamente in vista dell'obiettivo condiviso: l'obiettivo finale è una priorità che, attraverso la maieutica del lavoro comune, ogni partecipante arriva con naturalezza a percepire e che generalmente riesce a prevalere sulle tentazioni individualistiche.



Foto 2a-c: aula Bontadini, marzo 2010: il lavoro sul testo dell'*Antigone* di Sofocle prende corpo in un lavoro sulla fisicità degli attori.



Foto 2d: aula Bontadini primavera 2009: Elisabetta Matelli durante le prove del *Dyscolos*.

2b. Le soluzioni musicali richiedono la figura di almeno un musicista. La sinergia con tale figura professionale è sempre sembrata necessaria per cercare di elaborare una traduzione contemporanea della musica che nel teatro antico aveva una fondamentale importanza. Tuttavia, dato l'impegno richiesto su questo fronte, non è sempre stata possibile una collaborazione di tal genere, in mancanza della quale abbiamo utilizzato musiche già registrate. Nonostante i tanti limiti, non abbiamo mai sottovalutato la necessità di rispettare la caratteristica drammaturgica del teatro antico, che alternava parti recitate ad altre cantate e danzate; pertanto un certo numero di studenti è sempre coinvolto nelle parti corali, di

cui si cerca di valorizzare l'importanza sia per il teatro antico che per la resa scenica contemporanea (in Università Cattolica abbiamo in eredità, al riguardo, gli insegnamenti di Mario Apollonio).



**Foto 3a-c: Coro *Dyscolos* di Menandro
(Teatro Filodrammatici di Milano
dicembre 2004)**



Foto 4: Coro *Casa degli Atridi* (aula Bontadini, Università Cattolica maggio 2005).



Foto 5: Coro *Antigone* di Sofocle (aula Bontadini Università Cattolica, maggio 2010).

3. Il terzo momento, cioè quello in cui si elaborano le scelte registiche, ha subito nel tempo trasformazioni importanti: infatti, esso era stato affidato, in una prima fase, soprattutto ai docenti che dall'alto impartivano le necessarie istruzioni agli attori, ma con il tempo è emersa la necessità di coinvolgere attivamente gli studenti-attori nella ricerca dell'interpretazione scenica del dramma. Mi sono infatti accorta che solo prendendo parte attiva alla costruzione del copione e delle sue didascalie essi possono riuscire a entrare nelle proprie parti con una naturalezza e una consapevolezza che sarebbero altrimenti impossibili ad attori che muovono i primi passi in quest'arte. Un'esperienza comune a tutti è che il senso profondo dell'opera a cui si lavora si esplicita soprattutto in questa fase, da cui emerge un filo rosso da seguire.

Il nostro metodo è empirico: infatti, dopo aver montato separatamente le scene, i momenti delle prove 'filate' rappresentano un'importantissima verifica di quanto funziona o non funziona nelle scene ipotizzate e precedentemente costruite durante prove separate. In un certo senso, il copione rimane un testo sempre aperto sino all'ultima prova generale. Importante è il coraggio di modificare o addirittura eliminare quello che, nelle prove filate, rivela di non funzionare. In tale processo, là dove esistono incertezze o proposte che non paiono adeguate, sono io ad assumermi la responsabilità delle decisioni definitive.

Questo terzo momento è dunque importante e al tempo stesso complesso, richiedendo la partecipazione attiva e creativa di tutti i docenti e studenti, un obiettivo di per sé non sempre facile. In esso possono venire valorizzate, oppure perse, molte

energie spese nelle due precedenti fasi del lavoro. Dal suo successo dipende la possibilità di arrivare al risultato finale che ci si auspica: colpire ed emozionare il pubblico in sala con storie di uomini vecchie di millenni.

C 2a. *Gli spettacoli. Premessa necessaria*

Lo scopo didattico di un Laboratorio di Drammaturgia antica comprende la necessità di un saggio finale, rappresentato davanti a un pubblico. Perché sia necessario avere almeno uno spettatore è dichiarato dalla famosa definizione dell'azione teatrale data da P. Brook, che con minimalismo ne coglie l'essenza

Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro lo osserva: è sufficiente a dare inizio a un'azione teatrale².

La creazione di uno spettacolo davanti a un pubblico è dunque resa necessaria dalla nozione stessa di teatro, oltre che dalla necessità didattica di verificare, attraverso la *performance* che equivale a una forma di esame, il lavoro svolto da ciascuno studente in vista dei crediti formativi. Tuttavia la trasformazione del saggio in spettacolo, aperto non solo a un ristretto e controllato numero di spettatori, ma ad un pubblico più vasto che affluisce in università dalla città e dalle scuole, risponde a una ambizione e a una intenzione diversa. Risponde all'ambizione che, dentro allo spazio universitario, sia possibile combinare, in mutuo soccorso, ricerca scientifica e sensibilità artistica, proponendo interpretazioni teatrali che non scavalchino, ma anzi affrontino, con soluzioni visibili in scena, le difficoltà dei testi ereditati dal mondo classico. Risponde inoltre all'intenzione di comunicare al contesto sociale della città la possibilità di un'attrazione verso il patrimonio culturale dell'antichità greca e romana, che ha proprio nel teatro parte dei suoi capolavori.

Sin dal primo anno è sembrato importante rendere il saggio finale del Laboratorio di Drammaturgia antica un effettivo spettacolo. Ciò non sarebbe stato possibile senza l'appoggio fondamentale che ho ricevuto da alcuni finanziamenti da Enti pubblici, sponsorizzazioni e uffici amministrativi dell'Università Cattolica, aspetti economici di cui parlerò in seguito.

Per mettere insieme uno spettacolo con maggiori pretese di un semplice saggio di fine anno è stato necessario creare anche una macchina organizzativa di una certa complessità, anche in questo caso resa possibile dal sostegno della Direzione di Sede che ha permesso di accedere ai servizi di vari Uffici dell'Università Cattolica.

² P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma 1998, 21 (ed. or. *The empty space*, London 1968).

L'organizzazione del saggio come spettacolo teatrale, oltre a una copertura finanziaria, richiede un luogo adeguato alle necessità di una *performance* davanti a un pubblico, lo studio di una scenografia e di costumi (quand'anche minimalisti, ma comunque necessariamente coerenti e non improvvisati), l'equipaggiamento di proiettori per creare effetti luminosi e la creazione di un piano luci, scena per scena, lo studio dei problemi acustici (preferibilmente recitiamo senza microfoni), la preparazione di locandine e materiale pubblicitario sia in formato elettronico che stampato, la preparazione di un comunicato stampa e la disponibilità a rispondere a interviste giornalistiche, un magazzino in cui riporre i materiali scenografici alla fine dei lavori. Fino ad ora, di necessità, sono stata io responsabile di questi aspetti logistici.



Foto 6: Creazione dei costumi da parte degli studenti in occasione della rappresentazione del *Dyscolos* nel maggio 2009.





