

Massimo Fusillo
IL DOPPIO CONTAGIO.
LE «BACCANTI» SECONDO ENZO MOSCATO

Prima di iniziare, vorrei ringraziare molto caldamente Enzo Moscato per avermi fornito una copia del dattiloscritto della sua opera ancora inedita *Mentre il Dio semina contagio*, autorizzandomi a citarla in questa sede, e permettendomi così l'incontro fra un artista che amo da sempre e una serie di temi a me cari come Dioniso e il doppio.

L'incontro fra Enzo Moscato e l'ultima tragedia greca, l'unica che ha al suo centro il dio del teatro, non poteva non essere dirompente. Da un lato abbiamo la «figura più originale e di lungo respiro» (Taviani)¹ dell'attuale drammaturgia napoletana cosiddetta post-eduardiana (in realtà scaturita molto più da Viviani che da De Filippo), attore autore cantante regista e traduttore che ama la contaminazione fra i livelli stilistici fino al parossismo, e che ha colpito la critica fin dagli anni Ottanta (quando ha ricevuto il Premio Riccione) per la sua lingua barocca e lussureggiante, in cui si mescolano dialetto e sublime poetico, oscenità e citazione colta. Dall'altro abbiamo un testo ambiguo come le *Baccanti*, che ha a lungo sconcertato gli studiosi troppo presi a stabilire quale fosse il giudizio ideologico di Euripide sul dionisismo, quando invece il punto focale è la rappresentazione di un'esperienza emotiva destabilizzante, che incrina tutte le grandi polarità su cui si basa la cultura occidentale (maschile e femminile, umano e animale, nativo e straniero, solo per citare le più pertinenti per noi). E fra queste polarità non poteva mancare anche quella fra comico e tragico: di per sé il testo di Euripide non contiene grandi giochi di contaminazione, se non qualche tocco geniale, come la scena fra Cadmo e Tiresia o il travestimento di Penteo, momento culminante allo stesso tempo di una decostruzione quasi *queer* delle identità sessuali, e di una carica metateatrale che ca-

¹ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 199.

ratterizza tutto il testo². Ma a parte le *Baccanti* l'ambivalenza fra comico e tragico è inscritta in tutto il mondo di Dioniso, spesso accostato al carnevalesco di Bachtin, e non è un caso che il grottesco sia stato una cifra molto amata dai registi che hanno messo in scena le *Baccanti*, soprattutto negli anni Ottanta (Trionfo, Purcarete, il Wundertheater), dopo cioè la grande stagione della sperimentazione. Insomma le *Baccanti* si presentano come un mezzo particolarmente efficace per rappresentare la babele dei linguaggi contemporanei, di cui ha parlato Franca Angelini in *Rasoi*, configurandola come una costante del teatro napoletano del secondo Novecento³: per riflettere quindi sulla possibilità del tragico oggi, e sulla commercializzazione e banalizzazione del dionisiaco.

L'incontro avviene in due tempi, e con una lunga gestazione: fra il 1989 e il 1990 Moscato traduce liberamente il testo di Euripide, dando vita a un interessante ibrido fra traduzione e ricreazione drammaturgica; un'operazione simile a quella compiuta nel 1973 da Wole Soyinka con il suo *Le «Baccanti» di Euripide*⁴. Il testo, dal bel titolo *Mentre il Dio semina contagio*, ancora inedito, diventa poi nel 2005 la base dello spettacolo *Disturbing a Tragedy*, andato in scena al Festival di Benevento, in cui Moscato in fondo decostruisce se stesso in una chiave violentemente grottesca.

