

Il didatta, lo sciamano e l'interprete:
Le baccanti euripidee
secondo Luigi Squarzina
di *Isabella Innamorati*

Abstract

The contribution's goal is to piece together the critical analysis project at the root of Squarzina's directorial work on *The Bacchae* staging at Teatro Stabile in Genoa 1969. This preparatory path gives origin to a vast ramification of contacts with artists, organizers, contemporary scholars which led to an extraordinary cultural revolution both as an individual and as a group point of view. Squarzina started an important theoretical reflection about his job in the theatre which is collected in his essay, *The teacher and the shaman* (1969), a milestone for the comprehension of critical directing in the XX century.

Squarzina's interest about ancient civilizations was at the origin of his collaboration with Edoardo Sanguineti (author of the new Italian version of Euripides' theatrical text) and renewed the cultural relation with the Greek philologist Benedetto Marzullo – started in 1958 with the world premiere of *The Misanthrope* by Menandrus – which brought to the establishment of the first graduation programme in Arts, Music and Staging Disciplines at the Department of Humanities in the University of Bologna (1970).

Squarzina e i classici

Dopo anni di perplessità mi sono deciso a tentare la messinscena di una tragedia greca. Questo non significa che il Teatro Stabile di Genova e io ci sentiamo pronti per questo. Siamo convinti che è tempo di cominciare. Come inizio di un nostro “discorso sulla tragedia” abbiamo scelto *Le Baccanti* – l'unica tragedia dionisiaca (una conversazione con Jan Kott ha contribuito a persuadermi a questa scelta)¹.

Con una presentazione difforme per tono e misura dalla maggior parte dei programmi di sala allora in circolazione, Squarzina dotò la regia delle *Baccanti* – 1° marzo del 1968 al Teatro Stabile di Genova di cui era direttore – di un corredo teorico di inconsueta ricchezza problematica, sintomo di un'urgenza di chiarimento. E a evidenziare l'investimento intellettuale operato nello spettacolo, il regista avanzò una ferma dichiarazione d'impegno: avviare operativamente un'organica riflessione sulla classicità, programmando rappresentazioni di tragedie nel repertorio del Teatro Stabile di Genova, per suscitare un rapporto

più autentico e vitale tra il mondo antico e il pubblico contemporaneo³. *Le baccanti* euripidee di Luigi Squarzina non furono certo una mera trasposizione visiva del testo antico, bensì, un'inchiesta serrata sulle origini, sui modi del linguaggio e sul senso dell'arte teatrale³.

Sulla citata "perplexità", d'altro canto, non poteva non incidere un controverso precedente: si trattava del *Tieste* di Seneca, realizzato nel 1953, ai tempi della codirezione della compagnia del Teatro d'Arte italiano con Gassman, primattore e anche autore della traduzione. Il *Tieste* era stato una scommessa rischiosa, perché del filosofo-tragediografo latino si era consolidato il luogo comune della irrepresentabilità e perciò i suoi testi non erano mai stati messi in scena. L'idea era quella di

[...] imprimere allo spettacolo un carattere di meccanicità barbara, consona al mito; trattarne la composizione a blocchi; giocare di simmetrie, di percorsi obbligati, di scatti; farne manifestamente una macchina⁴.

Il *Tieste* senecano di Gassman-Squarzina voleva essere uno studio sulla cupa violenza del mito, trasferendo le composte architetture retoriche dell'autore nelle traiettorie geometriche dei movimenti degli attori e nella modulazione antinaturalistica della recitazione gassmaniana. Lele Luzzati inventò ambientazioni di forte suggestione arcaica, mentre i costumi e il trucco enfatizzavano, nei colori e nelle linee, la natura primitiva delle passioni dei personaggi. Come osserva Claudio Meldolesi:

Avrebbe potuto essere uno spettacolo del fastidio per le forme consuete, sulla linea dei film shakespeariani di Welles (più che – come si disse allora – sulla scorta di Artaud [...]); restò invece un episodio di passaggio, archiviato dalla critica media con un'implicita minaccia di rappresaglie: era inconcepibile che un teatro dell'oligopolio civettasse con le scene sperimentali⁵.

Così, dopo il corrusco e incompreso *Tieste*, vennero *I Persiani* e successivamente il *Prometeo incatenato*, rappresentato nel 1954, ancora con Gassman e Luzzati, al teatro greco di Siracusa nel quadro delle iniziative dell'Istituto nazionale del dramma antico⁶. Questa volta Squarzina si adeguò alle attese della committenza producendo godibili, impeccabili restituzioni sceniche dei testi piuttosto che vere regie critiche. E, una volta imboccata la via del consenso del pubblico, raccolti i frutti gradevoli e generosi di un approccio lieve e intelligente alle tragedie, seguirono le commedie. Ora Squarzina operava in autonomia, dopo essersi sciolto molto burrascosamente dalla compagnia gassmaniana. È la volta di *Le donne al parlamento* di Aristofane (1957) e soprattutto del *Misanthropo* di Menandro (1959), un vero e proprio *scoop* teatrale, un debutto assoluto sulla scena moderna. Il testo del grande autore della *Nea* era stato riscoperto in Egitto l'anno precedente dopo secoli di oblio. Incalzato dall'edi-

tore Einaudi, Benedetto Marzullo stava preparandone la traduzione italiana. Il grecista ricorda di aver raggiunto Squarzina per una consulenza – diciamo così – settoriale, da conoscitore dei problemi di teatro. Infatti:

Per un giovane filologo l'interlocuzione era fatto non più che verbale, necessitato dalla pura comunicazione: il papiro di Menandro, come ogni altro testo classico, ne offriva scarsi, inattendibili segnali. Il regista ne coglieva la ragione drammaturgica, conflittuale. Squarzina leggeva speditamente uno spartito, nelle sue compendiose e tuttavia nitidissime articolazioni performative.

[...] Squarzina decise di metterlo immediatamente in scena: il titolo alternativo il *Dyscolos* (in realtà *Bourru*, alla fine addirittura *bienfaisant*, che anticipava Goldoni, nonché Molière) accendeva gioiose, popolari prospettive. Puntò sull'Olimpico di Vicenza, nato quattro secoli prima per riattivare l'*Edipo re*, lestamente organizzò uno spettacolo dall'ambiguo, scintillante fascino, con un cast eccezionale. Per me, umbratile cultore della "commedia classica", impegnato a tradurre Aristofane (in realtà inscenarlo mentalmente, con il solo ausilio stilistico, ritmico, di sprezzature verbali), l'esperienza fu esaltante: una sorta di iniziazione, assiduamente partecipata⁷.

