

N3/2022

VISIONI
NI
DEL TRAGICO
LA TRAGEDIA GRECA
SULLA SCENA DEL XXI SECOLO

***ORESTEE* DEL XXI SECOLO**

A cura di Raffaella Viccei

edizionidipagina

Direttori / Editors in Chief

Sotera Fornaro (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli')

Raffaella Viccei (Università Cattolica di Brescia)

Editors / Comitato editoriale

Anna Beltrametti (Università di Pavia)

Anton Bierl (Universität Basel)

Ester Cerbo (Università di Roma Tor Vergata)

Carmen González Vázquez (Universidad Autónoma de Madrid)

Leonardo Mancini (Università di Torino)

Enrico Medda (Università di Pisa)

Silvia Milanezi (Université Paris-Est Créteil - CRHEC)

Gherardo Ugolini (Università di Verona)

Progetto: "La vergogna e le sue maschere",

L.R. 07/2017, Intervento finanziato con risorse FSC 2014-2020,

Patto per lo Sviluppo della Regione Sardegna.

"Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena italiana dal 2001 ad oggi", Fondazione di Sardegna annualità 2016, L.R. 07/2017.

e-mail: visionideltragico@gmail.com

web address: <http://visionideltragico.it/index.php/rivista>

<http://www.visionideltragico.it/blog/index.php>

ISSN (online): 2724-2854

ISBN (online): 978-88-7470-944-1



Quest'opera è coperta da licenza

Creative Commons 4.0 licenza internazionale,
salvo diversamente specificato.

Servizi editoriali:

Pagina soc. coop. (Bari)

<http://www.paginasoc.it>

In copertina: opera di Remo Rachini. Frottage
e tecnica mista (56 x 76 cm), 2020 (www.remorachini.it).

Indice

Editoriale

<i>Raffaella Viccei</i> L'odore del sangue: <i>Orestee</i> del terzo millennio	5
---	---

Saggi

<i>Daniela Sacco</i> Dalla rappresentazione alla <i>performance</i> . Il femminile liberato nell' <i>Orestea</i> della Società Raffaello Sanzio/Romeo Castellucci	13
---	----

<i>Silvia De Min</i> I frammenti della parola-immagine: alle radici dell' <i>Orestea</i> di Anagoor	31
--	----

<i>Anton Bierl</i> Robert Ickes <i>Orestie</i> (2015/2018) als Psychotherapie und theatrale Traumaverarbeitung. Eine Klassikeradaption für die Problemlage und Ästhetik ewig junger Menschen im 21. Jahrhundert unter den Bedingungen des westlich-konsumorientierten Globalismus	55
---	----

<i>Nicola Montenz</i> L'urlo e l'abisso. Tragico e testura fonica nell' <i>Agamennone</i> di Eschilo e in <i>Resurrexit Cassandra</i> di Ruggero Cappuccio	85
--	----

<i>Gherardo Ugolini</i> Gli Atridi sullo schermo. Tre <i>Orestee</i> cinematografiche del XXI secolo	103
---	-----

Spazi teatrali

<i>Raffaella Viccei</i> Lo spazio necessario: <i>Orestes in Mosul</i> di Milo Rau	127
--	-----

Schede critiche

Sotera Fornaro

Orestee post-eroiche (Simon Stone; Sivan Ben Yishai /
Miru Miroslava Svolikova / Maren Kames; Antonio Latella con ERT) 149

Protagonisti

Gianluca Guidotti, Enrica Sangiovanni (Archivio Zeta)

Teatro di dossi, ebbri, calcinati 177

Fabrizio Sinisi

Appunti su una riscrittura di *Agamennone* 193

Maria Paola Zedda

L'universo tragico nell'*Orestea* di Enzo Cosimi (2019-2022). 199

*Raffaella Viccei***L'odore del sangue:
Orestee del terzo millennio**

I vent'anni del terzo millennio, da poco superati, hanno generato realtà e immaginari oltremodo cruenti, attraversati da guerre, attacchi terroristici, stragi familiari. Dappertutto, possiamo dire con il titolo di un romanzo di Goffredo Parise, si sente l'odore del sangue, che lo scrittore veneto così descriveva:

Mi rimaneva [...] ancora oscuro il martellamento ossessivo e carico di fascino delle parole l'odore del sangue. Ricordavo benissimo questo odore per averlo sentito, per così dire, in profondità due o tre volte: subito dopo un combattimento in Vietnam; dove un soldato, ferito gravemente dallo scoppio di una mina, stava dentro un elicottero in partenza. Era un elicottero-ambulanza, con un piccolissimo ospedale di emergenza. Mi trovai così solo insieme al soldato ferito in barella: la ferita, se così si può dire, era tremenda: più che altro un ammasso di carne annerita dall'esplosione e costellata di flussi di sangue. Gli innestarono immediatamente il becco di un enorme flacone di sangue e uno di plasma dentro quello che doveva essere un braccio e l'elicottero partì. Con il turbine di vento sollevato dalle pale il lenzuolo con cui era coperto, a sua volta zuppo di sangue, sbatté per un po' fuori dal portello aperto, poi finì per essere succhiato fuori e volare verso terra come una bandiera, lenta e a enormi chiazze rosse, di un rosso che è soltanto il rosso del sangue. Fu in quel momento che mi colpì l'odore, un odore molto simile a quello dei macelli all'alba, ma infinitamente più dolce e lievemente nauseabondo, anzi, per essere più precisi, esilarante. [...] Quell'odore era un'opera d'arte e, proprio come l'opera d'arte quando è veramente tale, esprimeva soprattutto il mistero, l'attesa, il rimando a capire¹.

Le emozioni e le immagini legate al sangue e al suo odore ci ricordano che la storia umana, di popoli come di individui, avanza su scie rosse. Il sangue che scorre nelle famiglie, nei femminicidi, nelle faide, nelle guerre, nelle catastrofi, ha sempre lo stesso odore, un odore difficile da rimuovere dalla memoria.

¹ Parise 2021, pp. 48-49.

L'*Oresteia* di Eschilo può essere considerata 'l'opera d'arte' archetipica del sangue che, con il suo odore, si irradia nel microcosmo familiare della casa degli Atridi (*Agamennone*; *Coefore*) e tocca una storia più ampia poiché dalla reggia di Argo giunge a Delfi (*Eumenidi*) e infine ad Atene (*Eumenidi*). Nell'*Oresteia* il sangue è un elemento reale e simbolico che si abbatte, come il lenzuolo di Parise «a enormi chiazze rosse», sugli uomini, sui luoghi, sugli oggetti.

Nella prima delle tre tragedie, il re Agamennone, tornato vittorioso dalla guerra di Troia, entra nel suo palazzo «calpestando la porpora»², che appariva agli spettatori del 458 a.C. come a quelli del XXI secolo un dissacrante e premonitore sentiero di sangue. Cassandra, nel suo delirio fonico e visionario, prima di entrare nella casa dove sa che verrà uccisa, avverte tutto il terrore che emana dall'odore del sangue; dando parole alla sua visione, dice: «la casa spira paura che gronda sangue»³.

Un tanfo di tomba⁴ viene dal palazzo degli Atridi, che alla profetessa troiana sembra simile a un macello dal suolo bagnato del sangue delle vittime. Sulla reggia – canta il Coro in un finale parossistico – il sangue si abbatte come pioggia fittissima e incessante⁵. Questa pioggia fragorosa assomma tutto il sangue sparso nella casa maledetta – sangue «che non si può lavare»⁶ – ma anche quello versato nella guerra di Troia.

«Un fiotto violento di sangue»⁷ investe Clitemnestra; sgorga dalla ferita letale che ha inferto a suo marito Agamennone: «le scure gocce della rugiada di morte»⁸ provocano folle gioia nella donna che ha compiuto la sua vendetta. La regina non teme di riapparire in scena, dopo l'omicidio, con il volto macchiato di rosso vivo⁹. Del resto, quel fiotto di sangue risponde al sangue profuso da Agamennone con il sacrificio per sgozzamento della figlia Ifigenia¹⁰, legato, come noto, alle vicende della guerra troiana.

Nelle *Coefore*, compaiono in scena i cadaveri insanguinati di Clitemnestra e di Egisto, e l'assassino Oreste getta su di loro la veste ancora sporca di sangue, indossata dal padre quando venne trucidato¹¹. Assetate di sangue sono infine

² Aesch. *Ag.* 957. La traduzione di questo e degli altri versi di *Agamennone* qui citati è di Enrico Medda 2017, cui si rinvia anche per i commenti ai versi e alle immagini legate al sangue.

³ Aesch. *Ag.* 1309.

⁴ Aesch. *Ag.* 1311.

⁵ Aesch. *Ag.* 1533-1534.

⁶ Aesch. *Ag.* 1460.

⁷ Aesch. *Ag.* 1389.

⁸ Aesch. *Ag.* 1390.

⁹ Aesch. *Ag.* 1428.

¹⁰ Aesch. *Ag.* 209-210.

¹¹ Aesch. *Coeph.* 973-1017.

le Erinni¹². La loro schiera, irrompendo in *Eumenidi* sulle orme del matricida, appena sente di essere vicina alla preda, esclama eccitata: «un odore di sangue umano mi sorride»¹³.

L'*Oresteia* è dunque la trilogia del sangue della famiglia, del sangue omicida, del sacrificio e della vendetta, del sangue della guerra; è la trilogia che pone la questione, ancora oggi insoluta in molte civiltà, del rapporto tra vendetta e giustizia, tra le 'regole' del clan e le istituzioni dello Stato.

«La traccia stratificata dell'*Oresteia*», del mito tragico degli Atridi e di figure che in esso hanno avuto ruoli significativi come Cassandra, continua a offrire «traiettorie molteplici»¹⁴: ciò vale per il teatro, la drammaturgia, la danza, il cinema, la letteratura, l'arte, le traduzioni, tra le quali vorrei ricordare quelle di *An Oresteia* di Anne Carson¹⁵, trilogia accostabile per intensità al celeberrimo *Triptych Inspired by the Oresteia of Aeschylus*, «so repellent yet attractive»¹⁶, di Francis Bacon.

In questo numero di «Visioni del tragico», frutto di un lavoro corale, abbiamo inteso ricostruire criticamente alcune traiettorie delineate da significative *Orestee* del XXI secolo, nel solco tracciato da Anton Bierl nel 2004 con *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche* (edizione italiana ampliata di un libro del 1996)¹⁷.

Concepito come un mosaico policromo e con spazi lasciati intenzionalmente vuoti, il nostro lavoro si propone di restituire aspetti inediti e altri rimasti in ombra di alcune *Orestee* del terzo millennio, senza avere pretese irrealistiche di completezza ma con l'auspicio di dar vita a discussioni sui temi affrontati e la certezza che altri studiosi e protagonisti della scena non esiteranno ad aggiungere tessere mancanti negli spazi lasciati liberi, in futuri numeri di «Visioni del tragico» e in altre sedi. Con questa prospettiva di ricerca aperta, elenchiamo di seguito dei complementi su *Orestee* che non abbiamo potuto qui considerare.

¹² Aesch. *Ag.* 1188-1190.

¹³ Aesch. *Eum.* 253. La traduzione è mia.

¹⁴ Riprendendo una osservazione di Massimo Fusillo (2014) a proposito di *Darling* (*ipotesi per un'Oresteia*).

¹⁵ *Agamemnon by Aiskhylos; Elektra by Sophokles; Orestes by Euripides*: Carson 2009. Questa *Oresteia* – preceduta significativamente da 'an' – è stata concepita dalla poetessa e accademica canadese su richiesta del direttore artistico della Classic Stage Company di New York, Brian Kulick (*ibid.*, p. IX).

¹⁶ Telò 2020, p. 110.

¹⁷ Bierl 2004.

1. Contributi:

- AA.VV. 2008, *Orestide di Eschilo. 8 maggio-22 giugno 2008. Teatro greco di Siracusa XLIV Ciclo di Rappresentazioni classiche*, Siracusa.
- BANFI A. (a cura di) 2008, *Carriglio/Orestide*, Palermo.
- BARONE C. 2005, *Orestea alle Orestidi*, «Dioniso» n.s. IV, pp. 248-257.
- BIERL A. 2012, *Postdramatic Theater and Politics: the Oresteia today*, «Atene e Roma» VI, pp. 283-296.
- FORNARO S., VICCEI R. 2016, *Eumenidi di Vincenzo Pirrotta*. URL <https://www.stratagemmi.it/eumenidi/>.
- GIOVANNELLI M. 2022, *Le Orestee espanse del nuovo millennio: Antonio Latella, Anagor, Jan Fabre*, in F. CITTI, A. IANNUCCI, A. ZIOSI (a cura di), *Agamennone classico e contemporaneo*, «Lexis Supplementi» X, pp. 217-230. URL https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-633-6/978-88-6969-633-6-ch-11_HqW7ksC.pdf.
- LECHEVALIER C. 2012, *La naissance de la justice en débat: représentations contemporaines du procès d'Oreste*, «Criminocorpus» II. URL: <http://journals.openedition.org/criminocorpus/2198>.
- MACINTOSH F., MICHELAKIS P., HALL E., TAPLIN O. (eds.) 2005, *Agamemnon in Performance. 485 B.C. to AD 2004*, Oxford.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ J. M. 2013, *El mito de Orestes en la escena española contemporánea. Orestíada. Cenizas de Troya, de Diana de Paco y Alquibla Teatro*, «Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición» I, pp. 39-54. URL https://www.uv.es/tycho/cas/01/martinez_jose.pdf.
- MEDDA E. 2022, *Quando il mito perde i suoi dèi. La storia degli Atridi in House of Names di Colm Tóibín*, in F. CITTI, A. IANNUCCI, A. ZIOSI (a cura di), *Agamennone classico e contemporaneo*, «Lexis Supplementi» X, pp. 199-216. URL https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-633-6/978-88-6969-633-6-ch-11_HqW7ksC.pdf.
- PEDERSOLI A., RIMINI S. (a cura di) 2016, *Orestea 2.0*, «Engramma» CXXXIII. URL <http://www.engramma.it/eOS/>.
- RUFFEL I. 2014, *Reception and Performance History of the Oresteia*, in *Aeschylus: The Oresteia. Agamemnon, the Libation Bearers and the Eumenides*, London, pp. IX-XXII.
- SANI G. 2019, *Natura Dèi Teatri: Lenz reinterpretava l'Orestea di Eschilo con la Performing Art*, ParmATENEO-Cultura, 3 dicembre 2019. URL <https://www.parmateneo.it/?p=57074>.
- SIDIROPOULOU A. 2018, *Directing as Political Act: the "Dangers" and "Fears" of Mounting Aeschylus's Oresteia in Contemporary Periods of "Tyranny"*, «Comparative Drama» LII 1-2, pp. 159-180.
- UGOLINI G. 2021, *Oreste, un pistolero tra le nevi di Argo. A Siracusa Coefore e Eumenidi per la regia di Davide Livermore*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo, URL <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/oreste-un-pistolero-tra-le-nevi-di-argo-a-siracusa-coefore-e-eumenidi-per-la-regia-di-davide-livermore>.
- UGOLINI G. 2022, *Agamennone e lo spettro di Ifigenia*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo, URL <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/agamennone-e-lo-spettro-di-figenia>.

2. Orestee in scena:

- Darling (ipotesi per un'Orestea)*, Ricci/Forte. URL <https://www.youtube.com/watch?v=dGSRufG-Fbjs>.
- Eumenides by Aeschylus*, Bryan Doerries - Theater of Law / Theater of War Productions. URL <https://theaterofwar.com/projects/theater-of-law>.
- L'Orestie*, Jean-Pierre Vincent - Festival d'Avignon. URL <https://festival-avignon.com/en/edition-2019/programme/oresteia-2906>.

Molara, Yaël Farber. URL <http://www.yfarber.com/molora>.
 Oresteia, Lenz Fondazione. Performing + Visual Arts Foundation. URL <https://lenzfondazione.it/creazioni/creazioni-on-tour/orestea/#squelch-taas-tab-content-0-5>.
 Oresteia: Agamemnon, Aeschylus - The Centre of Hellenic Studies. URL <https://www.youtube.com/watch?v=X2KihPrvPog&list=PLq5ea-jR9u2ojLpe4x3suBCx1eGuXwnL2&index=28>.
 Oresteia: Choephoroi (*Libation Bearers or Women at the Graveside*), Aeschylus - The Centre of Hellenic Studies. URL <https://www.youtube.com/watch?v=nFhfG3l8yjA&list=PLq5ea-jR9u2ojLpe4x3suBCx1eGuXwnL2&index=35>.
 Oresteia: Eumenides, Aeschylus - The Centre of Hellenic Studies. URL <https://www.youtube.com/watch?v=zCkWZCx1x-g&list=PLq5ea-jR9u2ojLpe4x3suBCx1eGuXwnL2&index=37>.
 Oresteia, Io Voulgaraki (Agamemnon), Lilly Meleme (*The Libation Bearers*), Georgia Mavragani (*The Eumenides*) - Athens Epidaurus Festival. URL http://aefestival.gr/festival_events/oresteia/?lang=en.
 Oresteia, Yevgeny Arye - Jerusalem Theatre. URL <https://www.jerusalem-theatre.co.il/eng/Events/369/Oresteia>.
 The Oresteia, Yagil Eliraz. URL <https://www.yagileliraz.com/copy-of-oedipus-2011>; URL <http://www.anlindauber.com/oresteia>.

Per ulteriori Orestee del XXI secolo si possono consultare:

Archive of Performances of Greek and Roman Drama - APGRD. URL <http://www.apgrd.ox.ac.uk/>.
 European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama. URL <https://www.arc-net.org/>.
 Istituto Nazionale del Dramma Antico - INDA. URL <https://www.indafondazione.org/>.
 Laboratorio Dionysos. Archivio digitale del teatro antico. URL <https://r.unitn.it/it/lett/dionysos>.

Bibliografia

- BIERL A. 2004, *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Roma (ed. or., *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Stuttgart 1996).
 CARSON A. 2009, *An Oresteia / Translated by Anne Carson. Agamemnon by Aiskhylos; Elektra by Sophokles; Orestes by Euripides*, New York.
 FUSILLO M. 2014, *Ricci/Forte. Darling*, 9-12 ottobre 2014, Roma/europa Festival. URL https://statics.romaeuropa.net/wp-content/uploads/2014/05/PDS_Darling.pdf.
 MEDDA E. (a cura di) 2017, *Eschilo. Agamemnone*, edizione critica, traduzione e commento di E. MEDDA, Roma, I-III.
 PARISE G. 2021, *L'odore del sangue*. Nuova edizione a cura di S. PERRELLA, Milano.
 TELÒ M. 2020, *Between Emotion and the Emetic: Francis Bacon and the Tragic Body at the Margins of the Oresteia*, «Literary Imagination» XXII, pp. 109-120.

saggi

Daniela Sacco

Dalla rappresentazione alla performance

Il femminile liberato nell'*Oresteia*
della Società Raffaello Sanzio/Romeo Castellucci

ABSTRACT An investigation into the staging in 1995 of the historic play *Oresteia* (*una commedia organica?*) by Società Raffaello Sazio and its *reenactment* in 2015 by Romeo Castellucci interprets the symbolic role of the feminine in the construction of this work and consequently in the interpretation of the genesis and development of western civilisation. A feminine freed from the removal and sacrifice to which the order of representation of western civilisation had forced it, and harbinger of the new forms of expression that belong to the performative dimension of the contemporary arts.

KEYWORDS *Oresteia*, Società Raffaello Sanzio/Romeo Castellucci, female, representation, performance.

La civiltà occidentale ha la sua culla nel sacrificio del femminile. La forma espressiva della rappresentazione fa capolino a partire da questo inizio e ha la sua prima manifestazione nella tragedia greca. A uno sguardo retrospettivo, il sacrificio del femminile sembra il prezzo pagato per l'istituzione di quello che storicamente diventerà l'ordine della rappresentazione, di pari passo all'evoluzione del pensiero occidentale. Un ordine patriarcale, monopolizzato nel corso dei secoli dall'ideale del Dio monoteista della tradizione religiosa giudaico-cristiana, coerente a una metafisica dell'essere improntata ai valori dell'identità e dell'unità trascendentale. L'umanità, la sua soggettività, vivrà a immagine e somiglianza di questo Dio, in un orizzonte di senso onnipotente, unilaterale e nel fondo totalitario. In quanto tale, l'umanità, identificata nell'uomo maschio, riflesso del suo Dio, negherà tutto ciò che è altro da sé, l'altro potrà esistere solo come proiezione del sé, sua pallida copia o, peggio, come una sua minorazione.

Tra le tragedie, l'*Oresteia* di Eschilo svela proprio questa origine: la scia di delitti di cui è intrisa la saga degli Atridi nella trilogia dell'*Agamennone*, *Coevole* e *Eumenidi* è innescata dal sacrificio di Ifigenia e culmina con l'istituzione del primo tribunale della storia, l'Areopago, supremo giudice dei crimini tra consanguinei. La tragedia di Eschilo mostra lo scontro tra due forme di giustizia differenti, la nuova giustizia della *polis* contro la giustizia arcaica del

ghenos. L'interpretazione concorde riconosce nell'*Oresteia* la rappresentazione dell'affermarsi della legge civile, fondata sul giudizio del *logos* e alla base della nascente democrazia, sulla legge della famiglia, fondata sul *pathos* dei legami familiari, volta a disciplinare i crimini con l'arbitrio della vendetta personale, legittimata per mano del parente più prossimo alla vittima.

Nella versione eschilea il sacrificio di Ifigenia da parte del padre Agamennone è definitivo: la fanciulla vergine muore, non è salvata *in extremis*, né divinizzata come in altre versioni del mito. La sua uccisione, paragonata per brutalità a quella di un animale, ha la funzione di placare l'ira delle divinità alterate per un peccato di *hybris* compiuto da Agamennone. Ed è necessaria per propiziare la guerra di Troia, ossia la guerra delle guerre, dando il via a una civiltà dove il dominio e la violenza guerriera sono la condizione del suo progredire. Una civiltà dove guerra, progresso, violenza, possesso sono i caratteri fondanti del patriarcato, il nuovo sistema sociale su cui è basata.

Nella forma e contenuto dell'*Oresteia* possiamo quindi leggere i principi fondanti della cosiddetta civiltà occidentale, che si vuole aver avuto le sue più genuine premesse nell'Atene del V sec. a.C. L'immolazione del femminile virginale, che in questa tragedia è spesso passato in secondo piano o è stato interpretato banalmente come pretesto drammaturgico, è un atto simbolico per eccellenza, non avendo tra l'altro corrispettivi reali documentati nella Grecia coeva delle tragedie¹. In quanto tale, questo sacrificio è imprescindibilmente legato all'esito della tragedia, la fondazione dell'istituzione giudiziaria, la riforma sociale fondante la civiltà occidentale, il finale con cui si vuole leggere il significato di tutta la trilogia.

Cosa ha sacrificato l'Occidente per fondare se stesso? Cosa ha reso minoritario l'Occidente per affermare i valori su cui ha costruito la sua identità? Che rapporto c'è tra l'ordine della rappresentazione e questi valori? Queste sono alcune delle questioni che la messa in scena dell'*Oresteia* (*una commedia organica?*), della Societas Raffaello Sanzio nel 1995 a Prato e il suo *reenactment* da parte di Romeo Castellucci a Parigi, nel 2015, può stimolare². Infatti, attraverso una radicale operazione di 'rovesciamento' del significato della tragedia

¹ Beltrametti 2008, pp. 47-69.

² L'analisi dello spettacolo qui presentata è fatta sulla base della sua visione a Parigi nel dicembre 2015 e della consultazione della drammaturgia pubblicata in Castellucci, Guidi, Castellucci 2001, pp. 94-143. Si rimanda anche a precedenti articoli e capitoli di volume della stessa autrice: Sacco 2016, pp. 65-84; Sacco 2017, pp. 357-368; Sacco 2018, pp. 13-32. Sullo spettacolo della Societas ci si limita a segnalare la prima rilevante riflessione italiana sul tema di Valentina Valentini 1997, 35-46; AA.VV. 1995; e in generale tra i testi più recenti: Ponte di Pino 2013; Di Matteo (a cura di), 2015; Ferraresi 2016; Semenowicz 2016; Hans-Thies Lehmann 2016; De Marinis 2017; Tedesco (a cura di), 2018.

eschilea, si può osservare come la compagnia abbia messo profondamente in questione la sua interpretazione consolidata, e con essa l'interpretazione del destino dell'Occidente.

I presupposti su cui si fonda la civiltà occidentale non sono così saldi e imperituri come il sistema stesso che ha generato vorrebbe fare credere; l'*oc-casus*, la 'terra della sera', ha nel nome il suo destino: mostra intrinsecamente il suo declinare e i segni della crisi che ne accompagnano la trasformazione. Il femminile, dalla condizione di esclusione data dal suo originario sacrificio, sta progressivamente passando all'"integrazione", per usare la terminologia del teorico della psiche Carl Gustav Jung. Il femminile è gradualmente integrato, e con esso, tutto quanto ha – nel comune destino di rimosso dell'Occidente – incluso per estensione: il corpo, il male, la violenza, l'animale, il negativo, la morte ... ossia il lato più doloroso, inaccettabile, transitorio, indefinibile della vita. Dopotutto a cosa serve la rappresentazione, a cosa serve la maschera, ci insegna Friedrich Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, se non a difendere lo sguardo dall'«orribile intimità della natura» e dalla «spaventevole notte?»³.

