

*Sotera Fornaro***Orestee post-eroiche**(Simon Stone; Sivan Ben Yishai / Miru Miroslava
Svolikova / Maren Kames; Antonio Latella con ERT)

ABSTRACT The article examines the text of three stagings of the *Oresteia* in Germany and in Italy, from 2014 to 2022, characterised by: 1. de-powering of the heroic characters and their actualisation; 2. attention to the marginal figures of the myth, especially female ones; 3. use of contemporary jargon and reproduction of the narrative mechanisms of television series.

KEYWORDS *Oresteia*; television series; heroes and heroism; female figures; Oedipus.

1. Eroi come noi

Il termine ‘eroe’, per il senso comune, si riferisce a gerarchie di epoche pre-moderne e a narrazioni epiche e mitologiche. Forse proprio perché la parola costituisce un relitto dal passato, l’idea positiva di ‘eroe’ contiene anche la nostalgia per un tempo che fu, quando c’era bisogno di fare gli eroi, di dimostrare forza e spesso virilità, di superare le prove dell’esistenza in momenti storici terribili e perciò considerati più eroici del tempo presente. Quasi per contrastare l’inattualità degli eroi e del mondo eroico, perciò, si assiste oggi ad una proliferazione di eroi fittivi e alla nascita di nuovi eroismi, come se il nostro tempo volesse così porsi sullo stesso piano morale di epoche passate.

Il sociologo Ulrich Bröckling, in un libro recente, ha persino potuto tracciare un profilo della contemporaneità attraverso una ricerca sugli “eroi post-eroici”¹. Gli eroi, infatti, non sono solo protagonisti di fumetti, di film, di video giochi, anche nella variante super-eroica, ma irrompono nella realtà, con una gran varietà di significati: ‘eroici’ sono da una parte coloro che compiono fino in fondo il proprio dovere, spendendosi senza riguardo per la propria vita, come i vigili del fuoco, i volontari della Protezione Civile, gli infermieri e i medici durante la recente pandemia Covid-19. D’altra parte eroi sono coloro che non obbediscono a leggi o norme che reputano ingiuste,

¹ Bröckling 2020.

che si ribellano, anche in questo caso con grandi differenze, dai dissidenti politici alle donne iraniane, dagli eco-attivisti ai gilet gialli, dai combattenti ucraini a coloro che hanno dato l'assalto a Capitol Hill. Insomma, 'eroe' è una parola ambigua. Già la mitologia greca conosce eroi buoni ed eroi cattivi; oggi il termine comprende chi tiene atteggiamenti e comportamenti pubblici divergenti e tra loro contrastanti. 'Eroe' si conferma, dunque, una categoria duplice, positiva o negativa a seconda dei presupposti ideologici con i quali il termine viene utilizzato.

In questo sfaccettato quadro sociologico del post-eroismo cosa accade agli eroi per antonomasia della cultura occidentale, ossia agli eroi dell'epica e agli eroi della tragedia greca? Cosa accade in particolare in teatro, dove le figure eroiche della mitologia sono riproposte spesso in abito contemporaneo ma con nomi ancora antichi?

2. Edipo super-eroe

Per una corrente letteraria e performativa che a me sembra prevalente, gli eroi della mitologia antica sono de-eroizzati, nel senso che prestano il nome antico, usato in senso simbolico, per raccontare vicende e avvenimenti contemporanei, quotidiani, banali, anche fatti di cronaca, talora di particolare efferatezza. Così, ad esempio, in *Tebas Land* del drammaturgo uruguayano Sergio Blanco, il mito di Edipo viene riscritto e analizzato attraverso la storia di un parricida, Martín, condannato all'ergastolo, che l'autore rende protagonista di una *pièce* teatrale.

MARTÍN: E io sono [...] in scena?

SERGIO: Sì. Tutto il tempo. Sei il protagonista.

MARTÍN: Come un super-eroe?

SERGIO: Sì. Più o meno.

MARTÍN: Allora sono buono, no? Voglio dire... dal momento che i super-eroi sono sempre buoni.

[...]

MARTÍN: Ma insomma, sono buono o no?

SERGIO: Sì. Sei buono.

MARTÍN: Che bello!

SERGIO: Cioè... sei come tutte le persone. Né buono né cattivo. O buono e cattivo insieme.

[...]

MARTÍN: Quindi nella tua opera non ammazzo mio padre?

SERGIO: Sì.

MARTÍN: E anche se lo ammazzo sono comunque buono?

SERGIO: Quando la leggerai, capirai. [...] ²

Edipo, l'eroe di questa storia, viene pensato dall'ergastolano Martín come 'super-eroe' per il fatto stesso di essere protagonista di un dramma. Martín ignora completamente la mitologia greca, perciò non riesce a comprendere il parallelismo tra la propria disgraziata vicenda e quella di Edipo. Per lui, gli eroi al centro della letteratura e del cinema di consumo sono tutti buoni ed eccezionali. Invece, con un gioco di specchi che coinvolge anche l'attore che deve interpretare Martín, l'antico eroe Edipo non è per nulla speciale e si svela essere un uomo qualsiasi a cui è capitata una vita difficile. Anche la terra di Tebe (*Tebas Land*) che dà il titolo alla *pièce*, pur alludendo palesamente alla mitica Tebe di cui era re Edipo, rappresenta un luogo immaginario in cui improvvisamente accade qualcosa di tremendo e simboleggia quella parte oscura dell'inconscio ove si può desiderare di uccidere il padre e amare sessualmente la propria madre.

Senza essere proprio la stessa, la storia di Martín assomiglia a quella di Edipo, a quella di un parricida con alle spalle soprusi e violenze che, sebbene non giustificano l'assassinio, lo rendono tuttavia comprensibile. Ma ci si può anche chiedere: non è forse la vicenda di Edipo, di un colpevole contemporaneamente innocente, ad assomigliare a quella di Martín? Da una parte, dunque, le storie mitiche messe in scena dalla tragedia greca appaiono un'imitazione della realtà, in senso aristotelico; dall'altra, la realtà può essere meglio raccontata se ci si serve di quelle antiche storie del mito. Il protagonista del dramma di Blanco ironicamente adombra l'uso giornalistico del mito antico, la sua banalizzazione, per cui gli 'eroi' greci diventano paradigmi di situazioni contemporanee.

Sergio Blanco, confrontandosi con la tragedia greca per antonomasia, l'*Edipo Re* di Sofocle, demistifica, d'altro canto, l'invenzione teatrale: tutto è stato già raccontato, l'essere umano non è cambiato, può cambiare solo il modo del racconto.

Attraverso una tale trasformazione, attraverso cioè la de-eroizzazione e la de-mitizzazione, gli eroi antichi diventano 'nuovi di zecca', per citare il titolo di un poema di Kate Tempest in cui leggiamo una specie di manifesto della poetica di riduzione dei personaggi mitologici della tradizione letteraria a uomini comuni:

Nei tempi antichi i miti erano storie che usavamo per spiegare noi stessi. / Ma come facciamo a spiegare come odiamo noi stessi, / le cose in cui ci siamo tra-

² Blanco 2019, p. 41. Traduzione di Angelo Savelli.

sformati, / il modo in cui ci spacchiamo in due, / il modo in cui ci complichiamo troppo?// Siamo ancora mitici, però. / Ancora perennemente intrappolati tra l'eroico e il patetico. / Siamo ancora divini; / è questo che ci rende così mostruosi. / Ma l'impressione è che ci siamo dimenticati di essere ben più che / la somma di tutte / le cose che possediamo³.

E dunque: « Gli eroi ci sono sempre stati // e i cattivi ci sono sempre stati può darsi si sia alzata la posta in gioco / ma non fa molta differenza»⁴.