Ciò nonostante, dopo il *Misanthropo*, Squarzina fece passare quasi un decennio prima di tornare alla tragedia antica. Il fattore inibitorio era indotto dall'ambizione di rispondere operativamente alla crisi del teatro di regia. Infatti, già negli anni precedenti al 1968, lo slancio innovativo del teatro di regia si era affievolito a causa della organizzazione farraginoso e della mancanza di trasparenza dei rapporti dei teatri stabili col mondo della politica⁸. La regia divenne ben presto, e siamo già a ridosso del fatidico Sessantotto, oggetto di una violenta contestazione da parte di quanti stavano per diventare i nuovi maestri della ricerca teatrale italiana e internazionale⁹. Squarzina non poteva sbagliare.

Le baccanti di Euripide

La scelta delle *Baccanti* di Euripide – l'unica tragedia greca (di quelle pervenute integralmente) in cui compaia Dioniso nonché l'ultima opera dell'ultimo tragediografo greco – scaturiva dall'interesse del regista per il conflitto tra ragione e mistero, tra la forza ordinatrice dell'intelletto e lo scatenarsi degli istinti, incarnato nei due antagonisti: Penteo, il re di Tebe, che, con la sua morale laica, combatte il contagio di una religiosa follia e Dioniso, il dio dell'Estasi, che ha invaso il paese con le baccanti per diffondervi il suo culto orgiastico. È una tragedia misteriosa e anomala nella produzione di Euripide, che è lo scettico e lo stigmatizzatore delle assurdità dei miti. Proprio Euripide, il più razionalista dei tragediografi greci, si confrontò *in exitu* con il mito di Dioniso e in questa tragedia ne raccontò il trionfo sulle pretese della ragione.

Dioniso, il dio orientale, giunge a Tebe seguito dal corteo delle menadi per iniziare gli Elleni ai suoi misteri. Tebe era la città di sua madre, la mortale Semele, figlia del re Cadmo. Sedotta da Zeus, era rimasta uccisa dalla sfolgo-

rante teofania dell'amante il quale, prima del suo incenerimento, aveva salvato il frutto prematuro di quel tragico amore, Dioniso Zagreo, e lo aveva portato a maturazione cucendoselo nella coscia: questo era il mito. Nel prologo di avvio alla tragedia, Dioniso riepiloga questo antefatto e dichiara di volersi vendicare delle donne tebane e in particolare delle sorelle della madre – fra le quali Agave, madre dell'attuale re di Tebe, Penteo – colpevoli di aver calunniato la memoria della sorella. Per volontà di Dioniso, infatti, le donne tebane sono preda del sacro delirio e si sono rifugiate sul monte Citerone per celebrare i riti in onore al dio dell'ebbrezza. Anche la città si lascia conquistare dal nuovo culto: perfino il vecchio re Cadmo e il sacerdote Tiresia si fanno adepti. Soltanto Penteo resiste, scandalizzato dalla sregolatezza e dalla violenza dei baccanali. Fa arrestare lo straniero – ossia la forma mortale in cui si è nascosto Dioniso – lo interroga con arroganza, lo fa condurre in una stalla, dove si reca per incatenarlo personalmente. Ma Dioniso lo inganna, gli fa vedere miraggi, gli fa compiere atti insensati. Giunge un messaggero che reca notizie straordinarie: le baccanti sul Citerone, battendo il tirso a terra, fanno sgorgare ruscelli di latte, vino e miele dalle rocce. Cantano, danzano e si cibano della carne cruda degli animali che hanno sbranano a mani nude. Invano con i suoi compagni, ha tentato di catturarle: si è salvato a stento dalla loro furia.

Allora Penteo ordina all'esercito di prepararsi a combatterle; ma eccolo di nuovo vittima dell'incantesimo di Dioniso. Ora il re di Tebe vuole vestirsi da baccante e salire sul Citerone per assistere ai prodigi delle donne invasate. È un desiderio fatale: la morte di Penteo è narrata da un secondo messaggero. Salito su di un pino per meglio spiare, viene avvistato dalle baccanti che lo catturano e sbranano. Nel finale, infatti, compare in scena Agave con una testa insanguinata conficcata sulla punta del suo tirso: crede sia di un leoncello mentre è di suo figlio. Cadmo cerca di farla tornare in sé, ma quando ci riesce si spalanca per entrambi un abisso di sventura. Dioniso, assistendo impassibile a quel dolore sconfinato, preannuncia loro un destino di disperazione.

Euripide è ambiguo: non risolve il dilemma se sia giusta o meno l'accettazione del dio; coglie invece la tragicità della sua presenza nella ragione umana. Contraddizione che Squarzina pone al centro di una fitta rete di riferimenti ai temi più scottanti dell'attualità.

Il didatta e lo sciamano

In realtà del testo euripideo poco si parla nel saggio intitolato *Il didatta e lo sciamano*, che è tutto proiettato sui dilemmi del presente contemporaneo. Il contributo va contestualizzato, come si è accennato, nella crisi del teatro di regia, il teatro di cui Squarzina faceva parte e sul quale aveva scritto pagine di fondamentale importanza teorica¹⁰. Nella sua formulazione, "il teatro della regia critica", era una modalità produttiva fortemente connotata dalla razionalità: «Il lavoro del teatro critico [...] è consistito e consiste in una impresa

di carattere razionale [...] condotta dai registi in forme teorico-operative assai varie e a volte opposte fra loro» e al termine di una elencazione storicamente disposta di dodici tipi di regia, invariabilmente introdotti dal termine discriminante della razionalità, si legge: «la razionalità del teatro critico vero e proprio, nell'accezione italiana che propongo»¹¹. Una specificazione insistita, quella della razionalità, ma in quegli anni contraddetta dal risorgente irrazionalismo teatrale di derivazione artaudiana degli spettacoli del Living Theatre e di Grotowski.