Per questo, se il femminile viene integrato, la maschera e l'ordine della rappresentazione, nati assieme al suo sacrificio, non possono che essere profondamente messi in discussione per lasciare spazio a nuove forme di espressione, forse più capaci di restituirci quella parte della vita da cui ci si è maggiormente difesi. Le nuove forme d'espressione, avendo nel corpo – ossia nel condensato reale e simbolico per eccellenza del femminile – il loro principale agente, sono parte della dimensione performativa che attraversa trasversalmente, riformandole, tutte le arti contemporanee.

Il teatro come luogo istitutivo della rappresentazione non può che essere anche l'agente elettivo per svelare la sua crisi e la sua metamorfosi. La Societas Raffaello Sanzio con Romeo Castellucci ha avuto un ruolo cruciale, nel panorama nazionale e internazionale, nello smantellare l'ordine della rappresentazione, con la decostruzione degli elementi fondanti il codice teatrale convenzionale, e l'apertura a degli stilemi coerenti con la nuova espressività della *performance*. In questo senso, il teatro della Societas sembra rispondere a quel "desiderio di Artaud" che Jaques Derrida nel 1966, anno in cui scrive la Prefazione alla riedizione del *Teatro e il suo doppio*, non vede ancora attuato⁴. In particolare, la messa in scena dell'*Oresteia (una commedia organica?)* e del suo *reenactment* venti anni dopo sono paradigmatici di questa profonda operazione.

³ Nietzsche 1977, p. 49.

⁴ Derrida 1999, p. XXXI.

1. Il rovesciamento

Il «caos» provocato dal debutto nel 1995 di quest'opera, diventata oramai pietra miliare della storia del teatro, non è da intendersi solo nel senso letterale del termine⁵. La scena è di certo poco ordinata: ingombra di oggetti, polvere, teli, esseri umani e animali; ma questo caos corrisponde al disordine mentale provocato nello spettatore abituato alla 'classica' messa in scena dell'*Oresteia* di Eschilo. L'operazione di Castellucci in fondo è tanto semplice quanto radicale: il primo atto rivoluzionario possibile per svelare il rimosso dell'idea evolutiva alla base della civiltà occidentale, è rovesciarla, ossia mettere in crisi il modello del percorso eroico dell'uomo emancipatosi dal mito mostrando il suo doppio negato. Smantellare il modello significa distruggere la sua rappresentazione e distruggere l'ordine stesso della rappresentazione che, in un paradigma mimetico, chiede modelli da replicare. Il 'rappresentare': *repraesentare*, che etimologicamente indica il rendere presenti cose passate o lontane, infatti implica sempre un modello da riprodurre, un principio mimetico dove mostrare in se la figura di altri, o fare le veci di altri. La rivoluzione creativa dell'operazione della Societas non avviene solo col portare in scena il doppio negato di questo modello, ma anche una sua possibile via di fuga, un'alternativa. A incarnare queste due possibilità sul palco sono due volti del femminile: il femminile rimosso, ossia la Grande Madre, e il femminile liberato, ossia Alice.

L'operazione di 'rovesciamento' attuata con l'*Oresteia* dalla compagnia appare rivelata nella sua completezza con il terzo atto. Quanto visto nei primi due atti, che seguono la scansione della trilogia eschilea, anticipa l'epilogo e si carica definitivamente di senso con il compimento del finale. In scena, a differenza della tragedia di Eschilo, non compaiono le Eumenidi, le Erinni trasformate in benevole: non più figlie della Notte che puliscono il sangue con il sangue, né demoni dalla genealogia totalmente materna ma 'addomesticate', rese innocue dall'assoluzione di Oreste e dall'istituzione dell'ordine giudiziario, il diritto paterno presieduto da Atena. In scena, a incarnarle letteralmente, sono presenti delle non domesticabili vere scimmie; sono «cinque scimmie macaco che si rincorrono: sono le Erinni»⁶. La loro presenza ruba totalmente la scena quando nel terzo atto il gesto di Ermes, che strappa un pezzo centrale del sipario, rivela un buco tondo, una sorta di lanterna magica, «un cerchio illuminato e trasparente» dalla cui «equorea luminescenza» si intravede, davanti alla figura maestosa di Clitemnestra, la gabbia di vetro che contiene le scimmie.

⁵ Castellucci 2016a.

⁶ Castellucci, Guidi, Castellucci 2001, p. 140.

In questa stessa gabbia andrà a sedersi poco dopo Oreste, con l'effetto che i corpi, l'umano e il bestiale, si confondono: «i primati assumono pose umane mentre Oreste si confonde tra le membra tese delle scimmie»⁷. La presenza delle scimmie e il comune destino di umanità bestiale sembra un monito all'impossibilità di estirpare le Erinni. L'intimazione di Apollo a lasciare la scena cade nel nulla, l'annuncio di Atena dell'istituzione dello stato di diritto sembra vanificato. Se in Eschilo, le Erinni trasformate in Eumenidi trovano dimora nella *polis* coabitando con Atena, e il terrore (*deinòn*), di cui sono portatrici come un virus, viene incubato a garanzia della salvezza della città, nell'*Oresteia* della Società il terrore sembra essere l'ultima parola, sembra debordare senza essere più tenuto a bada.

Questo epilogo illumina di senso quanto da subito è annunciato in scena, all'inizio dello spettacolo, quando, su di una garza nera che filtra il boccascena, compare la proiezione capovolta di fiamme, le cui punte sono rivolte verso il basso; sono i segnali di fuoco che, nel testo eschileo, annunciano il ritorno di Agamennone ad Argo. «C'è qualcosa di sbagliato in questa apertura di spettacolo» si legge nel testo, qualcosa che preannuncia «la trilogia della violenza»⁸. La lampadina e la testa del cavallo urlante di *Guernica* di Pablo Picasso che calano dall'alto sopra la figura di una giovane donna, vestita di bianco e dai capelli biondi, presente nel primo atto sono da monito alla finalità prioritaria del sacrificio di Ifigenia: l'istituzione dello stato di guerra.

2. Il femminile rimosso

Ma la violenza che si vede progressivamente avanzare in scena è diversa, è la violenza del rimosso dell'Occidente, ciò che la civiltà occidentale crede di aver messo a bada, ma che torna ancor più potente come effetto della sua rimozione. È la violenza anzitutto del matriarcato negato, per cui Castellucci dichiara chiaramente che la sua «simpatia» va a Clitemnestra⁹. Il matriarcato torna con la forza di ciò che è stato respinto; la violenza allora trova espressione in scena nella incarnazione di corpi femminili, corpi debordanti, massicci, straripanti di carne. Clitemnestra nell'oscurità tenebrosa di cui è ovattato il primo atto, corrispondente all'*Agamennone*, la prima parte della trilogia, si annuncia con una voce cavernosa, definita «virile»¹⁰, per poi mostrarsi, in tutta la sua possanza, stesa su di una specie di triclinio, come un'antica ma-

⁷ *Ibid.*

⁸ Ivi, p. 96.

⁹ Castellucci 2001, p. 156.

¹⁰ Castellucci, Guidi, Castellucci 2001, p. 102.

trona. È considerata da Castellucci *Pòtnia*, la ‘grande Signora’, la padrona, colei che ha il potere; il termine, originario del greco miceneo e attribuito a divinità femminili, denuncia le origini matriarcali della cultura che precede la Grecia classica e a cui lo spettacolo vuole rimandare, quella arcaica, pre-tragica. L’immagine di Clitennestra, leggiamo nel testo, è «quella primitiva e terrorizzante della Venere anatolica»¹¹. Clitemnestra, con Cassandra e Elettra appaiono in scena come veneri steatopigie, le veneri paleolitiche legate al culto della Grande Madre, le divinità femminili primordiali venerate in una cultura precedente l’imporsi del patriarcato. Il culto della Grande Madre, come il culto della Madre Terra, presiedeva ai cicli vitali di nascita, morte e rigenerazione propri della natura e del cosmo. Portare questa simbologia in scena significa voler rimandare a tutto quanto esprime la vita nel suo aspetto più radicalmente organico, materico e carnale e, in quanto tale, terribile per una coscienza totalmente rischiarata dalla visione apollinea. Johann J. Bachofen non a caso è un riferimento che torna frequentemente nelle riflessioni della compagnia cesenate sullo spettacolo. Lo studioso svizzero, nella metà del XIX secolo, ha condotto un lavoro pionieristico per gli studi sul matriarcato, ed è stato il primo ad aver messo in questione la presunta eternità del sistema patriarcale¹². Castellucci si iscrive pienamente nella genealogia che collega Bachofen con Friedrich Hölderlin e Nietzsche, e a molti altri che seguiranno, nell’urgenza di recuperare la Grecia precedente il periodo classico, idealisticamente dominante nella civiltà occidentale. Le origini ctonie, oscure, antinomiche della cultura greca hanno la loro radice nella Grecia arcaica, che Hölderlin per primo ha inteso recuperare, cogliendo la necessità vitale di questa operazione per la cultura occidentale e il soggetto della modernità chiuso in una individualità solipsistica e separato dal mondo. Ha colto gli angusti quanto pericolosi limiti dell’unilateralità logocentrica della ragione e della visione religiosa cristiana e cattolica a essa coerente. Il tragico appello al dionisiaco di Nietzsche non è che l’urlo rivolto all’umanità per l’urgenza di recuperare la salute attraverso la capacità di accogliere i valori perduti di questa Grecia arcaica. In particolare l’arcaico di Clitemnestra della *Societas* vuole rimandare, come si legge dal testo, per gli echi sonori riverberati dalla voce, a remote origini sudamericane, «da Candomblé: l’oscuro rituale degli antenati e degli spiriti praticato a Bahia»¹³. Un culto che in realtà sembra avere origini ancora più lontane, precisamente africane, portato in Brasile

¹¹ Ivi, p. 111.

¹² Goettner-Abendroth 2013; Bachofen 1988.

¹³ Castellucci, Guidi, Castellucci 2001, p. 102.

da sacerdoti ridotti in schiavitù e ostracizzato dalla Chiesa Cattolica. Anche questa cultura, quindi, un rimosso della civiltà occidentale e, per questo, apparentabile alla Grecia arcaica.

Clitemnestra nell'*Oresteia* della Societas ha il potere e occupa il posto del Re, non diversamente dalla tragedia eschilea. La sua 'voce virile' è in sintonia con il «cuore maschio» che le attribuisce Eschilo¹⁴, introducendo una variante significativa rispetto alla versione mitica presente nell'*Odissea*. Responsabile dell'assassinio di Agamennone non è tanto Egisto, o la coppia che ha preso il trono dopo la lunga assenza del Re, ma artefice di tutto è lei, Clitemnestra. Egisto è un semplice comprimario sia nella trilogia eschilea che nello spettacolo della Societas, dove, fasciato di cuoio nero dalla testa ai piedi, appare come un condensato di muscolosa forza brutta senza cervello e senza autorevolezza, agli ordini della Regina. Il potere è così destituito dalle sue forme consolidate di rappresentazione per essere dato in mano a chi non lo ha mai avuto.

Ma Clitemnestra è anche *Potnia theron*: Signora degli animali, la materialità di cui è emblema, la carnalità, il suo essere prepotentemente corpo la rende affine agli animali. Essa è bestiale come gli animali che popolano questa *Oresteia* e di frequente altri spettacoli della Societas e di Romeo Castellucci¹⁵: i due cavalli che compaiono a un certo punto al seguito di Clitemnestra, due asini condotti da Ermes nel secondo atto, le scimmie dell'epilogo. La bestialità, la potenza e presenza fisica animale, contrapposta per antonomasia, assieme alle passioni e ai sensi, al raziocinio del *logos*, è parte del regno della Grande Madre, del regno tellurico della materia, dell'organico, della carne e del sangue, tutti elementi che invadono la scena come i corpi delle protagoniste femminili. Le altre presenze femminili in scena, a parte la fugace apparizione della fanciulla vittima sacrificale all'inizio dello spettacolo (a prefigurare l'Alice di cui parla il Corifeo dalle fattezze di coniglio), riproducono il modello abnorme di Clitemnestra. Il corpo nudo e massiccio di Cassandra, la sacerdotessa prigioniera di guerra, nonché amante di Agamennone, è strizzato dentro un «parallelepipedo di luce amniotica», una cassa con le pareti di vetro, e da cui escono le sue parole vaticinanti senza senso, «fonemi sparsi, scoppiati, animali». Ugualmente Elettra, in scena nel secondo atto, anche se dall'aspetto meno terrificante, è caratterizzata da una morbida rotondità che fa da contrasto all'evidente anoressia del fratello Oreste, e del suo sodale Pilade. Queste figure, per contrappunto all'oscurità dell'atto precedente, si muovono in uno spazio

¹⁴ Il riferimento è a Aesch. *Ag.* 10-11, alla perifrasi con cui la Guardia indica Clitemnestra.

¹⁵ Sulla presenza animale nel teatro della Societas si veda almeno: Castellucci 2000a, pp. 23-28.

ovattato di bianco; una coltre bianca che ricopre tutte le presenze in scena e vuole significare, come deduciamo dalle dichiarazioni di Castellucci¹⁶, anche la polvere che ricopre i classici percepiti come vetusti. Qui il maschile, per opposizione al femminile, quando non compare tronfio di stupida prepotenza muscolare, come nel caso di Egisto, è filiforme, impalpabile, espressivo di una fragilità incapace di volere. Infatti Oreste non è in grado di vendicare con le sue proprie mani la morte del padre Agamennone, una inedia simile a quella di Amleto sembra attanagliarlo, e ad agire al suo posto sarà la protesi di un braccio meccanico azionato automaticamente da Apollo, un attore monco di braccia, come le vestigia di una statua antica.

La dimensione meccanica, tecnologica è un'altra componente molto importante nello spettacolo, e attraversa tutte le scene, a cominciare dal primo atto con rumori metallici da «industria pesante», con il suono «sincopato e preciso dei magli delle fabbriche» a far quasi da basso continuo¹⁷. Cavi elettrici attraversano il palco in tutti i tre gli atti e sembrano alimentare l'energia e la vita dei personaggi che si avvicinano in scena. Il suono sordo del battito di un cuore scandisce le pulsazioni di questa energia, trasmettendo un senso di artificialità. Allo stesso modo il suono di un respiro ne detta il ritmo e fa da contraltare alla matericità della scena fatta di corpo, organi, sangue.

L'altro maschile in scena è la vittima, il Re Agamennone, quella che, impersonata da un attore con sindrome di Down, Castellucci definisce la «vittima per eccellenza» e con «una superiorità irraggiungibile»¹⁸. Agamennone entra in scena nel primo atto, ma l'entrata trionfale che spetta al Re degli Achei è disattesa dal passo scanzonato con cui si mostra, i movimenti goffi, la voce incerta amplificata da un microfono mal funzionante. Su di una musica tratta da cartoni animati Agamennone danza, si muove facendo «piroette caracollanti» e perde spesso l'equilibrio; poco dopo, con la stessa levità con cui è entrato in scena, esce per lasciare spazio all'entrata di Cassandra, a cui spetta il confronto diretto con Clitemnestra. La morte del Re, seguita da quella di Cassandra, vittima di una mattanza sanguinolenta dentro la vetrina in cui è costretta, sarà evidente poco più avanti, quando Egisto trascinerà ai piedi della Regina un corpo vestito della tunica bianca e la corona di legno dorato indossati da Agamennone. La scelta registica di coinvolgere un attore con sindrome di Down ha un valore drammaturgico fondamentale, e se da un lato contribuisce al ridimensionamento del maschile presentato come

¹⁶ Castellucci 2001.

¹⁷ Castellucci, Guidi, Castellucci 2001, p. 96.

¹⁸ Castellucci 1995.

minorazione, dall'altro, la minorazione, spesso portata in scena negli spettacoli di Castellucci, è un elemento contro cui la logica eroica e progressista della civiltà occidentale ha imposto il suo potere. Assieme all'ampio spettro del femminile minoritario, l'anormalità è ciò che il logocentrismo uniformizzante del pensiero occidentale ha negato, ponendola in dicotomia con una presunta normalità vincente. Allora questa minorazione di cui è portavoce Agamennone è profondamente solidale al femminile riscattato in scena dalla Società. Disgrazia e difformità, come ha ben visto Gilles Deleuze in riferimento al teatro di 'sottrazione' di Carmelo Bene, sono strumenti della «minorazione», che mette in crisi la rappresentazione del potere e il teatro come organo di tale rappresentazione¹⁹. Questo spettacolo, come altri della Società e di Castellucci, rientrerebbero allora in quel «processo di minorazione» che, sempre secondo Deleuze, ha accomunato autori come Nietzsche, Antonin Artaud, David Herbert Lawrence, Franz Kafka nel proporre un'alternativa all'ordine della rappresentazione, sempre colluso con il potere e il giudizio, attraverso forme più capaci di esprimere l'esistenza²⁰. Forme che, embricate con la vita, sono l'espressione della performatività stessa dell'esistente, quell'«autopresentazione del visibile e del sensibile puri» che Derrida riconosce come alternativa alla rappresentazione nel teatro di Artaud²¹. La rappresentazione che si fa gesto vivo, la materializzazione visuale e plastica della parola sottratta alla logica del discorso.

L'incapacità di intendere e di volere che contraddistingue il maschile come depotenziamento del *logos* è controbilanciata dall'azione meccanica della tecnologia che si sostituisce all'uomo. Lo si è visto nel caso di Oreste, nell'atto della vendetta e nel vuoto di responsabilità che il braccio meccanico va a colmare. Sulla scena la presenza della tecnologia e dell'animalità, per quanto agli antipodi, sono in un rapporto di bilanciamento polare perché accomunate dall'assenza di responsabilità e di volontà. Macchine e animali risultano i principali alleati del femminile, e come afferma Castellucci «instaurano tensioni disumane», «scatenano l'elemento disumano»²². Naturale e artificiale sembrano allora trovare una sintesi perfetta, letterale e metaforica, nel capro espiatorio della tragedia, il *tragos*, ossia la carcassa di un montone squarciato – a figurare la vittima sacrificale Agamennone – issata durante il secondo atto al centro del palco. Questa è alimentata artificialmente, come per accanimento terapeutico, da un meccanismo ad aria compressa innestato nel costato dell'animale e col-

¹⁹ Deleuze 2002, pp. 85-113.

²⁰ Deleuze 1996.

²¹ Derrida 1999, p. xvi.

²² Castellucci 2000b, p. 12.

legato da un tubo alla bocca di Oreste, il figlio che sembra voler riportare in vita il padre. Il suono meccanico del respiro del capro contribuisce alla resa di un ambiente ritmico sonoro tra l'organico e l'artificiale.

La tecnologia, se è l'esito più progredito del principio razionale posto alla base dello sviluppo della civiltà occidentale e fondante la giustizia della *polis*, dall'altro risulta essere la più fedele alleata dei demoni, delle potenze irrazionali che, quando sono rimosse, negate nella loro potenza creativa, diventano pura violenza, si trasformano in mostri incontrollabili, che sfuggendo a quello stesso principio diventano agenti di morte.

3. Il femminile liberato

Se Clitemnestra e le altre matrone sono il femminile terrificante come rovescio complementare del maschile dominante, la figura che apre uno spiraglio alla possibilità del femminile liberato dalle maglie della dicotomia logocentrica è Alice di Lewis Carroll.

Questa figura, evocata dalla semplice presenza del Corifeo, il Coniglio bianco in scena dal primo atto, è esplicitamente introdotta nella narrazione e identificata con Ifigenia alla fine dello stesso atto. Con il grembiule-tunica bianco, le orecchie da coniglio, un bastone da anziano per sorreggersi, il Coniglio Corifeo irrompe nella scena nera e si rende riconoscibile come Bianconiglio di Alice da una serie di espressioni ricorrenti: la camminata frettolosa, l'esclamazione «è tardi», il gesto di tirare fuori un orologio da un ipotetico taschino. Al suo seguito è un gruppo di dodici coniglietti di gesso, come classe, o coro, un po' indisciplinato a cui il Maestro Corifeo Coniglio racconta la Tragedia, ossia riporta brani estrapolati da Eschilo, o meglio, dalle traduzioni scolastiche e paludate di Manara Valgimigli e di Ezio Savino. Il riferimento esplicito ad Alice da parte del Corifeo corrisponde a un cambio improvviso del registro narrativo, accompagnato dal pestaggio a cui il povero coniglio è sottoposto da parte di Egisto. Dopo le scene violente delle uccisioni di Agamennone e Cassandra che inondano di sangue il palco, la nuova vittima è appesa a un gancio da macello per le orecchie e malmenata a colpi di manganello. Stordito e sanguinante dopo la violenza subita, il Corifeo riprende a fatica il filo della narrazione recitando però questa volta brani tratti da Carroll, non solo da *Alice nel Paese delle Meraviglie*, e *Alice attraverso lo specchio* ma anche dallo *Jabberwocky* tradotto da Artaud. Più avanti è esplicitata nel testo l'identificazione: «Alice = Ifigenia. La favola di due bambine rapite in una verticalità, nel segno degli animali, nell'antimondo della parola che ora solo lui, il Coniglio, sembra poter restituire. Due favole iniziatiche in un unico destino. Solo la voce

sacrificale della lepre di Ifigenia, o del Coniglio di Alice, può sostenere il peso della parola tragica»²³.

Ed è dichiarato il riferimento inequivocabile al cambio di registro narrativo provocato dall'apparizione, per quanto fantasmatica, di Alice: «Il testo è così definitivamente deragliato dal Testo»²⁴. Questo deragliamento corrisponde più precisamente a una rottura della rappresentazione, resa in scena con un entrare e uscire di Egisto intento a malmenare il Coniglio dai confini tracciati dalla garza nera che separa lo spazio tra gli spettatori e lo spettacolo. Egisto infrange il «tabù del velo», provocando uno «spegnimento temporaneo della rappresentazione» in cui tutto sembra immobilizzarsi. Questo attraversare i veli, corrispondente alla rottura della rappresentazione, sembra coincidere anche con l'atto di prendere il potere, infatti Egisto si incorona portando sul capo un grosso anello di ferro. E quando riattraversa il velo per tornare nella rappresentazione si sveste della corona; «(è valida solo al di qua? Da questa parte?)»²⁵: è la domanda che si legge nel testo. Il rapporto tra velo e rappresentazione torna di frequente nello spettacolo, come frequente, nelle opere di Castellucci, è l'uso delle garze. Dalla garza nera su cui è proiettata rovesciata la fiamma all'inizio dello spettacolo, alla garza attraversata da Egisto verso fine del primo atto, alla garza bianca che filtra squarciata la scena candida del secondo atto, al sipario che si apre sul terzo atto: un «nylon nero» che dopo «un tulle scuro, appare come la pelle squamosa del fianco enorme di un animale abissale»²⁶.

Ma quello che si comprende è soprattutto il rapporto tra rappresentazione e potere, la rappresentazione evidentemente può essere al servizio del potere o destituirlo. Alice è una figura della trasgressione, della distruzione. Come il femminile ctonio impersonato dalle matrone Clitemnestra, Cassandra, Elettra, anch'essa, in forma diversa, è una figura della 'regressione', un'anima che sfugge alle logiche dicotomiche, binarie, del pensiero logocentrico occidentale. Come Ifigenia vive una sorta di 'catabasi', una discesa nel regno dei morti, per Alice la caduta in un mondo fantastico è la scoperta di un mondo altro, un mondo che mette in crisi il principio su cui si è costruito l'ordine della rappresentazione. Alice non a caso è una figura cardine in *Logique du sens* (1969) di Deleuze, il filosofo della decostruzione della «filosofia della rappresentazione», come ha ben osservato Michel Foucault, decrittando nel pensiero deleuziano l'impianto di un «*theatrum philosophicum*»²⁷. Alice è la figura femminile della differenza,

²³ Castellucci, Guidi, Castellucci 2001, p. 116

²⁴ Ivi, p.119.

²⁵ Ivi p. 115.

²⁶ Ivi p. 137.

²⁷ Deleuze 1975; Foucault 1997, pp. 54-74.

un principio anarchico, una figura che mette in moto, che apre il pensiero al divenire, dove contro la filosofia dell'identità univoca l'essere può essere il non essere, dove una cosa si accompagna al suo contrario. Le sue avventure, ci spiega il filosofo, sono i paradossi alla radice di ogni senso; questi paradossi minano il «senso unico» come «assegnazione di identità fisse»²⁸ e aprono alla filosofia del divenire, il cui organo è il corpo, perché il nuovo orizzonte di senso è l'aderenza alla vita, e non mimeticamente a un modello supremo che detta legge, e che deve essere riprodotto nella rappresentazione. Il corpo, come aveva ben visto Artaud, che non a caso è citato nello spettacolo della *Societas* proprio in riferimento ad Alice, detta l'ordine del nuovo «sistema fisico della crudeltà», che, come riconosce Deleuze, è stato storicamente negato nella società occidentale dalla «dottrina teleologica del giudizio»²⁹: la dottrina che ha origine nell'istituzione del tribunale, magistralmente prefigurato nella tragedia eschilea. Il «sistema fisico della crudeltà» presiede le regole della vita, dell'esistenza, dove la verità ultima del corpo pretende che bene e male siano inguaribilmente commisti. Il limite della rappresentazione, lo spiega Derrida acuto lettore di Artaud, è «la vita in ciò che ha di irrappresentabile», perciò «il teatro della crudeltà non è una rappresentazione»³⁰.

Il cadere di Alice attraverso uno specchio in un mondo 'altro' da quello da cui proviene, mette in discussione i capisaldi su cui è vincolato l'ordine razionale del discorso, fa saltare il principio di identità e non contraddizione, di causa ed effetto, la divisione tra soggetto e oggetto, che il pensiero occidentale ha storicamente generato e consolidato.