Da una parte, gli eroi della tragedia greca si rivelano nelle riscritture contemporanee 'come tutti gli altri', nel bene e nel male, offerti allo sguardo e al giudizio, esposti alla gogna quando hanno commesso azioni terribili, sottoposti al tribunale, reale o metaforico, della società prima ancora che di se stessi. Dall'altra le vicende in cui essi sono implicati rivelano una struttura narrativa contemporanea nel momento in cui, rientrando in una più ampia serie di vicende, legate spesso a una sola stirpe o famiglia, oppure a un luogo fisso e determinato – una casa, ad esempio, o una città – si conciliano con la narrazione seriale, con i suoi tempi, con i suoi meccanismi. L'*Orestea* in particolare, anche perché unica trilogia superstite del teatro tragico greco, si adatta a essere messa in scena per episodi, come se fosse una serie a sfondo familiare, con tutte le complicazioni sentimentali, emotive, traumatiche che implicano i rapporti familiari, una specie di sanguinosa *Dinasty*.

«È come se ci fosse una maledizione su di noi. Come se qualcuno avesse fatto di tutti noi delle bambole vudù e negli ultimi quindici anni ci abbia infilzato con aghi»⁵. Così Oreste condensa il destino degli Atridi nella riscrittura di Simon Stone, drammaturgo di lingua inglese nato a Basel nel 1984, che vive e opera a Sidney, la cui *Orestea* è stata rappresentata per la prima volta nel 2014 in traduzione tedesca nel teatro di Oberhausen⁶.

3. Un'Orestea per Netflix?

La scenografa Alice Babidge ha creato per *Die Orestie* di Stone un cubo nero, una specie di ring dove si giocano le diverse scene della saga. La contemporaneità fa irruzione nei dialoghi attraverso il linguaggio intriso di espressioni gergali. Le citazioni o allusioni a prodotti televisivi o cinematografici

³ Tempest 2018, p. 34 (si cita dall'edizione e-book Kindle).

⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵ Stone 2020, p. 90 (si cita dall'edizione e-book Kindle). Qui e dopo le traduzioni dal tedesco sono mie.

⁶ Trailer: URL <https://youtu.be/7pmEjYSoKa4>; foto di scena: URL <https://www.thomas-austin.de/stueck/die-orestie>.

servono per indicare gli impliciti modelli narrativi di questa *Orestea* seriale post-eroica.

- ORESTE: Dunque, Elettra dice che mia madre ha ucciso mio padre.
 PILADE: Ha detto proprio così?
 ORESTE: Capisci adesso quando dico che dice cose strane?
 PILADE: Aspetta un attimo: lo avrebbe assassinato?
 ORESTE: Sì...
 PILADE: E come?
 ORESTE: Pensa che ha usato qualcosa di chimico, una droga. Non so, qualcosa di invisibile, che gli ha provocato un infarto.
 PILADE: Hai visto *Breaking Bad*?
 ORESTE: No, non ancora. Bello vero?
 PILADE: Un po' esagerato, ma davvero *cool*. Ho i DVD, te li posso dare.
 ORESTE: Oh, sì, sarebbe fantastico, grazie!
 PILADE: Ma prima devi guardare *The Wire*, la serie è veramente stupenda.
 ORESTE: Certo, l'ho vista, ma non capisco nemmeno una parola.
 PILADE: Guarda la versione doppiata!
 ORESTE: No, non lo sopporto.
 PILADE: Che maledetto snob!
 ORESTE: Perché ti è venuto in mente *Breaking Bad*?
 PILADE: Ah sì... perché? Perché Walter usa qualcosa di simile, è un insegnante di chimica che diventa uno spacciatore di metanfetamine perché è malato di cancro.
 ORESTE: Ma dai...
 PILADE: Sì, come ho detto, è un po' tutto tirato per i capelli, ma fatto bene. Comunque: Walter usa una droga del genere, si chiama Ricin o qualcosa così, una droga che non lascia tracce, la usa per assassinare i suoi concorrenti o altri, insomma succede che uccide per sbaglio un bambino, adesso non mi ricordo più bene com'è andata...
 ORESTE: Sì, ma quella che ti ho detto è solo la teoria di Elettra.
 PILADE: Cazzo... e tu le credi?
 ORESTE: Ma no, certo che no. Scherzi?
 PILADE: Beh, cose del genere accadono, sai.
 ORESTE: Certo, ma lei non ci sta tanto con la testa.
 PILADE: Solo perché uno è paranoico non vuol dire che non dica la verità!⁷

Il termine di paragone della vicenda mitologica, diversa in molti punti rispetto all'*Orestea* di Eschilo, ad esempio perché in *Die Orestie* Clitemnestra

⁷ Stone 2019, pp. 103-104.

avvelena Agamennone, diventa una serie televisiva di successo come *Breaking Bad*. La struttura del mito si rivela consona a un tipo di narrazione, quella delle serie televisive, familiare al pubblico che siede in teatro. I personaggi, però, portano i nomi degli eroi della tragedia greca, creando un evidente effetto di straniamento rispetto alla situazione, al linguaggio, alla filosofia spicciola, da senso comune, 'da bar' o da *talk show*, che si rivela nei dialoghi. Le allusioni alla letteratura 'nobile' non vengono da una lettura profonda ma appaiono come slogan, come citazioni tratte dalla rete, frasi memorabili da diffondere sui social: e per questo Shakespeare può essere messo sullo stesso piano della sceneggiatura di *Star Trek*. Attraverso il titolo, i nomi, i rinvii sporadici al testo antico, il modello *Oresteia* viene decostruito e reso oggetto ironico, e così tutta la tradizione culturale che si rifa alla tragedia greca, una tradizione che si avverte come ormai logora.

PILADE: Penso di uccidermi. Lo so, si dice che questa sia la via d'uscita dei codardi, ma perché?

ORESTE: Io credo che sia più difficile continuare a lottare e a vivere.

PILADE: Sì, ma rifletti, non si sa mica cosa c'è dall'altra parte, è un viaggio nell'incognito.

ORESTE: Amleto.

PILADE: Che?

ORESTE: Hai quasi citato il monologo famoso "Essere o non essere...".

PILADE: Amleto, *Star Trek*, tutto uguale.

ORESTE: Ma che c'entra adesso *Star Trek*?

PILADE: "Boldly go where no man has gone before"

ORESTE: Oh dio...

PILADE: Beh, che c'è? Mi sembra un paragone appropriato.

ORESTE: Ma dai...

PILADE: Sei un maledetto snob. Ma io credo che sia più facile uccidere qualcun altro. Voglio dire, se fossi incazzato al punto giusto o se ricevessi abbastanza soldi per farlo, perché no, potrei pure uccidere qualcuno.

ORESTE: Anche una donna?

PILADE: Sarebbe più difficile.

ORESTE: O un bambino?

PILADE: Non so, insomma, non credo, ma senti, quando si uccide qualcuno, con una sola azione se ne fanno due, si prende anche in mano il proprio destino. E chissà chi è che ha il potere dall'altra parte. Forse le persone che continuano a vivere anche se non ne hanno più nessun motivo, forse proprio i vigliacchi, ci hai pensato?

ORESTE: Eccolo qui, il filosofo da bar...

PILADE: Ehi, non è una cattiva idea, questa; forse bisognerebbe cominciare un

blog, oppure un canale youtube, dove parliamo di calcio e anche di filosofia, sai, divertendoci e contemporaneamente facendo molto gli intellettuali. Che dici? Non è una buona idea?

ORESTE: Non proprio⁸.