Il saggio e lo spettacolo volevano essere, però, una risposta, non una reazione di rigetto: il teatro dei nuovi maestri della scena, infatti, come anche quello di regia, appartenevano entrambi alla genealogia del teatro “in presenza”, dello spettacolo “dal vivo” minacciato sempre più massicciamente – così inizia il saggio squarziniano – dal cinema e dalla televisione, ossia dallo spettacolo riprodotto. Contro questa tipologia di spettacoli, Squarzina rivendicava i valori e la specificità del teatro:

La nostra aspirazione, l'aspirazione del teatro totale odierno, è di riportarci alle tecniche primordiali, di rendere più difficile e meritorio sia per gli attori che per gli spettatori il conseguimento del “sogno divino” tanto desiderato – di recuperare il luogo teatrale come “luogo santo” dove praticare la “incubazione”¹².

Le metafore del “sogno divino” (ossia lo spettacolo offerto dal teatro) e dell’“incubazione” (l'assistenza collettiva del pubblico in platea) – e qui Squarzina si riferiva specificamente al proprio teatro, denominato “teatro totale” – erano il risultato di un'organica sovrapposizione di letture (in cui l'interprete/regista giocava il suo ruolo decisivo), che non separavano, ma anzi tenevano unita la comunità teatrale:

Confrontiamo al “sogno divino guaritore” l'ambizione del teatro totale: un testo “sognato” dal poeta, il quale in parte ne opera lui stesso la “elaborazione secondaria” e in parte ne commette la “elaborazione terziaria” agli interpreti per trascinare e convincere gli spettatori. Già però sono entrati nello schema vari termini retorici, il termine “poeta”, il termine “interprete”, il termine “spettatore”. Ci siamo invece messi a fare del teatro solo in quanto credevamo fin da ragazzi – più o meno esplicitamente, più o meno maturamente – che si dovesse attuare la unità della persona teatrale, per essere traspostati (in sogno, nel parossismo, ecc.) o per risalire coscientemente (nella forma del teatro critico) alla matrice della ispirazione del poeta, e lì attingere anche noi, con lui e grazie alla sua intercessione, all'ur-teatro, allo spunto germinale, alla folgore fecondante della sua fantasia¹³.

Squarzina può offrire una condensazione in schema del teatro totale allo scopo di evidenziare la fortissima tensione che può generare lo spettacolo. Una tensione capace di annientare tutte le barriere temporali e culturali tra le realtà del testo e quella odierna della platea:

Con l'atto teatrale si tratta di mandare in corto, il circuito vita-pagina-scena-pubblico affinché nel lampo si veda chiarissima, per un attimo, la coincidenza assoluta del primo e dell'ultimo termine: dalla vita alla vita, dalla società al pubblico teatrale, dall'inconscio collettivo totale all'inconscio collettivo di gruppo [...]. I termini mediani del circuito, cioè "pagina" e "scena", non sono che momenti dello scatto dialettico¹⁴.

Sovrapponendo questo schema a quello proposto dagli studiosi dello psicodramma, Squarzina ricava la sostanziale coincidenza delle due attività pur così diverse, per evidenziare la finalità catartica implicata tanto nello psicodramma quanto nel teatro totale.

È a questo punto che l'impianto argomentativo si orienta con decisione verso l'analisi del nuovo teatro di derivazione artaudiana prendendo atto dei suoi punti di forza. Squarzina si sofferma, dapprima, su Artaud e in particolare sulle pagine dedicate a un suo progetto di rappresentare proprio il *Tieste* senecano – nel 1932 – poi tramontato. Ne emergono la concezione catartica del teatro e l'invenzione di un linguaggio teatrale rivoluzionario basato sulla crudeltà, con «effetti di sorpresa fisica, dinamismo di grida e gesti violenti, esplosioni visuali». In tal modo il teatro, secondo Artaud, non degradandosi in futile e insensato intrattenimento, può diventare «un atto utile e prendere il valore di una vera terapeutica, come quella in cui le folle antiche venivano ad attingere il gusto di vivere e la forza di resistere ai colpi della fatalità» e Squarzina commenta: «Una intenzione, un risultato francamente catartici»¹⁵.

Perché è appunto questo il primo aspetto distintivo della modernità che discende dalla visione teatrale di Artaud e che si contrappone al modello teatrale di derivazione brechtiana che escludeva l'esperienza di purificazione:

Cosa propone Artaud? «Propongo di ritornare, in teatro, a quella elementare idea magica, ripresa dalla moderna psicanalisi, che consiste, per ottenere la guarigione di un malato, nel fargli prendere l'atteggiamento esteriore dello stato a cui lo si vorrebbe ricondurre».

Anche Brecht propone il ritorno a forme elementari di teatro; ma a quelle forme che, per non essere discese dall'incapsulamento aristotelico della tragedia, lasciano lo spettatore senza consolazione bensì con una corredo gnoseologico che può spingerlo all'azione¹⁶.

Dunque la coppia emblematica del titolo *Il didatta e lo sciamano*, affianca in epigrafe due funzioni del teatro che nella dialettica storica si sono alternate come visioni opposte. Invece, secondo Squarzina, queste due funzioni, che in origine convivevano, oggi dovrebbero tornare a convivere:

Va detto che, invece, in tutte le manifestazioni teatrali o pre-teatrali dei popoli primitivi rappresentazione "didattica" e rappresentazione "esorcistica" sono compresenti. È la storia che ne ha dissociato la possibilità¹⁷.

Per gli uomini di teatro la questione delle origini ha costituito, da sempre, un polo di riferimento essenziale per avvalorare la propria visione. Ecco dunque perché – spiega Squarzina – ogni uomo di teatro, per quanto immerso nella contemporaneità, è sempre indotto a riflettere sulle origini. Così ha fatto anche Richard Schechner (esemplifica Squarzina) studioso ma anche uomo di teatro, sulle pagine della “Tulane Drama Review”, convegno di tutte le voci più importanti e rappresentative della cultura teatrale internazionale contemporanea. Schechner ha contestato l’attendibilità delle tesi della Scuola di Cambridge, indiscusse fino alla metà del Novecento, sulla derivazione della tragedia dai riti di fertilità e dal culto a Dioniso, tesi, peraltro poi sconfessate da contributi di più ampio respiro, come il *Dioniso* di Jeanmaire¹⁸.