Alice introduce a un mondo metamorfico, che vive delle continue trasformazioni delle forme e del senso, un mondo non logico, ambiguo, ambivalente, dove gli opposti sono compresenti, dove tutto e il contrario di tutto è possibile, dove letterale e simbolico sono inseparabili. Un mondo governato dal divenire, da azioni, da eventi, un mondo dove vige un ordine non tanto rappresentativo, che pretende un modello ideale da replicare e rispettare, ma performativo, che vive delle dinamiche attive, dei contatti, di quelle che Karen Barad definisce «intra-azioni» tra tutti i corpi che lo popolano³¹. Il divenire è quanto la cultura occidentale ha cercato storicamente di negare, di sopprimere dietro l'individuazione delle definizioni logiche e univoca di senso, dell'affermazione dell'identità non mobile, ma fissa e inequivocabile. Il regno del divenire è il mondo sensibile, il continuo fluire indeterminato, dove nulla permane stabilmente, ma

²⁸ Deleuze 1975, p. 11.

²⁹ Deleuze 1996, p. 168

³⁰ Derrida 1999, p. IX.

³¹ Sul rapporto tra 'rappresentazionismo' e 'performatività' si rimanda Barad 2017.

tutto si trasforma, in un continuo oscillare della percezione sensibile nell'indeterminatezza del molteplice. L'identità non contraddittoria, che il divenire mette in crisi, è alle origini del pensiero filosofico, della domanda che cerca la stabilità della cosa in sé dietro la mutevolezza dei fenomeni.

Alice, come l'ha vista Gianni Celati, è «una figura di movimento»: ripensata nella temperie universitaria dell'irrequieto '77 bolognese, è assolutamente «disambientata», nel suo spaesamento e perdita d'identità, ma per questo figura nuova, energia creativa foriera di nuove forme³². E però Alice è parte del mondo, della vita; come riconosce Pietro Citati, Alice «appartiene saldamente e interamente al mondo che noi abitiamo», «nessuna creatura è più terrestre di lei, e possiede come lei 'lo spirito della realtà'»³³. Carroll, sempre secondo Citati, non si affida alle pericolose invenzioni della fantasia pura ma parte dai dati della lingua e della tradizione per combinarli, variarli, assemblarli in modo inedito. Allo stesso modo, secondo Castellucci, Alice è cruciale per la «fondazione di un altro mondo possibile, di un altro linguaggio aderente con le cose, al corpo...»³⁴. Alice è tramite all'indifferenziato che ha conquistato la legittimità dell'alterità, e per una civiltà fondata sul principio rigido dell'identità, significa il massimo della violenza, ma è anche custode di un sapere nascosto, di un'alternativa creativa. In questo senso se è una figura di rottura dell'ordine della rappresentazione che ha dominato la cultura occidentale, è però una figura inaugurale di nuove forme.

4. *Orestea reenacted*

L'intento di messa in crisi del principio identitario dominante la cultura occidentale attraverso la destrutturazione della rappresentazione operato dallo spettacolo della Societas trova una ulteriore espressione nel suo *reenactment* a Parigi nel 2015, venti anni dopo il suo debutto a Prato. Lo spettacolo è presentato nella capitale francese in occasione del Festival d'Automne à Paris, e in particolare del *Portrait Romeo Castellucci* dedicato al regista, con la messa in scena di tre opere legate al tema del tragico: la ripresa di *Ödipus der Tyrann* da Sofocle/Friedrich Hölderlin, debuttato nel marzo dello stesso anno alla Schaubühne di Berlino, la prima assoluta di *Le metope del Partenone*, e la ripresa dell'*Orestea* (*una commedia organica?*). A Parigi l'opera è riproposta fondamentalmente invariata, se non rispetto al suono, essendo le tracce originali perdute, e la presenza di un nuovo corpo attoriale, ad eccezione di Cassandra,

³² Celati 1978.

³³ Citati 2009.

³⁴ Castellucci 2000b.

sempre interpretata da Nicoletta Magalotti, e Agamennone, sempre interpretato da Loris Comandini. Lo spettacolo in quanto tale può essere definito un *reenactment*: la stessa forma, lo stesso contenuto in un contesto spazio temporale totalmente differente³⁵. Castellucci non interviene nuovamente nella messa in scena anche perché prende le distanze dallo spettacolo presentato nel 1995 dalla compagnia da cui nel frattempo si è reso artisticamente indipendente. A distanza di venti anni l'opera ha acquisito una sua autonomia, è considerata dal regista come qualcosa che non gli appartiene più, la definisce una «pietra trovata in terra e raccolta», un «oggetto ignoto», «fatto e gettato da un uomo sconosciuto, una vita fa», e dichiara che rimetterla in scena «è stato come lavorare con fantasmi»³⁶.

L'opera è invariata ma ciò che cambia radicalmente è il contesto in cui viene a trovarsi, contesto che, nell'analisi di uno spettacolo non può più essere ignorato, mettendo in crisi la secolare idea di autonomia presunta dell'opera d'arte. Nel 1995, in Italia, *Oresteia (una commedia organica?)* costituiva un'opera di rottura con il teatro tradizionale legato al repertorio, e come nuova produzione della Società contribuiva a definire lo stile, la postura della compagnia nel panorama nazionale. Una postura che ha da subito dimostrato un'impronta marcatamente performativa. Inoltre, a uno sguardo retrospettivo, non può passare inosservata la cogenza di un'opera così corrosiva nei confronti del potere giudiziario con il sentimento di profonda disillusione che dall'inizio degli anni Novanta si respirava in Italia al riguardo. Il 1992 è infatti l'anno in cui Giovanni Falcone e Paolo Borsellino persero brutalmente la vita nelle stragi di Cosa Nostra. Il sistema corrotto di Tangentopoli scoperchiato dall'azione di Mani Pulite e la furia vendicativa della mafia non possono non aver stravolto la fede nell'ideale di giustizia di un paese convintamente civile e in corsa per il progresso. Ma nel dicembre 2015, a Parigi, il contesto è cambiato, è internazionale e profondamente traumatizzato dagli attacchi terroristici rivendicati dalla milizia armata dell'IS (l'autoproclamato Stato Islamico in Iraq e Siria) che il 13 novembre hanno messo in ginocchio la città. L'*Oresteia* di Castellucci entra in dialogo con questa tragica realtà; ci si trova di fronte alla messa in scena della tragedia – o, coerentemente con quanto argomentato sopra, alla crisi della sua rappresentazione – nel luogo dove è avvenuta realmente la tragedia. Si crea allora una collisione, un contatto foriero di nuovo senso tra ciò che è stato – lo spettacolo confezionato venti anni prima – e l'ora, l'*hic et nunc*, la temperie di quell'eccezionale frangente storico. La ripetizione

³⁵ Sacco 2016.

³⁶ Castellucci 2016b.

dell'identico nella performatività del *reenactment* conferma l'impossibilità di ribadire l'identità; il teatro, come ci insegna Artaud, «è il solo luogo al mondo dove un gesto fatto non lo si ricomincia due volte»³⁷, ma ci dice anche il suo destino di differenziazione, come ben argomentato da Derrida rispetto al concetto di «iterazione»³⁸.

Nella coincidenza di forma artistica e contesto, non solo è ribadita l'unicità e irripetibilità dell'evento scatenato dalla messa in scena che, per quanto 'identica' alla versione del 1995, crea una peculiare relazione di unicità con la realtà circostante con cui entra in contatto, ma il suo significato – la crisi della rappresentazione – è ulteriormente amplificato, e questo avviene indipendentemente dalla volontà del regista.

In un gioco di riflessi speculari tra l'allora – lo sfondo tragico delle origini cultura occidentale portato sulla scena – e il presente storico, si crea quella che Walter Benjamin ha definito l'«ora di conoscibilità (*Jetzt der Erkennbarkeit*)»³⁹, quella costellazione di senso che procede di pari passo all'immagine dialettica. La violenza che Castellucci porta in scena entra in profonda risonanza con quella palpabile dal pubblico traumatizzato di Parigi a poco meno di un mese dalle esplosioni, e dalle sparatorie che hanno investito diversi luoghi della città.

Gli attacchi terroristici a Parigi hanno infatti reso evidente quanto si sapeva già ma si tendeva a rimuovere: una guerra mondiale in corso lungo l'asse nord-sud, tra l'Europa e il Mediterraneo, e combattuta quotidianamente nella parte del mondo che l'Occidente civilizzato per lo più ignora. Gli attacchi terroristici, come anche nel 2001 l'attacco alle torri gemelle a New York, sono la ferita inferta all'Occidente dal mondo che questo stesso Occidente ha rimosso, cancellato, sfruttato, dominato, colonizzato, relegandolo a 'Terzo Mondo'. Come ha ben visto Heiner Müller, il terrorismo è una conseguenza di un umanesimo degenerato, dove gli ideali di razionalità e giustizia si sono degradati e contraddetti nel corso della storia. Il terrorismo è l'esito della sproporzione tra le due parti del mondo, il cui destino è legato oramai inguaribilmente alle sorti del cosiddetto Terzo Mondo⁴⁰. Anche questa parte di mondo dimenticato evidentemente chiede di essere 'integrato' come il femminile e tutto quanto il femminile per estensione può includere.

La violenza che nel dicembre 2015 aleggia in scena all'Odéon fa da monito a una tragica consapevolezza: le Eumenidi si sono ritirate dalla scena per dare nuovamente spazio alle Erinni, al sangue che chiama sangue, al desiderio di

³⁷ Artaud 1999, p. 192.

³⁸ Derrida 1997.

³⁹ Benjamin 2006, p. 123.

⁴⁰ Müller 1994, pp. 65-86.

vendetta, che Oriente e Occidente cercano ancora di soddisfare vicendevolmente.

A venti anni di distanza, lo spettacolo della Società, nella proposta originale di distruzione di codici consolidati e anticipazione di nuove forme e contenuti, riverbera un senso del destino dell'Occidente che aveva prefigurato ermeticamente nel 1995, e si rende ulteriormente comprensibile come solo le opere capaci di entrare profondamente in dialogo con il tempo che le attraversa possono fare.

Bibliografia

- AA.VV. 1995, *Patalogo diciotto. Annuario 1995 dello spettacolo. Teatro*, Milano.
- ARTAUD A. 1999, *Il teatro e il suo doppio*, Torino (ed. or., *Le Théâtre et son double*, Paris 1964).
- BACHOFEN J. J. 1988, *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, Torino, I-II (ed. or., *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart 1861).
- BARAD K. 2017, *Performatività della natura, quanto e queer*, Pisa.
- BELTRAMETTI A. 2008, *Ifigenia e le altre. Archetipi greci del sacrificio femminile o degli incerti confini tra sacrificio, oblazione eroica e crimine politico nella cultura ateniese del V secolo*, «Storia delle donne» IV, pp. 47-69.
- BENJAMIN W. 2006, *Tesi di filosofia della storia*, in R. SOLMI (a cura di), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, pp. 75-86.
- CASTELLUCCI R. 1995, *Intervista*, a cura di O. PISCITELLI, «La Stampa», 6 aprile.
- CASTELLUCCI R. 2000a, *The Animal Being on Stage*, «Performance Research» V 2, *On Animals*, pp. 23-28.
- CASTELLUCCI R. 2000b, *Affrontare il mito. Conversazione con Romeo Castellucci*, a cura di F. QUADRI, «La porta aperta: bimestrale del teatro di Roma», gennaio/febbraio, pp. 9-32.
- CASTELLUCCI R. 2001, *L'Orestea attraverso lo specchio*, in R. CASTELLUCCI, C. GUIDI, C. CASTELLUCCI, *Epopea della polvere. Il teatro della Società Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Milano, pp. 156-158.
- CASTELLUCCI R., GUIDI C., CASTELLUCCI C. 2001, *Epopea della polvere. Il teatro della Società Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Milano.
- CASTELLUCCI R. 2016a, *Intervista*, a cura di C. PIRRI, foglio di sala per lo spettacolo RomaEuropa Festival 2016, Teatro Argentina, spettacolo 4-6 ottobre 2016.
- CASTELLUCCI R. 2016b, *Il silenzio dell'eroe*. Intervista di A. BANDETTINI, «la Repubblica», 29 settembre.
- CITATI P. 2009, *Peter Pan il bambino magico figlio di Alice*, «la Repubblica», 6 marzo.
- CELATI G. (a cura di) 1978, *Collettivo A/Dams, Alice disambientata. Materiali (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Milano.
- DELEUZE G. 1975, *Logica del senso*, Milano 1975 (ed. or., *Logique du sens*, Paris 1969).
- DELEUZE G. 1996, *Per farla finita col giudizio*, in Id., *Critica e clinica*, Milano, pp. 165-176 (ed. or., *Critique et clinique*, Paris 1993).

- DELEUZE G. 2002, *Un manifesto di meno*, in C. BENE, G. DELEUZE, *Sovrapposizioni*, Macerata, pp. 85-113 (ed. or., *Superpositions*, Paris 1979).
- DE MARINIS M. 2017, *Il "teatro elementale" di Romeo Castellucci*, in Id., *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma.
- DERRIDA J. 1997, *Firma, Evento, Contesto*, in Id., *Margini della filosofia*, Torino (ed. or., *Marges de la philosophie*, Paris 1972).
- DERRIDA J. 1999, *Prefazione*, in A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, pp. VII-XXXV (ed. or., *Le Théâtre et son double*, Paris 1964).
- DI MATTEO P. (a cura di) 2015, *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Napoli.
- FERRARESI R. 2016, Focus 2 | *Orestea della Società Raffaello Sanzio* (2016-1995), «Culture Teatrali», URL <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/focus-dicembre-2016-orestea-della-societas-raffaello-sanzio-2016-1995/>.
- FOUCAULT M. 1997, *Theatrum Philosophicum*, «aut aut» CCLXXVII-CCLXXVIII, pp. 54-74.
- GOETTNER-ABENDROTH H. 2013, *Le società matriarcali. Studi sulle culture indigene del mondo*, Roma.
- LEHMANN H.-T. [2014] 2016, *Tragedy and Dramatic theatre*, New York.
- MÜLLER H. 1994, *Credo nel conflitto, in nient'altro. Il dramma, la prosa, Filottete e il muro tra Est e Ovest*, intervista di S. LOTRINGER, in Id., *Tutti gli errori. Interviste e conversazioni 1974-1989*, Milano, pp. 65-86 (ed. or., *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt am Main 1991).
- NIETZSCHE F. 1977, *La nascita della tragedia*, Milano (ed. or., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872).
- PONTE DI PINO O. 2013, *Il teatro di Romeo Castellucci e della Società Raffaello Sanzio*, Milano.
- SACCO D. 2016, *La Jetztzeit del teatro: l'Orestea della Società Raffaello Sanzio / Romeo Castellucci venti anni dopo*, «Biblioteca Teatrale» CXIX-CXX, pp. 65-84.
- SACCO D. 2017, *Re-enactment e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della ripresentazione*, «Materiali di Estetica» IV 1, pp. 357-368.
- SACCO D. 2018, *Orestea (una commedia organica?) da Eschilo Società Raffaello Sanzio/ Romeo Castellucci*, in Ead., *Tragico contemporaneo*, Roma, pp. 13-32.
- SEMENOWICZ D. [2013] 2016, *The theatre of Romeo Castellucci and Società Raffaello Sanzio. From Icon to Iconoclasm, from Word to Image, from Symbol to Allegory*, New York.
- TEDESCO S. (a cura di) 2018, *Romeo Castellucci: estetica. Esperienza teatrale, tragedia, dramma musicale*, Milano.
- VALENTINI V. 1997, *L'Orestea della Società Raffaello Sanzio*, «Biblioteca Teatrale» XLII, pp. 35-46.

Silvia De Min

I frammenti della parola-immagine: alle radici dell'*Oresteia* di Anagoor

ABSTRACT The article presents Aeschylus' *Oresteia* staged by the Anagoor company in 2018. Aeschylus represents a starting point in the history of Anagoor and the article shows how the difficulties encountered in staging the ancient tragedy have constituted, over the years, a theatrical and philosophical interrogation to which the company constantly refer. The trilogy presented in 2018, a work upon the *Oresteia*, is a hybrid performance: on the one hand, the mimetic component is intertwined with narration and commentary; on the other, myth and tragedy dialogue explicitly with philosophical thought. Investigating the permeability between evocative word and image, the aesthetics of the fragment and the constitutive principle of montage are the paths explored to solve the difficulties of re-proposing ancient tragedy today.

KEYWORDS *Oresteia*, Anagoor, fragment, montage, failure.

1. Il ritorno all'*Oresteia* e la poetica del non arrivo

Fin dalla fondazione del collettivo teatrale Anagoor nel 2000, le sfaccettate esperienze dei suoi componenti¹ hanno trovato convergenza nell'incontro con il teatro antico. La parola di Eschilo si impose da subito come sponda a cui rivolgere il pensiero teatrale tanto che, tra il 2004 e il 2008, la compagnia sviluppò un lungo laboratorio genetico immergendosi nella poesia e nel sistema filosofico di cui l'*Oresteia* può essere considerata sintesi e vagheggiato approdo. Negli anni passati accanto al testo eschileo, furono toccati i punti essenziali del tragico antico, la cui complessità viene ben tratteggiata da Sotera Fornaro che ne elenca le componenti: la parola e la musica; i gesti e i movimenti di danza; i costumi e le maschere; il trattamento dei fenomeni naturali – pioggia, sole, vento – che intervenivano nella composizione dell'evento spettacolare².

¹ La compagnia Anagoor è fondata da Simone Deraï e Paola Dallan a Castelfranco Veneto nel 2000. Esperienza di collettività, vede oggi alla direzione Simone Deraï e Marco Menegoni, ai quali si affiancano costantemente Patrizia Vercesi, Mauro Martinuz e Giulio Favotto, Monica Tonietto, Gayané Movsisyan, Massimo Simonetto. Altri artisti e professionisti, di volta in volta, prendono parte alle creazioni del collettivo (URL <https://www.anagoor.com/>).

² Fornaro 2020, p. 8.

Nonostante l'intensità del coinvolgimento e l'importanza di questo lavoro fondativo, esso non portò alla messa in scena della trilogia eschilea nella sua interezza. Le pagine che seguono, per presentare uno spettacolo che ha visto infine la luce nel 2018, muoveranno proprio da questa originaria perdita di controllo sulla complessità della tragico antico, un primo esito incerto e monco che avrebbe però suggerito inattese strade creative. Eschilo, infatti, non è soltanto il porto da cui la compagnia sente di essere salpata, ma incarna anche il bacino a cui attingere costantemente alla ricerca del «vocabolario teatrale per descrivere le macerie dell'Occidente»³. Se l'incontro con l'*Oresteia* rappresenta il primo vero confronto con una sorta di fallimento, quest'ultimo si rivela il passaggio obbligato nella ricerca di quella pulsazione teatrale che ha suggerito ad Anagoor un'«estetica iconica che precipita in diversi formati finali dove *performing art*, filosofia, letteratura e scena ipermediale entrano in dialogo»⁴.

Dopo una quindicina d'anni dalle prime riflessioni sul testo di Eschilo, il gruppo ha dunque proposto un'*Oresteia* che più che una trasposizione teatrale della stessa è un'opera sull'*Oresteia*: davanti alla difficoltà di portare in scena la trilogia, dinnanzi alle insolubili domande che essa pone, Anagoor propone infatti uno spettacolo ibrido, dove la componente mimetica convive con il racconto e il commento, dove il mito e la tragedia dialogano esplicitamente con il pensiero filosofico. Se nei primi tentativi di messa in scena dell'*Oresteia* troviamo il germe di numerose questioni emerse negli spettacoli degli anni successivi, conviene prima di tutto cercare di comprendere che cosa abbia fatto di questo testo un punto di riferimento imprescindibile e sempre presente per la compagnia. Sicuramente, il cuore del tragico eschileo interroga Anagoor in più direzioni: l'osservazione del modo in cui le dinamiche di potere scrivono dramaturgie familiari, regali e persino sovra-umane e l'osservazione del modo in cui violenza e dolore si reiterino in seno alla famiglia degli Atridi mostrano la natura ereditaria del trauma, la trasmigrazione di sguardi e gesti brutali che, di generazione in generazione, di cultura in cultura, arrivano ad interpellare il pubblico dei nostri giorni⁵.

Quello su cui ci soffermeremo ha però a che fare con una questione di forma,

³ Queste parole sono tratte dalla presentazione dello spettacolo che troviamo nel sito della compagnia: URL <https://www.anagoor.com/orestea>.

⁴ Si veda ancora il sito della compagnia: URL <https://www.anagoor.com/about>.

⁵ Di questi contenuti portati alla luce da Anagoor ho parlato in un articolo di recente pubblicazione per un numero monografico della rivista SigMa intitolato «Evento storico, trauma collettivo e spazialità nella letteratura e nelle arti contemporanee» a cura di Gennaro Schiano. Si veda: De Min 2021, pp. 165-189.

che altro non è che l'altra faccia della medaglia dei contenuti trattati, e riguarda la capacità di Eschilo di portare alla luce la permeabilità espressiva tra parola evocatrice e immagine o, in altri termini, tra cosiddette arti del tempo (la poesia, il teatro) e arti dello spazio (l'arte, la scultura). Come spiega Maria Luisa Catoni, attraverso la parola, Eschilo crea il contatto «fra due mondi dell'immagine ben identificati, posti ovviamente su due diversi piani di realtà»: «il teatro» da una parte e, dall'altra, «la pittura e la scultura»⁶. Catoni suggerisce dunque di assimilare la *pictura* e la creazione poetica (*poesis*) nel concetto di immagine, nella possibilità di riprodurre la realtà in forma di immagine⁷. Il poeta sarebbe allora colui che fa apparire, attraverso la lingua, delle epifanie della mente che, come ricorda Nadia Fusini in un recentissimo scritto di cultura visuale su cui torneremo, costituiscono un immaginario che ciascuno può cogliere soltanto per frammenti⁸. Ma lasciamo al momento in sospenso la questione della frammentarietà della bellezza e della verità poetiche, per tornare all'accostamento formale fra i due mondi dell'immagine individuati da Catoni, accostamento che vorremmo qui porre al centro non solo dell'analisi dell'*Oresteia* di Anagoor, ma della complessiva poetica del gruppo.

Il punto di partenza della riflessione sarà, come già in altre occasioni⁹, il sacrificio di Ifigenia. Nella parodo dell'*Agamennone*, l'uccisione della giovane da parte del re suo padre viene raccontato dal coro. Il lungo racconto che rievoca gli antefatti della spedizione alla volta di Troia si arresta sull'immagine della figlia preparata al sacrificio come fosse un animale; il coro descrive l'immagine della giovane stretta dai lacci e i termini di paragone sono pittorici:

Violenta la forza di quel morso che la ammutoliva. / Le vesti erano già una macchia tinta di croco, sparse per terra, / e lei lanciava a ciascuno dei sacerdoti occhiate, / come pietose frecce, / vivida e bella come / un quadro dipinto; e voleva / dire qualcosa, lei che tante volte / nelle stanze del padre per i suoi banchetti / aveva cantato: voce pura, intatta, che celebrava l'amato / padre nel terzo brindisi con un peana / di buon augurio, facendogli onore con tutto il suo amore. / Poi non più ho visto e non voglio più parlare: / soltanto dirò che l'arte

⁶ Catoni 2008, p. 88.

⁷ Nell'*Oresteia*, come in altre tragedie di Eschilo, gli esempi sono numerosi. All'inizio di *Eumenidi*, per esempio, la Pizia esce dal tempio sconvolta dopo aver visto Oreste in atto di supplice, con le mani insanguinate, davanti alle Erinni addormentate (Aesch. *Eum.* 34-63). Per raccontare ciò che ha visto, la sacerdotessa cita un modello figurativo di Arpie che dichiara aver visto una volta in un tempio (Aesch. *Eum.* 50-56). Per una visione complessiva di esempi di questo tipo si veda il capitolo Comunicare con gli *schemata* in Catoni 2008, pp. 27-123.

⁸ Fusini 2021.

⁹ Per il trattamento della rievocazione del sacrificio di Ifigenia come una sorta di *topos* poetico negli spettacoli di Anagoor, si veda De Min 2016, pp. 99-102.

di Calcante è potente, si compie, / e che la Giustizia solo a chi soffre concede in cambio il sapere¹⁰.

La vittima, ammutolita dal morso, è bella come un'immagine dipinta. Questo nucleo tragico, a cui il poeta fa allusione in termini prettamente visivi, costituisce per Anagor una vera e propria immagine-faro, un coagulo di significati. Essa coglie innanzitutto il limite del dettato poetico: la parola del corifeo si sospende («non voglio più parlare») lì dove il dolore è indicibile, per cercare rifugio nel silenzio. Nel momento in cui la parola fallisce, emerge con forza antifrastica la potenzialità espressiva dell'interruzione del dire. L'afasia poetica lascia quindi spazio all'immagine: solo evocata attraverso la parola nei versi riportati, l'immagine della figlia trascinata all'altare prende forma nella mente di chi ascolta e svela la drammaticità del mutismo che dà rilievo al gesto sospeso. Sospensione della parola e sospensione del gesto finiscono per coincidere, dettando la linea poetica di un nucleo drammatico alla cui interezza si può soltanto fare allusione.

Infine, ciò che suggerisce l'episodio di Ifigenia è un ripensamento della prossimità dell'uomo e dell'animale, una prossimità qui non metaforica, ma di pratiche, di trattamenti, di condivisione di uno stato di nudità e impotenza dinnanzi all'esercizio spietato e ingiusto del potere.

