SHANNA ROSSI

La Quarta Dimensione di Ritsos nel teatro italiano contemporaneo: tra messa in scena e teatro-laboratorio

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024), a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca, Roma, Adi editore, 2026

Panel «Mediazioni e intersezioni culturali tra Italia e Grecia (XIX-XX secolo)» a cura di A. Scardicchio

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

SHANNA ROSSI

La Quarta Dimensione di Ritsos nel teatro italiano contemporaneo: tra messa in scena e teatro-laboratorio

Dall'inizio degli anni Duemila a oggi si registra un cospicuo interesse, da parte del teatro italiano, per i componimenti di Quarta Dimensione (1972) di Ghiannis Ritsos, soprattutto per quelli di argomento mitologico, numericamente prevalenti. La forma monologica, le cospicue didascalie d'autore e la presenza di un interlocutore muto rendono tale opera poetica interessante dal punto di vista drammaturgico e teatrale. Con il presente contributo si intendono individuare le modalità e le pratiche novecentesche mediante le quali alcuni attori e registi hanno elaborato le caratteristiche formali di tale raccolta poetica per una destinazione scenica. Si riporterà, in particolare, l'esperienza di teatro-laboratorio del regista Tanino De Rosa sul poemetto Fedra, realizzata nel 2021 durante la chiusura delle attività dovuta alla pandemia, nella quale le circostanze di lavoro inedite hanno consentito all'artista di valorizzare peculiari istanze poetiche proprie del testo.

L'opera forse più matura e rappresentativa della poetica di Ghiannis Ritsos, la raccolta dal titolo *Quarta Dimensione*, èdita per la prima volta ad Atene nel 1972, gode in Italia di una discreta diffusione sia per quanto riguarda le traduzioni sia – soprattutto – per le rappresentazioni teatrali.[1]

Si tratta di diciassette poemi in versi liberi scritti tra il 1956 e il 1975, in cui la prevalenza dell'argomento mitologico che spesso sottintende un ipotesto tragico antico (dodici componimenti si ispirano alle opere di Eschilo, Sofocle ed Euripide) e la struttura monologica li avvicinano molto al genere teatrale. Infatti, tranne che per *Trasparenza invernale* (1957), *Cronaca* (1957) e *Quando arriva lo Straniero* (1958), tutti i componimenti si configurano come monologhi recitati da un personaggio a un altro che ascolta in silenzio, come in una «confessione fatta dal protagonista ad una persona fidata che lo induce ad aprirsi»;[2] la presenza, inoltre, di didascalie, scritte in una prosa densamente poetica ed evocativa e poste all'inizio e alla fine ci ciascun poema, che svolgono la funzione di prologo e di epilogo della vicenda narrata e che assolvono così al compito di delimitare i confini spaziali e temporali entro i quali si svolge la vicenda, rimandano senza dubbio a una circostanza teatrale.[3]

Presupponendo, dunque, che – in virtù delle caratteristiche strutturali e retoriche dei testi di *Quarta Dimensione* e delle numerose rappresentazioni teatrali realizzate in Grecia e nel resto d'Europa – «la scena sia la destinazione naturale di questi monologhi»,[4] lo scopo del mio intervento è quello di individuare le modalità e le pratiche mediante le quali attori e registi italiani contemporanei si sono avvicinati a tali testi e ne hanno affrontato le peculiarità di genere. Facendo riferimento a pratiche recitative e registiche proprie del Novecento e relative alle Avanguardie e al teatro laboratorio, menzionerò dunque alcuni spettacoli realizzati in Italia negli ultimi vent'anni, poi illustrerò l'esperienza pedagogica realizzata a Bologna nel 2021 dal regista Tanino De Rosa sul poemetto *Fedra*. Durante la seconda ondata dell'emergenza sanitaria e in piena chiusura di tutte le attività, De Rosa ha infatti sperimentato un insegnamento e una regia a distanza, i cui risultati mi sembrano avere ricadute estremamente interessanti sulla liminalità di genere di *Quarta Dimensione*, opera che – seppure per la sua natura formale si trovi «ai margini del teatro» – è unanimemente ritenuta dagli studiosi greci «lo