Foto 7a-d: Creazione della scenografia da parte degli studenti sotto la guida dell'Architetto Clara Matelli e del Dott. Claudio Brambilla per la rappresentazione del *Dyscolos* nel maggio 2009.

C 2b. Le attività e gli spettacoli del Laboratorio di Drammaturgia antica dall'a.a. 2002-2003 all'a.a. 2010-2011

Qui di seguito, partendo dall'evento più recente, presento un elenco delle attività didattiche e degli spettacoli del Laboratorio di Drammaturgia antica (per brevità in questa sezione indicato dalla sigla LDA). Fino all'a.a. 2004-2005 alcune fasi del lavoro sono state riconosciute come "modulo professionalizzante all'interno del progetto quadro del Fondo Sociale Europeo" (FSE), usufruendo dunque di questo importante sostegno. Dal 2006 le attività del LDA sono comprese nell'ambito delle iniziative del Centro di Cultura e iniziativa teatrale "Mario Apollonio" (CIT) dell'Università Cattolica di Milano. Nell'Archivio eventi della pagina web del LDA (http://progetti.unicatt.it/mainprojects_2262.html) se ne offre una più dettagliata descrizione con specifiche schede anche tecniche.

a.a. 2010-2011

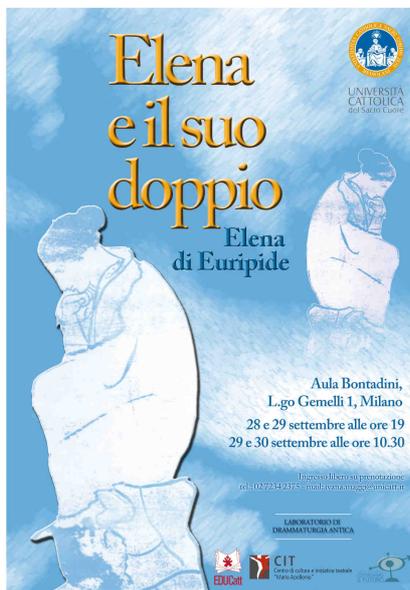


Foto 8a e 8b:
locandine *Elena*
di Euripide.

Con *Elena e il suo doppio*, dall'*Elena* di Euripide, il LDA ha affrontato la messa in scena di un'ampia sezione della tragicommedia euripidea andata in scena nel 412 a.C. Direzione artistica di Elisabetta Matelli, formazione attoriale curata da Christian Poggioni. Musicisti in scena. La ricerca sul testo e il lavoro per la resa scenica si sono concentrati sul limite sottile e ambiguo tra tragico e comico nell'*Elena*. Le scelte musicali hanno cercato di tradurre con linguaggio contemporaneo l'importante musicalità che entra anche in alcuni dialoghi dell'originale greco, per esprimere le diverse emozioni in gioco (tre musicisti hanno suonato dal vivo). Il ruolo di Elena è stato interpretato, in alternanza, da due studentesse, ciascuna delle quali ha agito anche da Coreuta nella rappresentazione in cui non era protagonista. La costruzione della scenografia ha impegnato creativamente e artigianalmente alcuni studenti. Spettacoli: il 31 maggio e 1 giugno 2011 nell'aula Bontadini dell'Università Cattolica del Sacro Cuore (per questo luogo vedi sotto C 4a), alle ore 11.30 e 17.30. Repliche il 28-29-30 settembre 2011. Per una recensione vedi:

<http://www.ilsussidiario.net/mobile/Milano/2011/10/1/TEATRO-Gli-studenti-rendono-omaggio-a-Euripide-siamo-davvero-padroni-del-destino-/210866/>



Foto 9a: Adriano Sangineto all'arpa durante lo spettacolo *Elena e il suo doppio* in aula Bontadini il 30 settembre 2011.



Foto 9b: La Prof. Maria Franca Frola introduce *Elena e il suo doppio* leggendo in traduzione la *Storia del Dottor Giovanni Faust, il ben noto mago e negromante. Domenica in Albis / Di Elena evocata per magia* (da un testo del 1587).





Foto 10, 11a-b, 12, 13a-b-c, 14a-b: Foto dello spettacolo *Elena e il suo doppio* (aula Bontadini, maggio 2011).

a.a. 2009-2010



Foto 15a e 15b: Locandine *Studio per la messa in scena dell'Antigone di Sofocle* (aula Bontadini, maggio e settembre 2010).

Studio per una messa in scena dell'Antigone di Sofocle, sotto la direzione artistica di E. Matelli e con la collaborazione dell'attore Chr. Poggioni. La lezione-spettacolo ha

Dionysus ex machina II (2011)

permesso al pubblico di assistere, in una prima parte, a una sorta di lezione-aperta, coreograficamente costruita, che rappresentava scenicamente il percorso di formazione tecnica necessaria perché un attore possa entrare efficacemente nel proprio personaggio. La seconda parte ha presentato alcuni frammenti da episodi della tragedia, con particolare attenzione alla resa scenica dei caratteri dei protagonisti, studiati in funzione del loro ruolo nella struttura drammaturgica dell'*Antigone*. L'interpretazione della *parodos* e del primo stasimo, impostata sullo studio del processo mimetico degli elementi naturali e animali descritti in questi versi, ha fatto come da cerniera tra la prima e la seconda parte, il tutto al ritmo di percussioni e di uno strumento a corda (chitarra), suonati in scena. Spettacoli: nell'aula Bontadini dell'Università Cattolica di Milano rappresentazioni aperte alla città e al pubblico delle scuole nei giorni 25 e 26 maggio 2010 (2 spettacoli), 27 e 28 settembre 2010 (4 spettacoli).



Foto 16 e 17a-e: Momenti dello *Studio per una messa in scena dell'Antigone di Sofocle* (aula Bontadini, maggio 2010).



a.a. 2008-2009

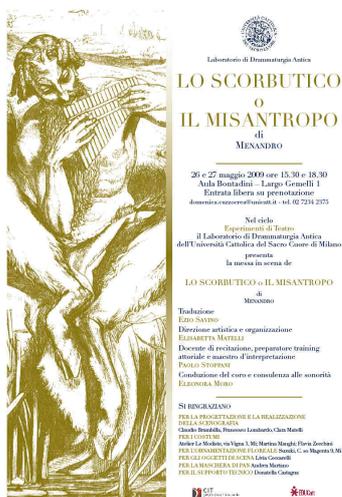


Foto 18: locandina *Lo Scorbuto o Il Misanthropo (Dyscolos)* di Menandro.