Nel testo eschileo, i vettori d'analisi evocati sono sovrapposti nello stretto giro di pochi versi, mostrando la densità, l'ambiguità e l'apertura del testo tragico. Se la complessità che possiamo intravedere dall'analisi di questa immagine e che potremmo riscontrare in altri nuclei tematici della trilogia non portò Anagor, nei primi anni 2000, a un'opera unitaria e organica, proprio da questo nucleo tragico sembrano prendere avvio molti dei lavori del gruppo successivi a quell'esperienza. Le soluzioni adottate saranno infatti sempre nutrite da una poetica elaborata grazie anche a quella prima intuizione che accompagna il fallimento¹¹. Se nel 2018, l'*Oresteia* è infine portata in scena, ciò avviene da un lato accogliendo la *mimesis* drammatica in una più vasta prospettiva riflessiva, dall'altro elaborando un procedere formale che fa tesoro dell'insegnamento eschileo rispetto alla permeabilità di parole e immagini.

A partire dunque da questa idea secondo cui la lingua di Eschilo comunica teatralmente per accostamenti e comparazioni che evocano costantemente

¹⁰ Aesch. *Ag.* 238-251; traduzione di Monica Centanni (2007).

¹¹ Ad altra occasione rimandiamo lo studio approfondito di appunti e testi, rinvenibili negli archivi della compagnia veneta, che riguardano gli approcci alla trilogia eschilea precedenti rispetto alla messa in scena del 2018.

l'universo dell'immagine, le pagine che seguono svilupperanno due percorsi d'analisi: da un lato ci soffermeremo sul lavoro fatto con il testo d'origine, dall'altro cercheremo di esplorare l'ambiguità semantica portando il caso specifico dell'evocazione del rapporto uomo-animale.

La compagnia lavora con brandelli di immagini e di parole, con resti che vengono da altri testi, con una distribuzione paratattica e non gerarchica dei differenti elementi scenici (testi, immagini, musica, proiezioni), stabilendo una relazione con il classico che potremmo certo ricondurre alla poetica post-drammatica¹², ma che qui vorremmo leggere con le parole, più genericamente consacrate a chi fa arte, che sono ancora di Nadia Fusini: «Forse l'artista non è altro che questo, una creatura che fronteggia con la mano che disegna, o scrive, quel caos *anarchico*, quel *delirio* di dentro, che sempre ha a che fare con la creazione. Anzi, più precisamente: la creatura umana si fa artista quando nel fronteggiare il caos riconosce che è già dentro di lui il delirio, vi cede e acconsente. E persevera»¹³.

2. La perdita di controllo sul testo d'origine: la parola ambigua e la parola sospesa

Il primo problema, di fronte al trattamento dell'*Oresteia*, aveva a che fare con la scelta della lingua che avrebbero dovuto parlare i protagonisti dinnanzi a un pubblico che oggi si avvicina al tragico senza il supporto del sacro con cui si avvicinava il pubblico ateniese.

La scelta di Anagoor è stata quella di elaborare una nuova testualità che ha portato alla pubblicazione di un testo inedito, una forma letteraria anfibia, dal titolo evocativo *Una festa tra noi e i morti. Sull'Oresteia di Eschilo*¹⁴. La nuova traduzione di alcune porzioni del testo d'origine è affiancata a narrazioni e riflessioni filosofiche tratte da testi di altri autori; alle parti drammatiche vere e proprie, infine, si alternano riflessioni preventive rispetto alla messa in scena o il racconto consuntivo delle soluzioni adottate. Leggendo questo «teatro in forma di libro», per usare la celebre formula di Ferdinando Taviani, uno scritto a cui andrebbe dedicata un'analisi e una riflessione a sé, comprendiamo che l'*Oresteia* di Anagoor non è stata concepita come riscrittura contemporanea del mito. Si tratta invece di un'accurata operazione di montaggio, dove la misura del frammento consente di sospendere il dettato poetico lasciando spazi vuoti

¹² Lehmann 2017.

¹³ Fusini 2021, p. 26.

¹⁴ Anagoor 2020. Si segnala che le note alla traduzione e le approfondite indagini testuali sono affidate a Susanna Pietrosanti.



Fig. 1. Anagoor, *Agamennone*. Episodio secondo (le immagini nell'articolo sono tratte dal sito della compagnia, URL <https://www.anagoor.com/>).

a cui viene accostata la parola meditata o di fronte ai quali il silenzio prende il sopravvento e lascia spazio all'immagine scenica.

Se la prima tragedia della trilogia, l'*Agamennone*, viene portata in scena nella traduzione pressoché integrale di Simone Deraï e Patrizia Vercesi, le *Coefore* e le *Eumenidi*, qui *Schiavi* e *Conversio*, sono rimediate secondo una progressione drammaturgica che alleggerisce il portato testuale¹⁵. Nonostante la quasi assenza di testo nel trattamento della terza delle tragedie eschilee, però, la conclusione vera e propria viene ancora affidata alla parola riflessa, quasi conferendo, al limite estremo della messa in scena, rinnovata fiducia al verbo per trattare i nuclei tragici espressi nei coaguli di parole e immagini che dall'*Oresteia* ancora affiorano. La drammaturgia antica progressivamente si sfilaccia, sfuggendo al controllo della riscrittura contemporanea che accoglie così brandelli e lacerti superstiti accostandoli ad estratti di altri testi: vengono

¹⁵ Scrive a questo proposito Maddalena Giovannelli (2018): «al solo *Agamennone* viene dedicata più di metà della durata complessiva [pari a quattro ore], a *Schiavi* circa un'ora, e a *Conversio* solo trenta minuti. Si tratta, nella visione registica, della trasposizione spettacolare del ritmo interno della drammaturgia eschilea, costruita su una progressiva accelerazione: quasi che il carattere arcaico e monumentale della prima tragedia venisse pian piano decostruito e alleggerito».

citati, tra gli altri, Quinzio, Socrate, Broch, Severino, Sebald, Arendt, Mazzoni, Virgilio. Tale modalità compositiva, unendo le storie nel momento stesso in cui le frammenta, rivela quanto la parola-immagine che racconta la violenza su cui si fonda la casa di Agamennone faccia eco alla violenza rintracciabile in esperienze diverse, comuni, attualissime. A farsi carico di quella che qui chiamiamo la 'parola riflessa', costituita dalla trama intertestuale sapientemente intessuta da Anagoor, è il corifeo-didaskalos (Marco Menegoni) che, con una vocalizzazione che gli è propria, priva di enfasi patetica e misurata nel far dono di una parola importante, costruisce il possibile orizzonte meditativo di questa nuova *Oresteia*.

La messa in scena di Anagoor, accogliendo il fallimento rispetto alla riproposizione del testo originario, sceglie di riportare la trilogia nelle forme di una scrittura frammentaria o esplosa: il pubblico viene messo dinanzi a lacune testuali, a problemi traduttivi, a soluzioni del testo antico cercate non più nella resa linguistica, ma espresse attraverso il puro uso dei corpi in scena.

Vediamo allora qualche esempio di una drammaturgia in cui la parola tragica viene mostrata nei suoi limiti o viene sostituita dal linguaggio corporeo.

Fin dal prologo dell'*Agamennone*, quando, da sopra la casa, una giovane sentinella annuncia l'incendio di Troia, l'ambiguità della parola prende il sopravvento: l'annuncio glorioso della vittoria dell'esercito degli Achei è carico d'angoscia. L'immagine subentra alla difficoltà di dire la coesistenza di gioia e dolore che le fiamme preannunciano: sul grande schermo che fa da fondale alla scena si cominciano ad intravedere brandelli di cenere, poi le fiamme di un incendio, segnale dell'agognato esito della guerra. Il ritmo della drammaturgia sonora di Mauro Martinuz, che accompagna emotivamente l'intero spettacolo, diventa più serrato e incalzante. La vedetta grida l'allarme della presa di Troia. A bruciare, sullo schermo, sono delle carte geografiche disposte una sull'altra, ma quello che si vede è un incendio al contrario: la carta geografica si ricostruisce sotto gli occhi del pubblico per la forza di un fuoco che distrugge e ricompone, per distruggere di nuovo¹⁶. Il ciclo continuo di distruzione e

¹⁶ Spiega Simone Deraï in un'intervista: «Si tratta di un unico *take*, un'unica *zoomata* che riprende cinque cartine geografiche disposte una di fronte all'altra (l'Argolide, il Peloponneso, la Grecia, le coste dell'Egeo e l'Europa) e incendiate una dopo l'altra in modo da rivelare la successiva come una serie di sipari di fuoco. Il procedere dello zoom è come un telescopio: via via che bruciavamo una mappa dopo l'altra correggevamo il fuoco, creando un rapporto concettuale tra il fuoco dell'obiettivo (dello sguardo) e il fuoco dei messaggi che avanzano da Troia ad Argo e il fuoco autentico. Quest'unico *take* lo abbiamo proiettato in *reverse*, in modo tale che per prima appare la cartina dell'Europa, che in realtà era l'ultima ad essere bruciata e filmata. L'effetto per lo spettatore è di viaggiare dal campo largo dell'Europa, all'Argolide. Si riconosce anche che la Grecia, l'Argolide sono un luogo ideale, chiamato convenzionalmente Argo, un nome in codice, il palazzo degli Atridi come una casa ideale, un modello. Che è il processo proprio del teatro, una

ricostruzione, l'innestarsi della dinamica di morte insita in ogni presa di potere, viene evocato dall'immagine bruciante. La potenza del fuoco crea una rete di rimandi interni alle opere di Anagoor¹⁷: nel teatro della compagnia, infatti, il fuoco sempre sottintende un atto di denuncia e di appello agli spettatori perché, come scrive Didi-Huberman, «l'immagine brucia, s'infiama e di rimando ci consuma»¹⁸.

Se nel fuoco c'è la forza affermativa dell'imposizione del potere, in esso ardono, allo stesso tempo, atti e memorie di distruzione e dolore; l'incendio è del resto la prima concreta allusione alle possibili sovrapposizioni spazio-temporali insite in ogni immagine cosiddetta "bruciante". Quando l'immagine brucia, infatti, essa ha la potenza della parola poetica e profetica: la carta geografica della Grecia in fiamme è il presente tragico dell'*Agamennone* eschileo, ma è inevitabilmente prefigurazione della devastazione di quei territori nei secoli successivi, devastazioni che riaccendono negli spettatori la memoria fresca degli incendi dell'Attica e, oggi, del mondo intero. Nella parola stratificata di Eschilo, Anagoor riconosce il battito del nodo insolubile tra politica e ambiente, tra uomo e natura e lì dove la parola della vedetta si sospende per lasciare spazio all'immagine del fuoco, tale nesso prende il sopravvento nella mente degli spettatori.

Il segnale, che è preludio al rientro in patria del re con gli onori della vittoria, è in sé fallimentare: nonostante la chiarezza del messaggio di vittoria, il suo senso non è univoco per la casa di Argo e l'emozione gridata dal giovane dopo l'avvistamento lascia immediatamente spazio alla sospensione del dire e a un mutismo carico dei timori e delle angosce che pesano sulla reggia. Dinnanzi alle immagini del fuoco, i movimenti scomposti e tormentati dei giovani della casa di Argo, che entrano ed escono in scena con trepidazione per osservare il grande schermo, esprimono fisicamente i timori per un messaggio non univoco:

Agitati, come quando in casa sta per nascere una nuova vita, gli abitanti della reggia corrono in ogni direzione, presentandosi sulla scena in disordine di fronte al fiammeggiare dello schermo [...]: un coro di giovani falene che si dibattono irrequiete, e altrettanto fragili¹⁹.

riduzione a modello». Si veda: URL <http://www.klpteatro.it/anagoor-trilogia-eschilo-intervista-simone-derai>.

¹⁷ Ricorderemo l'incendio delle tele di Artemisia Gentileschi in *Et manchi pietà*, l'incendio di Troia evocato dalla parola in *Virgilio Brucia*, il desiderio di Virgilio, ricordato nello stesso spettacolo, di bruciare la propria opera, la catasta di libri bruciati in *Socrate il sopravvissuto*.

¹⁸ Didi-Huberman 2006, pp. 51-52. A proposito della poetica dell'immagine bruciante nel teatro di Anagoor si veda De Min 2016, pp. 67-73.

¹⁹ Anagoor 2020, p. 40.

Nel secondo episodio dell'*Agamennone* troviamo un altro momento in cui la caduta della comunicazione, espressione della fallibilità del dire, appare esplicita. I giovani della casa di Argo portano in scena un registratore e una bobina su cui il re ha registrato un messaggio di annuncio glorioso per preparare il proprio ritorno in patria. L'assenza fisica del re, il fantasma auratico della sua personalità, trova una prima incarnazione scenica in un oggetto contemporaneo, che spezza un'eventuale coerenza mimetica rispetto all'antico e che affida alla riproduzione sonora lo smembramento della temporalità del mito. Non solo quelli che altrove chiamiamo i dispositivi visivi – piccoli e grandi schermi che, come scrive Paolo Puppa, sagomando la scena secondo un'immagine multipla, «trasformano il palcoscenico in un polittico»²⁰ –, ma anche i dispositivi sonori, nell'*Orestea*, aprono finestre temporali a cui lo spettatore si affaccia. D'altra parte, gli stessi dispositivi sonori fanno parte del linguaggio visivo dello spettacolo, in quanto elementi scenografici. Le atmosfere sonore dello spettacolo, che Mauro Martinuz cura seguendo empaticamente il sentire dei personaggi e il tragico passare di un tempo che sembra vorticosamente ripetersi negli atti e nei gesti violenti, sono infatti direttamente connesse all'uso dei materiali in scena. In un'intervista, a cura di Valeria Marchi, che ripercorre le suggestioni sonore dello spettacolo, Martinuz dice:

Questi oggetti, funzionali e funzionanti, non sono solo a sostegno della voce degli attori o elementi scenografici, ma entrano a tutti gli effetti a far parte della narrazione. [...] L'uso che abbiamo fatto dei diffusori a tromba e delle casse HiFi è un modo per trasformare fisicamente la voce di un attore o un suono, integrandoli alla scena: non sono esterni, ma sono dentro, elementi della messa in scena²¹.

Torniamo dunque al messaggio registrato da Agamennone, perché un errore tecnico stravolge rapidamente il senso della sua parola: la bobina ha trattenuto anche dei pensieri ad alta voce che non avrebbero dovuto essere ascoltati e la corte rimane in ascolto di un re che, credendo di non essere più registrato, si lascia andare allo scoramento, al senso della perdita nonostante la vittoria, al racconto della morte di Menelao, scomparso insieme alla sua flotta. L'errore tecnico mostra ciò che si cela dietro la maschera del sovrano e la parola del re lascia intravedere ciò che essa nega: la propaganda si inceppa e le dinamiche di potere coinvolte nei processi di costruzione della memoria e dell'oblio si

²⁰ Puppa 2016, p. 23.

²¹ URL <http://atpdiary.com/orestea-anagoor-centrale-fies-intervista2/>.

fanno esplicite. L'invenzione scenica, qui la connessione di suono e immagine nell'oggetto tecnico, fa del fallimento la propria forza teatrale.

Il messaggio dolente viene interrotto prontamente da Clitemnestra che decide di predisporre, in ogni caso, l'accoglienza del marito nel migliore dei modi: la sua presa di parola è austera, incisiva. Anagoor affida a Monica Tonialetto il ruolo della regina; la voce misurata e i gesti contenuti dell'attrice si accordano perfettamente a un personaggio che, come scrive Daniela Sacco, «sembra condensare nella sua figura l'eredità maschile dell'uomo che esercita il potere sul regno con l'eredità femminile personificata dalla figura dell'Erinni, detentrica della giustizia arcaica del *genos*»²². Per Eschilo la giustizia arcaica incarnata da Clitemnestra, della stessa natura di quella del re spodestato, costituisce uno dei poli del conflitto, una delle due visioni del mondo che si contendono la scena dell'*Orestea*, fino ai passaggi finali delle *Eumenidi* in cui si allude a un piano democratico di redistribuzione del potere. La casa di Argo, insomma, brucia delle contraddizioni e dei rancori che, sotto pelle, incendiano i suoi membri.

Quando anche i giovani decidono di interrompere la registrazione maledetta, sullo schermo di fondo, appare il fotogramma di un bovino al macello: il suo corpo, negli ultimi inutili tentativi di ribellione, viene trasportato da un nastro verso la morte definitiva.

Le scene ripercorse già mostrano come l'*Orestea* di Anagoor sia un'opera dalle immagini e dalle voci sovrapposte, in cui i discorsi dei personaggi rimangono sospesi o vengono interrotti. Negli esempi qui ricordati – la parola contratta dell'annuncio della sentinella, la parola inefficace della comunicazione e dei segnali, la parola stentorea e ambigua di una regina che porta in cuore il peso nero della vendetta – il discorso diretto, mimetico, cade sempre nel silenzio, lasciando spazio all'immagine o alla parola riflessa del Didaskalos. Se la *mimesis* drammatica denuncia in qualche modo la propria fallibilità, essa getta al contempo il seme di una teatralità ibrida che scruta il presente.

Facciamo ora un ultimo cenno al linguaggio dei corpi che, come dicevamo, in alcune sequenze sostituisce la parola. Certo la danza era componente del tragico antico, ma nel lavoro di Anagoor essa non è mai didascalica rispetto alla parola, perché considerata prima e forse più diretta espressione del coro, un movimento ritmico e un linguaggio d'insieme. Nell'intervista di Valeria Marchi citata precedentemente, Giorgia Ohanesian Nardin, a cui si deve la cura delle parti danzate dello spettacolo, a proposito dell'accostamento di linguaggi, dice:

²² Sacco 2013, p. 22.

Credo che in *Orestea* il corpo non si sostituisca alla parola, o viceversa, lo stupore che in me genera stare in questo lavoro è dato dal fatto che i linguaggi stanno sempre in relazione tra loro, e siamo noi, insieme, a tenerli allacciati. [...] Il mio lavoro è stato principalmente questo: offrire uno spazio in cui trovare delle strategie che ci facessero incontrare nel corpo, che spalancassero le molteplici possibilità dello stare insieme per sostenerlo e lasciarci cadere dentro. Anche per questo, prima di ogni replica attraversiamo una lunga preparazione collettiva, a metà tra un riscaldamento e un promemoria per il gruppo, che per me è in qualche modo già l'inizio del lavoro, è già lo spettacolo. Abbiamo bisogno di essere lì, lo costruiamo da prima, da tutto il giorno infatti. Era fondamentale che ci allontanassimo dall'idea di essere veicoli/canali/traduttori e traduttrici di un racconto, o che i nostri corpi fossero devoti in questo senso a chi guarda, che offrissero una restituzione di quello che accade²³.

Se il movimento dei corpi in scena afferisce all'universo dell'immagine, dando ascolto a queste parole, si tratta di un'immagine memoriale: nei corpi si stratificano le memorie di chi agisce, del fatto agito e di quanto tale immagine rievoca agli occhi dello spettatore²⁴.

In *Schiavi*, dopo il raccoglimento di Elettra e Oreste attorno alla tomba del padre, un vortice danzato dei giovani della casa di Argo dà forma a un quadro scenico in movimento, la cui concitazione aumenta progressivamente, caricandosi di una forza mnemonica di cui lo spettatore fa immediata esperienza: alla mente riaffiorano immagini di altri corpi, di altre tensioni scomposte, di altre rivoluzioni danzate. Il linguaggio dei corpi, nella scena di Anagoor, è un linguaggio visivo che, proprio come la parola, somma alla prima e immediata manifestazione l'allusione ad altri *phantasmata*, ad altre epifanie mentali. La parola sospesa e l'immagine ambigua devono necessariamente procedere per allusioni e analogie, costringendo lo spettatore a cercare relazioni ulteriori con quanto non si vuole, non si può o non si riesce a dire e a mostrare.

L'ambiguo esito della rivoluzione danzata, con i corpi che cadono stremati a terra al culmine del vortice danzante, la stasi, il mutismo e il silenzio che seguono la parola ambigua sono quindi i segni di ciò che resta dopo un atto di violenza, così come ne sono il presagio.

²³ URL <http://atpdiary.com/orestea-anagoor-centrale-fies-intervista1/>.

²⁴ Lo studio dei nessi tra teatro, corpo e memoria è uno degli assi di ricerca fondamentali dei *performance studies*. Per esempio, elaborando quella che gli antropologi chiamano *embodied knowledge*, Rebecca Schneider ha trattato la dimensione temporale delle possibilità di trasmissione della conoscenza attraverso i corpi, parlando di una «knotty and porous relationship to time» (2011, p. 9).

3. I limiti della parola umana e l'immagine animale: la memoria e l'oblio

La sentinella, nella prima scena dell'*Agamennone*, lamenta il tempo interminabile passato a scrutare l'orizzonte, «come un cane da guardia». Dopo aver dato il messaggio tanto atteso, il giovane sente un peso sulla lingua: i segreti e i timori che porta in petto lo costringono a restare «muto come un bue».

Fin dal primissimo incontro con l'*Oresteia*, era apparso chiaro ad Anagor quanto la densità linguistica di Eschilo fosse capace, pur non portando in scena l'animale, di evocarne la prossimità. Il diventare animale dell'uomo viene indagato allora seguendo le catene di immagini suggerite dal poeta antico, la cui parola accosta mondi che creano duplicità semantiche da leggere oltre il primo significato metaforico. Il drammaturgo ateniese sembra infatti scrivesse ancora in un'ottica che teneva unite la vita umana e quella animale, prima che le pratiche e le politiche, secondo precisi disegni, ne decretassero la definitiva separazione nella coscienza umana²⁵.

Se ammettiamo che la parola di Eschilo, grazie all'ambiguità che la nutre, ricongiunge la cesura fra l'umano e l'animale, tale campo di indagine lessicale potrebbe essere esplorato all'insegna di quella «polarità semantica» che, secondo Daniela Sacco, è «il segno distintivo dello stile di Eschilo»: si tratta dell'uso di «parole di segno opposto», qui appunto riconducibili alle sfere dell'uomo e dell'animale, «simultaneamente presenti, ossia giustapposte, all'interno dello stesso discorso di pertinenza di un personaggio piuttosto che di un altro»²⁶.

Se Ifigenia è trattata come una capra selvatica trasportata all'altare del sacrificio, ciò avviene perché la giovane figlia, in quel momento, è animale. Allo stesso modo, il prodigio delle aquile raccontato dal corifeo all'inizio della trilogia riporta la potenza visiva di un'immagine che è coagulo di tempi: le aquile non sono soltanto prefigurazione di Agamennone e Menelao, ma esse sono realmente i capi dell'esercito cacciatore, pronto a fare strage di armenti,

²⁵ A proposito del divenire animale dell'uomo si vedano le riflessioni di Agamben 2002. Leggiamo in particolare (p. 24): «Nella nostra cultura, l'uomo è stato sempre pensato come l'articolazione di un corpo e di un'anima, di un vivente e di un *logos*, di un elemento naturale (o animale) e di un elemento soprannaturale, sociale o divino. Dobbiamo invece imparare a pensare l'uomo come ciò che risulta dalla sconnessione di questi due elementi e investigare non il mistero metafisico della congiunzione, ma quello pratico e politico della separazione. Che cos'è l'uomo, se esso è sempre il luogo – e, insieme, il risultato – di divisioni e cesure incessanti? Lavorare su queste divisioni, chiedersi in che modo – nell'uomo – l'uomo è stato separato dal non-uomo e l'animale dall'umano, è più urgente che prendere posizione sulle grandi questioni, sui cosiddetti valori e i diritti umani. E, forse, anche la sfera più luminosa delle relazioni col divino dipende, in qualche modo, da quella – più oscura – che ci separa dall'animale».

²⁶ Sacco 2013, p. 30.

raccontate mentre si avventano su una lepre gravida, facendo scempio del suo ventre e portando la morte lì dove la vita era sul punto di nascere.

Le difficoltà incontrate nel corso del primo tentativo di messa in scena dell'*Oresteia* avevano costretto Anagoor a sondare le possibilità di riannodare la cesura uomo-animale che tendiamo ad assumere come senza rimedio²⁷. La prossimità tra le due polarità venne infatti vista come un nodo insolubile del trattamento del tragico che, all'inizio degli anni 2000, aveva portato la compagnia ad abbandonare la messa in scena della trilogia. Proprio dalle riflessioni fatte a questo proposito era però nata l'idea di intraprendere un lavoro, **jeug*, che voleva essere la resa performativa del contatto diretto con l'animale, in una disposizione di servizio reciproco tra una giumenta e una giovane. La *performance* che ne nacque tentava la costruzione di un dialogo che interrogasse la lingua stessa e che mettesse l'attrice, Anna Bragagnolo, a confronto costante con l'animale, Pioggia; l'esito del lavoro, però, aveva rivelato una disposizione chiusa della relazione tra uomo e animale e, forse, un'inevitabile spettacolarizzazione del secondo che apriva a molti altri dubbi sulla bontà della strada intrapresa. In **jeug*, l'animale aveva mostrato di poter occupare lo spazio scenico come pura immagine, attirando uno sguardo che non si rivolgesse ad esso come espressione metaforica, sempre riduttiva, dell'altro da sé²⁸.

A partire da questa intuizione, la presenza dell'animale sale sulla scena degli spettacoli di Anagoor occupando lo spazio del video, della proiezione: gli animali sono presenti come visioni che, dallo schermo, rompono l'andamento scenico, alludendo a narrazioni contigue e ulteriori. Filmati in contesti di verità tragica, essi mostrano la nuda vita che incarnano in spazi reali del nostro mondo verso la cui crudezza gli schermi di Anagoor aprono finestre rivelatrici.