Come in *Tebas Land* di Blanco, anche in *Die Orestie* di Simon Stone le vicende si svolgono in un non-luogo, senza tracce monumentali o storiche, e senza precisi connotati temporali. Nello spettacolo di Stone il saltare da un momento all'altro della vicenda non rispetta la cronologia del mito: e infatti la morte di Ifigenia sta nell'ultimo episodio, e non all'inizio, e solo nell'ultimo episodio si comprendono gli antefatti che hanno portato alla crisi tra Agamennone e Clitemnestra. Lo spettatore si orienta attraverso le didascalie sullo schermo, che si abbassa e si alza all'inizio di ogni episodio, come appunto accade nelle didascalie in una serie televisiva, dove si spiega allo spettatore quello che è accaduto 'prima' e 'dopo' un determinato momento importante nella vicenda. Ogni episodio si gioca nello spazio chiuso del ring per la box, allusione un po' scontata al carattere agonale dei dialoghi della tragedia greca. Anche in *Tebas Land* di Blanco tutto si svolge in uno spazio ristretto, il parlatorio della prigione. L'attività preferita di Martín, l'ergastolano che fa da controfigura a Edipo, è giocare a basket da solo, in un confronto muto e ossessivo con il canestro. In un caso e nell'altro, dunque, lo spazio scenico restituisce la claustrofobia nella quale sono stretti i rapporti umani e la condizione, reale o interiore, di prigionieri, di intrappolati nella realtà e nella sua mimesi, che caratterizza questa specie di 'eroi'.

Il ring dell'*Orestea* di Simon Stone, incorniciato da un neon, assomiglia anche a un grande televisore. I luoghi aperti, invece, devono essere ricostruiti attraverso le parole dei personaggi e non offrono nessun punto di riferimento cronologico o geografico. Compare una città, dove arrivano Oreste, Pilade ed Elettra per recarsi sulla tomba di Agamennone. Ma non si tratta affatto di Argo, e nemmeno di una città europea o di un altro continente, quanto di una metropoli iperconnessa e avveniristica, dai monumenti sensazionali ma globalizzati (si allude forse al Cubo di Malaga sede del *Centre Pompidou* di Parigi), una città senza passato. La 'maledizione' della stirpe di Argo si incorpora allora in un'espressione gergale per cui la città è 'maledetta' nel senso di 'fantastica, eccezionale'.

Die Orestie di Stone, nella sua sostanziale staticità, finisce con l'avvicinarsi a una *soap opera*. Il contenuto è melodrammatico, ruota attorno ad un rapporto

⁸ *Ibid.*, p. 102.

matrimoniale in crisi, quello tra Agamennone e Clitemnestra e – come si viene a sapere solo alla fine degli episodi – a un trauma: la più giovane delle figlie, Ifigenia, è malata incurabile; il padre per amore la aiuta a morire, assecondandone i desideri e andando contro la volontà della madre.

Questa riscrittura dell'*Oresteia* con un linguaggio prevalentemente giovanile riproduce in forma sbiadita il conflitto generazionale che troviamo nell'archetipo greco: Oreste e Pilade, Elettra e Ifigenia ereditano le insicurezze esistenziali dei genitori, i loro 'eroi' dell'infanzia decaduti a ruolo di persone fragili, incapaci di gestire la loro stessa vita. Fanno un uso continuo dei social, con i quali – ironizza Clitemnestra – Oreste ha potuto organizzare il ritorno a casa per vendicarsi della morte del padre. Clitemnestra è una donna insoddisfatta, alcolizzata, fallita, incapace di amare chiunque e meno che mai i figli. Quando questi le si presentano davanti, non riconosce Oreste.

CLITEMNESTRA: *Sorry*, chi di voi è...

PILADE: ...quello lì.

CLITEMNESTRA: *Sorry*, ma certo, *sorry*, certo certo certo. E hai portato con te tua sorella; ma è fantastico. Una vera e propria riunione di famiglia. E come diavolo avete fatto...? Con *facebook* o qualcosa del genere? Notevole, un solo click col *mouse*, ed ecco: improvvisamente si ha davanti a sé tutto il proprio passato. Notevole, vero tesoro?⁹

Elettra è morbosamente e patologicamente attaccata al padre, al quale rimprovera di averla iniziata al sesso: ricorda di aver visto da bambina insieme a lui e alla madre *Ultimo tango a Parigi* e di aver provato un immenso disagio nel sedere tra loro due al momento della celebre scena del burro. C'è anche Cassandra, l'amante di Agamennone da cui ha avuto due figli, che Agamennone vorrebbe con sé in una specie di famiglia allargata. Di Eschilo resta ben poco, tranne, paradossalmente, alcune massime morali che vengono evidenziate come patrimonio comune della cultura occidentale, trasmessa in varie forme in rete attraverso i social. A Oreste viene affidato il ruolo scherzoso di intellettuale di famiglia:

ORESTE: O mio dio, questa città è davvero incredibile, non posso crederci. Ci sono dappertutto *hotspots* per il *wifi*. Sono *on line*, guarda; sono *on line* per strada e senza consumare la mia connessione dati! E hai visto il museo? Guarda, l'edificio è un gigantesco cubo di vetro. Come si può costruire un cubo di vetro così grande? E c'è pure un'accademia cinematografica, la prossima settimana danno i film di Tarkowski...

⁹ *Ibid.*, p. 108.

PILADE: Di chi?

ORESTE: Non hai mai visto un film di Tarkowski? Devi assolutamente vedere i film di Tarkowski! Lunedì, mercoledì, giovedì... e venerdì, due proiezioni al giorno. Ci andiamo! E hai visto, quegli edifici che sono crollati, un paio di settimane fa? Non posso crederci che ce lo siamo perso. Ci sono cinque diversi musei, non solo quello nel cubo di vetro. Che maledetta città - CHE MALE-DETTA CITTÀ!

PILADE: Non ho mai visto una cosa simile.

ELETTRA: E adesso dove andiamo? Vogliamo mangiare qualcosa?

ORESTE: Possiamo andare al ristorante di pesce al porto? Sta in un vecchio magazzino, proprio in stile newyorkese, possiamo andarci?

ELETTRA: Certo, perché no?

ORESTE: Ha quattro stelle e mezzo su Tripadvisor!

PILADE: Io non mangio pesce...

ORESTE: Dai, puoi sempre mangiare un'insalata. Oppure ti prendiamo un kebab per strada.

PILADE: Bah, posso mangiare tutte e tre le cose.

ELETTRA: ...e dopo dobbiamo andare al cimitero.

ORESTE: embé, sì...

ELETTRA: Possiamo andarci domani, se oggi non ne hai voglia...

ORESTE: ...ma no. Voglio andare da lui. Devo andare da lui.

PILADE: Posso farti una domanda?

ELETTRA: Certo.

PILADE: Tu sei proprio convinta che lei l'ha ucciso, vero?

ELETTRA: Sì.

PILADE: Sembra un film di Tarantino.

ELETTRA: Sì.

Oreste: A me sembrerebbe più adatto a Hitchcock.

PILADE: Scusa, ma come fai ad esserne sicura?

ELETTRA: Me l'ha raccontato l'amante di mio padre.

PILADE: Cosa? Tuo padre aveva un'amante?

ELETTRA: La sua ex amante. Mamma e papà sono stati a lungo separati. E quando si rimisero insieme, l'ex di papà aveva delle specie di sogni, nei quali mia madre metteva qualcosa nel bicchiere di whisky di mio padre, mentre lui si faceva il bagno; gli dava il bicchiere, quello aveva un infarto e la morte sembrava naturale.

PILADE: Veramente sembrano le fantasie di una ex molto incazzata.

ELETTRA: Sì, l'ho pensato anch'io. Ma è andata proprio così. Ha avuto un infarto mentre stava facendo il bagno.

PILADE: Aha...