Messa in scena di tutta la commedia *Lo Scorbuto o Il Misanthropo (Dyscolos)* di Menandro, dalla traduzione del Prof. Ezio Savino, una traduzione già composta, nell'ambito del LDA, per la messa in scena con maschere teatrali nell'anno 2004. Direzione artistica di E. Matelli, collaborazione degli artisti Eleonora Moro (per la parte corale, liberamente ricostruita) e Paolo Stoppani (per la parte attoriale). Durante il corso sono stati approfonditi i meccanismi di rappresentazione del 'ridicolo' propri della

Commedia Nuova, con particolare attenzione alla caratterizzazione dei tipi umani rappresentati da ciascun personaggio. Spettacoli: nell'aula Bontadini dell'Università Cattolica di Milano saggio finale con 4 spettacoli aperti anche al pubblico delle scuole e della città nei giorni 26-27 maggio 2009.



Foto 19a-b, 20, 21: Scene da *Lo Scorbuto o Il Misanthropo (Dyscolos)* di Menandro (aula Bontadini, maggio 2009).

a.a. 2007-2008

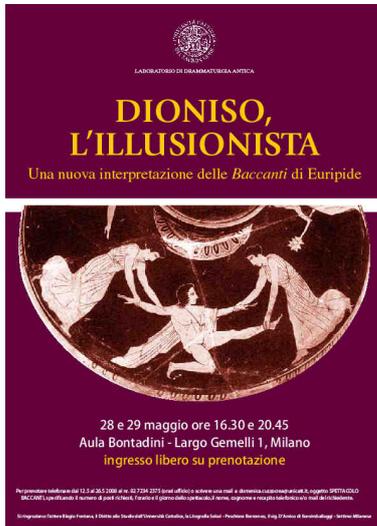


Foto 22: Locandina di *Dioniso l'illusionista* (*Baccanti* di Euripide).

Messa in scena di *Dioniso l'illusionista* (*Baccanti* di Euripide), sulla base di una traduzione 'sperimentale' della tragedia del Prof. E. Savino. Docenza, direzione artistica e organizzazione di E. Matelli con la partecipazione didattica dell'attrice Lucilla Giagnoni e la consulenza del Prof. E. Savino. Durante il corso è stato approfondito lo studio della tragedia, iniziato nell'anno precedente, impostando l'interpretazione attraverso il tema del doppio, riconosciuto come fondamentale nella 'complicazione' della trama tragica. Lo sdoppiamento del protagonista è stato realizzato attraverso due attori guidati a lavorare in sinergia e a specchio. Spettacoli: 4 repliche, il 29 e 30 maggio 2008 nell'aula Bontadini dell'Università Cattolica.



Foto 23, 24, 25: *Dioniso l'illusionista* (aula Bontadini, maggio 2008).

a.a. 2006-2007



Foto 26: Locandina Studio per una messa in scena delle Baccanti di Euripide (maggio 2007).

Studio per una messa in scena delle Baccanti di Euripide. Docenza, direzione artistica e organizzazione di E. Matelli con la partecipazione didattica dell'attrice L. Giagnoni e la collaborazione del Prof. E. Savino. L'attività laboratoriale ha affrontato un primo studio del testo delle *Baccanti* per scegliere linee interpretative degli episodi e delle parti corali. In questo lavoro si è accolta la proposta del Prof. Savino di sperimentare la possibilità di rendere le parti liriche delle *Baccanti* con il linguaggio sacrale e arcaico della poesia religiosa italiana di Jacopone da Todi. Tale sperimentazione ha richiesto i verificare la sostenibilità scenica di questa interpretazione, studiando le possibilità di resa recitativa e musicale di tali parti. Spettacoli: 2 rappresentazioni il 30 maggio 2007 in aula Bontadini.

a.a. 2005-2006

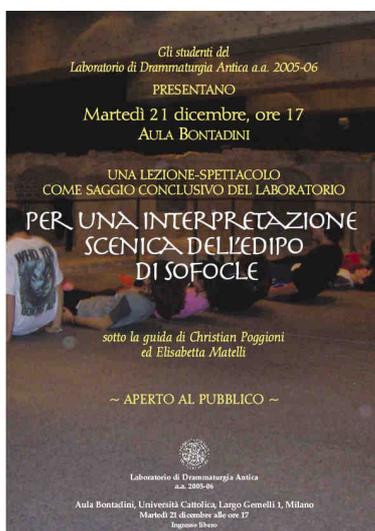


Foto 27: Locandina Per una interpretazione scenica dell'Edipo di Sofocle (aula Bontadini, dicembre 2005).

Per una interpretazione scenica dell'Edipo di Sofocle: la ricerca di questo anno ha prima affrontato, a tavolino, il tema delle 'narrazioni' (*rheseis*) nella struttura drammaturgica della tragedia *Edipo* di Sofocle, aprendo poi la ricerca sulla loro resa recitativa. Docenza, direzione artistica e organizzazione di E. Matelli con la collaborazione didattica dell'attore Chr. Poggioni. L'assenza di finanziamenti ha impedito di portare avanti, come negli anni precedenti, la produzione di uno spettacolo completo. Per il saggio finale sono stati scelti solo alcuni frammenti di episodi e di parti corali drammaturgicamente significativi per la tragedia di Sofocle, concentrando il lavoro sulle tecniche interpretative del testo, con l'assimilazione delle intenzioni di ciascun personaggio in una determinata scena e la coerente resa attoriale. Pur con un limitato spettacolo finale, gli studenti hanno acquisito una importante consapevolezza di tutte le diverse fasi di lavoro necessarie, acquisendo

sensibilità e competenze anche di tecnica attoriale, che li hanno spinti a proseguire con entusiasmo un lavoro più importante nell'anno successivo. Spettacoli: saggio conclusivo il 21 dicembre 2005 ore 17 in aula Bontadini.

a.a. 2004-2005

Si è trattato di un anno particolarmente ricco di iniziative di genere diverso, rese possibili da benemeriti finanziamenti e fortunate occasioni:

1. *Casa degli Atridi*: messa in scena dell'*Oreste* di Euripide.



Foto 28a-d: Locandine di *Casa degli Atridi* (*Oreste* di Euripide).

La tragedia è stata adattata alle esigenze di una rappresentazione contemporanea attraverso il taglio di alcune sezioni recitate e liriche e l'introduzione della figura di un narratore che le ha presentate in sintesi al pubblico (testo di E. Matelli sulla traduzione di F.M. Pontani). Attraverso la collaborazione della Facoltà di Musicologia di Cremona (Università di Pavia) lo spettacolo ha potuto utilizzare brani musicali composti da Ettore Romagnoli per le tragedie rappresentate al teatro di Siracusa negli anni tra il 1914 e il 1927, trascritti e suonati in scena con arpa, percussioni e flauti da studenti della facoltà di Musicologia dell'Università di Cremona-

Pavia. Direzione artistica, organizzazione e docenza di E. Matelli, con la collaborazione del Prof. E. Savino. Spettacoli: 11 repliche nei mesi di novembre-dicembre in aula Bontadini dell'Università Cattolica, 1 replica al Teatro dell'Istituto Leone XIII di Milano il 9 marzo 2005, 1 replica al Teatro Pasta di Saronno il 28 settembre 2005. Su invito dell'Associazione Archeologi Ticinesi replica al Teatro Nuovo Studio Foce di Lugano il giorno 11 marzo 2006. Le 11 repliche nei mesi di novembre-dicembre sono entrate nei programmi della Mostra *Il Mito oltre il Mito... Il teatro* presso il Palazzo Reale di Milano (6/10/2004-23/1/2005).