Alla violenza che è motore dell'*Oresteia* fanno dunque da contrappunto alcune proiezioni del mondo animale, la cui cura si deve a Giulio Favotto che, già in altri spettacoli, aveva raccolto sequenze video con questo soggetto. Una di queste sequenze – forse la più dolorosa – occupava una scena centrale di *Virgi-*

²⁷ La cesura irrimediabile andrebbe indagata anche rispetto all'utilizzo dell'animale in campo letterario e artistico nel corso del Novecento, utilizzo ben messo in luce da Paolo Puppa nella recensione al volume di Ferdinando Merchiori, *Negli occhi delle bestie. Visioni e movenze animali nel teatro della scrittura*. Scrive Puppa a questo proposito (2011, p. 154): «tutto il Novecento tende ad utilizzare l'animale, la bestia quale figura dell'inconscio o come riflesso dello scontro di classe, magari celata dietro il darwiniano *struggle for life*». Ma «tra noi e loro», continua lo studioso, «può prodursi un traumatico connubio, un incrocio mostruoso magari favorito dal riso carnevalesco». Sembra in effetti che Anagoor esplori proprio tale «traumatico connubio» non attraverso i meandri del riso, ma scendendo nei punti oscuri del tragico antico.

²⁸ Queste riflessioni ripercorrono l'intervento proposto da Simone Deraï in occasione delle giornate di studio *Animal Performance Studies: la scena del non umano in una cornice antropologica e filosofica*, organizzate da DAMSLab e tenutesi a Bologna il 7 e l'8 maggio 2021.

lio Brucia: in questo spettacolo, che ripercorre il rapporto di Virgilio con le sue opere e in particolare con l'*Eneide*, la discesa agli inferi di Enea viene evocata proiettando sul grande schermo-fondale una catena di immagini di nascite in cattività. A stravolgere emotivamente lo spettatore era la compresenza di vita e morte: i corpi maltrattati dei suini, sottoposti ai ritmi frenetici della produzione intensiva, nell'atto generativo, venivano mostrati nell'atto di produrre morte. Si trattava in effetti di un'immagine disperata che riconduce, in un senso uguale e contrario, all'atmosfera luttuosa della casa di Agamennone evocata dall'*Oresteia*: nonostante la vittoria e la potenziale ripresa della vita, ad essere rigenerato è infatti soltanto il circolo di violenza. Favotto, proprio a proposito del lavoro fatto con le immagini del mondo animale nei due spettacoli, suggerisce una lettura profonda di come l'arte sia in grado di variare la temporalità modificando i rapporti con ciò che vediamo, lasciando che la memoria di ogni spettatore richiami sensazioni, visioni, affetti personali:

Se in *Virgilio Brucia* aspettavamo per giorni quell'attimo così unico, decisivo e doloroso come il venire al mondo nelle gabbie di un allevamento, illuminando la notte con una torcia, in *Oresteia* la catena di smontaggio di un macello ci metteva di fronte a continui attimi eterni, opposti ai precedenti, dilatati ed amplificati dai tempi di osservazione che lo slow-motion costringe; il video diventava fotografia, e la fotografia diventava video. A composizioni fotografiche molto rigorose, statiche e simmetriche, il tempo, spesso dilatato dello slow-motion, aggiungeva dettagli imprevisi, attimi di disordine, di bellezza, di dolore che giustificavano ogni ricerca, ogni attesa. Filmare con lentezza fotografica gesti e situazioni che consideriamo spesso ordinari ci ha permesso di osservare attimi che non avremmo potuto vivere altrimenti, accedendo in un certo senso ad una diversa profondità del nostro tempo o forse ad altre realtà²⁹.

In un episodio dell'*Oresteia* di Anagoor, l'animale occupa la scena non solo come immagine proiettata, ma anche come presenza scenica. Dopo la parodo affidata al Didaskalos, nel primo episodio dell'*Agamennone* si assiste infatti ad una sorta di rievocazione del sacrificio di Ifigenia: un animale riprodotto a grandezza naturale, una cerva bianca, viene portato in scena e dal suo ventre viene estratto un mucchietto di ossa. La vita e la morte si sovrappongono nei segni teatrali che richiamano la topica sacrificale; tra questi segni vanno annoverate anche le museruole indossate, fin dall'inizio dello spettacolo, dai giovani della casa di Argo.

²⁹ Le parole sono tratte ancora dall'intervista curata da Valeria Marchi per ATPdiary – Art Texts Pics. URL <http://atpdiary.com/orestea-anagoor-centrale-fies-intervista1/>.



Figg. 2-3. Anagor, *Agamennone*. Episodio primo.

Come già in altri spettacoli, i soggetti si oggettivano, letteralmente, negli oggetti – le museruole, i morsi – che indossano. Il corpo umano e il corpo animale si uniscono nella sintesi finale di oggetti che rendono fisico e visibile il reiterarsi di una memoria traumatica, frutto dell'esercizio del potere sulla libera espressione. Le museruole e i morsi, oltre il carico simbolico che supportano, sono d'altra parte elementi concreti che condizionano lo stare in scena di chi li indossa. Anche in questo senso andrebbe allora letto il processo memoriale sottinteso alla cosiddetta *embodied knowledge*: attraverso i corpi e gli oggetti che determinano l'azione – non solo i morsi e le museruole, ma per esempio anche le collane e il diadema della regina indossati per preparare l'accoglienza del ritorno del marito –, il teatro di Anagoor ribadisce la ricerca di una conoscenza incarnata.

In una pagina di *Una festa tra noi e i morti* che ripercorre il pensiero teatrale su cui è costruita la scena in cui le figlie della reggia di Argo adornano Clitemnestra per preparare «lo sciame nuziale», leggiamo:

Le figlie ronzano attorno alla grande madre adornandola di gemme e talismani d'oro: [...] per ultimi il diadema e le trecce pendenti che fermano il capo e segnano il centro, ordinato, giusto e stabile, dando alla destra l'equilibrio della sinistra. Nell'*Heraion* di Argo e in quello di Samo secondo una legge devozionale le donne potevano accedere allo spazio sacro della dea solo con i capelli intrecciati. Ogni traccia di selvatico andava nascosta da operazioni cosmetiche, forze muliebri ordinatrici che imbrigliavano il caos ferino. Ogni traccia di abbandono orgiastico e menadico andava occultata per non guastare la compostezza della sposa: i misteri dovevano restare tali. Per lo stesso motivo dovevano essere acconciate anche le criniere dei cavalli, i più potenti e indomiti tra gli animali domestici. [...] Anche le bende della corona sacrificale di Ifigenia pendevano ai lati del volto come le decorazioni poste in capo alle vittime animali, lo ricorda Lucrezio³⁰.

Anche quando non è esplicitata dalla parola, la prossimità uomo-animale è dunque sottesa alle scelte di costumi e accessori, ricamando una rete di rimandi interni allo spettacolo, in linea coerente con la scrittura eschilea.

Clitemnestra, mentre osserva l'estrazione del mucchietto di ossa dal ventre della cerva, frutto di un sacrificio gravido di morte, canta lo struggente *Canto per i bambini morti* (*Kindertotenlieder*) di Mahler su testo di Friedrich Rückert. Il canto dilata lo sguardo della regina e, principio caro alla poetica di Anagoor, anche in questo frangente il tempo si inserisce nelle immagini teatrali, stra-

³⁰ Anagoor 2020, p. 135.

tificandole in quella memoria poetica e profetica che riesce a coagulare nel momento istantaneo un tempo sottratto al corso del tempo. Nel canto di morte della regina c'è il dolore taciuto su cui poggia l'impresa troiana, quella notte racchiusa in petto davanti al sole splendente del giorno: il sacrificio della figlia da parte del padre. Clitemnestra ha voce dolcissima e potente; il suo è il canto di una madre dalla sofferenza profondissima; è una preghiera in cui la regina piange il suo dolore inestinguibile insieme all'intera casa di Argo, mentre lo sguardo lungo proietta sulla corte una fissità che condensa la scena in un *tableau vivant* che perpetua il tragico.

Dopo l'uscita di scena della corte e della regina con il mucchietto di ossa tra le braccia, nel silenzio, scorre nuovamente sullo schermo il fotogramma della caduta di un vitello sul rullo del macello che lo porta alla morte. La visione, in *slow-motion* e offuscata, lascia solo intuire il collasso del bovino e anche l'immagine, assumendo la propria incapacità di esporre direttamente il sangue, fa leva sullo sforzo immaginativo dello spettatore.

Il linguaggio visivo di questa *Orestea*, come accade in altri spettacoli della compagnia, consiste nella sovrapposizione di piani e dimensioni: corpi in scena, corpi proiettati, visioni semi-immobili, immagini in movimento. È ancora la temporalità del visivo a determinare la poetica del tragico di Anagoor che in ogni scena cerca di superare la percezione univoca del tempo, dilatandolo o comprimendolo attraverso un preciso uso dell'immagine. In questo senso possiamo anche ritrovare e leggere gli snodi della rete e delle corrispondenze interne alla trilogia³¹. Al doloroso canto della regina, come vedremo, fa per esempio eco lo stesso canto riproposto, in un altro episodio della tragedia, per bocca di Cassandra.

In un gioco di rimandi irregolari e asimmetrici, il fallimento della lingua e l'ambiguità uomo-animale riguardano anche l'incomprensibilità dell'idioma straniero, quella lingua oracolare, la 'lingua delle rondini' che appartiene alla schiava troiana. In una scena che la vede protagonista, quando i giovani della casa di Agamennone si predispongono a lavarla e pulirla perché possa accede-

³¹ In una nota alla traduzione di Derai e Vercesi, Susanna Pietrosanti scrive a questo proposito: «Una struttura a rete. Una rete di immagini e di rimandi. [...] Il lavoro di Anagoor sull'*Orestea* dimostra che esiste un arcipelago di continuità che scaturiscono dalla radice immortale di questo testo. Dimostra anche che si può lavorare su Eschilo con la stessa metodologia di Eschilo, ovvero valorizzando sistemi di immagini (rete, morte, animali, dolore, destino, parola e impossibilità di parlare, potere e orrore e molti altri) e disponendoli in maniera metaforica nei punti chiave dello spettacolo ('rifrazione di un'immagine centrale che si irradia', o di un lemma vivo che palpita, o di una tesi che si ramifica) e sfruttando fino all'osso alcuni, almeno alcuni, significanti. Così il lavoro di Simone Derai è diventato profondamente eschileo, ha superato il concetto di traduzione per immergersi in quello di creazione» (Anagoor 2020, p. 15).

re, per l'ultima volta, alle sue stanze, la voce della regina giunge dal fuori scena, facendo calare il proprio terribile giudizio: «Una deportata che non tollera il morso. / È rabbiosa, vedi? Sbava sangue come una bestia in gabbia. / Ma non voglio sprecare altre parole. Fate voi. / Io non mi farò insultare»³².

Cassandra, schiava-animale, risulta incomprensibile anche quando parla la stessa lingua degli Achei preannunciando lo straziante inanellarsi di dolore che inonderà la casa in cui si appresta a morire. Quando il Didaskalos, occupando sempre quella posizione mediana tra la *mimesis* drammatica e l'astrazione da essa, le chiede «Se conosci il tuo destino perché gli vai incontro? Gli animali non vanno al macello consenzienti», la giovane figlia di Priamo risponde: «Perché non c'è speranza. [...] Che vantaggio trarrei dall'entrare un po' più tardi. Così io riaffermo la mia libertà. [...] Non piango la mia morte personale ma questo annientamento e l'oblio»³³. Scegliendo di andare fieramente incontro alla morte, Cassandra manifesta la libertà del proprio spirito e, al contempo, le sue parole allargano la prospettiva dell'ingiustizia subita dalla sorte personale a quella dell'umanità intera. La schiava troiana sembra far propria l'apprensione di Anagoor sui meccanismi di controllo della memoria e dell'oblio:

I deboli e gli inermi – fino agli animali, *alter ego* metaforico della profetessa, sono minacciati da un annullamento senza appello, e 'un colpo di spugna' può annientarli, farli uscire dalla storia, 'e la cancellazione è totale'³⁴.

L'oblio viene tematizzato nello spettacolo come riflessione sulla cancellazione dell'immagine. L'intera *Orestea* potrebbe infatti essere riletta come il tentativo di Anagoor di riposizionare, attraverso la pratica teatrale, il peso delle immagini e della parola che le evoca. Quando nel finale, in *Conversio*, viene costruita una scena che potremmo leggere come la teatralizzazione di un pensiero su una sorta di tribunale del tempo, due attori danno voce ad alcune estratti de *Gli anni* di Annie Ernaux:

Tutte le immagini scompariranno. Quelle reali, quelle immaginarie, quelle che persistono anche nel sonno. [...] Come le forze biologiche la memoria non si ferma mai. Appaia i morti ai vivi, gli esseri reali a quelli immaginari, il sogno alla storia. [...] Si annienteranno d'un tratto le migliaia di parole che sono servite a nominare le cose, i volti delle persone, le azioni e i sentimenti, che hanno dato un ordine al mondo, che ci hanno fatto palpitare. [...] Tutto si cancellerà in un

³² Anagoor 2020, p. 173.

³³ Anagoor 2020, pp. 170-172.

³⁴ Anagoor 2020, pp. 177-178.

secondo. [...] Sarà il silenzio, e nessuna parola per dirlo. Dalla bocca aperta non uscirà nulla. Né io né me. Eppure la lingua continuerà a mettere il mondo in parole. Nelle conversazioni attorno a una tavolata in festa, pur sempre senza volto, noi saremo ancora un nome³⁵.

A queste parole viene posto il sigillo del canto corale, come una sorta di rinnovata pacificazione inscenata in questo tribunale *sui generis* di *Conversio*. Allo stesso procedere, nel solco della rete che tiene insieme il tutto, ci aveva introdotti l'episodio di Cassandra, il cui canto seguiva proprio l'evocazione dell'oblio di cui abbiamo parlato. Suspendendo la parola sul timore della perdita della memoria come massima espressione della tragedia umana, la schiava troiana, interpretata dalla cantante e attrice armena Gayané Movsisyan, aveva infatti dato voce allo stesso canto che la regina aveva cantato precedentemente, il *Canto per i bambini morti*.

In quel punto dello spettacolo, idealmente, le voci e le immagini di Cassandra e Clitemnestra, due donne avvezze al corpo del re, hanno forza uguale e contraria e si sovrappongono nell'animo degli spettatori, sottolineando la sorte condivisa di vincitori e vinti. La linea melodica del soprano, eseguita da Cassandra, addolcisce quel canto, prima sostenuto dalla profonda morbidezza del contralto. Il canto-preghiera della regina fa quindi eco al canto della schiava, che suona come ultimo e dolcissimo lamento funebre, quasi personale invocazione in accoglienza della morte.

In *Conversio*, lo abbiamo detto, nessun tribunale viene inscenato per ricucire, in un presente placato, le trame di un passato dominato da pulsioni irrazionali. Eppure, lo spirito delle *Eumenidi* emerge nel tentativo di rispondere in modo corale all'annientamento della memoria. Se «tutte le immagini scompariranno», se le immagini proiettate sul grande schermo-fondale mostrano l'ormai difficile o impossibile dialogo tra i resti delle statue del passato esposti in un museo e lo sguardo che si posa oggi su di essi, la comunità di attori rivolge all'immagine uno sguardo d'insieme. La forma politica del teatro è intesa come possibilità di stare insieme e condividere lo sguardo: gli attori in scena, doppio del pubblico in sala, fanno del teatro il momento in cui si prende coscienza dell'atto del guardare, atto consueto ma di cui abbiamo sempre meno coscienza. L'orizzonte tragico viene quindi condiviso e gli attori, disposti in semicerchio e dando le spalle al pubblico, in un momento empatico di pensiero e di stasi, sembrano riprendere possesso della memoria tragica performata negli episodi precedenti.

³⁵ Ernaux 2015, p. 13.

Conclusione

Quando il Didaskalos prende la parola a inizio spettacolo, il suo discorso ricalca una riflessione del teologo Sergio Quinzio:

La morte non è un nascere alla rovescia ... La morte è molto più potente della vita ... Adesso ci manca una categoria importante per spiegarci come le cose appartenute al defunto, o entrate in contatto con lui, si carichino di un significato intenso e speciale. In qualche modo partecipano della morte dalla quale sono state toccate: diventano uniche e magiche. Diventano sacre, ma noi non sappiamo più che cosa vuol dire ... Il morto si allontana da noi velocemente ... Il fatto che si dimentichi partecipa molto più strettamente della natura della morte che non il fatto che si soffra. Infatti, se del dimenticare si potesse avere piena coscienza, risulterebbe doloroso quanto la morte, risulterebbe, com'è, il suo trionfo ... Quanto alla Grecia, la sua parola più grande l'ha detta per bocca di Socrate: sacrificate per me un gallo a Esculapio.. Esculapio salvatore dà la medicina giusta, e Socrate guarisce dalla vita. Il gallo dell'aurora canta per la morte ... Se Socrate rifiuta la vita, Gesù rifiuta anche il rimedio della morte, per lasciarci da duemila anni in questo nulla.

L'*Oresteia* di Anagoor, di cui abbiamo ripercorso alcuni momenti, si allontana dall'esito eschileo che vedeva, nelle *Eumenidi*, l'istituzione della prima assemblea democratica della storia da parte di Atena. *Conversio* mette a processo quel che resta della parola e delle immagini attraverso il canto polifonico: il trattamento degli snodi tragici e traumatici della perdita della memoria trova corrispondenza nelle immagini proiettate sullo schermo-fondale, alle quali il coro rivolge il proprio sguardo.

Anagoor tenta di tenere insieme i brandelli di quella parola e quell'immagine che per Eschilo erano naturalmente unite e parlanti, mentre per noi oggi sembrano appartenere a dinamiche di coinvolgimento e di convincimento distinte. Il canto finale del gruppo di attori, una disposizione raccolta e condivisa, viene seguito dalla proiezione della scritta *Canto del gallo selvatico*, riportando alla mente quel gallo sacrificato ad Esculapio per volere di Socrate, sulla cui evocazione si era aperta la trilogia. Dinnanzi alla consapevolezza che la morte è il nulla, la paura dell'oblio, come già era accaduto per Clitemnestra e Cassandra, è seguita dal canto. La parola che non riesce più a dire lascia spazio all'universo sonoro che, come tale, dà l'impressione immediata di appartenere a un altrove, un mondo nella cui opacità il dolore cerca consolazione. Ma tale consolazione non risponde necessariamente al tentativo di preservare la memoria che viene dal passato e la parola sembra ancora essere l'unica ancora di salvezza in tal



Fig. 4. Anagoor, *Conversio*.

senso. Con la materia traumatica è necessario fare i conti, senza necessariamente pervenire, in assenza di Atena, a un suo superamento.

Sul finale, dunque, alla parola alta è lasciato il compito estremo di non ridurre a polvere il cuore del tragico di cui il testo antico, così come i reperti archeologici del museo di Olimpia, conservano ancora le pulsazioni. Nell'ultima scena dello spettacolo, il Didaskalos prende per l'ultima volta la parola. Dopo che il tribunale del tempo, senza giudizio definitivo, ha mostrato il perire delle immagini e i tentativi della nostra tecnologia di preservare i frammenti che restano, rimane da capire se ciò che viene preservato sia ancora parlante.

Nel celebre *ut pictura poesis* oraziano, ad un primo livello di lettura, diremo che la creazione poetica è comparata all'immagine. «Se intendiamo *pictura* come “nascita d'immagini”», scrive Nadia Fusini, «allora anche con *poesis* non nomineremo più soltanto un fatto di stile e di *mise-en-forme* retorica, ma soprattutto un accadimento della lingua. Il poeta, il *creatore*, sarà in questo senso un “fattore” di immagini di linguaggio, e la lingua il luogo nativo di

apparizioni, di epifanie della mente»³⁶. La studiosa, il cui discorso interpella a questo punto i due impulsi fondamentali dell'immaginario, *eros* e *logos*, insiste poi sulla natura frammentaria di queste apparizioni:

Se si vuole comprendere l'immaginario, bene, si dovrà inevitabilmente cogliere che procede per frammenti. Un poeta come Petrarca intitola non a caso *Rerum Vulgarium Fragmenta* il suo discorso amoroso. Indicandoci così una verità, e cioè che la lingua poetica, la lingua della bellezza e della verità, procede per frammenti che non rimandano, se non *idealmente* a un intero. In verità, sono *pezzi, residui, ricordi, frammenti* di memoria. E sarei tentata di dire che questa frammentarietà altro non è, se non la resistenza sovversiva a una certa idea di conoscenza, di rappresentazione³⁷.

L'intuizione da cui siamo partiti, intuizione che accompagna il fallimento, si rivela essere accettazione della parzialità, della frammentarietà, del non-finito. Eschilo, attraverso una lingua densa, capace di tenere in un sol punto la parola e l'immagine, l'animale e l'umano, il corpo e lo spirito, aveva operato un enorme sforzo di pensiero che mettesse ordine al mondo. Compresa l'impossibilità di ridare a questa lingua oscura uno spazio che omaggi la complessità dell'insieme, dell'intero, Anagoor lascia affiorare i frammenti superstiti, li dispone uno accanto all'altro e si mette in ascolto di ciò che resta. Concludendo lo spettacolo, il Didaskalos invita a ridurre la nostra presenza nel mondo proprio per lasciare spazio a questa riemersione:

È qui che si insedia una Giustizia altissima. [...] Chiede a risarcire l'ingiustizia del nostro farci troppo sentire nel mondo. Ci invita a lasciare spazio, a non costruire torri, a non colonizzare, ci interroga con la voce dei morti. Ma per capire le parole dei morti, bisogna che ci sia una festa tra noi e loro. Le parole si odono a questa condizione: rinunciare a noi, dimenticare noi, convertire l'ordine consueto della nostra ricerca, compiere la pazzia di perdere anziché di acquistare, senza il timore della mancanza, perché la storia non è madre del nulla, qualcosa viene generato e resta. Al di là del tempo, al di là della memoria brilla in eterno il ricordo di età sprofondate, di imperi scomparsi, di eventi cancellati, del bene voluto³⁸.

L'accettazione del frammento, come metodo compositivo e somma materia

³⁶ Fusini 2021, pp. 24-25. In altra occasione mi sono soffermata sul dimostrare che Orazio non sembra semplicemente stabilire un'equivalenza tra pittura e poesia, ma sembra invece descrivere un processo tutto letterario (De Min 2018, pp. 19-40).

³⁷ Fusini 2021, pp. 24-25.

³⁸ Anagoor 2020, p. 251.

poetica, è esito di una ricerca che cuce le maglie di una rete su cui corrono le parole-immagini di Eschilo e quelle del pensiero critico e filosofico, una tela mai conclusa, con la consapevolezza che il fallimento è anche erranza e viaggio senza fine:

E così a Olimpia, dissepolti i frammenti delle statue dalla terra rimossa degli scavi, recuperati gli arti e i torsi, i piedi e le teste delle sculture e dei frontoni, ricomposti come Pelope, il bambino che un tempo fu fatto a pezzi, sta a noi ricucirne le storie, ridare alle immagini un nome, tocca alla lingua, risarcendo il frammentato, eternarlo con parola d'avorio³⁹.

Bibliografia

- AGAMBEN G. 2002, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino.
- ANAGOOR, DERAÏ S. 2020, *Una festa tra noi e i morti: sull'Orestea di Eschilo*, Napoli.
- CATONI M. L. 2008, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino.
- CENTANNI M. (a cura di) 2007, *Eschilo. Le tragedie*. Traduzione, introduzione e commento di M. CENTANNI, Milano.
- a ESCHILO, *Le tragedie*, Milano.
- DE MIN S. 2016, *Decapitare la Gorgone: ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Corazzano (San Miniato).
- DE MIN S. 2018, *Gli scritti letterari e teatrali di Ranieri de' Calzabigi: di figurazione in figurazione*, «Rivista di Letteratura teatrale» XI, pp. 19-40.
- DE MIN S. 2021, *La parola al cospetto della morte: il trattamento dell'eredità traumatica nell'Orestea di Anagoor*, «SigMa Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo» V, pp. 165-189.
- DIDI-HUBERMAN G. 2006, *L'image brûlée*, in L. ZIMMERMANN (éd.), *Penser par les images: autour des travaux de George Didi-Huberman*, Nantes.
- ERNAUX A. 2015, *Gli anni*, Roma (ed. or., *Les années*, Paris 2018).
- FORNARO S. 2020, *La tragedia greca, nostra contemporanea*, «Visioni Del Tragico. La Tragedia Greca sulla scena del XXI secolo» I 1, pp. 7-11. URL <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/28/34>.
- FUSINI N. 2021, *Il potere o la vita*, Bologna.
- GIOVANNELLI M. 2018, *Per una nuova Orestea. Anagoor a Venezia*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» [27/07/2018]. URL <https://www.stratagemmi.it/per-una-nuova-orestea-anagoor-a-venezias/>.
- LEHMANN H. T. 2017, *Il teatro postdrammatico*, Imola (ed. or. *Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren*, Frankfurt am Main 1999).
- PUPPA P. 2011, *Il teatro del silenzio: noi e gli animali*, «451 via della letteratura della scienza e dell'arte» IX, pp. 34-36.
- PUPPA P. 2016, *Intervista sulla bellezza e sul male. Dialogo tra Paolo Puppa e Anagoor*, in S. DE MIN, *Decapitare la Gorgone*, Corazzano (San Miniato), pp. 7-47.
- SACCO D. 2013, *Mito e teatro: il principio drammaturgico del montaggio*, Milano-Udine.