ELETTRA: ...e poi è sparita anche la sua ex amante.

PILADE: ...aha...

ELETTRA: E quel giorno, la sera, abbiamo cenato tutti insieme, i miei genitori, la ex amante di mio padre e l'amante di mia madre, che adesso è suo marito.

PILADE: Oplà! Un'idea un po' strana per un *party*...

ELETTRA: Lo so. Fu un'idea di mamma.

PILADE: Okay. Interessante.

ELETTRA: Adesso capisci che voglio dire?

ORESTE: Ehi, hai visto quei tipi lì, lui aveva un vestito da donna, li avete visti? Questa città è fighissima, la amo.

PILADE: Ehi, fratello, è davvero convincente quel che racconta Elettra...

ORESTE: Non sapremo mai se è vero. Lascia stare.¹⁰

Omicidi, avvelenamenti, legami familiari patologici, tutti ingredienti di un film pulp, più che di un classico 'giallo'. Il risultato è la completa banalizzazione dei racconti mitologici e una stereotipizzazione dei personaggi antichi. Mentre l'operazione di Sergio Blanco, per alcuni versi analoga, riflette sui meccanismi della rappresentazione, sul senso della mimesi, sull'esemplarità della narrazione mitologica ridotta all'osso, qui si ha una ripetizione ironica di temi abusati nella *fiction*, senza nessun approfondimento psicologico o coinvolgimento emotivo. Sembra che lo scopo di Stone sia piuttosto mostrare quanto consumate siano le vecchie storie tragiche e come si debba guardare con distacco alla loro sacralità nella storia del teatro e della cultura occidentale. Ma per dire questo, probabilmente, non c'era bisogno di scrivere un'*Orestea*, i cui momenti migliori sono quelli ironici e divertenti e i peggiori quelli melodrammatici, specie il finale con il suicidio assistito di Ifigenia.

4. La voce delle donne

Anche l'*Orestie*, rappresentata a Münster nel 2022 con la regia di Elsa-Sophie Jach¹¹, vale come un tentativo di attualizzazione, almeno parziale. La novità di questa versione, che si serve della ormai classica traduzione di Peter Stein, è l'inserimento di tre nuovi testi che intendono, un po' troppo didascalicamente, indicare al pubblico il punto di vista dal quale bisogna guardare alla trilogia di Eschilo. In questi intermezzi, la vicenda della catena di vendette nella casa degli Atridi sino alla soluzione finale viene ripercorsa da tre voci di donna, Ifigenia, Elettra e Cassandra, tutte e tre figure ai margini della vicenda mitologica. I testi *Das Dilemma meines Vaters (Iphigenie)*, *Kassandras*, e infine *Ich glaub*

¹⁰ *Ibid.*, pp. 110-112.

¹¹ URL <https://www.dein-ms.de/mit-orestie-startet-heute-die-eroeffnungspremiere-im-schauspiel>.

ich spuke. Eine Elektra-Fortschreibung sono rispettivamente opera di giovani drammaturghe: l'israeliana Sivan Ben Yishai (che scrive in inglese ed è tradotta in tedesco da Tobias Herzberg), Miru Miroslava Svolikova, austriaca di origine cecoslovacca, e la tedesca Maren Kames¹². Lo scopo dei tre interludi è quello di dare la parola a figure femminili che si proiettano fuori dalla vicenda mitica per testimoniare, nella loro condizione di vittime di violenze fisiche o psicologiche, la ripetitività della storia e soprattutto la persistenza degli abusi sulle donne, nella famiglia, nella società, in situazioni di guerra. I tre testi all'interno di *Orestie* riflettono, meta-drammaticamente, sulle strutture patriarcali e misogine della tragedia che si sta mettendo in scena.

Il dilemma di mio padre (Ifigenia), scritto dalla pluripremiata e affermata drammaturga Sivan Ben Yishai, è un dialogo interiore tra la voce monologante e un'altra voce, che fa eco e commenta i pensieri. I ricordi sono frantumati, sconnessi. La figura del padre, che irrompe fin dall'inizio, da rassicurante diventa infine minacciosa.

Dopo così tanti anni che sono morta

non sono sicura

se io abbia mai davvero fatto qualcos'altro che morire

se io abbia mai fatto qualcos'altro che essere il dilemma di mio padre

E il dilemma di suo padre

E il dilemma di suo padre

Detto in breve?

Se perdere la guerra o sua figlia

La guerra era stata vinta

la figlia

ero io

tra tutti i miei fratelli, io

eravamo tre sorelle, un fratello, ma mio padre aveva scelto me

Seguilo

E venne da me

Va da lei

Mi stringe le spalle

La bacia

Dappertutto sul viso

Sino a che lei deve chiudere gli occhi

Sino a che rido e chiudo la bocca

Follow him

¹² Si ringrazia l'editore SuhrkampTheatertext per aver messo a disposizione i tre testi non ancora editi, dai quali sono tratte le citazioni che seguono.

E afferra la sua barba grigia, folta

E dice: *non aver paura*

Ma io non avevo paura

E le copre gli occhi: *abbi fiducia in me*

E io avevo fiducia in lui

Avevo fiducia in mio padre

La sua barba

I miei occhi bendati

<<<<La nostra storia>>>>
<<<<ci lega come una catena>>>>

E i miei occhi erano chiusi

Come se mi aspettasse una sorpresa

E i miei piedi esitavano

La prese per le spalle

Ma io sapevo dove mi portava

Le prese la mano

Non aveva bisogno di legarmi le mani

Non a me,

sapeva che lo avrei seguito

mi aveva scelto

tra quattro fratelli

proprio me

proprio me

Passano lunghi minuti, sino a che lei arriva

Passarono lunghi minuti, sino a che lui si fermò

E qui non c'è un tappeto, ma so che qui c'è sangue,

non è un soggiorno, ma so, questa è storia

e il pavimento è freddo come il marmo e mio padre mi toglie la benda dagli occhi
lui è

più vecchio, adesso

Lei ora è più grande

Lui sta davanti a lei

E le dà la mano

Allunga la mano verso di me, come si fa con un'arma

La aiuta a salire

La piccola scala che è stata costruita appositamente

<<<<l'impianto stereo della storia a più livelli>>>>

L'altare di marmo nero

<<<<Ifigenia?>>>>

Lo so, cosa accade adesso

Si, papà

La figlia oppure la guerra? L'eroe tragico deve presto prendere una decisione
Sgozzerà sua figlia

E sua figlia

E sua figlia

E la storia di lui, di come mi ha scannato, intratterrà generazioni di persone

<<<<Il grande teatro ha bisogno di grandi storie, ha bisogno di grandi nomi>>>>

Oggi, se non mi sbaglio

Con una interpretazione femminista contemporanea

Gogogirl!

Sì, proprio così

Sotto il velo del racconto mitologico del sacrificio di Ifigenia si cela la storia di una violenza familiare che si ripete sempre uguale, attraverso i secoli, attraverso i generi artistici, attraverso la coscienza di chi tale violenza ha vissuto. La vittima resta oggetto passivo, nella realtà come sulla scena. Ifigenia non ha nessuna identità tranne quella di essere un problema per suo padre, che per tutti, lungo i secoli, viene considerato il protagonista, l'eroe. Ifigenia è un'ombra, non ha una parte, non svolge alcun ruolo. O meglio: da sempre il suo ruolo consiste nel morire. Ifigenia, anzi, non è mai stata viva e dichiara sin dall'inizio: «Io sono quella che è morta prima che iniziasse la storia/la scintilla, chi appicca il fuoco».