Foto 29 e 30: *Casa degli Atridi (Oreste di Euripide)* in aula Bontadini novembre 2005.

2. Studio per la rappresentazione del *Dyscolos* di Menandro in maschera.



Lo spettacolo, realizzato da attori professionisti guidati da Adriano Iurissevich, ha avuto luogo al Teatro Filodrammatici il 20 dicembre 2004. Esso ha accolto studenti del LDA nelle parti corali. La principale caratteristica di questo spettacolo è stata la recitazione con maschere ricostruite in base a reperti archeologici di Lipari del III secolo a.C., resa possibile dalla collaborazione della docente E. Matelli con il progetto internazionale *Menander in Performance* di Richard Williams dell'Institute for Art History dell'Università di Glasgow. Si è trattato di un lavoro sulla recitazione in maschera, a cui il pubblico moderno non è più avvezzo, ma che evoca arcani aspetti del teatro classico, ancora

vitali, e per i quali gli attori devono possedere un'accuratissima tecnica. Le particolarità di tali pratiche attoriali sono state mostrate nel dettaglio agli studenti del LDA dai

professionisti coinvolti anche in un corso supplementare, sostenuto dal FSE. Altro aspetto importante è stata una nuova traduzione del *Dyscolos* di Menandro, realizzata *ad hoc*, da parte del Prof. E. Savino, il quale, senza tradire l'originale, ha cercato di rendere un testo adatto all'azione scenica, grazie allo stretto contatto con i lavori di Iurissevich nell'ambito del LDA: essa è stata pubblicata inizialmente come dispensa ISU nel 2004 e poi presso l'editore GBM (opuscoli di Ethos). Per il saggio finale gli studenti del LDA hanno interpretato i cori della commedia riproducendo danze e canti delle zone grechaniche dell'Italia che – sulla base degli studi condotti – hanno la possibilità di conservare figure, passi e motivi della tradizione greca antica. Lo spettacolo è entrato nei programmi della Mostra *Il Mito oltre il Mito... Il teatro* presso il Palazzo Reale di Milano (6/10/2004-23/1/2005) e ha ricevuto un finanziamento dalla Regione Lombardia (vedi *supra* foto 8a-c: Coro del *Dyscolos* al teatro Filodrammatici di Milano dicembre 2004).



Foto 32-33: *Dyscolos* di Menandro al teatro Filodrammatici di Milano (dicembre 2004).



Foto 34: Gli attori Luca Altavilla, Andrea Pietro Anselmi, Angelo Crotti, Romans Pazos-Suarez, sotto la guida di Adriano

Iurissevich, mostrano al termine dello spettacolo, le maschere eseguite da Malcolm Yates Knight sotto la direzione scientifica di Richard Williams (Scozia).

3. Messa in scena di *Orfeo e le stelle*. Istruzione attoriale di Adriano Iurissevich. Testo composto dallo studente del LDA, Filippo Silva. Musiche di Carlo Fatuzzo, studente della Facoltà di Musicologia dell'Università di Cremona. Docenza, direzione artistica e organizzazione di E. Matelli con la collaborazione del Prof. E. Savino. La didattica di A. Iurissevich è stata sostenuta dal FSE e i costi dello spettacolo sono stati parzialmente sostenuti dalla Regione Lombardia. Durante il corso E. Matelli ha presentato i testi di 'metamorfosi antiche' (soprattutto da Ovidio e Apollodoro) arrivando a enucleare i tre miti di Dafne, Niobe ed Orione con lo scopo di creare prima un testo e poi uno spettacolo adatti a un pubblico infantile (dai 5 ai 10 anni). Sotto la guida della docente, uno studente del LDA, Filippo Silva, ha elaborato la sceneggiatura dello spettacolo interpretato poi dai colleghi. Carlo Fatuzzo, studente della Facoltà di Musicologia dell'Università di Cremona, ha elaborato per l'occasione la composizione dei brani musicali, suonati in scena dal vivo. La traduzione di episodi mitici antichi tra i meno noti e i più complessi in un linguaggio scenico adatto ai bambini e divertente anche per gli adulti ha rappresentato una importante esperienza laboratoriale. Il particolare pubblico infantile ha implicato anche una importante crescita di maturità personale da parte degli studenti-attori. Spettacoli il 19 aprile alle ore 11 (presso il teatro Gnomo di Milano) e 5 maggio 2005 (Teatro Pasta di Saronno ore 11.30). Il 7 giugno 2005 *Orfeo e le stelle* è stato messo in scena nel Reparto di Pediatria dell'Istituto dei Tumori di Milano.



Foto 35: Locandina di
Orfeo e le stelle.

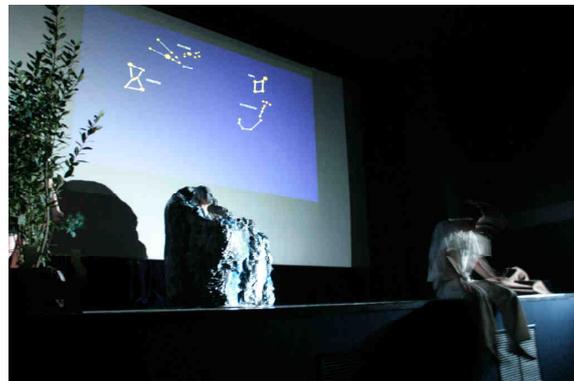




Foto 36a-b-37-38-39-40: *Orfeo e le stelle* in Università Cattolica a Milano aprile 2005, davanti a circa quattrocento bambini delle scuole elementari.

a.a. 2003-2004

1. In questo anno a tema il problema della interpretazione musicale di una tragedia antica, con particolare riferimento all'*Oreste* di Euripide. In collaborazione con la Prof. Eleonora Rocconi della Facoltà di Musicologia di Cremona e il M.stro Carmelo Crucitti gli studenti sono stati avvicinati al complesso tema della musicalità nella tragedia antica. Si è partiti da uno studio filologico delle parti liriche e musicali dell'*Oreste* di Euripide, soprattutto studiando il prezioso frammento papiraceo del II sec. a.C., il Papiro Vienna G 2315, contenente i vv. 338-44 dell'*Oreste* di Euripide, con note musicali antiche. Il lavoro di questo anno si è svolto in entrambi i semestri. Le lezioni strettamente musicali sono state riconosciute come "modulo professionalizzante all'interno del progetto quadro del Fondo Sociale Europeo" (FSE), il che ha permesso

agli studenti di raggiungere un buon livello di competenze specialistiche e tecniche. Dopo una prima lezione-spettacolo di ambito musicale al termine del I semestre, nel II semestre si è cercato di costruire uno spettacolo in cui inserire le parti musicali già studiate, selezionando le parti più significative degli episodi che costruiscono la trama. A sostegno della parte teorica di musica greca è stata pubblicata la dispensa di Eleonora Rocconi, *Mousiké Techne* (Università Cattolica ISU, Milano 2004). Spettacoli: primo semestre il 9 marzo 2004 alle ore 15.30; secondo semestre il 26 maggio 2004 alle ore 18 e il 27 maggio 2004 alle ore 11 aula Bontadini.