³⁹ Anagoor 2020, p. 248.

SCHNEIDER R. 2011, *Performing Remains. Art and War in Time of Theatrical Reenactment*, New York.

Sitografia

<https://www.anagoor.com/>

<https://www.anagoor.com/about>

<https://www.anagoor.com/orestea>

<http://atpdiary.com/orestea-anagoor-centrale-fies-intervista1/>

<http://atpdiary.com/orestea-anagoor-centrale-fies-intervista2/>

<http://www.klpteatro.it/anagoor-trilogia-eschilo-intervista-simone-derai>

Anton Bierl

Robert Ickes *Orestie* (2015/2018) als Psychotherapie und theatrale Traumaverarbeitung

Eine Klassikeradaption für die Problemlage und Ästhetik ewig junger Menschen im 21. Jahrhundert unter den Bedingungen des westlich-konsumorientierten Globalismus

ABSTRACT Icke narrows the comprehensively anthropological and political perspective of the *Oresteia* to the traumatized inner life of a young man who has become a matricide due to complex family relationships. Therefore, Icke stages the events as a family-, psychotherapy- and court-tragedy. In a modern aesthetics subjected to the conditions of globalism, he creates, so to speak, Classics for all. Icke's new version thus becomes an expression of a generation oriented towards consumerism and adapted to new media and viewing habits. For these people of the Western world, it has long become customary to brighten up their supposedly adverse existence with psychotherapies that are focused on the self and personal family relationships. Icke's adaptation draws on a loose consensus of global proportions that, despite the extensive loss of ties to classical humanistic values and education, the ancient Greeks today more or less constitute the root of our cultural existence and the glue that holds our societies together.

KEYWORDS Psychotherapy, court-tragedy, globalism, pop culture, youth cult.

1. Einleitung

Die *Orestie* wurde nach dem Beginn des dritten Jahrtausends zum mit Abstand am meisten gespielten tragischen Stoff auf der modernen Bühne, wobei nach einer Reihe von berühmten Wiederaufführungen des aischyleischen Texts, insbesondere von Peter Steins legendärer Fassung (1980), ab den 1980er Jahren vor allem Neubearbeitungen die Szene beherrschten¹. Große Wellen der Aufmerksamkeit erregte die Adaption des damals erst 28-jährigen *Rising Star* Robert Icke in London (Almeida Theatre, 29. Mai 2015), die er 2018 anlässlich der Neueinweihung des Staatstheaters in Stuttgart persönlich in deutscher

¹ Bierl 1996 (1998²). Die Gründe für die Aktualität der *Orestie* insbesondere nach 1989 habe ich anderswo besprochen: Bierl 2004, 162-167; Id. 2010, 36-39. Eine Auflistung von Aufführungen und Bearbeitungen bis 2016 habe ich im ausführlichen Nachwort zur Neuübersetzung von Kurt Steinmann zusammengestellt (Id. 2016, 285-289). Hellmut Flashar gibt Kurzbesprechungen vor allem von deutschsprachigen Aufführungen in seinen Supplementen (1-4) zu seinem Standardwerk Flashar 1991 (2009²): Id. 2011, 211-216; Id. 2014, 562-566; Id. 2017, 413-416 (Nachdruck: Id. 2018, 11-95, bes. 11-17, 46-51, 71-79); Id. 2020, 389-391.

Sprache auf die Bühne brachte². Die Neubearbeitung nach Aischylos wurde in London Kult und sie brachte Icke die Auszeichnung des Evening Standard Award sowie des renommierten Olivier Award für den besten Regisseur ein. Noch nie gab es einen so jungen Gewinner. Nach wochenlangem ausverkauftem Haus im kleinen Almeida Theater, das in Islington im Nordosten von London seinen Standort hat, wechselte man ins West End, in die Trafalgar Studios, wo sonst eher Musicals aufgeführt werden. Die Besprechungen feierten die Inszenierung enthusiastisch³. Icke gelang offensichtlich ein Hit, der Theatergeschichte schrieb. Die *Oresteia* wurde zum Publikumsmagneten und Kassenschlager. Icke war gerade erst 2013 als Associate Director zusammen mit dem Artistic Director Rupert Goold vom Headlong ans Almeida geholt worden, wo bereits ein Jahr später seine Fassung von George Orwells *1984* Furore machte. Beide planten von Anfang an eine große Griechen-Saison. Man dachte sogar daran, alle erhaltenen Tragödien aufzuführen. Konkret bestand *Greeks* aus der *Orestie*, gefolgt von den *Bakchen* und *Medea*, also aus den derzeit populärsten Stücken. Zur Nachempfindung des Rahmens der feierlichen Dionysien gab es ein reiches griechisches Zusatzprogramm, wie die *Dionysos Events*, *Eos Events*, *Satyr Events*, einen Mitternachtslauf, monumentale Lesungen der *Ilias* und *Odyssee* sowie Aristophanes-Adaptionen zu den *Fröschen*, *Wespen* und der

² Premiere 17. November 2018; Dramaturgie Gwendelyne Melchinger; Text übersetzt von Ulrike Syha, erschienen bei Rowohlt, Theater Verlag, Reinbek bei Hamburg 2018; ich zitiere, mit Seitenangabe in Klammern, nach einer vorveröffentlichten Fassung, die mir das Theater Stuttgart zur Verfügung stellte; in Stuttgart nahm ich an einem Podiumsgespräch teil und schrieb im Programmheft einen Originalbeitrag, Bierl 2018, 10-26; neben einer zur Verfügung gestellten Videoversion der englischen Aufführung wurde ich Augenzeuge der Stuttgarter Fassung, die beide Flashars Sammlerauge übersah.

³ D. Maxwell, *Oresteia at Almeida*, N1, The Times, 8. Juni 2015, <https://www.thetimes.co.uk/article/oresteia-at-almeida-n1-rrl0r9hjpql>; F. Mounford, *Oresteia, theatre review: A fresh face for Greek tragedy*, Evening Standard, 8. September 2015, <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/oresteia-theatre-review-a-fresh-face-for-greek-tragedy-a2942676.html>; Auszüge von "Press Responses" finden sich unter <https://roberticke.com/reviews/oresteia.pdf>. Zur deutschen Fassung vgl. u. a. M. Bayraktar, *Lernen durch Leiden – Das Prinzip Tragödie. Überlegungen zur »Orestie« von Aischylos in der Neubearbeitung von Robert Icke*, TAZ Blogs, 11. Dezember 2018, <https://blogs.taz.de/stilbruch/2018/12/11/lernen-durch-leiden-das-prinzip-tragoedie/>; C. Gampert, *Familien saga und Nahostkonflikt zum Auftakt der neuen Intendanz*, DLF, 18. November 2018, <https://www.deutschlandfunk.de/voegel-und-orestie-am-schauspiel-stuttgart-familien saga-und-100.html>; D. Baur, *Fernes Leid. Robert Icke nach Aischylos: Orestie*, Die deutsche Bühne, 16. November 2018, <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/fernes-leid/>; W. Höbel, *Psychisch betreutes Morden*, Spiegel, 18. November 2018, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/orestie-am-schauspiel-stuttgart-betreutes-morden-a-1239087.html>. Nützliche Informationen finden sich auch bei Gawlinski 2019 (https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1107&context=classicalstudies_facpubs) in der Besprechung der Neuinszenierung unter der Leitung von April Cleveland, 3.-12. Mai 2019, The Theatre School at DePaul University, Watts Theatre, Chicago, Illinois, sowie bei Kerrigan 2019, 191-220.

Lysistrata. Mit diesen Aktivitäten sollte eine vage volkstümliche Griechen-Atmosphäre erzeugt werden.

2. Die Demokratisierung des Zugangs und der Fokus auf die Jugend: Die Transformation in der Bearbeitung

Die *Orestie* traf offensichtlich den Zeitgeist. Icke gelang es, die über 2500 Jahre alte Trilogie in frischer, moderner und doch fast zeitloser Diktion in ein neues, bewegendes Bühnenstück zu transponieren. In manchem erinnert das Resultat an die 'Oresteia light', die Stefan Pucher in Zürich auf die Bühne brachte⁴, wobei die Tiefe bei Icke doch nicht ganz aufgegeben wird. Die Thematik wird kongenial in neuem Gewand auf heute übertragen. Dabei ist es Ziel des Bearbeiters, den Zugang von einer gebildeten Elite potenziell auf jeden Zuschauer zu erweitern und das Theatererlebnis gerade den von Antikenwissen unbeleckten Jugendlichen zu ermöglichen. Icke demokratisiert also die Beschäftigung mit der Antike. Vor allem möchte der junge Autor gerade die Jugend in ihrem Geschmack ansprechen, was ihm in besonderer Weise gelungen ist. Dies geschieht durch Anleihen bei HBO- und Netflix-Serien wie *The Sopranos* und *House of Cards*, durch das Einspielen von anderen Medien, besonders von Video-Formaten, moderner Popmusik und Soundeinlagen, die die Spannung steigern und eine Gruselatmosphäre erzeugen.

Agamemnon und Klytaimestra wirken wie ein modernes, populäres Präsidentenpaar, ein wenig wie Bill und Hillary Clinton, die mit ihrem Volk mittels der Medien, besonders mithilfe von Fernsehauftritten auf vertrautem Fuße stehen. Agamemnon könnte auch Politiker wie zum Beispiel Tony Blair oder George W. Bush verkörpern, die in kriegsrische Interventionen im Irak, in Afghanistan oder anderswo verwickelt sind. Es ist, so meine These, ein Spiel speziell für die Generation bis Dreißig, die dementsprechend in Massen in die Vorstellungen strömt, weil sie Theater in dieser Form 'cool' findet und es ihre Probleme zum Thema macht. Insgesamt erobert Icke die Jugend durch eine bestechende aktuelle Ästhetik und mit einer einfachen, gängigen Sprache, vor allem durch die Perspektivierung auf die Jugendlichen Orest und Elektra. In Zusammenhang mit dem notwendigen Verzicht, nur das Spezialistentum zu adressieren, meint der Regisseur selbst: «fifteen-year-old me would have had no idea what that story was, and would have been profoundly alienated by someone coming on the stage at the beginning, saying, 'Previously, on Greek...'. I suppose, for me, it was always about wanting the fifteen-year-old to have a

⁴ Schiffbau, Uraufführung 26. Februar 2004; Bierl 2010, 64-66.

really good evening and feel like they had everything available to them even if they hadn't read a word of classical Greek»⁵.

Zugleich ist seine Demokratisierung nie seicht oder anbiedernd. Wohltuend unterscheidet sich Icke vom Stil seines ebenso jugendlichen und Kultstatus besitzenden Rivalen Simon Stone, der die Trilogie ein Jahr davor von rückwärts und mit vielen F***-Ausdrücken ins heutige Milieu auf recht billige Weise übertrug, so dass von Aischylos nicht mehr viel übrigblieb⁶. Denn Icke lässt sich tatsächlich umfassend und ernsthaft auf die Thematik der *Orestie* ein. Die Griechen bedeuten für ihn wie für viele heutige Zeitgenossen, ohne dass man sich tiefergehend oder gar wissenschaftlich mit ihnen auseinandergesetzt hat, einfach den Ausgangspunkt unserer Demokratie und die Quelle unseres Denkens.

Icke hatte selbst Latein in der Schule. Außerdem lernte er an der Universität autodidaktisch ein wenig Griechisch. Vor allem las er die *Orestie* mit großer Faszination in einem Literaturkurs unter der Leitung von Simon Goldhill in Cambridge, der die moderne, zum Teil poststrukturalistisch-dekonstruktivistische Lesung dieser aischyleischen Trilogie in den frühen 1980ern entscheidend anstieß⁷ und als wissenschaftlicher Berater der Londoner Aufführung diente. Daher hat Icke den Anspruch, am liebsten sowohl die fachkundigen Klassischen Philologinnen und Philologen als auch ein breites Publikum anzusprechen, das keinerlei Vorkenntnisse über die antike Tragödie besitzt:

In relation to *Oresteia*, in terms of my own work, I want it to be able to appeal to Simon Goldhill, who knows everything there is to know about Aeschylus, and for him to be able to have a really good evening and not to feel frustrated, but also to appeal to a fourteen-year-old version of me who knows nothing at all, not even the rules of engagement with Greek tragedy – so doesn't know what a Chorus is, doesn't know what a messenger speech is, and certainly doesn't know that it's OK in Greek tragedy to have huge amounts of relevant information narrated rather than staged. It's my feeling always that if you can't get the

⁵ *From Atreus to Pistorius: Robert Icke, Dr. Jennifer Wallace and A. C. Grayling in Conversation*, Proagon Events, 2. Juli 2015, <https://almeida.co.uk/greeks>.

⁶ Oberhausen, Premiere 1. Februar 2014; vgl. u. a. M. Krumbholz, *Die Orestie – In Oberhausen verheutigt Simon Stone Aischylos*. In *der Melodram-Arena*, nachtkritik.de 31. Oktober 2014, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9068:die-orestie-in-oberhausen-verheutigt-simon-stone-aischylos&catid=239&Itemid=100190; A. Falentin, *Rache ohne Götter. Simon Stone: Die Orestie*, Die Deutsche Bühne, 4. Februar 2014, <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/rache-ohne-goetter>; Flashar 2018, 49-50.

⁷ Goldhill 1984; Id. 1986.

convention to speak for itself – if it doesn’t justify its own place – then you’re allowed, obliged even, to change it⁸.

Icke verzichtet dementsprechend auf sämtliche Spezialkonventionen der griechischen Tragödie. Er will nicht einmal diesbezüglich Kompromisse eingehen. Denn er möchte verhindern, dass seine Zuschauer, um eine antike Tragödie zu genießen, beispielsweise angesichts eines auf der Bühne auftretenden Chors vor sich innerlich sagen müssten: «‘I accept that bullshit convention as a bullshit convention, and I will just get over it’». Für ihn wie für die meisten heutigen Theaterleute und Zuschauer ist ein solcher Chor nur störend und eigenartig («I always find it awkward when there’s a separate Chorus»)⁹. Genauso sind bei Icke Botenberichte, mit denen Hinterszenisches erzählt wird, die begrenzte Schauspielerzahl, das Verbot, Morde offen auf der Bühne zu zeigen, historische Kostüme, Masken oder feste Bewegungsformeln und Gesten verpönt. Ebenso wenig kommt in seiner Neubearbeitung die sonst bei Wiederaufführungen übliche gestelzte Sprache voller Klassizismen oder eine zu nah am Originaltext ausgerichtete Diktion in der Übertragung vor, für die meist Dichter oder Philologen verantwortlich sind. Desgleichen fehlen Hinweise auf interne Regieanweisungen, Patronymika und vor allem Götter, die das Geschehen lenken. Ickes Herangehensweise folgt hingegen dem Prinzip, dass sich alles ohne Hilfe von außen für den heutigen Zuschauer selbstverständlich ergeben muss. Icke vergleicht den Adaptationsvorgang mit einem veralteten Haartrockener, der nur mit dem richtigen Stecker im aktuellen Stromsystem funktionieren kann: «So you’re standing in a room and your hair’s wet, and you’re holding a hairdryer. You try and plug it in but it doesn’t work. You can try and hammer it in if you want but you’re still going to have wet hair. You’re confident that the thing you’re holding in your hand, the old thing you’re holding, can dry your hair, if only you can get the energy present in the room into the old thing. That’s what it’s like with an old play sometimes»¹⁰.

Zugleich ist sich Icke als Theatermann der Tatsache bewusst, dass die griechische Trilogie dennoch nicht vollkommen im aktuellen Kontext aufgehen darf. Eine gewisse Andersartigkeit “des nächsten Fremden” (Uvo Hölscher) muss bestehen bleiben, um die *Orestie*, wie es bei Simon Stone der Fall war, uns nicht näher zu machen, als sie tatsächlich ist. Daher integriert Icke bisweilen Partien, die nur wenig zum Zweck der Sprechbarkeit angepasst sind,

⁸ R. Icke, *Interview with Emma Bridges for Open University*, 5. Oktober 2015, <https://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2015/icke>.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

sonst aber ganz nah am Originaltext sind und als solche für den Spezialisten als aischyleische Markierungen erkannt werden. Mit diesen intertextuellen Zitatfragmenten stellt sich eine Aischylos-Atmosphäre ein.

Freilich wäre es falsch, sich vorzumachen, dass es sich bei Icke selbst an diesen Stellen um eine Vers-für Vers-Übertragung handelt. Überall ist einiges zur Verdeutlichung antiker Konzepte hinzugefügt, anderes wiederum gestrichen. In vielem entfernt sich Icke aufgrund seiner eigenen Deutung trotz vorgespielter Nähe deutlich vom Original. Letztlich wurde Aischylos fragmentiert und neu zusammengesetzt. Alles wirkt montiert. Teile sind umgestellt und auf neue Figuren verteilt. Der diegetische Fluss wird zudem laufend unterbrochen und ist in sich verändert.

Icke schafft radikales Theater, indem er den Dingen auf den Grund geht und bei den Wurzeln aufsucht. Das Alte wird für heute gängig gemacht, ohne die mythische Qualität ganz aufzugeben. Im Prinzip betreibt Icke nach Hans Blumenberg 'Arbeit am Mythos' und geht dabei ähnlich vor wie die antiken Tragiker, die die mythischen Geschichten immer wieder für bestimmte Situationen anpassen.

Die hohe Poetizität, das Bombastische und das hehre Pathos, das bereits Euripides in den *Fröschen* des Aristophanes an Aischylos so heftig kritisierte, müssen weichen. Die Sprache wirkt bei Icke vollkommen verständlich und massentauglich, da sie dem normalen Sprechduktus nahekommt. Bisweilen geht die Diktion einher mit einer ironischen Note. Der Stil ist nahezu lässig, ohne sich, wie es Stone tut, dem Jugendjargon anzubiedern. Icke zoomt die Trilogie an uns heran. Doch bleibt sie zugleich zeitlos und in dem Fokus auf eine anthropologische Grundkonstellation allgemeingültig. Damit bleibt die Neufassung gewissermaßen klassisch und somit 'griechisch', im Sinne eines unser westliches Leben irgendwie lose begründenden Spiels. Denn der neu in Szene gesetzte Mythos der *Orestie* wird bei Icke zu einem popularisierten Archetypus unserer modernen Existenz.

3. Familientragödie

Alles ist auf die Familienperspektive reduziert, wodurch der für die antike Tragödie so bedeutende Aspekt des Politischen, der Bezug zur Öffentlichkeit und zum Bürger-Sein, weitgehend verloren geht. Selbstverständlich spielen zahlreiche attische Tragödien in der Familie. Doch sind stets die Folgen der schrecklichen Ereignisse, die meist das Königshaus betreffen, auf die gesamte Polis einbezogen. Bei Icke hingegen funktioniert die Übertragung auf heute ausschließlich als Familientragödie, die die Verstrickung des Individuums

nach psychoanalytischen Kriterien verfolgt. Die königliche Familie wird damit zum Modell der modernen bürgerlichen Familie, die als Ursache zahlreicher Psychosen und Pathologien ausgemacht wird. Im Zentrum der Bearbeitung der 458 v. Chr. aufgeführten Trilogie stehen Orest und seine Schuld, die von ihren Anfängen während seiner Kindheit an im Kontext der Familienverhältnisse sehr genau seziert wird. Schließlich muss sich die Hauptfigur im letzten Teil, der den *Eumeniden* entspricht, für ihre Tat des Muttermords vor einem alptraumartigen Gericht verantworten. Die öffentlich-politische Dimension, die in der Einsetzung des Areopags und in der zeitnahen Spiegelung der bürgerkriegsartigen Zustände nach dem 462 v. Chr. erfolgten Sturz des Adelsrats durch Ephialtes besteht, fällt dabei fast gänzlich weg¹¹. Ebenso bleibt der theologische Konflikt kosmischer Dimension zwischen alten und neuen Göttern sowie die Einbindung der chthonischen Rachegöttinnen in die neue, von den Olympiern getragene demokratische Ordnung außen vor. Die Götter und die Religion sind bei Icke nur mehr als fernes polytheistisches Traditionsresiduum vorhanden und spielen somit als übergeordnete Instanzen keine tragende Rolle mehr. Damit sind sowohl die in der aischyleischen Trilogie verarbeitete menschheitsgeschichtliche Entwicklungslinie von der fernen Vergangenheit bis ins Hier und Jetzt, also Athen im Jahre der Aufführung, als auch die mit Überredungskraft ausgestattete, zum Teil manipulative Rolle der eponymen Stadtgöttin Athene, der es mittels Peitho gelingt, die alten Vertreterinnen der Blutrache rituell in den Poliskult auf der Akropolis einzubinden, bei Icke völlig verschwunden.

4. Bühnenbild

Die Konzentration auf die Familie aus der Sicht des jungen Orest schlägt sich auch im Bühnenbild nieder. Es besteht aus einem loftartigen Raum mit Ziegelwänden. Links und rechts gibt es stilisiert eine säulenartige Rahmung. In der Mitte steht ein langer Tisch, an dem sich die Familie in den unterschiedlichen Konstellationen immer wieder trifft, isst und interagiert. Im Hintergrund des schicken Interieurs befindet sich ein modernes Bad mit semipermeabler Glaswand und Schiebetür, worauf man Videos projizieren kann. Notorisch möchte man sich in den ersten zwei Teilen baden, wohl auch um die Schuld abzuwaschen. Zugleich ist das Bad der Ort des Mords an Agamemnon, Cassandra und Aigisth. Der erhöhte, einsehbare und hinterszenische Raum dient zudem im vierten Teil als altarartiges Podest, von dem aus Athene spricht. Nichts deutet

¹¹ Meier 1980, 144-246; Bierl 2016, 250-252.

auf ein klassizistisches oder gar antikisierendes Ambiente, sondern wir befinden uns in der gestylten Wohnung, die einem Präsidentenpaar und seiner gut situierten Familie zur Verfügung steht. Der Vorderbereich kann zudem stets als Außenraum der Öffentlichkeit dienen. Nach den Morden an Iphigenie und dem Hausherrn Agamemnon lebt die neu zusammengesetzten Patchwork-Familie mit Aigisth im nämlichen Loft. Im letzten Teil kann sich die Wohnung zum funktionalen modernen Gerichtsgebäude verwandeln.

Insgesamt zeichnet sich Ickes Bearbeitung durch einige radikale Neuerungen gegenüber dem Original aus.

5. Iphigenie-Vorspiel

Um die Geschichte inhaltlich kohärenter und für jeden verständlich zu machen, setzt Icke ein eigenhändig und im nämlichen Stil verfasstes, allseits gefeiertes Stück über Iphigenies Tod als neuen Vorbau und Prequel vor die Trilogie. Icke ist mit dieser Idee nicht der erste. Ariane Mnouchkine verfuhr zusammen mit dem Théâtre du Soleil in ihrer epochemachenden Fassung *Les Atrides* aus dem Jahre 1992/93 ebenso, wobei man sich aber auf die euripideische *Iphigenie in Aulis* stützte¹². Viele Zuschauer sind in der griechischen Mythologie nicht mehr so bewandert, dass die zahlreichen Anspielungen auf Hintergründe in ausführlichen Partien eines lyrisch sprechenden Chors, den Icke ohnehin als unnatürlich empfindet, von ihnen hundertprozentig verstanden und verarbeitet werden könnten. Daher greift Icke zu diesem Mittel, das den Plot in seiner Perspektive verdeutlicht. Das Leitmotiv „Das Kind ist der Preis“ und weitere vieldeutige Bilder, die gerade im vierten Teil wieder aufgenommen werden, tragen dazu bei, dass die Tetralogie zu einer gelungenen Einheit wird. Letztlich ist der erste Teil eine theatrale Umsetzung der berühmten Parodos des aischyleischen *Agamemnon* (40-257), vor allem der eindrucksvollen Opfer-szene von Iphigenie (184-257).

6. Der Verzicht auf einen eigenen Chor und dessen Kompensation

Entsprechend der oben behandelten Skepsis gegenüber Chören wird auf einen eigenständigen Chor gänzlich verzichtet. Allerdings opfert Icke mit dieser Massnahme auch einen zentralen Bestandteil, der die Größe des griechischen Originals ausmacht. Bei Aischylos tastet sich der Chor an die Frage der Ursa-

¹² Uraufführung Paris, Cartoucherie de Vincennes, 16. Mai 1992; Bierl 1996 (1998²), 54-77, bes. 56-57.

che und des Ausgangs der Ereignisse heran. Von Anfang an besitzen die Alten von Argos eine Vorahnung, dass es um das Haus nicht gut bestellt ist, selbst als die Ankunft des Herrschers nach zehn Jahren bekanntgegeben wird. Bereits in dem überlangen Einzugslied des *Agamemnon* (40-257) singt der Chor von dem grauenvollen Opfertod Iphigenies. In ängstlicher Form behandeln die Alten die göttliche Auslegung von Zeichen durch Kalchas. In bildhafter Sprache wird daraufhin beschrieben, wie Agamemnon letztlich im Wahnsinn tollkühn zur geforderten Tat schritt und seine Tochter «wie eine Geiß auf dem Altar» (*Agamemnon* 232) opferte. Vorher wurde Iphigenie geknebelt, damit sie keinen Hilferuf mehr an ihren geliebten Vater richten konnte. Vor allem sollte damit verhindert werden, dass sie einen Fluch in dieser Situation ausstoßen konnte (*Agamemnon* 231-236). Doch sandte Iphigenie, als schon ihr safranfarbenes Kleid zum Opferakt fiel, auch stumm ihre Blicke aus und traf damit die Umstehenden ähnlich wie mit Worten (*Agamemnon* 237-243a). Genau wie früher, wenn Iphigenie beim Libationsoffer dem Vater gerne assistierte und den Heilsgesang des Paian anstimmte (*Agamemnon* 243b-246), war sie nun im Begriff, ihre Stimme zu erheben, konnte es aber nicht. Wegen dieser Tat und des gesamten Kriegsgeschehens in Troia um Helena willen ist den Alten von Argos der Herrscher suspekt. In ihren Augen hat er jegliche Autorität verloren.