Il secondo pezzo, la *Cassandra* di Miru Miroslava Svolikova, esprime in maniera nuda, disincantata, tutto l'orrore per il ripetersi della guerra:

E poi sempre gli uomini con la loro guerra, e nel momento in cui si crede, ecco ora è finita, già ne comincia un'altra, e tutte le parole vuote che cadono e tutte le bombe. Nel tempo ho visto sempre di più che nessun maschio vuole più la guerra, che nessuna donna la vuole e che nessuno la vuole e tuttavia accade. E ci vogliono molte generazioni per sbarazzarsi della catastrofe, per liberarsi di tutte le macerie che si sono accumulate, per ricostruire quel che è stato distrutto.

Sulla guerra potrei dire anch'io qualcosa: io ci sono stata spesso in mezzo, ma mai dalla parte dei vincitori; nel mezzo della morte non ci possono essere vin-

citori. Tutti lo sanno. Eppure nonostante tutto abbiamo preservato la speranza. Questo è il secondo dono della profezia: la volontà incrollabile di fare la differenza, anche piccola.

Cassandra, come è caratteristica del personaggio mitologico e di altre riscritture (ad esempio il monologo *Resurrexit Cassandra* di Ruggero Cappuccio¹³), si apre al futuro solo per denunciare l'opera letale dell'uomo, la follia del progresso tecnologico:

[...] in nome della scienza. Abbiamo dato loro i mezzi per un mondo più bello, li hanno presi e con quelli hanno costruito bombe, hanno costruito prigioni migliori con la nostra luce elettrica, migliori fabbriche con la nostra energia, hanno sviluppato metodi più efficienti per torturare, hanno costruito navi per rubare ancora più terra, hanno distribuito ancora più armi, per poter rapire ancora più donne; e intanto si diffondevano le malattie, le foreste sparivano, e loro si strinsero in centri abitati sempre più densi, sulle coste di un mare sempre più avvelenato.

[...] in nome della scienza, abbiamo detto, facciamo ricerca, facciamo esperimenti, mettiamo ostacoli alla morte! Date ai poveri la *chance* di prendere in mano la loro vita! Tendiamo loro un'occasione che possa davvero essere afferrata! questa non è proprio un'idea nuova, anzi: è la nostra natura! Distruggeremo noi stessi, tutti, se non cominciamo adesso a guardarci intorno, ad aver cura di noi e degli altri. Spesso si parla al vento. Quel paio di persone che non stanno ad ascoltare rovinano tutto. Sono sempre solo un paio di persone, che rovinano tutto.

Infine *Un aggiornamento su Elettra*. Elettra si mostra in scena come una senzatetto alcolizzata, che ha perso se stessa: un'ombra, uno spettro. Anche Elettra, come la sorella Ifigenia, non è mai davvero esistita: mentre il padre era in guerra, si è ridotta ad una larva, nascosta dalla sua stessa famiglia. Al ritorno di Agamennone, questi non sarebbe stato in grado di riconoscere la figlia, una figlia che per lui non ha mai contato, dato che tutto il suo amore era rivolto solo verso Ifigenia:

Persino nell'attaccatura dei capelli avrebbe visto l'altra figlia, vista e rivista. Non poteva sopportarmi, ero insopportabile persino a me stessa, e non sarebbe cambiato nulla anche se lui fosse sopravvissuto ancora a lungo.

Cosa dicono i vostri saggi di psicopatologia? COMPLESSO DI ELETTRA?

¹³ Si veda in questo numero di «Visioni del tragico» l'articolo di Nicola Montenz, *L'urlo e l'abisso. Tragico e testura fonica nell'Agamennone di Eschilo e in Resurrexit Cassandra di Ruggero Cappuccio*.

Chiacchiere. Modelli di interpretazione ormai vecchi. Leggende a buon mercato, facili, maschiliste. Smarrisce il padre, colei che in lui non riesce a trovare niente di SUO. A quali labbra, a quale corpo, a quale volontà avrei dovuto affezionarmi? Mio padre era una pietra senza occhi. Era già morto per me, sin da quando diede l'incarico di uccidere mia sorella in nome di questa guerra, dell'onore e del vento.

La poetessa e drammaturga Maren Kames mescola allusioni da Heiner Müller con altre da Eugene O'Neill e da Hugo von Hofmannstahl, in un periodare denso, stratificato, che intende restituire anche le varie riscritture moderne che si sono sedimentate sul personaggio mitologico. Privata di ogni tipo di affetto e della sorella, Elettra, dal momento della morte di Ifigenia, non ha più vissuto, perciò personifica la morte stessa. Elettra indossa il lutto di ogni sentimento umano e di ogni emozione, il lutto causato dall'insensibilità del potere maschile, dall'accettazione dell'orrore della guerra e dei sacrifici che la guerra impone, in una rielaborazione serrata, ai limiti dell'oscurità, dell'inizio delle *Coefore*. Questa Elettra spettrale emana un tanfo di morte, non è più in grado di parlare, è un corpo a noleggio dei desideri osceni della madre. Sono le donne del coro a prestarle le parole per compiere un'azione, l'offerta alla tomba del padre, che non vuole compiere. Soprattutto Elettra è una vittima del 'giogo della necessità', una metafora diffusa nella tragedia greca a proposito degli Atridi, ma che viene universalizzata a significare l'imperscrutabile, superiore, volontà che condiziona tutte le azioni umane¹⁴.

E allora [dopo il sacrificio di Ifigenia] tra le loro teste chine si diffuse un bisbiglio, un sussurro, il respiro che saliva dall'esercitò si formò come una nuvola di veleno in tre parole, una formula, che rimase appesa davanti alla costa a lungo dopo la partenza delle navi:

IL GIOGO DELLA NECESSITÀ.

IL GIOGO DELLA NECESSITÀ.

Il suo vestito color zafferano.

Così ho cominciato a puzzare di morte.

Sotto lo spirare di quella formula ho cominciato a puzzare, lo so, e ho continuato a puzzare, per dieci anni. E il mio fetore cambiò ancora durante gli incerti anni che seguirono, sino a quel giorno sulla tomba. Quella puzza non va via. Non va via da me.

Il giorno sulla tomba, SÌ. Allora, per la prima volta da anni, parlai. Non potevo parlare e chiesi una lingua e dovetti farmela prestare dalle donne. POVERA

¹⁴ A proposito della vicenda di Ifigenia, Eur. *Iph. Aul.* 443. Sulle implicazioni nella scelta di Agamennone di sacrificare la figlia vedi ora il commento di Enrico Medda (2017) al v. 218 dell'*Agamennone*, III, p. 151, con bibliografia.

ELETTRA, MISERABILE ELETTRA, QUANTA PIETÀ SUSCITA ELETTRA, cominciarono a dire anche le donne, UNA VOLTA CHE LE È PERMESSO DI PARLARE NON SA FARLO, UNA PICCOLA NAVE NEL VENTO DALLE VELE STRAPPATE. Essere lacerata dentro, pazza, divenne poi una diagnosi cronica su di me, ed era anche comodo, perché essere lacerati significa essere paralizzati e da ciò che non si muove non ci si può aspettare nulla, non c'è da averne paura. Nessuno, nemmeno le donne, potevano immaginare il mio disgusto, la mia riluttanza, e come io mi opponessi a questo compito, perché anche quello che mi era ordinato di fare era in prestito. Clitemnestra, bestia, mi aveva reso un corpo a noleggio per fare quello che avrebbe dovuto fare lei, andare sulla tomba, e mi aveva spedito in avanscoperta, in nome della sua colpa e del suo assassinio, doppia causa sedimentata sul mio lutto. Mentre lei restava pigramente nel palazzo tra cuscini intrisi di sangue, spaventata A MORTE da un cattivo sogno, a cui corrispondeva, nei colori, tutto il mio mondo e la mia realtà.