Squarzina ha modo, così, di ricostruire la relazione ideologico-culturale che collega il fondatore dell’irrazionalismo a teatro, Friedrich Nietzsche, agli studiosi della Scuola di Cambridge, al decadentismo, alle avanguardie del primo trentennio del Novecento fino ad Artaud. È la tradizione culturale dell’irrazionalismo che, grazie alla neoavanguardia, ha ora riconquistato piena credibilità. La crudeltà artaudiana rifluisce nelle immagini sconvolgenti del nuovo teatro soprattutto come declinazione della coppia vittima-carnefice. È un ossimoro visivo ritornante, a tutte le altezze cronologiche della civiltà teatrale. Facendo propria questa intuizione, Squarzina ne identifica un’incarnazione antica proprio nelle *Baccanti*: Penteo e Dioniso si pongono alternativamente nel reciproco ruolo di carnefice/vittima.

Proprio a questo punto emerge dalle pagine del *Didatta e lo sciamano*, la posizione di Squarzina nei confronti del Living e di Grotowski e del loro irrazionalismo artaudiano: il regista sembra sostenere la necessità di un’apertura verso i nuovi modi espressivi. Come si dirà, le *Baccanti* squarziniane sperimentano anche questa possibilità. Nel saggio, intanto, pur accennando a quelli che il regista considera i limiti di Artaud, soprattutto ideologici, sottolinea il superamento del brechtismo già compiuto dagli spettacoli dei nuovi maestri della ricerca teatrale, caratterizzati dalla *ambiguità corporea* della figura carnefice-vittima e dalla *ambiguità intenzionale* tra profanazione e adorazione.

I risultati clamorosi, esemplari, a cui sono pervenuti sia il gruppo americano che il laboratorio polacco, sono dovuti io credo oltreché alla preparazione e allo spirito di sacrificio, a questa ambiguità di fondo che fa andare entrambi i gruppi al di là del limite didattico mentre conserva ai loro spettacoli i valori comunicativi e coinvolgenti dell’esorcismo¹⁹.

Squarzina riconosce che la nuova fase storica della guerra fredda, con le sue contraddizioni e le sue inquietudini, i suoi compromessi e le sue oscillazioni, riapre l’ingresso alla visione irrazionalistica. Cita gli appelli alla ragione di intellettuali come De Martino, Dodds, lo stesso Lukács, per ricordare in quali abissi possa precipitare un ingenuo cedimento al potere inspiegabile della na-

tura. Pure l'irrazionalismo, incalza il regista, sembra oggi riaffermare le sue posizioni; resistergli, come Penteo fa nella tragedia euripidea, sarebbe, forse, vera follia.

Nelle *Baccanti* il re Penteo resiste a Dioniso come gli hanno resistito prima di essere invase dal dio vendicativo sua madre Agave e le altre donne di Tebe che ora vagano per i boschi del Citerone in preda al delirio bacchico. Ambiguo ben si sa è Euripide nella sua ultima suprema tragedia; ambiguo, si è già detto, è il suo Dioniso che «ama la pace» e opera «lo strazio», che «libera dal dolore gli sventurati mortali» e chiede sottomissione alla «fede che il popolo semplice condivide e pratica»²⁰.

Le collaborazioni

Il clima di rivolta e contestazione di quegli anni permeò l'invenzione di Squarzina, affinando il suo talento di interprete del testo antico, stimolandolo ad un costante confronto con altri intellettuali, inducendolo a infittire la rete di rapporti e collaborazioni, quasi facendo della sua persona il tramite privilegiato della problematica corrispondenza tra l'antico e l'orizzonte culturale della contemporaneità.

Anche per questo la preparazione delle *Baccanti* fu così lenta e lunga. Iniziò prima del Sessantotto, anche se la prima attestazione documentaria che per ora ho trovato, risale soltanto alla primavera del 1967, all'epoca dell'incontro con Jan Kott, studioso e regista affermatosi nel panorama culturale internazionale per aver proposto una rivoluzionaria interpretazione delle opere shakespeariane²¹. Nei giorni dell'incontro con Squarzina, Kott stava preparando un nuovo saggio con la medesima prospettiva critica attualizzante del saggio shakespeariano, ma incentrato sulla tragedia greca, che non sarebbe uscito in Italia prima del 1977 con il titolo *Mangiare Dio*²². La conversazione con Kott, narra Squarzina, era avvenuta a Tel Aviv durante un convegno dell'International Theatre Institute. Ritengo che la tensione attualizzante del conflitto tra ragione e mistero, fattore qualificante delle *Baccanti* squarziniane, fu anche frutto della rimeditazione della conversazione con Jan Kott. Un'altra tappa rilevante di questo lungo percorso preparatorio è riconoscibile nella conferenza preparata da Squarzina per Vladimiro Dorigo, allora direttore del Festival internazionale del teatro di prosa della Biennale di Venezia. Proprio mentre stava studiando *Le baccanti*, Dorigo chiese a Squarzina «di scrivere una relazione sullo psicodramma e le tendenze misteriche del teatro contemporaneo»²³. Fu l'occasione per compiere una riflessione organica e complessiva sulle nuove tendenze del teatro contemporaneo e sui loro protagonisti. Proprio a proposito delle *Baccanti* il regista ha affermato:

Molti spunti, molte idee per il teatro vengono dunque dall'esterno; infatti, se nell'ambito della scrittura tutto emerge dall'interiorità dell'autore, quando si passa alla dimensione dell'interpretazione, l'artista raccoglie linee, tendenze, forze che gli girano

intorno, che sente convergere, volontariamente oppure no, su di sé e alle quali non può sottrarsi²⁴.

Anche nella condotta dello spettacolo Squarzina declinò in modo inedito la responsabilità della regia. Accusato, più o meno a ragione, di essere un regista despota, fautore dell'autorità assoluta, nella fase di allestimento delle *Baccanti* Squarzina sembrò recepire l'indirizzo nuovo dei tempi, il fascino del lavoro collettivo.