Foto 41-42: Locandine delle lezioni-spettacolo sulle parti corali e musicali dell'*Oreste* di Euripide (aula Bontadini marzo e maggio 2004).

2. L'attività del LDA in questo anno ha accolto, come attività extra, l'invito ad allestire una

recitazione di testi poetici accompagnata da musiche di età barocca (vedi libretto di sala): Amore ed Eroismo "Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno / teatro, opre sarian sì memorande", T. Tasso, *Ger. Lib.* XII 54, 1s. Voce recitante: Donatella Castagna. Fagotto barocco: Carmelo Crucitti. Spinetta: Elisabetta Coluccio. Direzione artistica: E. Matelli. Spettacoli: 11 maggio 2004 ore 18 in aula Bontadini e 12 maggio 2004 ore 11.30 in Cappella San Francesco dell'Università Cattolica.

a.a. 2002-2003

Foto 43: Locandina della *Medea* di Euripide (CRT di Milano, giugno 2003).

Medea di Euripide: lo studio in vista della resa scenica della tragedia è stato affrontata da E. Matelli con la collaborazione dell'attore Bruno Crucitti e del musicista M.astro Carmelo Crucitti, il quale ha proposto una particolarissima



interpretazione musicale delle parti liriche e cantilenate basata su uno studio dei metri dei versi greci e su ipotesi ricostruttive delle antiche armonie. Il musicista ha provveduto per l'occasione alla ricostruzione di un aulo secondo i modelli antichi (avvalendosi della pratica artigiana delle zone greco-calabresi), strumento da lui stesso suonato in scena. Grazie a un finanziamento della Regione Lombardia, è stato possibile un investimento per la costruzione di scenografia e costumi. Gli studenti sono stati istruiti sia per le parti recitate sia per quelle musicali, cantate. La prima dello spettacolo è stata accolta nel prestigioso Teatro dell'Arte di Milano. A sostegno del lavoro didattico sono state pubblicate due dispense a cura di E. Matelli (*La Medea di Euripide. Indicazioni dal testo per la resa scenica*, con CD contenente una registrazione dei canti dello spettacolo), a cura di E. Matelli, ISU, Unicatt 2003; *La Medea di Euripide. Testi e iconografia di riferimento*, a cura di E. Matelli con appendice di Bruno Crucitti, ISU, Unicatt, 2003). Spettacoli: il 9 giugno 2003 al Teatro dell'Arte di Milano, con repliche al Teatro Filodrammatici di Cremona (30 Ottobre 2003, ore 9) e al Centro Culturale Asteria di Milano (4 novembre 2003 ore 9.30 e 15.30; 5 novembre ore 9.30).



Foto 44a-b: Alcune scene da *Medea* di Euripide al Teatro CRT di Milano (giugno 2003).

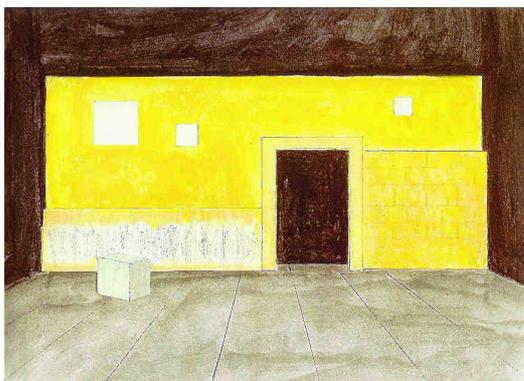


Foto 45a-b: Bozzetti di Clara Matelli per la scenografia della *Medea* di Euripide al Teatro CRT di Milano.

Altri spettacoli

In parallelo a questi eventi specifici, il Laboratorio di Drammaturgia antica ha cercato di promuovere alcuni spettacoli degli artisti che via via sono stati vicini alle sue attività. Tra le manifestazioni di rilievo cittadino ricordo il già citato *Dyscolos* di Adriano Iurissevich al teatro Filodrammatici di Milano 20 dicembre 2004, *Vergine Madre* di L. Giagnoni nella Basilica di Sant'Ambrogio il 5 maggio 2009, *Il Vangelo secondo Pilato* di Chr. Poggioni nell'aula Bontadini dell'Università Cattolica 1 marzo 2011, *Big Bang* di L. Giagnoni nell'aula Magna dell'Università Cattolica 5 maggio 2011.

C 3. Risorse economiche

Questo punto è purtroppo tra quelli che più difettano di una vera e propria organizzazione, essendosi finora basato su finanziamenti istituzionali per un limitato numero di ore di didattica e per il resto su occasioni estemporanee di risorse finanziarie: al Laboratorio di Drammaturgia antica, purtroppo, manca per il momento una figura di riferimento con specifiche competenze amministrative e un consolidato canale di finanziamento. Gli spettacoli non emettono un biglietto. Con i miei molti limiti in questo campo, di anno in anno cerco soluzioni agli impegni finanziari richiesti dagli spettacoli.

A livello istituzionale un certo numero di ore di lezione dell'attore professionista, essendo parte della didattica, sono sempre state compensate dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università. Nel 2002-2003 furono riconosciute e compensate all'attore 50 ore di didattica, attualmente solo 20. Come ho già descritto nei paragrafi C 1a e C 1b, in merito alla didattica, a causa di questi limiti mi è sempre stato necessario trovare anche altre fonti di finanziamento sia per retribuire il maggior numero di ore di lezione dell'attore, sia per allestire lo spettacolo. Il CIT (Centro di cultura e iniziativa teatrale Mario Apollonio dell'Università Cattolica, http://centridiricerca.unicatt.it/cit_173.html) riconosce all'attore un compenso di 250 euro per la partecipazione al saggio finale.

Per i progetti degli a.a. 2003-2004 e 2004-2005 è stato fondamentale il contributo del FSE (Fondo Sociale Europeo) che, attraverso l'Ufficio Relazioni Internazionali, ha permesso di avviare dei corsi di didattica specialistica in musica antica e in recitazione in maschera. I programmi di finanziamento delle iniziative culturali dell'ISU (poi DSU ed Educatt) dell'Università Cattolica hanno permesso di ricevere contributi per alcune spese in relazione agli allestimenti scenici e alle locandine dall'a.a. 2006-2007 al 2008-2009. Il gruppo studentesco Evoè dell'Università Cattolica, partecipando alle iniziative, ha dato un piccolo contributo economico negli a.a. 2008-2009 e 2009-2010. Negli a.a. 2002-2003 e 2004-2005, rispondendo a dei bandi di concorsi inoltrati attraverso Uffici

amministrativi dell'Università, il Laboratorio di Drammaturgia antica ha ottenuto finanziamenti dalla Regione Lombardia. Questa fonte di finanziamento ha permesso di costruire importanti elementi scenografici e costumi che vengono ancora utilizzati nelle nostre rappresentazioni.