PRIMA PENSA A TE STESSA, anche questo consiglio forse dato a fin di bene non ha portato niente; sono rimasta nonostante tutto un imbuto, un altoparlante, aperto da ambedue i lati e dentro vuoto. Il mio apparato vocale un meccanismo che balbetta lentamente, che comincia a funzionare solo grazie agli altri, come se anche la mia rabbia fosse solo presa in prestito, e trovasse le parole solo in duetto con il FRATELLO SALVATORE E VENDICATORE ASSASSINO a lungo agognato. Io non ho riso sull'immagine che dovevo dare di me sulla tomba. Un'immagine che non si stacca da me. Io non rido. NO, NO, BAMBINA, LUTTO DEVE PORTARE ELETTRA, ELETTRA DEVE PORTARE LUTTO, qualcuna deve pur farlo.

In quest'*Orestea*, originali sono i mezzi con cui il testo antico, nella stessa traduzione di un'epocale *Orestea* in lingua tedesca (1974-1994), quella di Peter Stein¹⁵, viene adesso portato in scena: i costumi si ispirano alla commedia dell'arte e ai clown, la gestualità degli attori ricorda quella delle marionette, i cori richiamano il cabaret e perciò un'ineludibile ironia si stende su tutta l'azione¹⁶. Sembra che la regia scherzi con il suo testo o che voglia suggerire al pubblico come l'*Orestea* possa essere rappresentata solo in veste parodica, come una tragedia il cui nucleo problematico, il 'dilemma del padre', ossia scegliere tra l'amore o la guerra, sia terminato prima ancora che inizi l'azione tragica. Le vere e proprie tragedie sono invece contenute negli intermezzi in cui parlano Ifigenia, Cassandra, Elettra. La concentrazione sui destini individuali è possibile perché l'*Orestea*, come nella versione di Simon Stone, viene privata di un pos-

¹⁵ Sull'*Orestea* di Stein si veda, ad esempio, Galletti 2014, pp. 255-282.

¹⁶ Trailer: URL <https://youtu.be/XLH4VeArlAo>.

sibile senso politico e/o sociale (il contrario dell'interpretazione, ad esempio, di Pier Paolo Pasolini o più di recente di Milo Rau¹⁷) per ridursi al racconto di traumi personali e alle conseguenze di decisioni che dilaniano nel profondo i protagonisti. Persino le tirate di Cassandra contro la guerra e contro la scienza come causa dei mali presenti, nella loro enfasi retorica e nel loro linguaggio generico, vengono svuotate di concretezza storica e private della possibilità di gettare un ponte verso l'attualità, verso i tanti eventi bellici o le tante catastrofi ambientali del nostro tempo.

5. Santa Estasi

L'idea dell'*Orestea* come dramma di famiglia domina anche una delle rivisitazioni più impegnative degli ultimi anni della scena italiana, *Santa Estasi. Atridi: otto ritratti di famiglia* (2016), un progetto speciale diretto da Antonio Latella¹⁸, il cui titolo viene così spiegato: «Gli attori e i drammaturghi guidati da Latella, durante la scuola di Alta Formazione di ERT, hanno lavorato sul mito e sulle vicende della stirpe degli Atridi. Il risultato è stata la costruzione di un unico grande spettacolo diviso in otto movimenti che danno vita a quella che è stata definita 'un'estasi teatrale'»¹⁹.

'Santa', naturalmente, diventa questa estasi anche perché riguarda un testo fondante della tradizione teatrale occidentale, ma il titolo è anche ironico, alludendo al numero di ore della *performance*, se si vogliono vedere tutti gli episodi insieme (12 ore più le pause), e al conseguente 'uscire fuori di sé' per la stanchezza sia da parte degli attori, chiamati a una prova molto impegnativa, sia da parte del pubblico. Poiché l'estasi riconduce all'aspetto dionisiaco del teatro, si fa qui l'occhiolino ad altre prove del teatro contemporaneo, in particolar modo al fluviale spettacolo *Mount Olympus* di Jan Fabre (2015). Il nesso 'santa estasi', comunque, ironico e dissacrante, fa venire in mente la canzone dei Mano Negra *Santa Maradona*, che diede il titolo a un film del 2001, una canzone antisistema e violenta contro la società borghese e il berlusconismo.

Anche in questo pregevole lavoro performativo l'*Orestea* è affrontata con l'intenzione di decostruirne l'importanza nella storia del teatro occidentale, di depotenziare gli eroi della vicenda mitologica adattandoli a un interno familia-

¹⁷ Sull'*Orestea* di Milo Rau rinvio all'articolo di Raffaella Viccei *Lo spazio necessario: Orestes in Mosul di Milo Rau*, in questo numero di «Visioni del tragico».

¹⁸ URL <https://emiliaromagnateatro.com/production/santa-estasi/>. Trailer: URL https://youtu.be/J2vUGHQc_Rk. Premio UBU, Spettacolo dell'anno 2016, URL <http://www.ubuperfq.it/fq/index.php/it/premi-ubu/premio-ubu-2016/i-vincitori>.

¹⁹ URL <https://scuola.emiliaromagnateatro.com/spettacolo/santa-estasi/#:~:text=Gli%20attori%20e%20i%20drammaturghi%20guidati,%20un'estasi%20teatrale>.

re anonimo, di svelare la natura seriale delle strutture narrative mitologiche: gli episodi della saga, come nel testo di Stone ma con una coerente consequenzialità temporale, sono analoghi a puntate di una stagione in una *fiction* televisiva, suscettibile di continuazione. L'esperimento riesce molto bene, grazie anche al talento degli attori, di cui molti volti sono poi diventati celebri proprio in serie televisive di successo (è il caso di Barbara Chichiarelli, in *Santa Estasi* Elena, poi una delle protagoniste della serie *Suburra*). Non a caso l'ultimo testo di *Santa Estasi* recupera sorprendentemente dal mito una figura molto marginale, Crisotemi, che non svolge quasi nessun ruolo nel sanguinoso dipanarsi della vicenda della stirpe di Atreo. E allora, assistendo all'ottavo 'ritratto', ci si chiede: accadrà ancora qualcosa di impensabile in questa famiglia?

Il linguaggio di *Santa Estasi* è ben diverso da quello gergale e quotidiano di *Die Orestie* di Stone, anzi, si eleva spesso anche grazie all'uso di forme metriche come la terzina. La vicenda non è mai melodrammatica e in più momenti offre il destro a riflessioni che traducono bene il disincanto se non il pessimismo dell'inizio del XXI secolo.

Nella famiglia degli Atridi 2016 gli eroi non esistono più. Lo esprime bene il Coro dell'*Agamennone* (adattamento di Riccardo Baudino): la generazione 'nuova' non è capace di correggere gli errori dei padri, non riesce a interrompere la catena di sopraffazioni e stupri. I governati restano governati e vittime di un ordine antico e ingiusto al quale si oppone, pasolinianamente, solo un desiderio insopprimibile di amore²⁰.

CORO

Ci siamo inventati la favola del cigno
per fare gli applausi e chiedere ombra
al posto della luce!

Ve la faccio breve: dio
diventa un cigno e ingravida una donna,
da quella pancia, un uovo, due sorelle,
stesso grumo - distruzione.

Vecchi come siamo - incoscienti
ci meritiamo tutti
gli applausi.

²⁰ Le citazioni che seguono sono tratte dal copione inedito di *Santa Estasi. Atridi: otto ritratti di famiglia*, messo gentilmente a mia disposizione da Linda Dalisi e dalla compagnia, ai quali va il mio sentito ringraziamento.

Bella roba. Bella sposa.
Dentro le mie vene
finalmente qualcosa: io
non sono sola.

Troppo a lungo gli eroi hanno stuprato
la donna.