Nella serie delle collaborazioni merita assegnare particolare rilievo al traduttore: Squarzina, evidentemente insoddisfatto dei testi delle edizioni italiane euripidee pur insigni, ma teatralmente inerti, decise di commissionare una nuova traduzione. L'importanza della traduzione era per lui «fondamentale, poiché è il veicolo della comunicazione e i traduttori hanno diritto a un chiaro riconoscimento»²⁵ e a proposito dei passaggi che condussero all'individuazione del traduttore e del musicista delle *Baccanti* ricorda:

Questa regia si fondava sui mezzi che opponessero razionalità a irrazionalità; parlai al DAMS con Giuliano Scabia, il quale mi consigliò di scegliere come traduttore Edoardo Sanguineti; quest'ultimo mi suggerì di affidare la musica a Franco Donatoni. Sanguineti fece una traduzione usando pochissime parole, intuendo l'importanza del lessico ridotto e creando un'ossessione verbale. Le musiche di Donatoni, a loro volta, non erano vere musiche: lavorò un mese con il coro e creò una sovrapposizione, un intreccio di sillabe, di vocali. Non c'era una sola nota prodotta da strumenti musicali: dunque si trattava di un lavoro molto complesso che fece disperare le attrici del coro²⁶.

La cerchia delle collaborazioni si costruì, insomma, a partire da un'altra costellazione *in fieri*, il DAMS dell'Università di Bologna, inaugurato ufficialmente nel 1970. Il traduttore del *Dyscolos* del 1959, infatti, Benedetto Marzullo, trasferitosi in quella università nel 1967, era da allora impegnato nella creazione di un nuovo corso di studi universitario incentrato sulle arti, la musica, lo spettacolo.

Mi fu affidata (con irridente sfida) la direzione di un Istituto di studi musicali e teatrali: il Consiglio di Facoltà stava per sopprimerlo, fallimentare come appariva all'Archeologo che lo guidava, ai difensori della conservazione che l'avevano tollerato. [...] Per le sorti dell'Istituto, non restava che operare concretamente, non limitarsi (nel migliore dei casi) a promuovere interesse e cultura narcisistici. Meritava un assetto disciplinare e didattico del tutto pari a quello, di cui si giovavano, da von Humboldt in poi, tutte le Università del mondo. Lo stravagante progetto del DAMS (notoriamente l'acronimo, fortuito, di Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo) non sarebbe sorto senza l'apporto, in realtà l'appassionata identificazione, culturale e sperimentale, di Luigi Squarzina²⁷.

A Bologna, in quella cerchia, c'era Giuliano Scabia, un'altra figura importante del nuovo teatro, che consigliò Squarzina di rivolgersi a Edoardo Sanguineti,

già famoso come poeta e intellettuale d'avanguardia del Gruppo 63. Questa traduzione riscosse il consenso universale della critica e del pubblico, al punto da venire subito ripubblicata dall'editore Feltrinelli, con la prefazione di Umberto Albini.

[...] le buone versioni da Euripide in Italia si possono contare sulle dita: la maggior parte dei traduttori sembra confondere banalità e immediatezza, manierismo e compostezza classica [...]. Tra le poche eccezioni al mal comune, *Le baccanti* nella resa di Edoardo Sanguineti [...] la sua partecipazione di militante alla vita culturale, la sua robusta preparazione di studioso gli hanno permesso di accostarsi con intelligenza, anche provocatoria, e con finezza, a un testo assai arduo²⁸.

Stile sostenuto ma linguaggio semplice, densità espressiva (capace di riecheggiare la suggestione del mistero arcaico e del rito dionisiaco), ma senza concessioni all'accademismo classicistico: una versione dallo stile essenziale, energico eppure di veloce accessibilità. Ad esempio, proprio all'inizio, Dioniso viene qualificato da Euripide con un appellativo che Sanguineti traduce con "il dio dello strepito" e non "Bromio", come si leggeva in altre traduzioni in cui si dava per scontato che il lettore/spettatore riconoscesse immediatamente nell'epiteto onomatopeico della tradizione, il dio Dioniso.

L'intrecciarsi delle collaborazioni si estese al campo musicale, quando Squarzina decise di creare un apposito testo musicale per la rappresentazione. Lo stesso Sanguineti suggerì al regista di rivolgersi a Franco Donatoni, che a proposito dell'avventura teatrale delle *Baccanti* ha lasciato un interessante ricordo:

L'attenzione di Squarzina era rivolta ai cori, e l'accordo non fu difficile quando si trattò di escludere subito qualsiasi recupero di melopee flauteggianti e di limitare il più possibile gli sfondi sonori come panorami acustici dell'azione. Si trattava dunque di produrre la maggior parte di suono sulla scena, ma soprattutto di sonorizzare, mediante una sorta di orchestrazione estemporanea, i testi corali, differenziando la struttura drammatica del parodo e degli stasimi con differenti tipi di articolazione della materia verbale: dal rumore, attraverso l'emissione consueta, sino alla semplice vocalità del suono intonato²⁹.

Lo spettacolo, infatti, si servì esclusivamente di voci e strumenti ritmici, rumori, fischi, ma nessuna melodia o armonia strumentale.

Squarzina si assicurò, infine, la fondamentale collaborazione di Gianni Polidori, un grande scenografo, con cui collaborava spesso allo Stabile di Genova in alternanza con Gianfranco Padovani. «La regia – ha affermato molto a posteriori Squarzina – non è quella pratica individuale, personale e monocefala che solitamente si intende, essa è al contrario, un'arte a più mani, un'arte che si nutre di più contributi»³⁰.

Lo spettacolo

Nella visualizzazione del conflitto euripideo tra forme della ragione (società, gerarchie, codici, chiese, città, scienze) e quelle dell'irrazionale (i riti segreti, il delirio sacro, l'abbandono ai sensi, l'ambiguità di Dioniso) Squarzina progettò uno spettacolo contraddistinto da immagini fortemente contrapposte.

[...] La scenografia di Gianni Polidori si presenta bipartita, con una parte superiore costituita da una ragnatela di plastica tutta buchi – luogo della razionalità, nel quale si muove Penteo, – cui si contrappone l'insieme di cubi e cilindri mozzi disposti sulla ribalta a rappresentare il buio regno degli istinti in cui agiscono le baccanti³¹.

Dove la contrapposizione tra il velario in plastica dello sfondo e le forme scure volumetriche del proscenio rinviavano con ambivalenza sia all'arcaica Tebe sia alla metropoli contemporanea. Descrivendo questa scenografia i critici si sforzarono di interpretare il simbolismo di un inquietante enigma. Per Alberto Blandi, ad esempio:

[...] il nero e pietroso sipario si alza sulla luminosa scena di Polidori: qualcosa di mezzo tra un laboratorio scientifico, un'officina e la struttura ingrandita di una cellula³².