L'Ufficio Fund Raising dell'Università Cattolica, dal 2002 al 2005, ha permesso inoltre di ricevere alcune sponsorizzazioni da Enti e Istituti bancari (grazie ai quali è stato possibile tra l'altro ricostruire tre maschere in resina basate sui modellini di Lipari, ad opera del famoso mascheraiolo di Glasgow, Malcolm Knight, <http://www.scottishmaskandpuppetcentre.co.uk/>). La 3 M Italia ha donato la costruzione di un fondale per palcoscenico (utilizzato per la rappresentazione del *Dyscolos* di Menandro al Teatro Filodrammatici il 20 dicembre 2004) con materiale Scotchprint. A mia sorella Clara Matelli, architetto e pittrice, devo la progettazione della scenografia per la *Medea* di Euripide e la concessione di un suo dipinto per la realizzazione del fondale realizzato da 3 M Italia per il *Dyscolos*. Nell'a.a. 2010-2011 la Fondazione *Costruiamo il futuro* ha erogato un piccolo contributo.

C 4a. *Gli spazi della didattica e degli spettacoli*

Il Laboratorio di Drammaturgia antica ha come sede privilegiata delle proprie attività didattiche un luogo molto particolare, l'aula Bontadini, che per le sue caratteristiche si presta ad essere anche uno spazio adattabile agli spettacoli con presenza di pubblico.

L'aula Bontadini è dedicata a un importante filosofo del XX secolo, uno dei primi studenti e poi illustrissimo docente dell'Università Cattolica, Gustavo Bontadini: un'aula particolare, ricavata nell'area della ghiacciaia-dispensa costruita nel XVIII in uno dei cortili di servizio del monastero Sant'Ambrogio, fondato dai Franchi nel 784 d.C. e che l'Ateneo congloba nelle sue strutture. La “conserva di giazzo” con l'adiacente cantina, scoperte nel febbraio del 1986 durante gli scavi per la costruzione di nuovi edifici, offre una scenografia naturale che fa di quest'aula un ambiente di grande suggestione che merita una breve descrizione.

Rinvenuta nel sottosuolo a una quota che ostacolava la realizzazione del progetto edilizio, la ghiacciaia è stata sezionata in dieci parti, rimossa e traslata verticalmente fino a una profondità di circa 11 metri rispetto al piano terra attuale, quindi restaurata rispettando la medesima collocazione planimetrica. La struttura è costituita da un grande serbatoio circolare in mattoni, del diametro di 8 metri, per lo stivaggio della neve; al centro un pozzetto garantiva lo smaltimento dell'acqua che proveniva dallo scioglimento della neve. Le pareti a sezione tronco conica e l'originaria copertura a volta del serbatoio – che emergeva sopra terra – non si sono conservate, mentre è

sopravvissuta la cantina, anch'essa, in origine, voltata: lungo la sua parete di fondo è visibile una serie di nicchie dotate di ganci e incassi per mensole di legno destinate all'appoggio degli alimenti da conservare e "mantenere freschi". Il progetto di valorizzazione della ghiacciaia nell'aula Bontadini ha previsto sul serbatoio una pavimentazione in vetro che costituisce la nostra *skené*: alcuni fari ne permettono l'illuminazione, con effetti scenografici di rilievo. La parete arcuata con nicchie della cantina, che si sviluppa per 11 metri circa, occupa un ampio spazio utilizzato come sfondo e rappresenta un prezioso, versatile luogo scenografico: esse diventano infatti per noi, di volta in volta, palazzo degli Atridi ad Argo, palazzo di Penteo o di Edipo o di Creonte a Tebe, palazzo di Teoclimeno in Egitto, casa di Cnemone a Phile in Attica...

Oltre che spazio didattico, l'aula Bontadini si offre anche come spazio teatrale e in effetti è qui che avvengono per lo più le nostre 'prime'. Dato che per ragioni di spazio e di sicurezza l'aula non può accogliere più di 100 persone di pubblico, siamo soliti proporre, nell'occasione di ogni nuovo spettacolo, in base alle richieste, un certo numero di repliche in giorni successivi e a distanza di qualche mese (con anche due spettacoli a giorno). L'ingresso agli spettacoli è libero, ma a causa della limitata capienza dell'aula Bontadini richiede una prenotazione telefonica.

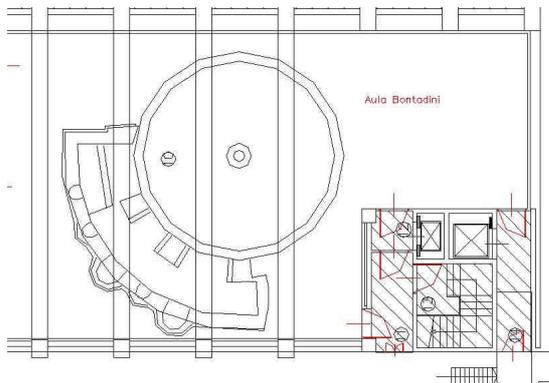


Foto 46: La pianta dell'aula Bontadini.



Foto 47: L'aula Bontadini come spazio per le lezioni.

L'aula Bontadini come spazio teatrale non permette agli attori di porsi a un livello diverso rispetto al pubblico. La conseguenza è che un allineamento parallelo di tutte le sedie impedisce, dalla terza fila in poi, una buona visione dello spazio scenico. Agli inizi ci siamo scontrati con questo grave problema. Per risolvere questo limite, ci siamo risolti a porre il pubblico in posizione diversa: due, massimo tre file di sedie poste a ferro di cavallo lungo le tre pareti dell'aula antistanti le mura della cantina della ghiacciaia permettono una buona visione di quanto avviene in scena a circa 90-100 persone. L'idea venne a uno studente, Diego Runko. Questa soluzione permette inoltre di allungare lo spazio scenico pressoché lungo tutta l'aula e conseguentemente il

pubblico può 'abbracciare' quanto lì avviene, e gli attori hanno più facilità a rompere la 'quarta parete' (una particolare relazione con il pubblico che appare come una scoperta della drammaturgia del XX secolo ma che invece si può scoprire già suggerita nei testi di Euripide, Aristofane, Menandro, Plauto, Terenzio). A seconda dello spettacolo, l'ambientazione dell'azione scenica ha richiesto di aggiungere alcuni elementi di scenografia più o meno importanti.



Foto 48: Allestimento dell'aula Bontadini per *Elena e il suo doppio* (maggio 2011).



Foto 49a-b: Allestimento dell'aula Bontadini per il *Dyscolos* di Menandro (maggio 2009).