Moscato non era certo alla sua prima esperienza di traduttore: ha tradotto *Arancia meccanica*, *Ubu roi*, il *Tartufo*, i *Drammi marini* di O'Neill, Artaud, e più di recente anche Shakespeare, in occasione del laboratorio su Falstaff organizzato da Mario Martone al San Ferdinando. Il suo primo e per ora unico rapporto con la tragedia greca lo ha spinto verso una bellezza dei versi quasi aulica, comunque molto efficace e scorrevole. Diamo subito un esempio, tratto dal momento chiave della morte di Penteo, in cui il testo greco (vv. 1139-1149) è variamente espanso e amplificato:

E il capo, degno di pianto, il capo
l'ha preso sua madre tra le mani, e, appeso in cima al tirso,

² Sviluppo più a lungo questo punto in *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2006, cap. I.

³ Franca Angelini, *Rasoi. Teatri napoletani del '900*, Roma, Bulzoni, 2003; cfr. anche Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio, la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano*, Milano, ubulibri, 2000.

⁴ Wole Soyinka, *The «Bacchae» of Euripides. A communion rite* [1973], in Idem, *Collected plays*, London, Oxford University Press, 1978, vol. I; trad. it. a cura di Francesca Lamioni, *Le «Baccanti» di Euripide. Un rito di comunione*, Arezzo, Zona, 2002.

lo va portando ora come quello di un leone di montagna,
 giù dalle balze, giù dalle sacre vette,
 dopo aver lasciato Ino e Temide, Pindia e Autonoe,
 tra gli ebbri cori delle Menadi.
 Superba Agave, per la funesta preda,
 invocando il dio del vino, ora avanza verso le nostre mura.
 Solo, non sa che, in premio alla vittoria, amare, scorreranno le sue lacrime di
 madre,
 empio trabocchetto del suo dio, compagno a caccia.
 Ma io... io no... io me ne andrò lontano da simile sciagura.
 Io no... io non vedrò quell'utero infelice piegarsi su se stesso
 in cima alle scale del palazzo.

Questa cifra stilistica, impastata anche di pathos grazie alle ripetizioni e ai punti di sospensione, è pronta però a contaminarsi con il dialetto. È in fondo, metaforicamente, il contagio di cui si parla nel titolo, che avviene all'inizio solo per lampi improvvisi, in una sorta di cortocircuito linguistico, e poi diventa una contaminazione sistematica, un gioco complesso di dissonanze. Nella prima, lunga didascalia, una sorta di Premessa al testo, Moscato parla dell'emergere lento di una «barbarie» (notoriamente una parola molto pasoliniana), una «trasgressività segnica rispetto ai Sistemi convenuti».

Questi lampi dialettali sono legati a gorgoglii, sibili, deflagrazioni improvvise del logos; possono essere anche solo salti improvvisi del parlato, come succede ad esempio in una battuta di Tiresia della prima scena: «Siamo i soli sensati in questa città, / ll'ate so' tutte pazze»; un frammento in napoletano che traduce un'espressione euripidea di stile abbastanza colloquiale (οἱ δ' ἄλλοι κακῶς, v. 196); o come accade in uno dei momenti più pregnanti della tragedia, la prima frase pronunciata da Penteo una volta travestito da Baccante, frase ricca di motivi importanti come il doppio, l'animalità, la metamorfosi, l'allucinazione, che visualizzano la sua perdita radicale di identità: «Mi sembra... mi sembra di vedere due soli e una doppia cinta di mura pe' 'sta città, ca tene sette porte, e tu stesso, tu stesso che mi guidi, ora hai l'aspetto di un toro» (vv. 918-922). Da notare la doppia ripetizione: certo un modo per sottolineare il turbamento radicale di Penteo, ma non può non ricordare anche il piacere che la lingua di Moscato ha sempre mostrato per le cantilene rituali, per le geminazioni con cui l'attore può assaporare la bellezza materica delle parole. Lo stesso piacere si avvertiva già nel primo lampo dialettale, un po' più incisivo di questi minimali da cui siamo partiti, all'interno del Prologo (vv. 32-42) con cui Dioniso spiega l'antefatto:

Ma tutta la razza femminile dei Cadmei, tutte le donne, qui,
 io le ho scacciate in delirio dalle case.
 Mischiate alle figlie di Cadmo, vivono all'addiaccio,
 sotto i verdi pini e tra le rocce.
 Chesta città add'a capi', pure si nun vo' –
 pure si nun sente –
 add'a capi' chello ca le manca:
 i miei riti, le mie orge, tutti i misteri miei –
 e che io difendo Sémele, mia madre, add'a sape',
 mostrandomi ai mortali come un dio generato 'a n'atu ddiò.

