

Fabrizio Sinisi

Appunti su una riscrittura di Agamennone*

protagonisti

ABSTRACT In this text, the author reflects on his *Agamemnon*, a free theatrical rewriting of the Greek myth, retracing his ideas.

KEYWORDS *Agamemnon*, Aeschylus, ritual murderer, sacrifice, myth.

1. Riscrivere un mito significa inevitabilmente tornare sul luogo di una contraddizione (o di un delitto): di una sovrapposizione ripetuta così tanto da essere diventata un meccanismo. Il tema del ritorno: da quello sperduto e analitico di Shakespeare a quello abissale e urbano di Lagarce, da quello scabro e boreale di Koltès a quello paterno e tribale di Pinter, il teatro l'ha restituito come uno smarrimento inesorabile e infallibile, una ricaduta ferrea in una legge. È stata questa intenzione l'inizio dell'*Agamennone* – il tentativo di descrivere un dispositivo amoroso e ingannevole come quello del *nostos*, un Agamennone che torna ad Argo come un animale che mette la zampa nella trappola, senza capire con quale e quanta volontà (senza capirlo noi, senza capirlo lui). Una vittima sacrificale di un ingranaggio sempre uguale, e sempre funzionante in virtù della propria prima, perfida qualità: l'invisibilità. Il concetto di casa si ritorce sempre contro chi lo nomina, convinto di esserne l'eccezione. È la sua maledizione, il cui effetto prospettico è la sua prima qualità tragica: è invisibile a chi vi entra, tanto più invisibile quanto più ci si addentra. Come scrive Girard: il meccanismo sacrificale si fonda sulla misconoscenza; quel difetto percettivo che rende invisibile un quadro quanto più lo si guarda da vicino. Lo sanno gli attori, che a volte non capiscono bene quello che loro stessi stanno facendo, come suonano, come *sembrano*, se stanno recitando davvero quello che credono di recitare, e dicono sempre la stessa frase emblematica: «Sono troppo dentro». Non riescono a vedersi nell'insieme, hanno un bisogno di

* Il testo *Agamennone* è pubblicato in F. SINISI, *Tre drammi di poesia. La grande passeggiata, Natura morta con attori, Agamennone*, introduzione di F. PERRELLI, postfazione di F. TIEZZI, Bari 2017, pp. 105-148.

sperato di un occhio esterno per potersi capire. Per potersi *vedere* – sapere dove si trovano e dove stanno andando. «L'occhio non vede se stesso» dichiara Shakespeare nel *Giulio Cesare*. Allo stesso modo la casa non rivela mai la sua tragedia a chi vi ritorna, e sovrappone l'idea di felicità a quella di inizio. Ma è un attimo che essa torni a manifestare il suo monito fondativo: ogni abbandono è definitivo – ogni ritorno è impossibile.

2. C'è un altro punto per me cardinale nel tema del ritorno, ed è la sua inevitabile attrattività. C'è qualcosa di intimamente desiderabile, di pulsionale in questa trappola del tornare, a cui l'eroe si dedica con una tenacia che sfiora l'ossessione. Ulisse, che sta davanti ad Agamennone come uno specchio deformante, è in fondo il prodotto della stessa trappola, e solo un dettaglio asimmetrico fa sì che la sua vicenda finisce bene – uguale è la sua dispercezione, uguale la tagliola che si abbatte sulla sua personale immagine di casa quando, effettivamente, vi mette piede. La ragione di questa pulsione ricorsiva credo sia abbastanza semplice: Agamennone torna alla propria casa come tornerebbe al proprio passato, il suo errore è quello di tanti, scambiare un viaggio nello spazio per un viaggio nel tempo, e scoprire che se lo spazio è, talvolta, reversibile, il tempo non lo è mai. Il passato è separato dall'eroe da un sipario serrafuoco – davanti c'è un angelo armato di spada. O magari un guardiano, simile a quello che nella novella di Kafka sorveglia l'ingresso della Legge. Davanti a lui si è piccoli e impotenti; non lo si può superare. L'unico modo di sopravvivere è aspettare presso di lui, imparare magari a contargli una per una le pulci del bavero, incapaci di porgli le domande giuste. Le domande sono sempre tutte sbagliate, e Agamennone non fa eccezione. Il passato è sempre scrupolosamente sorvegliato. C'è sempre un fantasma a fare la guardia al luogo del desiderio. E forse è giusto che sia così: il desiderio, lasciato libero, distruggerebbe tutto: il proprio luogo, i propri cari, il mondo intero e l'universo, pur di trovare pace. Nessun prezzo sarebbe troppo alto, pur di trasfigurare tutto e farlo tornare com'era prima: com'era nell'*inizio*. È lì che Agamennone vuole tornare – nel passato – e non può. Contraddirerebbe se stesso pur di accedervi, si divorerebbe. E lo fa: il desiderio incontra la morte pur di provare a soddisfarsi. Agamennone va incontro, più o meno volontariamente, alla propria cancellazione. Il fantasma custode del desiderio gli va incontro – Agamennone decide di affrontarlo, di provare a sedurlo, a convincerlo. Come Orfeo, come Antonius Block, Agamennone si mette a trattare con la propria fine. Il fantasma davanti al desiderio di Agamennone si chiama Clitemnestra. Agamennone torna dopo dieci anni in quella che crede sia ancora casa sua – perlomeno vorrebbe che lo fosse – ma il guardiano