Ma poi? Zitti. Tutti.
muti – cittadini muti
contro l'orrore – l'orrore
degli occhi vecchi contro i nuovi.

Codardi – cosa immonda la paura
dei nuovi eroi – i nostri figli, e noi,
cose inutili del mondo: donne
senza lingua. Due sorelle sole
contro due fratelli maledetti...
Io vorrei una violenza nuova

contro tutti loro... Ma non posso,
il mio corpo ha sonno e con mente
disperata anche io voglio – soltanto
un amore.

Ed è ancora il Coro, nel momento drammaturgicamente culminante della tragedia, prima che Cassandra veda l'assassinio di Agamennone, a pronunciare il punto di vista dei giovani, il disincanto verso ogni eroismo, il ridimensionamento della tradizione, la tendenza a una disperata e perciò anche distruttiva vitalità:

CORO

Come mai continuamente
frusciano le ombre disperate, dietro
il sipario del mio cuore?

Perché non esiste la mia
musica soltanto? La mia,
quella che fa rima con:
EUTANASÌA.

Come mai continuamente
sento cupi

presagi e colpi
alle porte del mio cuore
vecchio che zoppica confuso?

Profetessa che non parli, come mai?

Nessuno l'ha pagato questo
canto distruttivo
violento estremo cattivo,
nessuno
l'ha pagato.

Io non pago per soffrire.

Il tempo è vecchio, come io
sono vecchio, come Troia e tutto
il resto. Come un sogno
che io voglio scacciare.
Mi hanno seccato
orribilmente i coglioni
gli eroi.

Profetessa che non parli,
per i giovani ho inventato
l'eroina.

Buoni sogni e notte d'oro.

Per i giovani ho inventato
l'eroina.

Perché non possono essere vecchi
come me i giovani nei cuori?
Io vendo cose buone.

Lugubre, lugubre, funesto e funebre
continuamente io sento il canto:
la musica, signora della mente,
che non conosce anestesia.

Speranza è morta – le viscere
conoscono l'abisso
violento della tenebra.

La mia attesa sarà pagata
dalla grazia del mio sogno:
morte buona nella quiete.

La grande salute è vicina
di casa della malattia:
la mia peste è per il bene.

Nocchiero che spinge la nave
contro lo scoglio invisibile
del fato: destino-Apocalisse.

Un grande regalo di Dio:
salvezza della casa.

Dio, fa' che finisca in fretta questa pena.

Ma nemmeno Dio, il sangue
nero di un uomo che muore
lo può trasformare nella vita.

Anche Orfeo – che con la musica
aveva vinto la morte – Dio
l'ha zittito, perché quello,
povero minchione,
non si era fatto cieco,
nemmeno, e proprio a causa
dell'amore.

Profetessa che non parli, parla a me,
oppure entra nella casa. Io lo voglio.

Giustizia giustamente fa il suo corso.
Io potevo ben dire prima queste
cose, ma il mio destino è quello
di tramare incosciente con la mente

fiammeggiante senza usare il corpo,
mormorando nell'ombra – doloroso
e inopportuno, io vecchio tra i vecchi.

A dare maggior spessore ai testi elaborati in questo progetto teatrale rispetto alle due Orestee di cui abbiamo sinora parlato c'è una consapevole meditazione non solo sulla forma poetica della traduzione di Pasolini ma anche sulla sua concezione della Grecia antica e della mitologia greca. I testi di *Santa Estasi*, pur non escludendo momenti brillanti da cabaret e decisamente ironici, sono permeati anzitutto da una tendenza all'autoanalisi, dal tentativo di liberarsi dei fantasmi del passato e contemporaneamente da una nostalgia per l'infanzia. E così le Eumenidi sono, come per il Pasolini di *Appunti per un'Orestide africa-*

na, «dee del sogno»²¹, ed è nel sogno, quindi nell'inconscio, che si incontrano tutti gli spettri di una famiglia e di una società malate. Anche *Le mosche* di Jean-Paul Sartre giocano un ruolo determinante in questa riscrittura, a tratti esistenzialista, del mito.

In *Santa Estasi* dunque si racconta non solo il depotenziamento degli eroi a uomini qualsiasi, ma la fine stessa del concetto di eroismo. Il passo verso il nichilismo è breve. Le due donne che rappresentano due cori nell'*Elettra* (adattamento di Marco Luoni), ad esempio, ragionano così:

CORO 2 [...] camminare da una parte all'altra di questo piccolo continente affacciato su un mare pieno di mosche morte,

CORO 1 che sono gli eroi che tornano e che adesso non sono più,

CORO 2 il nostro camminare è stanco.

CORO 1 Ma se ho pure comprato un giornale, l'altro giorno, e non c'era veramente *niente* in copertina.

CORO 2 C'è chi non invecchia mai, ma sono privilegi, quelli, eh, privilegi di avere uno STATO. No no. A noi non ci è concesso uno stato, ai nostri figli nemmeno, pensavamo che... – alla fine i nostri figli sono usciti dallo stato. Da tutto... sono usciti da noi. E ci hanno lasciate sole. Senza di loro. Ingrati.

Nel programma di sala, a proposito dell'*Ifigenia in Tauride* (adattamento di Silvia Rigon), uno degli otto ritratti, si legge: «In questa tragedia, Ifigenia e Oreste segnano definitivamente la nascita di un nuovo linguaggio: assistiamo al crollo definitivo degli eroi e alla presa di consapevolezza dell'impossibilità di un futuro ideale»²². La parola stessa 'eroe' diventa oggetto di scherno e di giochi di parole: «Riusciranno a farla franca i nostri eroi? O sarà Franca a farsi i nostri eroi!», dice un messaggero nell'*Oreste* (adattamento Pablo Solari). Ed è Oreste a svolgere il ruolo dell'intellettuale, fragile, debole, incapace di prendere il posto del padre, confuso. Oreste non è un eroe, ma nelle *Eumenidi* gli è affidato il ruolo di dire al pubblico, meta-drammaticamente, perché si continuino a raccontare le storie degli eroi della mitologia greca:

[...] Noi non riusciamo a tollerare che personaggi che non sono assassini seriali o avanzi di galera uccidano un bambino e stuprino la madre. Sono dei re che fanno questa cosa, dei nobili re, figli degli dèi. Ma chi sono questi?! Eppure è successo. Un bambino viene buttato giù dalle mura. Un bambino viene massacrato da un genitore impazzito. Un bambino viene torturato di lavoro. Un

²¹ Il riferimento è nel programma di sala *Santa Estasi* 2016, p. 21.

²² *Santa Estasi* 2016, p. 23.

bambino viene venduto dalla mamma per cibo. Un bambino viene venduto dal papà per soldi. Un bambino viene mangiato dai grandi. Abbiamo mangiato veramente i bambini. Nelle carestie i bambini erano i primi a morire e qualcosa si doveva pur mangiare. Poi ci siamo vergognati, così non ne abbiamo parlato. Però le tracce sono rimaste, come fossili, nelle fiabe. Il poema epico contiene il coraggio e la lealtà, i valori di Ettore. La fiaba contiene il desiderio dei bambini di essere amati. Gli orchi sono quelli che buttano i bambini giù dalle mura e poi fanno festa. Gli orchi esistono. Ne abbiamo scritto per questo. Ci sono stati popoli senza la ruota, ma non ci sono stati popoli senza storie: quando la realtà è troppo atroce per guardarla in faccia noi l'ammantiamo in un velo d'argento. Sapete perché è fondamentale raccontare queste storie? Serve per modificare i nostri neurotrasmettitori. Quando raccontate una fiaba ai bambini il loro cervello produce endorfine che potenziano il sistema immunitario e cognitivo, e annullano la percezione del dolore.