La battuta di Penteo travestito ci ha già introdotto al tema del doppio, che nelle *Baccanti* compare brevemente come espediente drammaturgico con cui il dio inganna il suo antagonista, creando per l'appunto un fantasma di aria. È una delle modalità con cui la tragedia incrina la polarità primaria fra io e altro. Moscato amplifica notevolmente questo tema così ricco⁵, e non è certo un caso, dato che la sua versione è, come stiamo vedendo, doppia a partire dalla sua forma linguistica. Lo fa rielaborando drasticamente uno dei luoghi topici della tragedia greca più lontani dalla sensibilità teatrale contemporanea, il lungo racconto del messaggero che descrive la vita sui monti delle Baccanti, dando a Penteo una prova della forza del dio contro cui sta combattendo. In *Mentre il Dio semina contagio*, subito dopo che Dioniso ha raccontato del fantasma e del simulacro con cui ha ingannato il re, dalla stessa materia informe da cui sono scaturiti Tiresia e Agave si materializza un Replicante; inizia così una «strana pantomima», un «ritmico duello» in cui si fronteggiano Penteo che lancia le sue minacce, il Coro che lo incita invece ad accettare la potenza del dio (entrambi in dialetto stretto) e l'Altro Dioniso che recita invece una serie di folgoranti citazioni poetiche, in parte tratte dai *Silenzi* di Emily Dickinson, nella traduzione di Barbara Lanati, frammenti poetici che ribadiscono quanto introvabili e indecifrabili siano gli dèi, ma anche quanto necessaria sia la ricerca del divino («Meglio un fuoco fatuo, meglio! / Che l'assenza completa di luce»). Questa stridente contaminazione di linguaggi, in cui vengono recuperate varie parti corali di Euripide, gioca a lungo sullo sdoppiamento del dio: il doppio porta una cintura – quasi un oggetto-feticcio – che prima era indossata dal primo Dioniso; i due si scambiano anche la maschera, e, dopo che l'Altro si è

⁵ Per un quadro generale, mi permetto di rimandare a Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, nuova edizione aggiornata, Modena, Mucchi, 2012 (ed. orig. Firenze, La Nuova Italia, 1998).

dileguato con una «femminilissima risata», il dio commenta: «Ero io e non lo ero. Se hai visto, c'era l'Uno e i Molti, nei tuoi occhi».

Se nelle *Baccanti* il lungo racconto del messaggero pone Penteo di fronte allo spettacolo mediato del sacro e del miracoloso, nella rielaborazione di Moscato l'incontro perturbante con la dimensione emotiva e con l'alterità avviene attraverso un rito complesso, che implica uno sdoppiamento anche linguistico: una forma di teatro non narrativo, antilineare, frammentario e ibrido, come è sempre la scrittura di Moscato. La visione del doppio prepara così, con una calibratissima nuova drammaturgia, la scena in cui in Euripide Dioniso fa emergere il represso del re sessuofobo, nemico dell'emozione e del culto dionisiaco, e fa scoppiare il suo doppio latente; una delle scene più straordinarie del teatro occidentale, come la definisce Bergman⁶, un lungo processo maieutico, culminante in una sorta di incantesimo, con cui il protagonista convince il suo antagonista a travestirsi da Baccante.