Danach begründet Klytaimestra wiederholt ihre Rachedat mit Agamemnons Mord an dem Mädchen. Die Ursache des eigentlichen Geschehens liegt also bei Aischylos zeitlich voraus und außerhalb der in der Trilogie gespielten Handlung. Allerdings arbeiten sich die Figuren und vor allem der Chor hinsichtlich der Motivierung der Tat im Laufe des *Agamemnon* zeitlich von der Ausfahrt der Flotte nach Troia immer weiter in die Vergangenheit zurück, um schließlich beim berühmten Atreusmahl als Ausgangspunkt anzugelangen. Während Klytaimestra in ihrer Mutterliebe Iphigenie als Ursache verabsolutiert, kommt sie gegen Ende des *Agamemnon* auf die Atreusgeschichte zurück. Dieses Mythem stellt die eigentliche Motivation für Aigisths Beteiligung dar, da Atreus seinem Bruder Thyest in einem angeblichen Versöhnungsmahl die eigenen Kinder vorsetzte. Aigisth, Thyests Sohn, ist der einzige Überlebende, der nach dem Gesetz der Rache hier ins Geschehen eingreift. Im Hause des Agamemnon kann man also die Verstrickungen nicht an einer einzigen Tat festmachen, sondern multikausal gibt es im Clan stets neue Ausgangspunkte in der Vorzeit, von denen die Kette der Ereignisse einsetzt.

Die Dimension des gestrichenen Chors versucht Icke anderweitig zu kompensieren. In der Neufassung findet, wie manche meinen, das Chorische seinen Niederschlag nicht nur in den mehrmals auftretenden Journalisten, die mit

ihren Fragen und kommentierenden Bemerkungen das Geschehen vertiefen. Vielmehr ist es auf zahlreiche hinterfragende Stimmen und Figuren verteilt, insbesondere auf die eingelegten psychotherapeutischen Sitzungssetzen.

7. Musik und Sound

Zugleich versucht Icke durch die Einspielung von modernen Songs für die fehlende musikalische Komponente Ersatz zu finden. Aus Iphigenies Paian (*Agamemnon* 243b-246) wird bei Icke Iphigenies Lied. Entsprechend der gängigen Pop-Ästhetik macht Icke daraus den anspielungsreichen Beach Boys-Hit *God Only Knows*, ein passives Liebeslied über den möglichen Verlust, das zugleich die Dimension des Götterwillens und Schicksals aufruft. Die Auflösung der engen Beziehung zwischen Vater und Tochter sowie zwischen den Eheleuten Agamemnon und Klytaimestra wird damit ironisch kommentiert. Als Agamemnon nach der Teppichszene ins Haus geht, ruft er «I'd like to hear some / music», wobei der Song dann die makabre Stimmung vor dem Mord unterstreicht. Komplementär dazu erfolgt der nämliche Ausruf «Ich würde gerne Musik / hören» von Klytaimestra im dritten Stück, also den *Choephoren*, unmittelbar bevor Orest als Wanderer verkleidet im Hause seiner Mutter auftaucht. Hier wird die Handlung nun mit dem unheimlichen Lied *The Beast in Me* in der eindrucklichen Version von Nick Lowe unterlegt, das Orests Zustand trefflich beschreibt¹³. Zudem wird wie in einem Film der elektronische Soundtrack des Kirchenmusikers John Tavener als Leitmotiv wiederholt eingespielt, wodurch die mit den Göttern verbundene geheiligte Stimmung der Tragödie klanglich nachempfunden wird. Die Melodie scheint einer kurzen Passage von *The Lamb* entnommen zu sein. An der entsprechenden Stelle singt der Chor bei Tavener, was perfekt auf das unschuldige Lamm Iphigenie passt, die wie eine Geiß am Altar geopfert wird und vorher durch ihr Paianlied auffiel: «Little lamb, who made thee? / Dost thou know who made thee? / Gave thee life, and bid thee feed / By the stream and o'er the mead; / Gave thee clothing of delight, / Softest clothing, woolly, bright; / Gave thee such a tender voice, / Making all the vales rejoice? / Little lamb, who made thee? / Dost thou know who made thee? / Little lamb, I'll tell thee, / Little lamb, I'll tell thee; ...».

Wie bei Aischylos, bei dem Iphigenie wie die Mädchen in Brauron den Krokotos (*Agamemnon* 239) trägt, hat das Töchterchen auch bei Icke ein sa-

¹³ Das Lied in der nämlichen Fassung wurde im Abspann der Pilotfilmepisode (Titel "Tony in der Krise") der HBO-Serie *The Sopranos* (1. Staffel) eingespielt, auf die Icke auch mehrfach anspielt. Zudem ist es Bestandteil des als CD (Sony Music Entertainment) erhältlichen offiziellen Soundtracks (Nr. 11 auf der Trackliste).

frangelbes Kleid an. Zugleich macht die Melodie Anleihen bei einer Passage aus dem *Song for Athene* (1992). Das Lied komponierte Tavener für Athene Hariades, eine junge halbgriechische, mit der Familie befreundete Schauspielerin, die durch einen Unfall ums Leben kam. Vor allem kennt man den Chorgesang in England, da er an der Beerdigung für Prinzessin Diana gespielt wurde und alle tief bewegte. Mit Athene assoziieren viele die Göttin Athene, die im vierten und letzten, den *Eumeniden* entsprechenden Teil direkt auftritt¹⁴. Der in byzantinisch-orthodoxer Klangfarbe intonierte Text ist eine Umarbeitung einer Stelle aus Shakespeares *Hamlet*, wobei Orest bei Icke Hamlet sehr nahekommt¹⁵. Es ist kein Zufall, dass Icke *Hamlet* bald darauf auf die Bühne brachte (2017). Bei der gewählten Sound-Passage hat Icke vielleicht den Text des bei Tavener singenden Chors direkt vor Augen: «Alleluia. Give rest, O Lord, to your handmaid, who has fallen asleep. / Alleluia. Life: a shadow and a dream. / Alleluia. Weeping at the grave creates the song: / Alleluia. Come, enjoy rewards and crowns I have prepared for you», was erneut bestens auf Iphigenie zutrifft. Die hieratische Stimmung ergreift das Publikum, wobei der musikalisch Gebildete wie der Aischyloskenner durch die zahlreichen intertextuell und -medial eingeworfenen Originalfetzchen ein besonderes intellektuelles Vergnügen erhält.

Das Verständnis für heutige Zuschauer wird mit dem Verzicht auf den Chor zwar erleichtert, doch geht dabei trotz der Kompensationsbemühungen einiges verloren. Es fehlt die kollektive Öffnung der Stimmen durch die Gruppe, die Bewegung im Tanz und die Weitung des Blicks durch zusätzliche Ausdrucksweisen. Außerdem vermag Icke dadurch Vergangenheit nicht durch eine andere, lyrische Tonlage zu rekapitulieren. Vor allem kann der moderne Bearbeiter daher wenig an moderne postdramatische Ausdrucksweisen anknüpfen, die neuerdings gerade hinsichtlich der Dominanz des Chorischen mit dem Prädramatischen der *Orestie* in Verbindung gebracht wurden¹⁶, sondern er bleibt mit seiner Neufassung eher einem modernen, dem Sprechtheater nahen Theaterdiskurs verhaftet.

¹⁴ Daher wurde das Chorlied in dem wunderbaren Szenario vor der riesigen von Alan LeQuire (1990) nachgebildeten Pheidias-Statue der Athena Parthenos aufgeführt, die in dem in Originalgröße nachgebauten Parthenon-Tempel im Centennial Park in Nashville/Tennessee steht (<https://www.youtube.com/watch?v=xHGoscfbQmY>).

¹⁵ Die Abhängigkeit des *Hamlet* von Sophokles' *Elektra* und im Allgemeinen von den „*Elektren*“ wurde in der Forschung wiederholt behandelt; z. B. von J. Kott 1975, 246-275; Paduano 2007, 35-50.

¹⁶ Bierl 2010, 38-39.

8. Die zweite Zeitebene und die Fragmentierung durch die psychotherapeutische Aufklärung

Zur Vermittlung seiner Aussage hat Icke eine zweite Zeitebene eingezogen. Aus einer Perspektive des Jetzt und der Psychotherapie, die im Gespräch zwischen der Ärztin und Orest ihren Ausdruck findet, soll sich die in einem posttraumatischen Zustand befindliche Hauptfigur an die Tat und die Umstände, die zur Tat führten, erinnern. Diese Ausschnitte von Therapiegesprächen unterbrechen wie ein Chor den Ablauf der Ereignisse, die zugleich infolge der Befragung und Rückbesinnung Punkt für Punkt in ihrer Prozessualität rekonstruiert und spielerisch umgesetzt werden. Außerdem wird alles im Sinne einer *mise en abyme* zur Beweisaufnahme in einem Gerichtsprozess, in den die Handlung im vierten Teil mündet. Darin tritt der bisher sich innerlich zurückerinnernde Held, der zudem im theatralen Spiel alles wie in Traumarbeit retrospektiv ausagiert, nun als Angeklagter real auf. Daher rühren die onirische Stimmung, die dunkle Beleuchtung und die unheimliche Atmosphäre. Wie im Traum können Personen in andere Identitäten schlüpfen. Tote erscheinen auf der Bühne. Ferner spielen Figuren des Dramas im vierten Teil eine andere Rolle und sind zugleich noch sie selbst, wie wir sie in den vorherigen Abschnitten kennengelernt haben. Derselbe Schauspieler spielt zudem sowohl Agamemnon als auch Aigisth; als Toter erscheint Agamemnon im dritten Teil, der den *Choephoren* entspricht, am Tisch, wo gerade noch Aigisth saß. Im traumatisierten Zustand verschmilzt, wie sich herausstellen wird, sogar Orest mit Elektra.

Anstatt einer Abfolge von Rache und Widerrache samt der vom Chor unternommenen Suche nach einem Ausgangspunkt, der immer weiter in die Vorgeschichte zurückreicht, wobei ein menscheitsgeschichtlicher Entwicklungsprozess von archaischer Blutrache bis zum formalisierten Gericht in Athen im Hier und Jetzt nachgezeichnet wird, entsteht bei Icke eine psychotherapeutische Rekonstruktion eines schrecklichen Mords, der in der frühen Kindheit seine tiefere Begründung hat und ein Trauma samt Amnesie nach sich zieht.

9. Polyphonie und Offenheit der Deutung

Parallel zu dieser den temporalen Ablauf stets erneut unterbrechenden Perspektive reichert Icke die Geschichte laufend mit einem Aspekt der Unsicherheit in Bezug auf die Rekonstruktion der wahren Umstände und auf die Aufklärung der Schuld an. So meint Kalchas ganz am Anfang, indem er zugleich die heutige, neoliberal geprägte Konsumgesellschaft anspricht:

«Heute bestimmt der Kunde. Tausend Worte, die alle auf dasselbe abzie-

len. Und mehr Worte, fürchte ich, als Bedeutung. Sicher, Bedeutung gibt es schon noch, natürlich, bloß begegnet man ihr extrem selten – mit so was wie Gewissheit» (2)¹⁷.

Die Geschichte kann sich gabeln. Immer wieder werden metanarrative Kommentare eingezogen, nicht nur von der therapierenden Ärztin. Mehrmals wird der Eindruck erweckt, als gingen Figuren der sich schicksalhaft vollziehenden, vorherbestimmten Geschichte in eine Falle: So sagt Cassandra im zweiten Teil, der dem *Agamemnon* entspricht: «in Falle gegangen. gleiche Geschichte. ist gleiche Geschichte hört nicht auf endet nicht ist immer gleiche Geschichte meine Geschichte ist eure Geschichte ist – Familie ausgelöscht – einzige Überlebende – Vater um Vater das Blut läuft herunter, sickert zäh durch Generationen, hängt über Haus wie Laken, Haus schlägt wie Herz Herd alles brennt wirft Blasen das Blut die Zeile das Wort ein Netz ein Geflecht eine Falle, ... (57)».

Obwohl die Geschichte unsicher ist, läuft sie zwanghaft in Richtung Ende ab. Dementsprechend meint Orest im dritten Teil: «Das ist *mein Leben* – und ich will nicht über die Wahrheit sprechen, es gibt keine, es gibt nur Versionen von Versionen, verdrehte Variationen, die durcheinander wimmeln wie Bienen im Bienenstock, und eine davon ist tatsächlich geschehen, eine davon *stimmt* tatsächlich. ... Ich will, dass das alles aufhört. Einfach *endet*. Das hier ist vorbei (66)».

Die Unentschiedenheit über verschiedene Versionen, die sich verzweigen können, wird schließlich im letzten Teil vor dem Gericht thematisiert und zur Entscheidung gebracht. So äußert sich nochmals Orest:

Es *gibt* nicht die eine wahrhaftige Version. Gibt es nicht. Es gibt nicht die eine Geschichte – eine Wahrheitslinie, die vom Anfang bis zum Ende reicht. So was geschieht nicht mehr, vielleicht ist es das nie, denn noch während ich das hier sage, während ich *das* hier jetzt sage, stellt jeder von ihnen im Kopf eine eigene Version davon her, unterschiedliche Brillen, mit denen wir zur selben Zeit auf dasselbe blicken und *es unterschiedlich wahrnehmen* – es hängt von zu viel ab – wie Ihr Tag war, welche Gefühle Sie *Ihrer* Mutter gegenüber haben, den Gedanken, den Sie vor diesem gedacht haben – all das fließt mit hinein, das alles hier ist *nutzlos*, weil unser Hirn Geschichten erschafft, in denen es im *Recht* ist (86).

Es ist vielleicht zu einfach, diesen Öffnungen sowie der gesamten Ästhetik der Fassung den Stempel der Postmoderne aufzudrücken¹⁸. Denn in der Tat

¹⁷ Die Angaben in Klammern entsprechen den Seiten der Textgrundlage in der deutschen Übersetzung von Syha 2018 (Original Icke 2015).

¹⁸ Kerrigan 2019, 191-220, bes. 210-220; nur für den letzten Teil Bayraktar (wie Anm. 3).

gibt es selbst im Original durchaus Tendenzen, metanarrativ auf das Ende zu verweisen und offene Weggabelungen in der Geschichte zu markieren, die in ihrer Suche nach Ursachen immer wieder in kontrafaktischer Weise in eine mögliche Spur einrasten muss. In einem netzartigen Kontinuum pflanzt sich der Plot fort, wobei die Figuren aus einem Bündel von motivierenden Faktoren auswählen und an den Verzweigungen auf die vorgespurten Pfade des Mythos gelangen¹⁹. Handlung ergibt sich aus einem komplexen Netz oder Deleuzeschen Rhizom, bevor sie unerbittlich in einer Richtung zum Ende voranschreitet. Während Aischylos diese Form wählt, um die Komplexität einer mythischen, in Bezug auf Ursache und Wirkung prozessual aufgefächerten Geschichte auszudrücken, nimmt Icke dieses Charakteristikum, um ausschließlich das am Trauma leidende Individuum darzustellen. Wie Hamlet wird Orest als junger Mensch vom eigenen Gewissen geplagt und zugleich gezwungen, sich und der Gesellschaft über seine Tat und Schuld Rechenschaft abzulegen²⁰.

Das zwanghafte Fortschreiten der Zeit in Richtung Ende wird von Icke durch eine laufende Digitaluhr verstärkt, die bei einer Beweisfeststellung die exakte Zeit festhält und selbst in den genau festgelegten Pausen abläuft. Die Stimmung des stresshaften Eingebundenseins in einen vorbestimmten Ablauf der Zeit, die mit der laufenden Uhr unterstrichen wird, erinnert zugleich an 24, eine weitere populäre Action-Thriller-Fernsehserie, in der Jack Bauer für den amerikanischen Präsidenten und sein Team Anschläge zu verhindern versucht, Attentäter aufspürt und bis in Regierungskreise reichende Verschwörungen aufdeckt. Bauer wie andere Hauptfiguren stehen rund um die Uhr wie Agamemnon vor kaum lösbaren Dilemmata und schwierigen moralischen Konfliktsituationen.

Gleichzeitig beruft sich Icke in Bezug auf die Offenheit der Deutung gerade auf Simon Goldhill, der ihm als sein ehemaliger Lehrer in Cambridge sowohl als Vorbild zur Orientierung als auch als wissenschaftlicher Berater seiner Bearbeitung diente. Dabei dürfen wir nicht vergessen, dass Goldhill, mit dem Icke die *Orestie* einmal im College in einem Literaturkurs in Übersetzung las, in poststrukturalistischer und dekonstruktivistischer Manier in den 1980er Jahren die Unbestimmtheiten, Widersprüche und inneren Spannungen der Trilogie in besonderer Weise hervorhob, was Icke nun dementsprechend szenisch umsetzte²¹. Festgefahrenen Deutungen, wie z. B. Klytaimestra sei ein

¹⁹ Käppel 1998, bes. 25-38.

²⁰ Vielleicht hat Icke für seine Aktualisierung auch Eugene O'Neills berühmte Adaption *Mourning Becomes Electra* (1937) herangezogen, die sich ebenfalls auf Freud und die Psychoanalyse bezieht. Ich danke einem anonymen Gutachter für den Hinweis.

²¹ Vgl. oben Anm. 7.

Monster oder Agamemnon habe sie mit der Sexsklavin Cassandra betrogen, möchte Icke überall aktiv entgegenarbeiten.

10. Nähe zum Original und Veränderungen

Lässt man sich einmal auf Ickes psychotherapeutische, mit einem Gerichts-drama einhergehende Perspektive der Neufassung ein, ist es frappierend, wie tiefgehend sich der Autor mit dem Original auseinandersetzt, was bis zur Übernahme von Metaphern, Bildern, Leitmotiven und sogar ganzen Versen als Versatzstücken reicht. Das Rätselhafte von Zeichen und Bildern wird kongenial übertragen. Ein besonders aussagekräftiges Beispiel für Ickes Verfahren ist das in der Parodos vorkommende Bild der beiden Adler, die eine trächtige Häs in reißen. Gleich zu Beginn hält Orest im Dialog mit der Ärztin eine Zeichnung der Szene in Händen, die zum Beweisstück wird. Die Ärztin möchte das Bild auf eine Deutung reduzieren: «Mal sehen, ob ich es verstehe. Die Mutter und ihre ungeborenen Kinder werden Opfer eines Angriffs, eines Angriffs von oben. Ist die Mutter Ihre Mutter?» (4). Orest protestiert: «Mich zu *vereinfachen*. Mich auf eine simple Diagnose zu reduzieren. Ein Urteil. Er ist *dieses Eine*. Ende» (4). Bald nimmt die Ärztin, die Handlung unterbrechend, die Deutung wieder auf: «Die Hasenmutter, das ist Klytämnestra, die Adler sind die Männer, und das tote Kind im Bauch – *Diese* Geschichte war es. Ihre Geschichte. Iphigenies» (42). Interessanterweise wird das gesicherte Beweisstück der Zeichnung dann zugleich Gegenstand der Gerichtsverhandlung im vierten Teil. Die Zeichen lassen sich nicht so einfach auf eine Deutung festlegen:

OREST Das ist Iphigenies Tod. Die Adler sind mein Vater und sein Bruder, der Mutterhase ist meine Mutter – und Iphigenie stirbt im Bauch. Sie wusste von nichts.

ÄRZTIN Aber – Entschuldigung – die Mutter stirbt auch. Wir möchten den Vorschlag einbringen, dass der Tod des Mutterhasen der Tod Ihrer Mutter ist.

OREST Und die Adler sind ich und – ja. Das könnte auch sein.

ÄRZTIN Sie war von Anfang an tot.

MENELAUS Hochwürden, worauf zielt / das hier ab?

KLYTÄMNESTRA Oder können wir folgende Interpretation anbieten: Die Adler sind einfach die Symbole dieses Hauses. Die Adler repräsentieren Gerechtigkeit, und der trächtige Hase ist der Beklagte.

AGAMENNON Hochwürden, das ist / wirklich nicht angemessen.

KLYTÄMNESTRA Der trächtige Hase ist der Beklagte – und die Kinder sind seine Kinder, befreit vom Zwang, je geboren werden zu müssen – wenn er von diesem Haus hingerichtet wird. (89-90)

11. Bemerkenswerte Regieideen im Ablauf des Spiels

Versuchen wir schließlich noch einige auffallende Grundzüge der Neubearbeitung im Handlungsablauf anzusprechen.

Teil I

Im ersten Teil wird Agamemnon Opfer von religiösen Zeichen und deren festgelegter Deutung: „Das Kind ist der Preis“ (3, vgl. auch 18, 26, 33, 37) – dieser vermeintlich von göttlicher Seite zugespielte Befehl wird zum Ausgangspunkt der Ereignisse. Als noch kleiner Junge wird Orest Zeuge der inneren Konflikte, mit denen sein Vater konfrontiert wird. Zuletzt ist Orest als Hauptfigur in dieser Geschichte der Preis, den die junge Generation für die Taten der Eltern zahlen muss (80, 85, 94, 96). Letztlich wird er Opfer aufgrund der Verstrickungen einer Familie, die tragisch an die widerstrebenden Rollenerwartungen des Familienoberhaupts gebunden ist. Agamemnon schwankt zwischen seiner Vaterliebe und den Verpflichtungen, denen er als Präsident, Politmanager und oberster Kriegsherr unterworfen ist. Andeutungsweise spielt Agamemnons tragische Verkettung mit dem Tod seines Vaters, also mit den Ereignissen der vorherigen Generation, eine gewisse Rolle, was aber nicht weiter ausgemalt wird. Für die Überwindung der Windstille, die die Flotte an der Ausfahrt hindert, ist er zum Wohl des Staates trotz innerer Zerrissenheit bereit, sein geliebtes Töchterchen Iphigenie zu opfern. Als der eigentliche Drahtzieher erscheint sein Bruder Menelaos, für den der Krieg *de facto* geführt wird (die Helena-Geschichte wird nicht weiter thematisiert) und der mit dem Priester und Zeichendeuter Kalchas eng zusammenarbeitet.

Im ersten Stück werden wir ausführlich Zeuge davon, wie sehr Agamemnon seine Familie liebt. Damals war die Familie noch glücklich. Der zwar durchaus autoritär gezeichnete, doch zugleich liebevolle Vater erholt sich vom aufreibenden Präsidentenleben an der Tafel, an der die Familie zum gemeinsamen Essen wie zu einem täglichen Ritual zusammenkommt. Zugleich erfindet Icke, der das das Leben der Griechen bestimmende Ritual in der modernen Kontextualisierung fast bis zur Unkenntlichkeit verschwinden lässt, neue rituelle Zeichenebenen. Auf dem Speiseplan steht Wild. Man isst Hirsch, den Iphigenie nach dem aktuellen vegetarischen Diskurs nicht essen möchte, weil das Tier getötet werden musste. Die Mutter meint, der Hirsch sei jetzt nur noch ein Stück Fleisch, nicht die Eltern hätten das Tier getötet, sondern jemand anderer, damit sie etwas zum Leben hätten. Alles kommt völlig realistisch daher, obwohl sich eine tiefere Bedeutungsebene, nämlich die der Tragödie

zugrundeliegende Opferperspektive, darüberlegt, da Iphigenie bekanntlich von Artemis bei der Tötung am Altar mit einer Hirschkuh ausgetauscht wurde. Elektra wird als pubertierende Tochter gezeigt, die schon gern dem Wein zuspricht, der bei Icke ebenfalls eine rituelle Bedeutung wie im christlichen Abendmahl erhält. Zugleich schafft Icke damit einen Bogen zum im dritten Akt am Grab vergossenen Wein, womit das Weihgussopfer modern auf die Bühne gebracht wird. Auf Drängen des Politzynikers Menelaos und des religiösen Manipulators Kalchas kommt Agamemnon in ein wahres Dilemma. Er neigt in der Folge immer mehr dazu, das Äußerste des Kindsmords zu tun. Klytaimestra versucht gegenzuhalten. Doch all ihr Tun ist umsonst: Schließlich wird Iphigenie, die immer ein Stoffhäschen mit sich trug und kindlich ihr Lied anstimmte, schmerzlos mit diversen Tablettendrinks aus dem Leben befördert. Wir werden Zeugen einer medizinisch betreuten Euthanasie, bei der das Mädchen nichts mitbekommt und friedlich in den Armen ihres Papas entschläft.