L'intreccio, cioè, dei rapporti tra tecnologia, macchina e organismo vivente, tra la scienza e il misterioso funzionamento della natura nei suoi elementi basilari e primordiali. Per Aggeo Savioli, invece: «Gianni Polidori ha disegnato l'ampio fondale come una gran ragnatela o un groviglio di visceri incerati, strappati, dall'inquietante allusività»³³. Allusività ad Artaud, si direbbe in tal caso. O, infine, Bruno Schacherl: «La scena e i costumi di Gianni Polidori, la prima costituita da brandelli di plastica dilaniati come una ragnatela di epiteliumi umani, i secondi ridotti a un astratto e funebre gioco di colori chiassosi e di forme corporali»³⁴ con un rinvio interno al testo euripideo e più precisamente al dilaniamento rituale e effettivo che la madre Agave compie sul corpo del figlio.

Non meno decisivo fu il contributo dei costumi, sempre di Gianni Polidori, che avevano il compito di significare con immediatezza il rinvio alla contemporaneità. Le tredici coreute, in particolare, erano vestite con minigonne, pantaloni attillati, magliette dai colori sgargianti e fantasie a fiori per richiamare inequivocabilmente la voga hippy degli anni Sessanta.

Quando, allo spegnersi delle luci in sala e prima ancora che si alzi il sipario, il Coro delle baccanti ci si presenta in baldanzosi panni contemporanei – pantaloni di foggia diversa, tute attillatissime, minigonne con molti fiori e colori – abbiamo già la chiave per entrare nella dimensione proposita: più che al vino, a questo suo dono consolatore, le seguaci di Bacco paiono in preda a droghe e allucinogeni, i quali ne eccitano la furia erotica, ma soprattutto le tendenze protestatarie – come qualcuno direbbe oggi – eversive, distruttive. Catafratti in abiti di società (e dal taglio più nuovo o rinnovato),

Penteo, Cadmo (l'indovino Tiresia, nella sua breve apparizione, indossa una nera veste talare) sono la vivente incarnazione di un "sistema", pur se questo (è il caso di Cadmo appunto) si dimostra talvolta pronto a concessioni opportunistiche o addirittura disposto a lasciarsi travolgere dalla ondata orgiastica³⁵.

Squarzina inventò una muta premessa al *Prologo* recitato da Dioniso. Assegnandogli il ruolo fondamentale di dare effettivo inizio alla rappresentazione, Squarzina presentò agli occhi del pubblico l'immagine dell'oggi. Tredici giovani donne (*hippies?* femministe? rivoluzionarie?) prendevano posto sul palcoscenico: le nuove baccanti. Fu una scena suggestiva e sorprendente per il pubblico di allora. Il Coro costituiva, in effetti, l'elemento di maggior interesse della rappresentazione. Dalla coppia artaudiana vittima/carnefice e dalla crudeltà discendeva l'interesse di Squarzina per un'interpretazione estremamente fisicizzata del coro (esplosioni di energia, movimento scenico incessante, violenza fonica, comunicazione per tramiti non razionali), realizzata principalmente mediante il dinamismo instancabile delle Baccanti. Tramite il coro Squarzina sperimentò le possibilità espressive del corpo danzante e della voce come pura potenza sonora.

Al gruppo delle Baccanti, il regista contrappose i singoli personaggi, in prevalenza maschili, anch'essi abbigliati con costumi della contemporaneità, ma prevalentemente scuri, tranne Dioniso. Gli abiti di Penteo, Cadmo suo avo, Tiresia l'indovino, quello delle guardie, dei servi, del messaggero si conformavano all'abbigliamento degli uomini della politica, della finanza, delle istituzioni, effigi del mondo della civiltà, con le sue norme, le sue carceri e anche la sua cedevole ideologia. Il conflitto metastorico tra natura e civiltà, tra mistero e legge, istinto e ragione, non poteva profilarsi in modo più evidente. Anche la gestualità e la mimica giocarono un ruolo decisivo in tal senso:

Si faccia attenzione a come il regista scompone e ricomponde il coro in elaborate figurazioni, come stravolga i corpi e le voci in senso antinaturalistico, come riempia la sala di strida, di clamori, di tambureggiamenti sino a creare una tensione che non si allenta quasi mai (e lo spettatore sembra sopportarla: due ore di spettacolo senza intervallo), ma che avrebbe forse bisogno di un diverso spazio scenico per raggiungere la sua pienezza. Si tenta, forse con troppa cautela, di riversare il coro in platea: ma qui un teatro in pista, o che comunque avvolga materialmente il pubblico, troverebbe una ragione di essere³⁶.

Dove la proposta per uno spazio diverso da quello del palcoscenico all'italiana, quale era la Sala Duse, lascia trasparire il magnetismo esercitato sullo sguardo del pubblico dai tracciati avvolgenti delle danze del Coro.

Il centro gravitazionale di queste *Baccanti*, il loro tratto più suggestivo e insomma l'elemento fondamentale del loro successo, sono in quanto di sperimentale esse contengono (lo stesso Squarzina vi fa cenno, parlando di "spettacolo nello spettacolo"): il

Coro soprattutto diventa un fertile terreno di esercitazioni mimiche e fonetiche; dove si ritrovano tracce del Living e del teatro orientale, giapponese in particolare (per il filtro del cinema, diremmo), ma anche si avverte una certa autonomia e caratterizzazione d'indirizzo cui non dovrebbe essere estranea, ad esempio, la presenza del musicista Franco Donatoni tra i collaboratori, oltre a quella già citata di Sanguineti³⁷.

Il coro disponeva, come si è accennato, della complessa partitura sonora inventata da Donatoni, fondamentale guida sonora della composizione ritmico-gestuale. Queste menadi contemporanee interpretavano la frenesia del rito bacchico con stupefacente energia, richiamandosi alle innovazioni degli spettacoli di Grotowski e del Living, di Meredith Monk: gli ideali interlocutori con cui il regista sembrava volersi confrontare.