[1] L'unica bibliografia italiana delle opere di Ritsos è ormai un po' datata: E. TSIANAS, *Bibliografia italiana di Jannis Ritsos*, «Quaderni dell'Istituto di filologia greca dell'Università di Palermo», (2000), 26; l'ultima traduzione complessiva di *Quarta Dimensione* è del 2020: G. RITSOS, Τέταρτη Διάσταση, Athina, Kedros, 1972 (trad. it. di N. Crocetti, *Quarta dimensione*, Milano, Crocetti Editore, 2020).

[2] V. ROTOLO, *Le maschere mitologiche di Ritsos. Quarta dimensione*, «Dioniso», 62 (1992), 2, 7-47: 20.

[3] ROTOLO, *Le maschere mitologiche*…, 21: «Si tratta di un dettaglio non secondario, che non solo predispone le singole opere a una fruizione teatrale, ma svolge anche un insostituibile ruolo nei confronti del testo poetico, di cui finisce col costituire parte integrante».

[4] *Ibidem*.

sfruttamento più creativo, più interessante» delle riscritture teatrali del mito antico nella Grecia del Novecento.[5]

Il primo uomo di teatro che in Italia ha portato in scena l'opera di Ritsos è stato Moni Ovadia, nel 1990. Da cantante di musica etnica si avvicina all'arte drammatica con l'intento di fare un teatro musicale, «caparbio sperimentatore nel campo delle relazioni tra teatro e musica».[6] Portatore delle tradizioni etnografiche balcaniche ed ebraica, è stato fin dall'inizio della sua carriera animato da forti istanze civili e politiche. Nel 1990, insieme ai videoartisti di *Studio Azzurro Produzioni*, Ovadia si fa ideatore di uno spettacolo di parola, musica (Piero Milesi), danza (Ornella Balestra) e arti visive dal titolo *Delfi, Cantata*, ripreso poi nel 2012 insieme alla *Sonata al chiaro di luna*.[7] La compenetrazione tra i diversi linguaggi artistici aveva lo scopo di far emergere il carattere profondamente ispirato della poesia di Ritsos, con accenti di sincero entusiasmo da parte di Ovadia che, da buon conoscitore della lingua e della cultura greca, non mancava di recitare dei passi in lingua originale. La sua *performance* si caratterizza così per la ricerca di una vocalità e per una maniera di dire il testo molto personale, moderatamente declamatoria, tendente a un tono decisamente musicale. Egli stesso, in un incontro al pubblico organizzato dall'INDA nel 2020, afferma che, per prepararsi alla recitazione del testo, ha ascoltato per ore la lettura dello stesso Ritsos della *Sonata al chiaro di luna*, composta nel 1956.[8]

Un'altra artista italiana che ha lavorato per molto tempo e in diverse occasioni a *Quarta Dimensione* è Elisabetta Pozzi. Formatasi nella Scuola del Teatro Stabile di Genova, debutta a metà degli anni '70 e interpreta, lungo la sua carriera, i testi canonici del teatro europeo del Novecento (da Pirandello a Checov, a Ibsen) diretta da Walter Le Moli, Nanni Loy, Luca Ronconi, Luigi Squarzina e Aldo Trionfo. Pur nel solco del cosiddetto teatro di regia, la Pozzi ha maturato una certa autonomia di interprete e curatrice in prima persona dei suoi spettacoli e, in questo senso, la sua attenzione si è spesso rivolta a Ritsos. Già nel 2005, in occasione di una nuova edizione di Nicola Crocetti della raccolta *Il funambolo e la luna*,[9] aveva realizzato uno spettacolo polifonico, con musica, arte circense e danza, poi nel 2008, nello spettacolo *Sorelle di sangue*, ha portato in scena la *Crisòtemi* (1967-1970) di Ritsos e la *Elektra* di Hugo Von Hoffmansthal, interpretando entrambi i personaggi senza soluzione di continuità – a esaltare le differenze tra la mite e introspettiva Crisòtemi e la furiosa Elettra – in una cornice di *Tanztheater* riconducibile a Pina Baush. Ed è proprio il ricorso al teatro danza, una delle più importanti invenzioni artistiche del Novecento, in cui gesto e azione assumono una forte valenza