Se volete dei bambini intelligenti raccontate loro delle fiabe. Se volete dei bambini molto intelligenti, raccontate loro tante fiabe. Allora prendiamo il poema epico e la fiaba, fondiamoli insieme e avremo il genere fantasy. Il genere fantasy è considerato una roba per bambini e per deficienti, ed è un errore, perché il fantasy è la nostra epica. È un genere straordinario perché fonde il maschile dell'epica e il femminile della fiaba. È il grande poema dell'uomo moderno. L'epica genera adrenalina che stimola l'affiliazione al gruppo: produce coraggio. La gente pagava il cantastorie perché infondesse loro coraggio. A questo serve il poema epico. L'unico genere moderno che può fare la stessa cosa è il fantasy. E noi abbiamo bisogno di una marea di coraggio.

Quindi iniziate a raccontare una storia. E niente scuse, raccontatela e basta. All'inizio vi verrà da copiare qualcuno, ed è normale. La maggior parte di noi trova la propria voce solo dopo aver assomigliato ad un sacco di persone. Vi sembrerà di non sapere cosa state facendo, ma va benissimo così. Quelli che sanno cosa stanno facendo conoscono le regole. Noi no e non dobbiamo conoscerle. Le regole su cosa è possibile e impossibile nell'arte e nel teatro sono state forgiate da persone che non hanno messo alla prova i confini del possibile, cercando di superarli.

Ma se non sai che una cosa è impossibile, è più facile da fare.

Abbiamo ricreato l'epica perché abbiamo bisogno di immaginare, perché una mente che immagina luoghi mai esistiti può fare qualunque cosa. Fantastificare di altri mondi immaginari sprona a cambiare il proprio mondo.

Avete idea di che cosa può fare una stanza piena di persone che immaginano tutte nello stesso momento? Se c'è qualcosa di veramente vicino alla magia, è qui (indica il palco) e qui (indica la platea). Credete che solo perché è nella vostra testa, allora non è reale? Tutte le storie sono reali. Tutto quello che immaginate è reale. Io non sono meno reale sul palcoscenico di quanto non lo sia per strada e non perché faccia un granché. Sono reale perché voi, tutti insieme,

mi immaginate. RACCONTO UNA STORIA, DUNQUE ESISTO. Qualcuno deve assumersi questa responsabilità.

State con me in questa battaglia. Non importa se non vedete il mio nemico perché lo sto solo immaginando. Se lo immagino, esiste. È dentro di me. Le Erinni sono dentro di me. Io le ho create. Voi le avete create. State con me in questa battaglia e i cantastorie canteranno di noi. Le vecchie regole stanno crollando in pezzi e nessuno sa quali saranno quelle nuove. Quindi inventatevi le vostre. Se volete un popolo intelligente raccontate loro delle storie. Se volete un popolo molto intelligente, raccontategli un sacco di storie! [...]

Anche in questa *Oresteia* l'aspetto politico passa in secondo piano rispetto alla problematica generazionale e individuale. L'ultimo episodio, dedicato alla figlia di Agamennone che meno ha avuto fortuna drammaturgica, Crisotemi, rimasta congelata in attesa di autori che ne raccontassero la storia, serve anche da dichiarazione di poetica di tutto il progetto. A scrivere l'ottavo, splendido, ritratto è Linda Dalisi.

Crisotemi resta chiusa in un armadio, secondo l'immagine del poeta come «un drago chiuso in un armadio» di una lettera di Anna Maria Ortese. Da quel punto di osservazione, Crisotemi, “l'aurea regola” secondo l'etimologia del suo nome, racconta lo svolgersi della vita familiare, sotto il cui ordinato fluire si nascondono violenza, risentimento, paura, tradimento. Ma Crisotemi non c'è, non c'è più o forse non c'è mai stata: l'ottavo ritratto mette in scena la sua assenza, il rifiuto affettivo di cui è stata fatto oggetto, l'emarginazione da parte di quella mamma e di quel papà ai quali erano riservati i suoi sguardi, da parte anche dei suoi fratelli che si intendevano tra loro con pochi cenni. Crisotemi è la solitudine assoluta, il simbolo di ogni mancanza: e così la sua voce si sente attraverso dei nastri registrati che ha lasciato nell'armadio della cucina, di quel focolare che è anche il luogo dove ogni orrore è iniziato. Ed è lì che il fantasma di Agamennone, ubriaco, si siede a riepilogare quel che è accaduto, il suo fallimento, il sangue versato e a ricordare la figlia più piccolina, Crisotemi, che aveva salutato alla partenza per Troia e non avrebbe mai più rivisto. Crisotemi scompare nel gorgo di un'attesa infinita, lasciando all'ultima registrazione il suo testamento spirituale:

[...] *ultima registrazione:*

La vita li vende cari i progressi che fa compiere. Quasi sempre a prezzo di dolori intollerabili. La vita familiare è diventata solo angoscia, a partire dal momento in cui la società si è chiusa ai giovani. Proprio la generazione per cui l'attesa dell'avvenire costituisce la vita intera vegeta, con la consapevolezza di non aver alcun posto nell'universo. Viviamo in un'epoca priva di avvenire. L'attesa di ciò che verrà non

è più speranza, ma angoscia. Ai criminali, l'autentico castigo; agli sventurati un sostegno capace di portarli ad estinguere la loro sete alle sorgenti sovrannaturali; a tutti gli altri un po' di benessere, molta bellezza. La limitazione delle menzogne... un silenzio in cui la verità possa germogliare e giungere a maturazione: questo è quel che è dovuto agli uomini.

Bibliografia

- BLANCO S. 2019, *Teatro. Tebas Land. L'ira di Narciso. Il bramito di Düsseldorf*, Imola.
- BRÖCKLING U. 2020, *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*, Frankfurt.
- GALLETTI L. 2014, *L'«Orestea» di Eschilo secondo Peter Stein: storia di una messa in scena (1974-1994)*, «Drammaturgia» XI (I), pp. 255-282. URL <https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/8164>.
- MEDDA E. (a cura di) 2017, *Eschilo. Agamennone*, edizione critica, traduzione e commento di E. MEDDA, Roma, I-III.
- Santa Estasi. Atridi: otto ritratti di famiglia*, un progetto speciale diretto da Antonio Latella, programma di sala, 2016.
- STONE S. 2019, *Stücke*, Frankfurt.
- TEMPEST K. 2018, *Antichi nuovi di zecca / Brand New Ancients*, Roma (ed. or., Brand New Ancients, London 2013).

Copioni

- BEN YISHAI S., *Das Dilemma meines Vaters (Iphigenie)*; KAMES M., *Ich glaub ich spuke. Eine Elektra-Fortschreibung*; SVOLIKOVA M. M., *Kassandras*, Frankfurt 2022.
- Santa Estasi. Atridi: otto ritratti di famiglia*, un progetto speciale diretto da Antonio Latella, produzione Emilia Romagna Teatro Fondazione, 2016.

Sitografia

- <https://emiliaromagnateatro.com/production/santa-estasi/>
- <https://scuola.emiliaromagnateatro.com/spettacolo/santa-estasi/#:~:text=Gli%20attori%20e%20i%20drammaturghi%20guidati,%20un'estasi%20teatrale>
- <https://www.dein-ms.de/mit-orestie-startet-heute-die-eroeffnungspremiere-im-schauspiel>
- <https://www.thomas-aurin.de/stueck/die-orestie>
- <http://www.ubuperfq.it/fq/index.php/it/premi-ubu/premio-ubu-2016/i-vincitori>
- https://youtu.be/J2vUGHQc_Rk
- <https://youtu.be/XLH4VeArlAo>
- <https://youtu.be/7pmEjYSoKa4>