All'instancabile dinamismo del coro, corrispondeva, per contrasto, la staticità della recitazione dei personaggi, intenzionalmente modellata sullo standard dello spettacolo teatrale corrente, con l'implicito allarme, da parte del regista, dell'incombente declino di questa tradizionale modalità professionale. Unica eccezione Agave, interpretata da Lucilla Morlacchi, impegnata in una parte difficile qual era quella della madre-assassina. Quel terribile riemergere alla coscienza fu recitato con un'intonazione antinaturalistica molto audace, artaudiana. Per Blandi, Morlacchi otteneva «effetti impressionanti»³⁸, mentre Aggeo Savioli le riconosceva perizia e bravura benché fosse

costretta a cimenti assai “crudeli” (e tutto sommato striduli) nella prospettiva della rappresentazione, la cui arditezza risulta quasi sempre controllata da un atteggiamento di consapevole distacco, dove non guasterebbe nemmeno una ulteriore dose d'ironia³⁹.

Lo spettacolo del Teatro Stabile di Genova nel marzo 1968 costituì, dunque, il primo segnale del rinnovato interesse della cultura teatrale contemporanea per *Le baccanti*. Ebbe, infatti, una risonanza molto significativa nel mondo teatrale. Come ha osservato Cesare Molinari nel 1994:

Luigi Squarzina ha messo in scena *Le baccanti* nel 1968, una data piena di risonanze. Non so da quanto tempo l'ultima tragedia di Euripide mancasse dalle scene. So però che da quel momento abbiamo assistito a una sorta di intenso *revival* di questo testo discusso e misterioso: ha cominciato Schechner l'anno dopo, con il rifacimento intitolato *Dyonisus in 69*; poi sono venute le interpretazioni di Giancarlo Sbragia a Siracusa, di Salvat a Barcellona, di Tavora a Siviglia, di Grüber a Francoforte, di Adrien a Parigi, di Ronconi a Vienna. E quest'anno a Firenze, Barbara Nativi ne ha fatto materia di un saggio che si è risolto in una vera e significativa messa in scena.

A Squarzina va dunque riconosciuto il ruolo di precursore, che ha saputo cogliere la scottante attualità del testo esattamente nel momento che si nutriva di millenaristiche visioni di un'imminente rivoluzione politico-sociale, ma che comunque ha saputo produrre un importante e significativo rinnovamento del costume⁴⁰.

Ma *Le baccanti* di Squarzina furono, in realtà, molto di più di uno spettacolo innovativo. Le *baccanti* mostrarono la nuova intuizione della forma tragica: liberata dal pregiudizio classicista di una falsa armonia, la greicità si rivelava come luogo del mistero, delle magiche forze oscure, dell'eros ambiguo e della violenza. In sintonia con la temperie culturale dei loro anni esprimevano, col linguaggio della scena, l'ingresso dell'irrazionale nel mondo, il suo effetto trasformante all'interno dello spazio regolato della città e dell'ordine maschile. Dioniso dissolve le false certezze: è il teatro che obbliga il mondo a deporre la maschera. Nell'antitesi estrema fra Penteo e Dioniso, Squarzina lesse l'epifania archetipica di un medesimo conflitto manifestatosi con parole e volti diversi nel corso di tutta la storia della civiltà teatrale occidentale.

Nell'atto di interpretare il testo antico per scoprirne significati validi per l'oggi, la regia critica riaffermava le ragioni della propria investitura:

Perché la rivalutazione dell'interpretare operata di recente dalla ermeneutica interessa centralmente il nostro lavoro, di noi che stiamo-in-mezzo, *inter-pres*⁴¹.

Note

1. L. Squarzina, *Il didatta e lo sciamano*, in *Le Baccanti di Euripide*, Quaderni dello Stabile di Genova, n. 12, Genova 1968. Il saggio è stato pubblicato in L. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, il Mulino, Bologna 1988, p. 19 (edizione da cui si cita). Di recente il saggio è stato riedito anche in L. Squarzina, *La storia e il teatro*, a cura di E. Testoni, Carocci, Roma 2012, p. 151.

2. Squarzina è stato direttore dello Stabile genovese dal 1962 al 1976. Una costante del suo lavoro, secondo Paolo Puppa, «è il tentativo di costruire una tradizione. La somma degli spettacoli dovrebbe formare una sorta di repertorio ideale per un pubblico culturalmente impegnato». Cfr. P. Puppa, *Squarzina e la sua scena*, in L. Colombo, F. Mazzocchi (a cura di), *Luigi Squarzina e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 1996, p. 23.

3. *Le Baccanti* di Euripide, traduzione di Edoardo Sanguineti, regia di Luigi Squarzina, scene e costumi di Gianni Polidori, musiche di Franco Donatoni. Tecnica del movimento: Gilbert Canova. Regia assistente: Marcello Aste. Personaggi e interpreti: *Dioniso* Giulio Brogi; *Tiresia* Guido Lazzarini; *Cadmo* Vittorio Sanipoli; *Penteo* Omero Antonutti; *Un servo* Gianni De Lellis; *Un pastore* Giampiero Bianchi, Antonello Pischedda, Maggiorino Porta; *Un messaggero* Nando Gazzolo; *Agave* Lucilla Morlacchi. Coro delle baccanti: *Corifea* Carmen Scarpitta; *Prima Baccante* Maria Teresa Bax; *Seconda Baccante* Maria Grazia Grassini. *Le Baccanti*: Lu Bianchi, Carla Bolelli, Carla Cassola, Simona Caucia, Sara Di Nepi, Antonietta Forlani, Ilaria Guerini, Janine Hendy, Luciana Negrini, Cecilia Todeschini. Produzione: Teatro Stabile di Genova. Prima rappresentazione: Sala Eleonora Duse, 1° marzo 1968.

4. *Tieste* di Seneca, riduzione italiana di V. Gassman, introduzione di E. Paratore, note per la regia di V. Gassman e L. Squarzina, Cappelli, Bologna 1953.

5. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 2008² (1 ed., Firenze 1984), p. 509.

6. Per una cronologia degli spettacoli classici messi in scena a Siracusa dall'INDA si veda: G. Bordigon, "Musicista poeta danzatore e visionario". *Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa (1914-1948)*, in "I Quaderni di Dioniso", n. 3, n.s., 2012; A. Pedersoli, *Inda Retrosena: Baccanti di Euripide al Teatro greco di Siracusa*, "Dioniso", n. 2, n.s., 2012.