---

[5] N. PAPANDREOU, *Ο μύθος των Ατρειδών στο σύγχρονο θέατρο*, in I. KAMBANELLIS, *Θέατρο*, vol. 6, Athina, Kedros, 1994, 11-20: 16. Cfr. E. CHASSAPI-CHRISTODOULOU, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, vol. 2., Thessaloniki, University Studio Press, 2002: in tale catalogazione in due volumi delle riscritture teatrali greche del mito, dal Rinascimento cretese fino alla fine del ventesimo secolo, la studiosa inserisce anche i monologhi di argomento mitologico di *Quarta Dimensione*, sottolineando che essi, in virtù delle frequenti rappresentazioni teatrali che hanno ispirato, possono essere senza dubbio «inclusi nel repertorio teatrale greco e straniero» (741); oltre all'analisi tematica e strutturale, alle pp. 765-768 ne censisce anche le rappresentazioni in Europa (e in Russia).

[6] G. RANDONE, *Il teatro di Moni Ovadia*, «Mimesis Journal. Scritture della performance», II (2013), 1, 169-172: 168.

[7] Più tardi Ovadia contribuirà al volume èdito da Crocetti su questo monologo: RITSOS, *Delfi. La sonata al chiaro di luna*, traduzione e cura di N. Crocetti, introduzione di M. Ovadia, Milano, Crocetti Editore, 2012; per un estratto dello spettacolo *Delfi, Cantata*: https://vimeo.com/218921763?fl=pl&fe=ti; per la seconda versione, ampliata: https://www.youtube.com/watch?v=S1u9Bj9M9X4.

[8] L'intervento a Siracusa, organizzato nel 2020 dalla Fondazione Inda per un ciclo di lezioni all'Orecchio di Dionisio, si intitolava *Il poeta come eroe* ed era incentrato su Ghiannis Ritsos: https://www.youtube.com/watch?v=haxpoalynMs; la lettura del poemetto a cura dello stesso poeta si trova invece al link https://www.youtube.com/watch?v=V6d-_G6ugBA&list=RDV6d-_G6ugBA&start_radio=1.

[9] Cfr. RITSOS, *Il funambolo e la luna*, a cura di N. Crocetti, introduzione di Ezio Savino, Milano, Crocetti, 2005.

simbolica, spesso allegorica, che la Pozzi riusciva a restituire la dimensione onirica del monologo di Crisòtemi e il lirismo del suo mondo interiore espresso con delicatezza e discrezione.

Nel 2018, invece, per la regia di Andrea Chiodi, la Pozzi si cimenta in una *Elena* (1970) rappresentata come una vecchia diva di un *night club* in evidente decadimento fisico, in preda al vizio e alla corruzione morale, che ripercorre nel locale vuoto, tra le sedie, le vicende della sua vita. Così come aveva già fatto Moni Ovadia, per il quale i versi di Ritsos debbono ascoltarsi in lingua originale, anche questo spettacolo comincia con una voce fuori campo che declama una sequenza in greco tratta dall'incipit della *Sonata al chiaro di luna* (con l'anafora Ἄφησέ με νἄρθω μαζί σου, «Lasciami venire con te») a suggerire un richiamo e una corrispondenza interna all'opera: come nell'*Elena*, infatti, anche nella *Sonata* la protagonista è una donna anziana che parla a un giovane uomo e riflette sull'amore, sul tempo, sulla morte. Nel complesso si aveva una restituzione del testo molto limpida, in cui voce e gesto dell'interprete si articolavano armoniosamente.[10]