Data la rilevanza dell'aula Bontadini, sono molto grata all'Università Cattolica per la possibilità che ci viene data di utilizzarla e, nelle nostre intenzioni, di valorizzarla con le attività del Laboratorio di Drammaturgia antica. "Perché le cose accadano, occorre un luogo", e l'aula Bontadini rappresenta questa grande possibilità per noi.

Il successo di alcuni spettacoli ha suscitato talora l'invito a portarli in altri spazi, anche in veri e propri teatri. Nel punto C 2b ho avuto già occasione di menzionare nostre repliche al Teatro Filodrammatici di Cremona, al Teatro Pasta di Saronno, Teatro Asteria e Teatro Leone XIII di Milano, inoltre al Teatro Foce di Lugano.

C 4b. Gli spazi per la conservazione della scenografia, i costumi e proiettori luce, strumenti musicali e gli oggetti di scena

Anche la disponibilità di spazi per la conservazione della scenografia, dei costumi, dei proiettori di luce, degli strumenti musicali e degli oggetti di scena rappresenta una componente fondamentale della realtà 'sistemica' del Laboratorio di Drammaturgia antica, nel quale gli elementi artistici che ne rappresentano il vertice dipendono necessariamente da ciò che sta concretamente alla base. Per i nostri spettacoli è necessario un luogo in cui, terminato un lavoro e in attesa del successivo, tutta l'oggettistica possa con sicurezza venire conservata, e ciò avviene in alcuni magazzini dell'Università Cattolica, grazie all'Ufficio logistica e al Magazzino. Dentro a questi uffici ci sono persone che in certo senso sono anch'esse entrate nella nostra storia: il rag. Dioli e poi il suo successore Luciano Ratti, i signori Massimiliano Checchini del Magazzino e Mario Tanzi dell'Ufficio logistica. Il loro aiuto non consiste solo nella disponibilità a trovare spazi, ma anche nell'estrema cordialità delle numerose situazioni in cui, anche pressati da ben altre incombenze, mi hanno sempre aiutato, con sorridente partecipazione, nel trasporto dei tanti materiali.



Foto 50a-b: La scenografia nel magazzino di Via Orti a Milano.

C 5. La comunicazione degli eventi

Locandine, in formato sia cartaceo sia web, unitamente alla stampa di inviti rappresentano una necessaria forma di comunicazione. La stampa è sempre avvenuta attraverso l'ISU poi divenuto DSU e in seguito Educatt, in particolare grazie a Daniele Clarizia, che direttamente o indirettamente ha sempre eseguito lo studio grafico e la stampa di tali materiali, sulla base di mie proposte.

Attraverso l'Ufficio stampa dell'Università Cattolica la rivista «Presenza, Cattolica News», quotidiani con pagine milanesi hanno pressoché sempre dato informazioni sui nostri spettacoli.

Personalmente, ho ricevuto interviste da Radio Marconi e da televisioni private.

Per alcuni spettacoli sono state date informazioni via web (purtroppo è possibile che alcuni indirizzi non siano più attivi):

http://www2.unicatt.it/pls/catnews/consultazione.mostra_pagina?id_pagina=10827

http://www2.unicatt.it/pls/unicatt/gestion_cattnews.vedi_notizia?id_cattnewsT=4127

<http://new.lombardiacultura.it/evento.cfm?id=771>

<http://213.21.157.139/lib/eventi/Locandina2.pdf>

<http://www.dismec.unibo.it/musichegreci/immagini/casaatridi.jpg>

http://www2.unicatt.it/pls/unicatt/gestion_cattnews.vedi_notizia?id_cattnewsT=398

http://www.electaweb.it/electa/media/Miti_depliant_ok.pdf

<http://new.lombardiacultura.it/evento.cfm?id=739>

<http://www.mypage.bluewin.ch/aat/atridi.html>

Inoltre, la comunicazione dei nostri spettacoli ha sempre contato molto anche sul passa-parola, per cui si crea da sé, in ogni occasione, un circuito d'informazioni nella città che garantisce la presenza di pubblico. Talora le richieste di partecipazione sono state superiori ai posti disponibili in aula Bontadini.

Gli studenti del Laboratorio di Drammaturgia antica hanno aperto una pagina su Facebook.

La pagina http://progetti.unicatt.it/mainprojects_2264.html permette, dal giugno 2011, di offrire via web informazioni specifiche sulle attività del Laboratorio di Drammaturgia antica.

C 6. Pubblicazioni

L'attività scientifica è parte del backstage del Laboratorio di Drammaturgia antica. Di seguito elenco le dispense e le traduzioni utilizzate durante i lavori, i libretti di sala, gli studi scientifici di argomento correlato, opera di alcuni partecipanti più adulti.

Dispense e traduzioni (in ordine cronologico):

– E. Matelli (a cura di), *La Medea di Euripide. Indicazioni dal testo per la resa*

scenica, con CD contenente una registrazione dei canti dello spettacolo, Milano 2003 (ISU Università Cattolica).

– E. Matelli (a cura di), *La Medea di Euripide. Testi e iconografia di riferimento*, con appendice di B. Crucitti, Milano 2003 (ISU Università Cattolica).

– E. Rocconi, *Mousiké Techne*, Milano 2004 (ISU Università Cattolica).

– E. Savino (trad. di), *Menandro. Dyscolos (Lo Scorbutico)*, Milano 2004 (ISU Università Cattolica).

– E. Matelli (a cura di), *Dioniso, l'illusionista: per una nuova interpretazione delle Baccanti di Euripide*, con una nuova traduzione integrale di E. Savino, appunti e testi a cura di E. M., Milano 2008 (ISU Università Cattolica).

– E. Matelli (a cura di), *Menandro. Dyscolos (Lo Scorbutico)*, trad. di E. Savino, Messina 2008 (ed. GBM, opuscoli di Ethos).

Libretti di Sala (in ordine cronologico):

– *Medea di Euripide*

– *Casa degli Atridi. Dal mito alla storia*

– *Dyscolos, Menandro in maschera. Studio per una messa in scena del Misanthropo*

– *Elena e il suo doppio*

Studi (per argomento):

ANTIGONE

– vedi in ARCHEOLOGIA TEATRALE: R. Viccei, *Il mito teatrale di Antigone nella ceramica italiota e siceliota*.

ARCHEOLOGIA TEATRALE

– R. Viccei – F. Sacchi, *Alla scoperta del teatro romano di Milano*, Milano 2007.

– R. Viccei, *L'area archeologica del teatro romano di Milano. Monumento e valorizzazione*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» X (2009) 9-56.

– R. Viccei, *Trasformazioni dei luoghi scenici nei teatri siciliani. Sulla possibilità di un contributo archeologico alla rappresentazione della tragedia greca in Sicilia*, in A. Martina – A.T. Cozzoli (a cura di), *La tragedia greca. Testimonianze archeologiche ed iconografiche*, Atti del Convegno (Roma, 14-16 ottobre 2004), Roma 2009, 319-33.