Abbiamo già accennato a come la scena del travestimento sia il momento culminante di una sovversione dionisiaca delle identità che attraversa tutto il testo di Euripide; non poteva non ricevere una resa potente da parte di Enzo Moscato, che ha messo al centro della propria poetica travestiti e transessuali napoletani, fino a farne una figura retorica della metamorfosi⁷; una poetica comune fra l'altro a tutta la nuova drammaturgia napoletana (soprattutto Ruccello), e che scaturisce forse in parte da Patroni Griffi e dal suo romanzo *Scende giù per Toledo*. Proprio in questo punto della traduzione-rielaborazione di Moscato il contagio del dialetto si fa più corposo, e la metamorfosi progressiva del testo da aulico a ibrido trova il suo compimento:

Mai, se ragionasse, indosserebbe una veste femminile,
mentre fuori di sé, e proteso a scongiurare il vostro assalto
a queste mura,
la indosserà, e come!
Femmene, ie voglio,
ie voglio, me sentite?
Voglio che sia ferito a morte,
innanzitutto nello scherno,
da tutti gli abitanti, quanne, mano dint'a mano, ie stesso,
pe' viche e vicarielle, o purtarraggio, vestito da matrona,

⁶ In un video di documentazione sulla sua messinscena dell'opera di Daniel Börtz *Bacchanterna*, del 1992.

⁷ Cfr. Concetta D'Angeli, *La lingua cancerosa del teatro. Sui «limiti» di Enzo Moscato*, «ateatro», 55.9, 2009.

curtigiana rossa e' scuorne,
 isso, ch'è accussì superbo! –
 pe' viche e vicarielle, sì!, pe' porte e scalinate,
 p'ogne angulo e pontone,
 sfottuto com'a nu zimbello da tutta 'sta città!
 E nessuna gogna, nessun patibolo sarà più tremendo
 di quello preparato dalle mani e' mamma soia,
 ca l'aspetta, dint'o vuosco, p'o scanna',
 comm'a nu capretto mo' mo' nate!
 È così che si rispetta Dioniso,
 è così che si onora il tuono di Zeus!

In questa battuta, pronunciata da Dioniso mentre Penteo sta entrando nella reggia e non può sentirlo (vv. 847-861), si avverte quell'aggressività compiaciuta del dio vincitore che caratterizzerà il finale, rovesciando l'identificazione emotiva che nella prima parte si orientava verso il dio vittima di persecuzione, mentre nella seconda va tutta verso il re vittima di una vendetta eccessiva. Moscato amplifica fortemente questo elemento, puntando tutto sullo scherno collettivo verso il travestito, sulla sua degradazione, sull'esibizione della preda, e introducendo la città come nuovo personaggio, grazie alle consuete ripetizioni cantilenanti e allitteranti («pe' viche e vicarielle»), e quasi evocando Napoli con la citazione del titolo del famoso romanzo di La Capria *Ferito a morte*.

L'efficace aggiunta del verso «curtigiana rossa e' scuorne» all'originale di Euripide rientra in un uso simbolico dei colori molto praticato in tutto il testo di Moscato e poi nella sua realizzazione-decostruzione scenica. Il rosso si associa spesso al personaggio di Agave, per il quale ritroviamo al massimo grado la passione per le litanie, per la superstizione e per tutta una certa arcaicità meridionale un po' demartiniana. Nella drammaturgia di Moscato questi momenti sono come delle «efflorescenze del degrado», come le definisce Ferdinando Taviani⁸, in quanto contrappuntano la violenza della metropoli. Agave domina in tutta la seconda parte: dopo il lungo racconto del messaggero sulla morte di Penteo, pronunciato dalla stessa voce della vittima secondo quanto ci suggerisce la didascalia (ne abbiamo visto uno stralcio all'inizio), e dopo un lungo intervento di Agave invasata, scritto in dialetto stretto e dissonante, giungiamo a un'altra scena chiave delle *Baccanti*, il brano in cui il vecchio Cadmo fa tornare in sé Agave, fa-