Prima di passare alla descrizione dell'esperienza di Tanino De Rosa, è necessario menzionare l'ambizioso progetto di Walter Le Moli, realizzato nella stagione 2014/15 al Teatro Due di Parma, ma nato in seno alle attività didattiche presso l'Università IUAV di Venezia. Da quell'occasione Le Moli ricavò gli spunti per la messa in scena di una *Kermesse Ritsos*, componendo alcuni monologhi, per lo più tratti da *Q.D.*, in dittici o trittici (*Fedra*, *Aiace* e *Agamennone*, con Bruna Rossi, Raffaele Esposito, Emanuele Vezzoli; *Oreste*, *Persefone* e *Delfi*, con Massimiliano Sbarsi, Paola De Crescenzo, Nanni Tormen; *Crisòtemi* e *Filottete*, con Cristina Cattellani, Luca Nucera); rappresentati in spazi diversi della Fondazione Teatro Due e arricchiti delle tele dell'artista Luca Pignatelli, Le Moli creò di volta in volta una dialettica diversa fra testo, attore e pubblico, alla quale era tuttavia sempre sotteso un messaggio politico-civile. Quella stagione si aprì infatti con un omaggio alla Grecia, perché paese tormentato da una nuova ondata di crisi: il primo spettacolo fu *Madre di Cane*, tratto dall'omonimo romanzo di Pavlos Matesis, uno dei maggiori successi della narrativa greca degli ultimi decenni, che racconta la tragedia dell'occupazione nazifascista della Grecia,[11] adattato dal regista Stavros Tsakiris, già direttore del Festival di Epidauro e del Teatro Nazionale Greco.[12]

Le tre esperienze teatrali menzionate, seguite almeno da altre cinque messe in scena, fino al 2024, di monologhi tratti dalla *Q.D.* di Ritsos,[13] appartengono tutte – seppure nella diversità dei linguaggi artistici utilizzati e nella centralità data all'autonomia creativa dell'attore – alla tradizione del cosidetto *teatro di regia*, che ha fortemente caratterizzato la produzione europea della seconda metà del Novecento e che ha visto in Italia esponenti illustri, tra cui Luchino Visconti, Orazio Costa, Luigi Squarzina, Giorgio Strehler, Aldo Trionfo e Luca Ronconi. Nel teatro di regia la figura del regista, nuova rispetto alla lunghissima tradizione teatrale precedente,[14] diventa centrale nel processo di

[10] L'intero spettacolo è visibile al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=OughJmhk6lA.
[11] Cfr. P. MATESIS, *Η μητέρα του σκύλου*, Athina, Kastaniotis, 1990; il romanzo è stato recentemente tradotto in Italia da Nicola Crocetti (2022).
[12] https://www.teatrodue.org/video/kermesse-ritsos/.
[13] Ho rilevato almeno altre cinque lavori sulla *Q.D.* di Ritsos, dal 2013 a oggi, tutti degni di menzione e interesse: *Elena*, diretto e interpretato da Elena Arvigo nel 2013 e ripreso più volte, anche in stagioni recenti; *Aiace*, interpretato da Viola Graziosi, per il quale nel 2015 riceve una menzione al premio Ubu, con la regia di Graziano Piazza; la lettura di *Crisòtemi* a cura di Isabella Ragonese del 2020, con la regia di Fabrizio Arcuri; la versione dell'*Agamennone* con Alessandro Machìa, diretto da Andrea Tidona nel 2022; una *Fedra* diretta dallo stesso Machìa e interpretata da Laura Lattuada e Andrea Bernatto nei panni del giovane Ippolito, andato in scena al Teatro romano di Spoleto ad agosto 2024; nel mese di febbraio (2024) invece, al teatro Goldoni di Firenze è andata in scena una Ismene interpretata da Flavia Pezzo per la regia di Fulvio Cauteruccio.
[14] Così S. D'AMICO, G.L. RONDI in *Enciclopedia Italiana* - II Appendice (1949), alla voce *regia*: «Nel primo numero di un periodico teatrale di Roma, *Scenario* (febbraio 1932), Bruno Migliorini propose di italianizzare i due

costruzione di uno spettacolo: egli, infatti, «concepisce lo stile della rappresentazione, trasmette le motivazioni culturali di tutte le scelte artistiche, si assume il compito di mediatore tra le ragioni della politica culturale e le motivazioni della scena».[15]