custode di quel luogo ha le sembianze di sua moglie. Che sia poi davvero lei, è tutto da vedere. Certo, le assomiglia. Il suo volto però non coincide con quello che ricordavi, il suo corpo non è esattamente quello che eri venuto a cercare qui, in questa strana parafrasi degli inferi che chiami casa; mancano alcuni allineamenti – certi sguardi sono corrotti da una diversità insuperabile. Non può essere altrimenti, pensi: Clitemnestra non è un fantasma – è viva, vera, ed è cambiata. Come tutto, come tutti. È la prova della sua verità: solo le ombre degli inferi restano uguali a se stesse, e quando provi a stringerle al petto afferri solo aria. «Tre volte tentai di stringerla tra le braccia, / tre volte stretta invano l'immagine mi sparì / tra le mani, simile a un sogno, ad un vento leggero». Enea: altra ombra, altra variazione, altro ritorno.

3. Ho provato a lungo a immaginare la prima notte di Agamennone e Clitemnestra dopo il suo ritorno. Ho strutturato il testo tenendo quella notte come uno spartiacque – il dramma è diviso in due, c'è un prima, che è pubblico, politico, *esterno*: avviene in quel «davanti» che è il luogo del teatro greco. E c'è un dopo – intimo, privato, ed è lì che si gioca il sanguinoso e il tragico, il cruento in cui precipita il finale. La notte fra Agamennone e Clitemnestra – dopo i presentimenti e i pensieri, dopo i discorsi e gli auspici, dopo le ceremonie e le apparizioni, dopo le feste e i balli – è il perno su cui il testo ruota sul proprio asse. In fondo la loro è una prima notte, la celebrazione di un nuovo matrimonio. Ci sono passaggi di vita che funzionano come delle grandi rimesse in discussione generali – ogni rapporto, credo, perviene prima o poi a quella che Franco Fortini chiama «verifica dei poteri», in questo il privato e il pubblico si corrispondono. Agamennone e Clitemnestra sono lì, l'uno davanti all'altra: sono a uno snodo definitivo, e lo sanno. Osservano con avidità e vergogna i propri corpi nudi – stendono, silenziosamente, un resoconto. Fanno un raffronto. È un momento di violenza profonda e di radicale imbarazzo. Cos'è l'imbarazzo, in fondo, se non la reazione a qualcosa che viene percepito come una violenza? Una violenza non riconosciuta come tale, non accettata? Quello sguardo della donna sull'uomo e dell'uomo sulla donna, quello sguardo improvviso sul corpo amato dieci anni e una guerra dopo, è una violenza intollerabile a cui i due coniugi si costringono l'un l'altra. Nessuno può uscire salvo da uno sguardo del genere. Bene ha fatto Alessandro Machìa, nella sua regia dello spettacolo, a collocare quell'incontro dietro un velatino, nel punto più lontano dal proscenio e dal pubblico: è il punto in cui il corpo dell'amato e il corpo dell'avversario coincidono, ed è l'attimo di massima vulnerabilità di entrambi, quello in cui scoprono la gola. Sono, nel vero profondo senso del termine, *patetici*. È questo, per me, il momento letteralmente più osceno di tutto lo spettacolo.