⁸ Cfr. Ferdinando Taviani, *op. cit.*, p. 200.

chendole riconoscere gradualmente che la testa che ha in mano non è quella di un leoncino catturato, ma quella del figlio Penteo da lei stessa smembrato: Georges Devereux l'ha definita la prima scena di psicoterapia a noi tramandata⁹. Traducendola con la solita maestria, Moscato vi aggiunge uno scambio che da un lato introduce il tema del colore rosso, e dall'altro quasi commenta la scena, dandole un'interpretazione dai toni un po' apocalittici:

Cadmo: È lo stesso cielo o ti sembra mutato?

Agave: È più luminoso di prima. Più puro. Anche se rosso.

Vermiglio. Come i chicchi del melograno...

Cadmo: Se alla terra si torcono i visceri, il cielo ne porta i segni. E questa terra sta male, all'improvviso. Ascolta:

non ne avverti, dal profondo, il cupo lamento?

(*Un silenzio, dopo un po' incrinato dall'enigmatico boato dalla gola delle rovine*).

Entrambe le aggiunte simboliche vengono riprese più tardi: «Sul mio volto, a vergogna, lo stesso rosso / del cielo, / e nel ventre il medesimo dolore della terra / porto». La grande trovata drammaturgica si ha però nello spazio fra i due brani: il lento e calibrato ritmo della sticomitia (un verso per personaggio), che nell'originale greco serve a rendere la gradualità dell'operazione, ma, in quanto convenzione stilizzata, a lungo andare può suonare un po' artificiosa per il nostro gusto, viene interrotto drasticamente al momento in cui Agave sta riconoscendo la testa di suo figlio; a questo punto, infatti, la didascalia ci informa che il personaggio «risponderà, alle incalzanti parole di Cadmo, solo con dei rantoli, delle grida, dolorosamente», e non più con parole, come in Euripide (in *Festa al celeste e nubile santuario* Moscato aveva immaginato un personaggio muto, scrivendo nel testo delle battute che l'attrice avrebbe dovuto rendere solo con la mimica, e qui c'è qualcosa di assai simile). Il riconoscimento dell'atto tragico per eccellenza, il figlicidio, fa esplodere quella dimensione pre-verbale, emozionale, gestuale (Agave si contorce disperatamente fino poi a pietrificarsi): quella deflagrazione dionisiaca del logos che il logos euripideo cerca spesso di mimare e che le regie novecentesche spesso enfatizzano. La dimensione verbale tornerà alla fine, saldandosi con un gesto estremo e carnale, il bacio alla testa mozza del figlio, altra aggiunta al testo euripideo qui in parte lacunoso:

⁹ Georges Devereux, *The psychotherapy scene in Euripides' «Bacchae»*, «Journal of Hellenic Studies», vol. 90, 1970.

Ma come potrò, infelice, io stringerlo al petto?
 Quale lamento sarà degno di uscirmi dalle labbra?
 Inutile sarà ogni cautela nello stringere quei resti
 eppure aggi'abbraccia'
 stu tuorto mio,
 baciare, debbo, questa carne che ho nutrito
 e poi sbranato come immonda iena.

Abbiamo toccato così un altro punto cruciale del testo di Moscato: l'estrema elaborazione delle sue didascalie, che quasi diventano un commento al testo, in una sorta di ulteriore contagio saggistico. Facciamo qualche esempio. La didascalia che introduce la riapparizione di Dioniso e Penteo, con quest'ultimo ormai travestito e trasformato, è anche un commento molto calzante e pregnante sulle dinamiche del doppio, e sull'attrazione reciproca e latente che anima in tutto il testo il rapporto fra protagonista e antagonista, fin quasi alla reversibilità dei ruoli:

Una specie di complicità, evidenziata del resto anche dalle vesti femminili che ora Penteo indossa, monta morbosamente dai loro detti, dai gesti e dalle espressioni.