In questa direzione, le messe in scena finora analizzate prevedono tutte la figura del regista (sensibilmente diversa appare la prima esperienza di Moni Ovadia) e appartengono a produzioni di teatri stabili. L'attore, anche quando si fa ideatore drammaturgico (come nel caso di Elisabetta Pozzi in *Sorelle di sangue*), viene sempre diretto da un regista che lavora criticamente al testo e gli dà forma scenica.

La *Q.D.* di Ritsos si è però, in Italia, recentemente imposta anche all'attenzione di qualche pedagogo, utilizzata cioè per lo studio e l'allenamento degli attori all'arte della recitazione e non finalizzata alla messa in scena.[16]

Riporto così l'esperienza di Tanino De Rosa, regista lucano, formatosi alla Scuola di teatro Fontemaggiore di Perugia e attivo da molti anni a Bologna. Dopo aver studiato con maestri di scuola russa, come Butkievich, Isaiev e Karpov, si è dedicato alla realizzazione di eventi *site specific* e di spettacoli programmati in luoghi non teatrali e – contemporaneamente e in modo costante – alla pedagogia teatrale. Da oltre trent'anni lavora a progetti ciclici di laboratorio, che prevedono eventi conclusivi tratti da drammaturgie e autori teatrali classici o contemporanei, da testi letterari o da contesti tematici.[17]

Del suo esperimento sulla *Fedra* di Ritsos, che cominciò nell'autunno del 2020 nella canonica attività di laboratorio annuale (un incontro a settimana da ottobre a giugno) dal titolo *Il lato oscuro della bellezza*, ho avuto testimonianza grazie alla conoscenza diretta del regista, che mi ha gentilmente concesso la visione dei video e un'intervista, realizzata il 2 settembre 2024, che citerò di qui in avanti. Lo ringrazio sentitamente per aver voluto mettere a disposizione di questo studio un materiale di lavoro e delle riflessioni ancora inedite.

Il programma del laboratorio, con otto allievi attori che avevano già lavorato con De Rosa e ai quali estendo i miei ringraziamenti (Isabella Daddi, Laura Drei, Gianfranco Giannerini, Concetta

---

vocaboli con "regìa" e "regista". E la loro rapidissima fortuna, sia nell'ambiente teatrale, sia in quello cinematografico dove furono immediatamente accolti, confermò la maturata necessità di definire in forma inequivocabile il nuovo modo di concepire e approntare lo spettacolo.»; https://www.treccani.it/enciclopedia/regia_res-bb92f42b-87e6-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)/.

[15] Cfr. R. SACCHETTINI, *La parabola del teatro di regia*, in *Enciclopedia Italiana*, IX Appendice (2015), alla voce *Regia*: https://www.treccani.it/enciclopedia/regia_res-8f8282b3-4529-11e7-a2fd-00271042e8d9_(Enciclopedia-Italiana)/. Cfr. S. CARDONE, *Breviario di Pedagogia Teatrale*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2020, 42: «Da un punto di vista fenomenologico il teatro ha una struttura ternaria (Mario Apollonio, il decano della tetralogia in Italia, parlò 'ternario drammaturgico'), che non prevede per il regista un ruolo specifico. Poeta, attore, spettatore sono i soli agenti necessari. Il regista può solo raddoppiare o integrare e rafforzare la loro azione, che è rispettivamente quella di progettare, recitare, testimoniare. Questa azione si oggettiva nel dramma, nella *performance* e nella determinazione della recita come circostanza compiuta. Il regista si muove nelle tre zone cucendo e unificando un sistema che in un dato momento storico non funziona più, avendo perduto centro e coesione.». Si veda anche U. ARTIOLI, *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2018 per i passaggi dalla *mise en scène* parigina del primo Ottocento all'*attore creativo* di Stanislavskij.