4. Cosa si dicono? Devono stare molto attenti. Non possono parlarsi apertamente – il linguaggio, per loro, è un campo minato; è un campo minato il passato, è un campo minato la loro memoria condivisa. *I loro stessi corpi* sono campi minati. Qualcosa trema nei loro silenzi, preme negli spazi vuoti: il desiderio di lasciare spazio alla parola, di farla debordare. Entrare nel campo dell’invettiva, della difesa, della confessione – far diventare questo dramma pubblico ciò che forse ogni testo teatrale a suo modo può e deve diventare: un processo. Ma se ogni processo è anche già l’anticamera della pena che promette, le parole di quel processo sono già parte dell’espiazione. I loro stessi corpi sono purgatorio. È purgatorio la memoria, dove finiscono per gettarsi a capofitto, come se non aspettassero altro. È lì che vanno a duellare, nel passato. Si perdono in una memoria simile a un labirinto, dove ad ogni angolo può saltar fuori un mostro. Il loro minotauro ha un nome, e si chiama, ovviamente, Ifigenia. Un altro guardiano armato – l’ennesimo fantasma. Uscire da quel labirinto illesi sarà impossibile senza affrontare lei. E lei è lì, coperta di sangue come tutti i fantasmi, definitiva come solo i morti possono essere. Solo i morti sono compiuti, e per questo sono tanto più forti dei vivi. Ifigenia è la forma vivente del monito che pesa su Agamennone: era una profezia, e ora è una condanna. Ifigenia è la forma che prende ogni desiderio quando si trasforma in dovere: un chiodo che non si può staccare. È Ifigenia la forma viva della vocazione di due attori, Agamennone e Clitemnestra, che non possono staccarsi dal proprio copione. Scrive Clemente Rebora in *Sacchi a terra per gli occhi*: «C’è un cuneo nel cuore, / e non si osa levarlo / perché si teme il getto del sangue». Ifigenia è la forma del dovere: qualcosa di simile all’obbligo dello *show must go on* che vige su ogni rappresentazione. Da qui nasce la natura sempre leggermente metateatrale del testo.

5. Cos’è un dovere? Ed è davvero, come intuitivamente si è portati a pensare, l’opposto del desiderio? Non è a volte, il dovere, invece, un desiderio di cui si è dimenticato il funzionamento e l’origine? Ho lavorato su Agamennone e Clitemnestra come due figure attaccate fino all’ossessione a una specifica forma di dovere: crocifissi ad esso. Agamennone crocifisso al dovere del sacrificio di Ifigenia, Clitemnestra crocifissa al dovere della vendetta; Agamennone, a sua volta, crocifisso al sacrificio proprio, a cui non può che prestarsi con docilità volontaria, come un animale che offre la gola alla lama. Riconosce il meccanismo inesorabile, e vi si presta, consapevole che non può fare altrimenti. Più che Cristo, Agamennone è Edipo – l’Edipo non tanto di Sofocle quanto di Cocteau, intrappolato in un ingranaggio crudele fino all’ironia. Accade quel che deve accadere, perché il come è più importante del cosa, e certe ruote de-

vono girare anche quando sono incomprensibili. Come i verdetti, le sentenze di morte mafiose, che devono compiersi anche a distanza di molti anni, anche quando rancori e appetiti si sono spenti, non perché i furori rimangano intatti nel tempo, ma perché così *deve essere*, e l'asse su cui il mondo ruota ha bisogno di essere continuamente legittimato. Il dispositivo sacrificale deve continuare a svolgersi, così come la tragedia deve cadere nel punto che era già indicato fin dall'inizio. Agamennone pensava forse, tornando, che per lui la regola potesse non valere, che lui potesse essere l'eccezione. Ognuno pensa sempre di essere l'eccezione. È la principale illusione dell'eroe tragico: pensare di poter essere lui l'unico che scampa al destino, quello che turba l'ordine delle costellazioni umane. Non succede mai. Ed è questo l'orrore. Come scrive Leopardi nello Zibaldone: «L'uomo resta attonito di vedere verificata nel caso proprio la regola generale».