Dioniso è ironico e doppio, più doppio del solito.

Penteo, infantile ed eccitato, per le novità cui il dio lo sta conducendo, ma resta in lui come un fondo di non distrutta reticenza o diffidenza.

Ultimo resto, forse, di una regale (e maschile) autorevolezza.

Nel finale si descrive una polvere fangosa rossa (ancora il colore del sangue, della vergogna, della passione), che diventerà una sorta di ritratto vulcanico o lavico pietrificato; su questo paesaggio apocalittico Tiresia ripeterà più volte la frase fondamentale della tragedia, quella con cui si sottolinea che la vendetta del dio è stata smisurata, eccessiva: una smisuratezza che lo equipara in fondo al suo antagonista. In Euripide è una singola battuta pronunciata da Cadmo (v. 1348); qui, ripetuta più volte in dialetto stretto da una figura sacrale come Tiresia, diventa la chiave di volta di un rito finale nichilista, che visualizza la caduta del mito, l'illusorietà dell'escapismo antico di Dioniso, la degradazione di ogni utopia e di ogni liberazione nella falsità mediatica e nella ripetizione desolata. E lo fa attraverso un'ultima, complessa didascalia-commento:

Fino a che lo stesso Dioniso, visibilmente turbato, quasi messo in fuga da un rito sciamanico, magico-religioso, che ha nelle parole dell'indovino il suo fulcro di potenza, scompare, come un ladro, dal cielo, lasciando che quest'ultimo trascolori verso il nero più cupo, senz'alcuna luce.

Senza più miti né dei, appunto.

Sull'immenso velo a ragnatela, sul gruppo umano incastonato dentro, e, progressivamente, anche sulle immobili sagome delle Baccanti, piove di continuo la fanghiglia rossa, che, in contrapposizione, ora, all'oscurità del cielo, assume una sua manifesta artificiosità, una sua falsità da «fiction».

Gocciola, come sangue, o liquido fuoco, dai lembi del baldacchino di lutto, sul terreno della scena, che diventa così una squallida poltiglia, da periferia metropolitana.

Nella grande maggioranza delle rivisitazioni novecentesche delle *Baccanti*, il discorso finale di Dioniso dall'alto, trionfatore assai ambiguo, viene o cancellato o ridotto; qui viene trasformato in una fuga indecorosa, e in un rovesciamento in negativo e in decrescendo: resterà solo lo stillicidio delle gocce, simbolicamente rosse, e una quasi inaudibile litania delle parole di Tiresia, comunque ancora potenti nella loro critica al dio.

Il senso negativo di questo finale era stato anticipato nella prima didascalia, quasi una Premessa come si è detto, in cui, a partire dal riemergere del dialetto come recupero di una memoria altra, si legge questo passo assai interessante su Napoli e sullo sprofondare del mito nel caos:

Nessun parallelo forzato, né storico né sociologico né culturale, fra la Tebe di Euripide e Napoli.

Una spontanea affinità elettiva tra di loro è suggerita soltanto dal reciproco sprofondare di entrambe, dal mito nel caos, dalla misura nella volgarità dell'eccesso, sotto l'incalzare di nuove «divinità».

Nessuno vorrà negare, credo, che anche Napoli è stata Mito o che su questo scheletro di mito si siano innestati oggi i percorsi più interessanti della scrittura drammaturgica e poetica.

Di questa famigerata Armonia perduta vorrei che qualcuno si ricordasse, inserendo, tra i rumori di cui si parlava prima, anche quello, prolungato e nostalgico, di un bastimento che parte dal molo o dal porto di tutte le illusioni. Ne sarei veramente molto contento.