[16] Per una storia e una definizione del «teatro pedagogia» del Novecento, si veda F. CRUCIANI, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2006, 43-53.

[17] Per alcune notizie biografiche sul regista rimando al seguente link: https://www.leggerestrutture.it/artfactory/taninoderosa/; per la descrizione e promozione della sua attività rimando al suo profilo Facebook: https://www.facebook.com/tanino.derosa; infine al suo canale Youtube, dove inserisce video da utilizzare come materiale didattico per i suoi allievi: https://www.youtube.com/@taninoderosa1000/videos.

Pisciella, Elisabetta Rea, Valentina Sirani, Rossella Spampinato, Roberto Starace), prevedeva lo studio della *Fedra* di Racine con incursioni comparatistiche nell'omonima tragedia di Seneca e nella commedia *Phaedra's love* (1996) di Sarah Kane. Nei suoi laboratori, infatti, De Rosa predilige sempre lo studio e l'allenamento su due o più testi, poiché la variazione dei linguaggi e dei codici consente plurime e variegate occasioni di allenamento per ciascun allievo.

Tra i testi scelti, quello di Ritsos ha offerto a De Rosa particolari spunti didattici: «il linguaggio [del componimento] estremamente poetico e tuttavia immerso in un'atmosfera quotidiana», mi dice, gli ha suggerito «la possibilità di far allenare gli attori su un contrasto espressivo»; Fedra si trova in un ambiente domestico, nella casa di Ippolito a Trezene, e racconta a Ippolito la sua passione per lui; la donna, le sue azioni fisiche e la casa vengono descritte nella didascalia iniziale con precisione e particolari realistici:

> Nella grande stanza, intonacata a calce, che dà a levante, una donna, forse sopra i quarant'anni, su una sedia a dondolo intrecciata si dondola con leggerezza, premendo a intervalli regolari e punte dei piedi sul pavimento. La precisione del movimento mostra una severa volontà che sta per cedere. Anche le dita dei piedi, fuori dal sandalo, in simmetria rigorosa. Tiene gli occhi chiusi. Con le mani incrociate sul petto si sfiora i capezzoli, prima sopra il vestito, poi sulla carne. Frattanto il ritmo del movimento non cambia. Alle finestre leggere tendine bianche. Tra le due porte-finestre aperte, anche se con tende, un grande specchio. Un tavolo di marmo. Un canarino. Due poltrone. Due sedie scolpite. La luce, malgrado si avvicini il tramonto, rimane bianca, soffusa–forse in virtù delle tende. (trad. di S. Amato)[18]

Tuttavia, l'immaginario evocato, così come il linguaggio di Fedra, vanno nella direzione del surreale, di accadimenti e atmosfere antinaturalistiche:

> D'improvviso, fuori della corte, zoccoli di cavalli, abbaiare di cani, una voce giovanile, imperiosa. Ad un tempo, lo specchio, il tavolo, le tende, i muri, si imporporano. La donna si alza con un movimento brusco, completamente diverso dal ritmo precedente. […] La stanza è immersa in una luce rossa, anche lei è tutta rossa. (trad. di S. Amato)

Il divampare della passione di Fedra all'arrivo di Ippolito trova corrispondenza nella luce color porpora di cui si inonda la casa. Come rendere questo correlativo oggettivo – in netto contrasto con il realismo della descrizione precedente – in una fase di studio del testo? E ancora, nel rievocare episodi relativi a un altro ambiente domestico, ossia quello della dimora ateniese, Fedra afferma:

> Non dovevamo assolutamente venire a Trezene. Qui tutto è tuo. […] Ad Atene era diverso; – era il mio ambiente. Eri goffo allora; terribilmente timido e infantile ad un tempo. Mai aprivi da solo il frigorifero per prendere due ciliege, una pesca, un quadratino di cioccolato. […] Qui sei il padrone, con i tuoi schiavi, i tuoi cani, i cavalli, le statue dei tuoi dei. Le tue comodità mi soffocano. Neppure io apro il frigorifero. Quando preparo la tavola mi vien di pensare che sto ricoprendo un morto con un sudario bianco e che non ho diritto né al mio morto né al sudario. Questa casa è piena della tua ombra. La casa è un corpo, –mi sfiora, si attacca a me, le notti specialmente. Le fiamme delle lampade mi leccano le cosce, i fianchi si attardano con brividi sottili sotto l'orecchio sinistro. Mi mordono i capezzoli; la loro saliva brilla, mi brucia, mi rinfresca, mi definisce. Non ho più dove nascondermi. Serro le palpebre e divento tutta luce e mi vedo lucida, liscia, immobile. La casa è un corpo; è il tuo corpo e insieme il mio. (trad. di S. Amato)

[18] La traduzione è di Sebastiano Amato (kambRitsos, *Fedra*, a cura di L. Amato, Siracusa, Morrone Editore, 2023), professore e grecista siracusano che a lungo si è dedicato allo studio e alla divulgazione degli autori greci moderni. Da *Quarta Dimensione* ha tradotto e commentato *Crisòtemi* (1983), *Aiace* (1988), *Fedra* (1990) ed *Elena* (2002), valorizzando sempre la natura teatrale di tali testi.

Il ragionare di Fedra, così come degli altri eroi mitici di *Q.D.* procede spesso da un piano denotativo, di descrizione di luoghi e azioni quotidiani e banali, verso una dimensione emotiva che trasfigura quegli stessi elementi, i quali finiscono per trascendere la realtà.

Tale contrasto, insito nella natura poetica e insieme drammatica del testo di Ritsos, è per il regista-pedagogo una «istigazione a delinquere», dice ironicamente De Rosa: la quotidianità in cui è immerso il mito e il contrasto dato dalla giustapposizione tra un ambiente familiare e domestico e una situazione straordinaria, erano un'ottima occasione di esercizio per gli allievi attori: eseguire contemporaneamente un'azione molto banale, che niente ha a che fare con le parole che si stanno dicendo, è un procedimento di chiara matrice stanislavskijana, che allena la capacità di concentrazione dell'attore ed esalta allo stesso tempo l'importanza del gesto e delle parole. E la circostanza di costrizione data dalla pandemia, che nel frattempo si era insinuata nelle nostre vite, portò alle estreme conseguenze – paradossalmente favorevoli – la possibilità di lavorare in tale direzione.

Regista e allievi attori hanno lavorato a distanza, discutendo e facendo le prove via *Skype* separatamente e per appuntamento, realizzando infine ciascuno un filmato della propria *performance*.

Il lavoro ha previsto quattro fasi:

1. La «perquisizione» in casa, ossia l'esplorazione degli spazi da parte del regista, compresi i terrazzi e i balconi, con indicazioni sulle luci e sugli ambienti più adatti a filmare; poi l'allenamento degli attori a osservare lo spazio e a manovrare il mezzo, ossia il telefono cellulare, con cui si riprendevano o venivano ripresi da un convivente.

2. Lettura, analisi del testo e selezione dei materiali, con esercizi sul ritmo, sulla cadenza della parola e sulla sua sospensione, sui significanti e sui significati, lavorando sempre sul contrasto: ricerca di una dicitura non quotidiana, anti-naturalistica, che restituisse l'atmosfera onirica che pervade il testo.

3. Lavoro sulla messa in scena, sulla ricerca delle azioni fisiche, ancora una volta in contrasto con i significati delle parole: Fedra taglia le carote mentre rievoca le ragioni della passione per Ippolito, si prende cura delle sue piante mentre si interroga sulle colpe ataviche dell'essere umano, suona un violino stonato mentre riflette sull'assenza e sulla morte.

4. Realizzazione dei video, per la quale ciascun attore eseguiva le azioni stabilite in prova, recitava a memoria la porzione di testo scelta, stabiliva un abito di scena, guardava 'in macchina' come rivolgendosi a Ippolito.