6. Il sovrano morto raggiunge la sua vera natura: Agamennone assassinato è ora veramente re. Quasi in contemporanea alla stesura di *Agamennone* lavoravo a una riscrittura originale di *Giulio Cesare* di Shakespeare che sarebbe andato in scena due anni dopo al Teatro Bellini di Napoli. Senza accorgermene, procedevo mettendo sullo stesso asse immaginario il Cesare di Shakespeare e l'Agamennone della mia riscrittura, entrambi nel segno di una certa idea di sovrano. Agamennone è un tiranno: cos'è in fondo un sovrano, se non un tiranno chiamato con un altro nome. Ma un sovrano assente da tempo – un po' come un padre scomparso. Un sovrano amato, così come lo era anche Cesare – e il popolo ne ha nostalgia. La reggenza di Clitemnestra, di contro, è l'immagine di un governo lontano, disinteressato, ma soprattutto *debole*. Clitemnestra è anche paradigma di un femminile diverso e di un'alternativa forma di potere, forse di un diverso modello di governo che il popolo non capisce e non vuole capire, e respinge, idealizzando il passato sotto il regno di Agamennone padre e padrone. La mano del padre e quella del padrone si assomigliano sempre – il desiderio del buongoverno si allinea a quello del governo forte, l'aspirazione alla stabilità diventa aspirazione alla potenza. Il mondo traballa, il mondo chiede la forza. Com'è scritto in *Ai nostri fratelli* del Comitato Invisibile: «La crisi continua significa: il governo cresce». È anche il popolo, insomma, a schierare Clitemnestra contro Agamennone, così com'era stato l'esercito a spingere per permettere il sacrificio di Ifigenia. M'interessava dimostrare, quasi schematicamente, come Agamennone e Clitemnestra fossero i due lati di un triangolo che comprende anche il popolo: e che entrambi, forse, ne fossero le vittime. La funzione del mio Coro, che, diversamente da quello greco, appare rozzo e violento, rudamente sessualizzato e privo di sapienza, ha esattamente questo

scopo «terzo»: nessun governante è mai solo. Tutto, per il governante, accade in pubblico, nella luce dei riflettori e sotto lo sguardo di un unico interlocutore: il Coro, appunto, l'opinione roboante e perenne del Media sempre sveglio, custode anche lui (questa storia è piena di vigilanti), tutore di una comunità di cui costituisce la pulsione più esplicita. Scrive Alberto Savinio in un'altra riscrittura di un mito, *Alcesti di Samuele*:

Finché le cose vanno bene, il popolo non solo acclama il dittatore, ma ne fa il suo proprio domicilio e lo abita, lo nutre di sé, lo riempie di sé, lo tiene su. Appena il vento gira, il popolo abbandona di corsa il dittatore-domicilio, come la casa che va a fuoco, lo rinnega, gli grida dietro ‘carogna! assassino!’, e il dittatore, ridotto alla sola pelle vuota, finisce nel merdaio.

Quel Coro a cui sempre Agamennone deve rispondere, e a cui forse anche Clitemnestra – contraddicendolo e provocandolo – risponde a sua volta, quel Coro a cui il governante, il politico, l'uomo di Stato ma soprattutto il sovrano in tutte le sue declinazioni consacra il proprio destino, senza sapere mai bene chi sia il sacrificatore e chi la vittima.

7. Ogni re, in quanto potente – «il più potente» – è la vittima predestinata al sacrificio. Divinizzare un uomo e poi distruggerlo, ecco il più grande potere della maggioranza. Un meccanismo che agiva già nelle popolazioni primitive (ancora Girard), una teofanizzazione del sovrano che ad ogni momento può rovesciarsi in scannamento. Agamennone, nel testo, verrà infatti lapidato, sia pure da morto. È la maggior libertà che mi sono concesso rispetto alla trama tracciata dal mito: una sorta di controfunerale, un rito funebre che circolarmente doppia il nemico Ettore nella sorte di cadavere squisito, vittima santa da cui ricavare catarsi, benedizione, pace, in una processione ctonia che sconfini col mare, dove dal corpo morto di Agamennone sboccia, miracolosamente, una macchia di sangue vivo, piccolo miracolo che sostituisce il miracolo grande, quello mancato: il re che, tornando, doveva ripristinare l'età dell'oro e si è invece lasciato travolgere anche lui dagli ingranaggi della famiglia; il re che doveva portare la luce ed è finito ucciso; il re che doveva essere un dio, e invece si è mostrato solo un uomo. Teatro come processo, teatro come sentenza – teatro come esecuzione, teatro come sacrificio. Agamennone viene giustiziato e la pace ritorna: una quiete stanca, una pacificazione in cui tutto sembra tornato come prima. Si ritorna all'attesa. Ora si può uscire un attimo dalle proprie parti, sospendere un attimo il meccanismo. Il rito è stato compiuto: sia quello del sangue, che quello del teatro.