Contagiate dal dialetto sempre crescente e da didascalie-saggio che si proiettano verso la scena, e rielaborate con invenzioni drammaturgiche, come il doppio o lo stillicidio finale, che ne scompaginano alcuni luoghi più convenzionali, le *Baccanti* si sono già avvicinate così un po' a quel modello di teatro antinaturalistico, non lineare, monologico e ossessivo che caratterizza la scrittura di Moscato, e che ha fra i suoi modelli Artaud, Beckett, Genet e Pinter. Ma nello stesso tempo sono rimaste, fondamentalmente, le *Baccanti*. È un caso felice insomma di traduzione creativa, o di trad-invenzione, come definisce le sue traduzioni lo stesso

Moscato in un'intervista a Concetta D'Angeli, in cui racconta di aver tradotto sempre «con il mio sangue», e dice cose molto belle sull'importanza del tradimento, in una dialettica fra continuità e rottura della tradizione¹⁰. Quando le *Baccanti* secondo Moscato diventano spettacolo qualche anno dopo, nel 2005, al Festival di Benevento, con il titolo *Disturbing a Tragedy*, la destrutturazione si fa ben più radicale. Fermamente convinto che la tragedia oggi si possa riproporre solo in chiave grottesca, Moscato fa partire lo spettacolo dalla seconda parte, quella dominata da Agave, e inserisce poi continui ritorni all'indietro. Immersa in una coralità babelica, l'azione tragica è inoltre continuamente interrotta da inserti di un reality show, da canzoni di vario genere (dai classici come *Banana Boat* di Belafonte o *Il cielo in una stanza* cantata da Mina, alla techno ipnotica di Moby, con *My weakness*) e da lunghe riflessioni teoriche pronunciate dallo stesso Moscato sull'impossibilità della tragedia oggi, in un'epoca in cui gli dèi sono scomparsi, riflessioni che spesso si trasformano in inserzioni più o meno scherzose sulla psicanalisi soprattutto lacaniana, un tema assai caro a Moscato.

Il gioco della continua interruzione e sospensione del tragico diventa estremo nel finale, ripreso e decostruito più volte, quasi a condensare simbolicamente l'impossibilità tutta novecentesca a concludere l'opera, e in particolare a concludere un'opera tragica. Dopo il finale con Tiresia che abbiamo appena visto in *Mentre il Dio semina contagio* e dopo alcuni minuti di silenzio la voce di Moscato urla «Ma vvueie state ancora acca'? *Lebensraum Lebensraum*»: frase che riapre il finto reality, e che poi sfocia in un ballo collettivo travolgente; si ritorna a Euripide con il discorso finale di Dioniso, ancora di nuovo destrutturato da interventi del coro, del personaggio particolarmente grottesco impersonato dall'attore Gino Curcione, di grande verve comica, e di altre figure che alludono all'attualità (kamikaze, soldati), fino alla scritta finale «Cambiare il mondo non basta». Potenziata da una ricca scenografia di Mimmo Paladino, che, come nelle rivisitazioni della tragedia greca di Mario Martone¹¹, evoca la dimensione arcaica nelle tracce e nelle rovine del contemporaneo, *Disturbing a Tragedy* è allo stesso tempo una riflessione saggistica sulla commercializzazione del dionisiaco, una rivisitazione grottesca delle *Baccanti*, un'auto-decostruzione di un regista-attore che esaspera (e un po' tradisce...) le scelte

¹⁰ *Ossimori*, intervista a Enzo Moscato (Livorno, 7 dicembre 2003) di Concetta D'Angeli con Anna Barsotti, «ateatro», 59.10, 2010.

¹¹ Su cui cfr. Alessandra Orsini, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, Roma, Bulzoni, 2005.

espressive di se stesso autore-traduttore. Una riprova insomma di quanto il contagio dionisiaco sia un processo tendenzialmente infinito, che ogni epoca, ogni contesto teatrale, ogni stile reinterpreta a proprio modo, perché coincide in fondo con lo sdoppiamento e con il diventare altro: con il gesto primario di fare teatro.