Ne è venuto fuori un lavoro particolarissimo, dove «la costrizione ha costretto al cinema», afferma De Rosa, «e ha esaltato diversi elementi strutturali del testo ritsiano».

«Il teatro non è solo arte della parola» – sottolinea De Rosa – «ma è anche arte visiva, che ha bisogno di una sua rappresentazione in tal senso, che sia data dalle azioni e dal contesto; i testi di *Q.D.* sono certamente poetici, ma non di quella poesia che si legge a tavolino. La presenza di un oggetto diretto interno al testo e costitutivo di esso li rende testi anche teatrali, estremamente duttili». Ed è proprio in ragione di tale duttilità che De Rosa non ha seguito un modello registico univoco né imposto agli allievi attori un modello attoriale specifico, ma ha attinto a diverse pratiche novecentesche, adattandole alle necessità espressive che di volta in volta il testo di Ritsos imponeva: dagli esercizi di scissione tra azione e parola riconducibili a Stanislavskij, allo straniamento brechtiano, alla ricerca sul senso della parola secondo la lezione di Ronconi.

Un pedagogo deve, secondo De Rosa, «far assaggiare molte possibilità agli attori: immedesimazione sì, ma anche non immedesimazione e straniamento. L'attore deve imparare ad

 © Adi editore 2026

essere duttile, e così il pedagogo. Entrambi hanno l'obbligo e la necessità di trovare un codice espressivo a seconda dell'autore che leggono; quindi, devono darsi la possibilità di esplorare».

Lo spazio del laboratorio, quindi, inteso come «processo che implica ricerca, creazione condivisa e forme drammatiche inedite perché determinate dalla sola esperienza in atto» e caratterizzato dalla «sperimentalità del percorso», nonché dalla «rinuncia programmatica a qualunque modalità predefinita»,[19] si è rivelato un fertile terreno di studio del testo ritsiano.

La circostanza del confinamento ha, per giunta, favorito i processi di creazione individuale e collettiva, in quanto l'impossibilità di lavorare fisicamente insieme in uno stesso luogo, come il teatro impone, ha spinto questo gruppo di artisti a esplorare strade e linguaggi inediti, per lo più stabiliti *in fieri*, data l'incertezza delle previsioni sulla conclusione delle restrizioni.

L'inedito e lo straordinario hanno tuttavia ricondotto il testo a una circostanza molto nota all'autore, proprio quella della costrizione e del confinamento. Tra il 1967 e il 1970, infatti, anni in cui compose *Agamennone*, *Crisòtemi*, *Persefone*, *Ismene*, *Aiace*, Ritsos visse tra i campi di prigionia di Ghiaros e Leros perché perseguitato politico. La *Fedra*, sebbene composta tra Atene e la sua casa a Karlòvasi sul finire della Dittatura dei Colonnelli, e aggiunta solo alla sesta edizione di *Quarta Dimensione*, risente ancora di quell'esperienza. Sebbene l'eroina non si trovi – a differenza di molti altri personaggi della raccolta – in una casa vecchia o in decadimento, sente tuttavia una grande insofferenza, una frustrazione nella dirompente passione per Ippolito e per la sua «glaciale santità», infine un continuo presagio di morte («che hanno stasera le rane? gracidano, gracidano, gracidano, - che intendono dire? E a chi? Che intendono nascondere? Quale ebrezza? Quale sofferenza? Quale verità?» trad. S. Amato).

Dal momento che negli anni in cui dava forma i suoi eroi mitici Ritsos non poteva avere alcuna committenza teatrale, possiamo immaginare e attribuire la dimensione teatrale di tali componimenti a uno spazio di libertà dell'autore, una sorta di laboratorio in cui sperimentare linguaggi diversi. E nello stesso solco novecentesco della flessibilità delle forme artistiche e della commistione dei linguaggi si è inserito Tanino De Rosa insieme ai suoi allievi attori, dando un prezioso contributo alla conoscenza e alla pratica scenica della *Quarta dimensione* di Ritsos.

[19] CARDONE, *Breviario*…, 47-48.