– R. Viccei, *Il mito teatrale di Antigone nella ceramica italiota e siceliota*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» XIII (2010) 15-48.

– F. Sacchi – R. Viccei, *Genesi e sviluppo dell'edificio teatrale nel mondo greco e romano*, Milano 2010.

– R. Viccei, *Suoni silenti. Immagini e strumenti musicali del Civico Museo Archeologico di Milano*, Milano 2011.

– Vedi MEDEA: E. Matelli, *Fonti letterarie e iconografiche per un'analisi drammaturgia della Medea euripidea*

LABORATORIO DI DRAMMATURGIA ANTICA

– F. Gatto, *Sperimentazione teatrale in Università Cattolica negli anni 2002-2008: il Laboratorio di Drammaturgia Antica*, Tesi di laurea della Facoltà di Lettere e Filosofia. Corso di laurea in Scienze dei Beni Culturali nell'a.a. 2009-2010. Relatore Prof. Roberta Carpani, correlatore Prof. Stefano Locatelli.

MEDEA

– E. Matelli, *Fonti letterarie e iconografiche per un'analisi drammaturgia della Medea euripidea*, in A. Martina – A.T. Cozzoli (a cura di), *La tragedia greca. Testimonianze archeologiche ed iconografiche*, Atti del Convegno (Roma, 14-16 ottobre 2004), Roma 2009, 259-317.

– M.J. Falcone, *Le songe de Médée: la 'poesia muta' di Angelin Preljocaj*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» XVI (2010) 103-25.

– M.J. Falcone, *Medea e Angitia: possibili intersezioni nella cultura latina*, «Aevum» LXXXV (2011) 81-98.

MUSICA ANTICA

– vedi in ARCHEOLOGIA TEATRALE: R. Viccei, *Suoni silenti. Immagini e strumenti musicali del Civico Museo Archeologico di Milano*.

– vedi in DISPENSE: E. Rocconi, *Mousiké Techne*.

ORESTE

– M.J. Falcone, *Un'interessante rivisitazione del mito di Oreste: il Dulorestes di Pacuvio*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» VIII (2008) 47-71.

RECITAZIONE ANTICA

– E. Matelli, *Osservazioni su Cicerone, De Oratore III 9 (222). Una testimonianza teofrastea sul valore dello sguardo nella recitazione antica* in *Studia Classica Iohanni Tarditi oblata*, vol. II, Milano 1995, 1073-99.

– E. Matelli, *Il tono dell'anima in Teofrasto. Una nuova lettura del frammento FHS&G 712 sulla hypokrisis*, «Aevum» LXXIII (1999) 53-73.

– E. Matelli, *L'importanza del "tono dell'anima" nel trattato Sulla recitazione di Teofrasto*, «Aevum» LXXVIII (2004) 19-31.

– E. Matelli, *Un profilo dell'attore Teodoro di Atene*, «Aevum» LXXXI (2007) 87-131.

TROIANE

– D. Castagna, *Il tema dello scontro culturale e dell'esilio nella ripresa contemporanea delle mitografie della Grecia classica: il caso delle Troiane*, «Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali» XXXII/2 (2009) 191-240.

D. Conclusioni

Come sintesi finale mi limito a ricapitolare i pensieri che mi paiono utili in vista di futuri eventuali sviluppi di questa storia.

Innanzitutto abbiamo avuto sempre la necessità di un elemento che appare ovvio, ma che non è scontato: persone, luoghi, circostanze positive e favorevoli. Nelle difficoltà (che non sono mancate) è sempre stato vincente il proposito di non perdere mai di vista né lo scopo finale di questo genere di Laboratorio (ciò soprattutto da parte mia, vedi all'inizio i punti A e B) né gli obiettivi delle specifiche situazioni in cui ogni partecipante deve sentirsi coinvolto e responsabilizzato (vedi il punto C).

Come ho già scritto nel paragrafo C 1a (2b), sono sempre stata sorpresa dalla capacità degli studenti di far emergere soluzioni concrete ai problemi che immancabilmente, e con estrema varietà, si presentano per ogni spettacolo, pur di arrivare al traguardo del saggio finale. Fondamentale per questo è un forte spirito di gruppo capace di riconoscersi in un progetto condiviso, per il quale si è disposti ad affrontare sacrifici in prima persona. Da questo punto di vista ho verificato l'importanza di utilizzare didatticamente un metodo che permettesse l'apprendimento dell'arte teatrale in un modo maieutico più che prescrittivo. Fondamentale, inoltre, è la capacità di rispetto reciproco nelle relazioni interpersonali. Dentro questa prospettiva comunitaria del Laboratorio di Drammaturgia antica, valorizzare le abilità individuali minimizzando o annullando le tentazioni di rivalità non è un ideale utopico, ma una esperienza quotidiana, come ha rivelato anche il nostro ultimo spettacolo, *Elena e il suo doppio*, nel quale il ruolo di Elena è stato attribuito a due attrici, Chiara Arrigoni e Beatrice Gardella, ognuna delle quali ha recitato nel ruolo della protagonista in due dei quattro spettacoli, e nei rimanenti due è invece stata coreuta. Le due studentesse hanno costruito il proprio personaggio di Elena (l'uno diverso dall'altro) senza entrare in competizione, ma con una amichevole complicità che le ha portate a studiare insieme, a correggersi reciprocamente e a costruire la propria distinta identità sulla scena, contagiando con la loro sinergia l'intero gruppo. Un ultimo esempio, ma tra tanti altri possibili.

Raggiungere il nostro spazio di lavoro in aula Bontadini – a 11 metri di profondità del suolo, tre piani di scale – richiede, ogni volta, la discesa anche faticosa in un 'altro spazio', non immediatamente accessibile, molto profondo rispetto alla superficie,

sorprendente. Da cui è poi necessario risalire. Agli studenti spesso ripeto che tale percorso mi piace immaginarlo come una specie di metafora del lavoro che lì svolgiamo.

La nostra storia ha mostrato che alcuni studenti (terminata l'Università) decidono di affrontare poi professionalmente il mondo del teatro e dello spettacolo, mentre altri portano con sé, anche in altri ambiti lavorativi, i frutti delle consapevolezze acquisite recitando teatro antico.

Mi auguro che il Laboratorio di Drammaturgia antica possa evolvere la sua storia. La nuova scuola d'Alta formazione, aperta a chi abbia già maturato un'esperienza teatrale, intende offrire un percorso specifico per affrontare, sotto ogni aspetto, l'interpretazione scenica dei classici, attraverso attori tecnicamente maturi, dotati di coraggio sperimentale ma soprattutto affinati da una 'cultura' personale che li porti ad affrontare i capolavori del teatro antico con naturalezza e rispetto, muovendo emozioni. L'altra metà di questa storia è necessariamente scritta dal pubblico curioso, disposto ad accogliere gli insegnamenti profondi, le provocazioni radicali e la fascinazione catartica dei drammi antichi.