7. B. Marzullo, in C. Meldolesi, A. Picchi, P. Puppa (a cura di), *Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 37 e 38. Il cast del *Misanthropo*

era composto da: Eros Pagni, Michele Riccardini, Luca Ronconi (allora soltanto attore), Nino Del Fabbro, Tino Buazzelli, Clara Vinci, Edoardo Toniolo, Gastone Moschin, Mario Scaccia, Franco Parenti, Giusi Raspani Dandolo, Raffaele Giangrande. Scene e costumi di Corrado Cagli. Musiche di Fiorenzo Carpi. Azioni mimiche di Rosita Lupi. Traduzione di Benedetto Marzullo. Regia di Luigi Squarzina. Vicenza, Teatro Olimpico, 4 settembre 1959.

8. Sulla parabola della regia in Italia cfr. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit.; P. Bosio (a cura di), *Storia della regia teatrale in Italia*, Mondadori Università, Milano 2003; U. Artioli (a cura di), *Il teatro di regia*, Carocci, Roma 2004; F. Perrelli, *La seconda creazione*, UTET libreria, Torino 2005; R. Alonge, *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari 2006.

9. Sui nuovi maestri del teatro di ricerca degli anni Sessanta cfr. S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma 1983 e *La neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino, vol. III, 2001, pp. 703-36; M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 2005; F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2007.

10. L. Squarzina, *La pagina e la scena*, in "Nuova Corrente", n. 39-40, 1966; Id., *Nascita, apogeo e crisi della regia come istanza totalizzante*, in A. Caracciolo (a cura di), *Problemi del linguaggio teatrale*, Edizioni del Teatro di Genova, Genova 1974; Id., *Regia*, voce dell'*Enciclopedia Italiana*, Appendice IV, 1961-1978, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1981. Questi saggi sono, infine, confluiti in: Id., *Da Dioniso a Brecht*, cit.

11. Squarzina, *Nascita, apogeo e crisi*, cit., p. 387. Per la discussione delle posizioni teoriche di Squarzina si veda Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., *passim* e in particolare p. 261.

12. Squarzina, *Il didatta e lo sciamano*, cit., p. 20.

13. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht*, cit., pp. 20-1.

14. Ivi, p. 21.

15. Ivi, p. 23.

16. Ivi, p. 26.

17. *Ibid.*

18. H. Jeanmaire, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Einaudi, Torino 1972² (ed. or. Payot, Paris 1951).

19. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht*, cit., p. 37.

20. Ivi, p. 40.

21. J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 2004 (ed. or. Varsavia 1961)

22. Il saggio uscì dapprima in inglese: J. Kott, *The Eating of the Gods*, Random House, New York 1973. La prima edizione italiana fu: Id., *Mangiare Dio*, il Saggiatore, Milano 1977. Quella più recente: Id., *Divorare gli dei*, Bruno Mondadori, Milano 2005. Merita rilevare che il saggio che dà il titolo a tutto il volume è appunto quello dedicato alle *Baccanti*. La tragedia vi viene citata nella traduzione di Edoardo Sanguineti, ossia la traduzione stilata su commissione di Luigi Squarzina in occasione dello spettacolo al Teatro Stabile di Genova.

23. Colombo, Mazzocchi, *Luigi Squarzina e il suo teatro*, cit., p. 243. La relazione fu pubblicata sulla rivista della Biennale: L. Squarzina, *Cruauté, esorcismo, psicodramma nel teatro d'oggi*, in "La Biennale di Venezia", 63, 1968. Per le rielaborazioni e pubblicazioni successive si veda *supra* nota 1. Vale la pena ricordare (anche per verificare lo spessore dei sodalizi intellettuali di Squarzina) che Jan Kott si preoccupò di dare circolazione internazionale alla relazione veneziana di Squarzina facendola pubblicare in inglese: L. Squarzina, *Total Theatre: Cruelty, Exorcism, Psychodrama*, in *From an ancient to a modern theatre*, edited by R. G. Collins, University of Manitoba Press, Winnipeg 1972.

24. Colombo, Mazzocchi, *Luigi Squarzina e il suo teatro*, cit., p. 243.

25. Ivi, p. 263.

26. Ivi, p. 237.

27. Marzullo, in Meldolesi, Picchi, Puppa, *Passione e dialettica della scena*, cit., pp. 38-9.

28. U. Albinì, *Prefazione a Euripide, Le baccanti tradotte da Edoardo Sanguineti*, Feltrinelli, Milano 1968, p. 18.

29. F. Donatoni, *Penteo o dell'apparenza*, in Meldolesi, Picchi, Puppa, *Passione e dialettica della scena*, cit., p. 168.

30. Colombo, Mazzocchi, *Luigi Squarzina e il suo teatro*, cit., p. 237.
31. M. Cambiaghi, *La messinscena del teatro antico*, in Colombo, Mazzocchi, *Luigi Squarzina e il suo teatro*, cit., p. 34.
32. A. Blandi, *Un moderno allestimento della tragedia greca "Le baccanti" di Euripide a Genova con gli abiti fioriti degli hippies*, in "La Stampa", 2 marzo 1968.
33. A. Savioli, *Le baccanti in rivolta attaccano la tradizione*, in "l'Unità", 5 aprile 1968.
34. B. Schacherl, *Baccanti hippies*, in "Rinascita", n. 11, 15 marzo, 1968. Si legge anche in Id., *Il critico errante*, Le Lettere, Firenze 2005, p. 193.
35. Savioli, *Le baccanti in rivolta attaccano la tradizione*, cit.
36. Blandi, *Un moderno allestimento della tragedia greca*, cit.
37. Savioli, *Le baccanti in rivolta attaccano la tradizione*, cit.
38. Blandi, *Un moderno allestimento della tragedia greca*, cit.
39. Savioli, *Le baccanti in rivolta attaccano la tradizione*, cit.
40. C. Molinari, *Cleverness is no wisdom. La saggezza delle "Baccanti"*, in Meldolesi, Picchi, Puppa, *Passione e dialettica della scena*, cit., pp. 307-14, p. 307. Sulle rappresentazioni classiche nel teatro di ricerca si veda: A. Cascetta, *Il mito secolarizzato. La scena degli anni Sessanta fra ideologia politica e utopia antropologica*, in *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita e pensiero, Milano 1991, pp. 67-115.
41. L. Squarzina, *Premessa*, in *Da Dioniso a Brecht*, cit., p. 8.