Teil II

Nun wird in moderner Atmosphäre inszeniert, wie Klytaimestra den Journalisten, die den Chor ersetzen, ein Interview zum Triumph in Troia gibt. Elektra meldet Orest persönlich den Fall der Stadt, während dies im Original durch den Wächter geschieht, der eigens dafür von Kytaiemstra abgestellt wurde. Beide Geschwister erwarten sehnlichst die Rückkehr ihres über viele Jahre abwesenden Vaters. Nach seinem Eintreffen hält Klytaimestra eine glänzende Politikerinnenrede à la Hillary Clinton. Agamemnon steht daneben und fügt seine Siegesansprache in aller Bescheidenheit an. Darin berichtet er vor allem auch von den täglichen Strapazen im Heerlager, was bei Aischylos der Bote übernahm. Es folgt, ganz organisch ins Geschehen eingebettet, die berühmte Teppichszene, die als Beschreiten des roten Teppichs mit Musikbegleitung inszeniert wird. Im Haus kommt es zunächst anders als nach Aischylos erwartet: Klytaimestra liebt eigentlich doch noch ihren Gatten, so sehr sie sich auf den Tag der Rache vorbereitet hat. Daher kommt es zunächst zu einer stürmischen Sexszene am Wohnzimmertisch. Es folgt das im ersten Teil eingeführte Familienzeremoniell der gemeinsamen Mahlzeit im Kreis der Lieben. Doch ist nichts mehr wie früher. Bald zieht sich der müde Heimkehrer ins Bad zurück, das er stets liebte. Darauf folgt die sehr eindrückliche Szene mit Cassandra, deren Fremdheit durch altgriechische Klagetöne und einen wahnsinnigen Ausbruch auf dem Tisch umgesetzt wird. Es kommt, wie es die Seherin vorhergesagt hat. Der Mord im Bad wird in einer gruseligen Stimmung, die an Hitchcocks Duschszene in *Psycho* erinnert, ohne dass allerdings

das eigentliche Niederstechen gezeigt wird. Danach triumphiert die Täterin in einer grossartigen Selbstermächtigungsszene – statt des Ekkyklemas, des Herausrollens der beiden Leichen aus dem hinterszenischen Raum auf einer technischen Vorrichtung, zieht Klytaimestra mühsam die Leiche des Gatten allein in den Vordergrund. Dazu spricht sie offen aus:

Alles, was ich bisher gesagt habe – alles – waren Lügen. Mir selbst gegenüber, meiner Familie, der Öffentlichkeit, *ihm*, es war alles, alles unwahr, aber das, was ich jetzt sage, in diesem Augenblick, *ist* die Wahrheit – ab jetzt.

‘Getötet von seiner *Frau*.’ Kein Mensch. Kein Mörder. Eine Frau. Wir lieben nämlich Täterinnen, diese *Kraft* eine Überschreitung, sinnlich, irgendwie sexier oder [so], das stärkere-schwächere Geschlecht oder [so was] – aber die Welt sieht so nicht aus. Nicht jetzt. Das Licht ist an. In euren Häusern gibt es ganze Schubladen voller Messer. Es ist nicht Biologie, nicht Schicksal, sondern einfach – *Gleichgewicht*, das Gesetz des *moralischen Verlangens*, die unausweichliche Tat, die folgen muss wenn wenn wenn – er hat unsere Tochter getötet. Er hat unsere Tochter getötet, meine Tochter, die ich in meinem Körper getragen habe. Also hatte diese rechte Hand das Recht, zuzuschlagen – und das hat sie getan. Sie hat seine ausländische Schlampe niedergestreckt und ihn ebenso.

Der Krieg ist nach Hause gekommen. Das ist, was er *getan* hat: Das ist der Krieg, der Essen auf unseren Tisch gebracht hat. So sieht er *aus* (59).

Teil III

Der dritte Teil setzt ein mit Elektra, die sich vehement gegen die neue Familienidylle wehrt – Klytaimestra möchte Agamemnon einfach mit ihrem neuen Lover Aigisth im Haus austauschen – und das gemeinsame Mahl am liebsten abschaffen will: «Wir müssen das nicht mehr machen. Wir könnten einfach mit der Gewohnheit brechen. Einfach damit aufhören». Klytaimestra entgegnet: «Es ist eine Tradition, keine Gewohnheit» (61), da es Bedeutung trage. Das Tischtuch ist freilich durchlöchert und mit Blut verschmutzt.

Klytaimestra spürt immer noch eine Verbindung zu Agamemnon. Zugleich ist sie ihres neuen Partners, der den alten gewissermassen an der Tafel ersetzt hat, schon müde. Verzweifelt kämpft sie dagegen an und wirft Aigisth entgegen: «Fick mich, tu irgendwas». Im Gegensatz zu ihrem jetzigen Zustand, war sie, wie sie meint, unmittelbar nach ihrer Tat in Hochstimmung: «Ich habe mich so lebendig gefühlt, nachdem ich ihn getötet hatte, *im Bewusstsein*, dass man sich nie lebendiger fühlt, wie wenn man den Tod in den Händen hält – ich war *frei*, es war zu Ende» (68). Nun fühlt sie nur mehr Leere.

Die alte Dienstmagd und Amme Kilissa verwechselt laufend Elektra und

Orest. Es ist nicht einer fortschreitenden Demenz geschuldet. Vielmehr wird sich herausstellen, dass die Geschwister eigentlich in der Hauptfigur Orest zusammenfallen und es Elektra nur in seiner Einbildung gibt. Die Wiedererkennungsszene ist dafür der ausgespielte Beweis: Haar und Fußabdruck, die Zeichen, die Euripides in seiner *Elektra* so deutlich an Aischylos kritisierte, sind der Beleg dafür, dass die Geschwister identisch sind. Orest hat bei ihr Spuren hinterlassen. Elektra muss in Orests Kopf die Rolle spielen. Sie treibt ihn zur Tat an, hinter der er ganz alleine steht.

Mit dieser psychologischen Lesart nimmt Icke durchaus Motive auf, die sich bereits bei Aischylos finden. Elektra ist dort verzweifelt, der Chor polt das von Klytaimestra angeordnete Besänftigungsritual am Grab um und beide treiben Orest zur Tat. Bei Icke ist es einfach die Wut des jungen Mannes, wie Kilissa richtig bemerkt («Ich sehe, wie wütend du bist, Orest» (69)). Er projiziert die innerlich treibende Kraft auf seine Schwester, die in seiner Kindheit stets sein Vorbild war. Typischerweise wird die Ichspaltung in der Gerichtsszene durch die Ärztin entlarvt: «Wir müssen die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass es *Ihre* Fußabdrücke waren, dass es *Ihr* Haar war →» (79). Der Kommos, die Klage am Grab des Vaters, damit er ihnen zu Hilfe komme, wird rasch szenisch umgesetzt. Das für die Geschwister stehende Bild der Korken, die das Netz im Wasser hochhalten und es daran hindern unterzugehen, also die Ansprüche des Vaters aufrechterhalten (*Choephoren* 505-507), kann als ein typisches Beispiel dafür dienen, wie Icke mit der Integration ausgefallener Verse den aischyleischen Originalton zu bewahren bestrebt ist. Gleichzeitig nutzt Icke den Vergleich gegen das Original für seine Idee, dass Elektra eigentlich nur eine Projektion ist: «Orest, wir sind eins, du und ich. Wir sind wie Korken – halten das Netz über Wasser – verhindern, dass es in die Tiefe sinkt» (72). Bei Aischylos steht nichts von dieser engen Einheit, sondern der Wortlaut besagt, dass «Kinder die Wahrer des ruhmvollen Namens für einen toten Mann sind» (*Choephoren* 505).

Die Tarnungsidee, um nicht gleich als Sohn des Hauses erkannt zu werden, wird nur angedeutet. Vor dem Palast angekommen erinnert sich Orest, dass er ein Leben lang in diesem Haus litt. Darauf meint Elektra: «Ich bin auch immer noch hier – Orest, liebst du mich?» Seine Projektion Elektra droht zu verlöschen. Da entgegnet Orest: «Ich glaube, ich brauche dich draußen» (73). Die Nachricht seines Todes ist für Klytaimestra nichts Neues: Er wird zum Übernachten eingeladen und tötet Aigisth, nachdem er sich den übergroßen Bademantel des Vaters angelegt hat. Die einstige Botschaft «Kindermörder», die Agamemnon vor der Opferung seiner Tochter Iphigenie auf einem Zettel als Bedrohung zugesandt bekam und verstört in der Tasche seines Bademan-

tels versteckte, findet der Sohn und deutet sie als religiösen Befehl um: als Kind solle er morden.

Erneut wird eine aischyleische Wendung eingebaut: «den Lebenden töten die Toten» (*Choephoren* 886). Im Original erfolgt die Bemerkung seitens eines Dieners auf die entsetzte Frage der Klytaimestra, während sie bei Icke von Kilissa geäußert wird, die Orest erkennt: «Er lebt, er – die Toten töten die Lebenden –» (73). Der junge Mann läuft bei Icke zu seiner Mutter, die sich bedankt, dass ihr Sohn zurückkommt, und ihn voller Freude empfängt. Orest betont, er sei halb sein Vater, worauf die Mutter betont, dass Agamemnon auch ihr Leben bestimmt habe und er nun über den Tod hinaus Orest steuere (76). Es kommt am Tisch wiederum zu einem glücklichen Treffen zwischen Mutter und Sohn. Erst als Orest nach dem Verbleib Elektras fragt, erinnert er sich an seinen Tötungsvorsatz: Elektra als seine Projektion treibt ihn zum Muttermord, die nun im Gegensatz zu Aischylos nochmals auftritt und ihren Hass gegen die Mutter zum Ausdruck bringt, worauf der Bruder Klytaimestra tötet. In der folgenden psychoanalytischen Sitzung wird deutlich: Elektra hat es nie gegeben.

Teil IV

Im letzten Teil verwandelt sich der Raum zu einem mit Neonlicht ausgeleuchteten Gerichtssaal. Die Uhr tickt weiterhin. Unerbittlich geht es dem Urteil und damit dem Ende entgegen. Die Figuren tauchen wieder auf, gewissermaßen als Tote. Zugleich haben sie die Funktion von Anwälten vor Gericht. Die alte Kilissa war schon vorher zur einzigen Erinye geworden, die Orest weiter zum Wahnsinn treibt. Die gesicherten Beweise werden nochmals vor Gericht vorgebracht. Die Zeichen und Deutungen sind allesamt unklar. Die Furie fordert nun in Ringkomposition: “Das Kind ist der Preis” (80, 85, 94) – der Jugendliche ist Opfer und muss mit seinem Leben bezahlen. Als Fakt bleibt die Leiche der Mutter: Die Tochter, der Vater und die Mutter haben bereits mit dem Leben bezahlt; nun muss Orest als Sohn büßen. Athene bestimmt, Orest habe sich vor einem Schwurgericht zu verantworten. Dieser bezweifelt die Legitimation eines solchen repräsentativen Gremiums. Wie solle man gerecht entscheiden? Es wird ferner bestimmt, er müsse die Todesstrafe mit eigener Hand vollziehen (wie Agamemnon dies im Fall von Iphigenie tun musste), wenn er schuldig gesprochen werde. Orest beurteilt das ganze Verfahren als Wahnsinn, wogegen Agamemnon zynisch erklärt, dass man in unserer Rechtspraxis einfach so lange beieinandersitze, bis sich Bedeutung und Klärung ergäben. Der Gerichtsdienr überträgt die Abstimmung in die Hände

des Publikums. Erwartet wird ein Schuldspruch, weswegen ihm bereits, wie Iphigenie im ersten Teil, ein Tablett mit diversen Tablettenmischungen in Bechern gereicht wird. Erneut wird betont, dass das Sterben ohne Leiden erfolge. Zugleich wird Orests Tod euphemistisch als Heimkehr zu seiner psychotischen Familie umgedeutet.

Nun kommt überraschend das Abstimmungsergebnis herein, das Kalchas verliert. Die Stimmen sind auf beide Seiten exakt gleich verteilt. Athene macht daraufhin ihren Anspruch deutlich, als Vorsitzende den Stichtscheid herbeizuführen. In den Augen Orests ist das erneut purer Wahnsinn, weil damit das vorherige Prozedere aufgehoben ist und nun eine einzige Stimme den Ausschlag gibt. Diese Entscheidungsfindung, die in zahlreichen modernen Wiederaufführungen ähnlich gespielt wurde, ist eigentlich gegen den aischyleischen Text. Denn dort entscheiden sich zwar die menschlichen Richter sogar mit einer Stimme Mehrheit für einen Schuldspruch und gegen Orest, Athene bewirkt aber noch mit ihrer Stimme das Unentschieden, wobei sie schon vorher festgelegt hat, dass ein Patt Freispruch bedeutet. Bei Icke legt Athene nun wie in Peter Steins berühmter Inszenierung (1980) ihre Stimme hinzu²². In Anlehnung an Aischylos, aber nun modern umgemünzt, entscheidet Athene als «wahre Repräsentantin unserer Gesellschaft» (100) für Orest, weil man bei uns überall Männer bevorzuge. Orest bleibt fragend und völlig verunsichert wie Hamlet zurück.

12. Schluss

Aus der Beschreibung wurde also nochmals deutlich, wie die Trilogie, die eine Entwicklungsgeschichte der Menschheit bis zur idealisierten Rechtsinstitution und zum friedlichen Ausgleich der sich selbst in der Götterwelt widerspiegelnden Gegensätze in dem Istzustand der perikleischen Neuordnung der Polis Athen nachzeichnet, in einen alptraumartigen Ablauf einer Tat im Leben eines Individuums umgestaltet wird. Icke verengt die Perspektive auf das traumatisierte Innenleben eines aufgrund der komplexen Familienverhältnisse zum Muttermörder gewordenen jungen Menschen und inszeniert die Ereignisse als Familien-, Psycho- und Gerichtstragödie. In einer Familie, die den Polit- und Machtspielen eines übermächtigen und doch liebenswerten Vaters ausgesetzt ist, kann ein Sohn nach der Lesart Ickes eigentlich nur scheitern: „Das Kind ist der Preis“. Dieses Scheitern wird wirkmächtig in moderner Sprache und Tonalität umgesetzt. Diese *Orestie* wurde zur demokratisierten und globalisierten

²² Dazu Bierl 1996 (1998²), 32-33.

exemplarischen griechischen Tragödie transformiert. Nach einem eingelösten Versprechen wurde die *Orestie* des Aischylos *Classics for all*. Hauptziel einer Klassikerinszenierung ist es für Icke, nie langweilig zu sein. Indem der junge Kultautor die Probleme und die aktuelle Ästhetik eines jungen Publikums anspricht, kann er mit einem so anspruchsvollen und hehren Stoff einen Massenerfolg verbuchen. Zugleich ist es die Perspektive von Zuschauern, die unter den heutigen globalen Marktbedingungen des Jugendkults glauben, die Jugend bis weit über das fünfte Jahrzehnt ausdehnen zu müssen. Ickes Neufassung wird damit Ausdruck einer konsumorientierten und an neue Medien- und Sehgewohnheiten angepassten Generation, für die es in der westlichen wohlhabenden Welt längst üblich geworden ist, ihre vermeintlich widrige Existenz mit auf das eigene Ich und auf persönliche Familienbeziehungen verengten Psychotherapien aufzuhellen. Dabei ist es in hohem Maße erstaunlich, wie man in einer wie auch immer gearteten gesellschaftlichen Identitätskrise und in einem Kontext, in dem die Bindungen an die klassische humanistische Bildung weitgehend aufgelöst werden, in globalem Ausmass doch allgemein einem losen Konsens unterliegt, dass die alten Griechen heute mehr oder minder die Wurzel unseres kulturellen Daseins ausmachen.

Literaturverzeichnis

- BIERL A. 1996 (1998²), *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Stuttgart.
- BIERL A. 2004, *L'Oresteia sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, traduzione di Luca Zenobi, con una premessa di Massimo Fusillo, postfazione dell'autore alla nuova edizione italiana, Roma.
- BIERL A. 2010, *Die Orestie auf der zeitgenössischen postdramatischen Bühne*, «Freiburger Universitätsblätter» CLXXXIX, 31-74.
- BIERL A. 2016, *Nachwort (und Literaturhinweise)*, zu Aischylos. *Die Orestie*. In einer Neuübersetzung von Kurt Steinmann, Stuttgart, 239-289.
- BIERL A. 2018, *Um dieses Haus ist es nicht gut bestellt: Anton Bierl im Gespräch mit der Dramaturgin Gwendolyne Melchinger*, Originalbeitrag zum Programmheft *Orestie: Nach Aischylos in einer Neubearbeitung von Robert Icke, Deutsch von Ulrike Syha*, Schauspiel Stuttgart, Stuttgart, 10-26.
- FLASHAR H. 1991 (2009²), *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne*, München.
- FLASHAR H. 2011, *Inszenierung der Antike. Supplement I*, «Gymnasium» CXVIII, 211-235.
- FLASHAR H. 2014, *Inszenierung der Antike. Supplement II*, «Gymnasium» CXXI, 555-579.
- FLASHAR H. 2017, *Inszenierung der Antike. Supplement III*, «Gymnasium» CXXIV, 409-427.
- FLASHAR H. 2018, *Antikes Drama – moderne Bühne*, Freiburg i. Br.
- FLASHAR H. 2020, *Inszenierung der Antike. Supplement IV*, «Gymnasium» CXXVII, 389-394.

- GAWLINSKI L. 2019, *Oresteia, adapted by Robert Icke*, «Didaskalia» XV 7, https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1107&context=classicalstudies_facpubs
- GOLDHILL S. 1984, *Language, Sexuality, Narrative. The Oresteia*, Cambridge.
- GOLDHILL S. 1986, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge.
- ICKE R. 2015, *Aeschylus. Oresteia: A New Adaptation*, London.
- ICKE R. 2018, *Aischylos. Orestie. In einer Neubearbeitung von Robert Icke*, Deutsch von Ulrike Syha, Reinbek bei Hamburg.
- KÄPPEL L. 1998, *Die Konstruktion der Handlung in der Orestie des Aischylos. Die Makrostruktur des 'Plot' als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs*, München.
- KERRIGAN S. L. 2019, *Postmodern Dramaturgies: Adapting Classical Greek Tragedies for the Contemporary Stage*, Diss. Birmingham.
- KOTT J. 1975, *Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien*, München-Zürich.
- MEIER C. 1980, *Die Entstehung des Politischen*, Frankfurt am Main.
- PADUANO G. 2007, *Electras and Hamlet*, in R. LITTLEJOHNS, S. SONCINI (Hrsg.), *Myths of Europe*, Amsterdam-New York, 35-50.

Linksammlung

- <https://almeida.co.uk/greeks>.
- <https://blogs.taz.de/stilbruch/2018/12/11/lernen-durch-leiden-das-prinzip-tragoedie/>
- https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9068:die-orestie-in-oberhausen-verheutigt-simon-stone-aischylos&catid=239&Itemid=100190
- <https://roberticke.com/reviews/oresteia.pdf>
- <https://www.deutschlandfunk.de/voegel-und-orestie-am-schauspiel-stuttgart-familiensa-ga-und-100.html>
- <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/fernes-leid>
- <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/rache-ohne-goetter>
- <https://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2015/icke>
- <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/orestie-am-schauspiel-stuttgart-betreutes-morden-a-1239087.html>
- <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/oresteia-theatre-review-a-fresh-face-for-greek-tragedy-a2942676.html>
- <https://www.thetimes.co.uk/article/oresteia-at-almeida-n1-rrl0r9hjpql>
- <https://www.youtube.com/watch?v=xHGoscfbQmY>





2



3

Figuren 1-3. *Orestie*. Teil I. Modernes Vorspiel
(1, 3: Photo von Matthias Horn, *Orestie* in Stuttgart, 2018; 2: von Joan Marcus *Orestie* in Park Avenue Armory, New York, 2022).



4



5



Figuren 4-6: *Agamemnon*
(4-6: Photo von Michael Brosilow, *Orestie* in Chicago, 2019).



7



8



9

Figuren 7-9: *Choephoren*
(7, 9: Photo von Joan Marcus *Orestie* in New York, 2022;
8: von Michael Brosilow, *Orestie* in Chicago, 2019).



10



11

Figuren 10-11: *Eumeniden* (10: Photo von Michael Brosilow, *Orestie* in Chicago, 2019; 11: von Stephanie Berger, *Orestie* in New York, 2022).

Nicola Montenz

L'urlo e l'abisso

Tragico e testura fonica nell'*Agamennone* di Eschilo
e in *Resurrexit Cassandra* di Ruggero Cappuccio

ABSTRACT This paper analyses some aspects of two literary incarnations of the figure of Cassandra: that of Aeschylus, in his *Agamemnon*, and that of the still unpublished *pièce* of Ruggero Cappuccio, *Resurrexit Cassandra*. The research aims, namely, at exploring the tragic features of both, as well as the interaction between word(s) and silence in their speeches, especially where sound patterns and phonemic clusters are involved. It also aims at enquiring to which extent sound-patterns can constitute an aural marker of Cassandra's distancing from her interlocutors and of her tragic loneliness.

KEYWORDS Aeschylus, Agamemnon, Cassandra, Ruggero Cappuccio, sound patterns, alliteration.

1. «Il più antico lamento... »

Poche figure letterarie appaiono tanto legate al suono della voce, e in particolare modo all'urlo, ossia alla deflagrazione vocale disarticolata, quanto quella di Cassandra. Così ella compare, eco metonimica della propria morte in atto, nelle parole dell'ombra di Agamennone a Odisseo nell'XI canto dell'*Odissea* – οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς | Κασσάνδρης¹. E con un urlo – forse il più celebre dell'intera letteratura greca – si apre la grandiosa scena che, nell'*Agamennone* di Eschilo, la vede protagonista. Urli diversi: miserando il primo²; il secondo, invece, volentieri interpretato come introduzione glossolalica all'accesso profetico³, con verosimile funzione fatica⁴, e oggetto di speculazioni ermeneutiche in continuo divenire⁵.

¹ Hom. *Od.* XI 421.

² Così già lo scoliaste (Q) ad *Od.* XI 421 (p. 513 Dindorf).

³ Si rimanda almeno a Crippa 1990, Ead. 1997. Sul tema si veda ancora Bettini 2018, pp. 159-162.

⁴ Molto opportunamente Mazzoldi 2001, p. 125, parla di «spia di accesso delle visioni»; si vedano comunque anche Bettini 2018, p. 161, e Medda 2017, p. 155, *ad Ag.* 1072-1073. Heirman 1975, pp. 260-262, è invece incline a più elaborate – ma in ultima analisi speciose – argomentazioni per fornire alla sequela fonica un fondamento poetico ed espressivo. Più sotto (p. 263), lo studioso vedrà adombrato nell'urlo un abbozzo glossolalico di invocazioni: «O Thou-Thou-to Thee I pray!» – uno sforzo ermeneutico meritevole ma, invero, non troppo convincente.

⁵ Sull'uso del grido ὄτοτοτοῖ (*sic*) e sulle sue varianti in apertura alle sezioni liriche delle tragedie

Ancora nel XX secolo, del resto, il sorprendente (‘ecplectico’) ὁτοτοτοτοῖ⁶ della sfortunata figlia di Priamo ha continuato a esercitare il suo effetto sugli uditori e sugli esegeti, tanto che George Steiner ebbe a definirlo «the [...] wild cry with which the tragic imagination first marked our sense of life»⁷: un enunciato che si lascia chiarire, analetticamente, da quanto lo stesso Steiner esprime poche pagine prima – nel grido di Cassandra, cioè, si dovrebbe leggere «one of the earliest and most enduring laments over the tragic condition of man»⁸.

Forse eccessivamente generiche, le drammatiche parole di Steiner⁹ colgono tuttavia almeno in parte nel segno: attraverso il suono della voce di Cassandra, infatti, sembra stagliarsi nettamente una dimensione tragica complementare a quella che, nel corso del dramma, caratterizza Agamennone. Appare cioè in atto, attraverso il dipanarsi della sua scena, la peculiare declinazione della tragicità umana enunciata da un anonimo persiano a Tersandro di Orcomeno in Erodoto: ἐχθίστη δὲ ὁδὸν ἐστὶ τῶν ἐν ἀνθρώποισι αὐτῇ, πολλὰ φρονέοντα μηδενὸς κρατέειν¹⁰ – l'impossibilità di agire su una realtà che non soltanto si *conosca* in ogni suo aspetto, ma si *comprenda* a fondo. L'aspetto conflittuale tra la mortalità di Cassandra, anzi l'imminenza stessa della morte, e il potere divino da lei inutilmente ospitato, parrebbe in effetti configurare una forma esaustiva di antinomia tragica, tanto più spaventosa quanto più evidente risulta la frustrazione di ogni suo tentativo di essere compresa¹¹.

2. Una scena «ecplectica»

È forse anche tale prospettiva tragica, che Hans Blumenberg ha studiato con particolare acume in relazione alla figura di Prometeo, e Northrop Frye ha

greche superstiti, si veda in particolare Heirman 1975, p. 258; per un inquadramento generale, ora Medda 2017, III, p. 155 (*ad loc.*).

⁶ Qui e in tutto l'articolo, salvo diversa indicazione, le citazioni dall'*Agamennone* si basano sul testo critico stabilito da Medda 2017.

⁷ Steiner 1961, p. 354.

⁸ Steiner 1961, pp. 280-281. Viene fatto di domandarsi, stante il fascino esercitato sullo studioso dalla brechtiana *Mutter Courage und ihre Kinder*, se nell'enfasi con cui Steiner si riferisce all'urlo di Cassandra non agisca anche un'associazione (in)volontaria con il leggendario «urlo muto» di Helene Weigel nella *pièce* di Brecht.

⁹ Sulla «philologie affable et très imprécise» di Steiner, si vedano ora soprattutto le ponderate osservazioni di Judet de La Combe 2010, p. 31.

¹⁰ Hdt. IX, 16, 5. Säid 2002, p. 123, è convinta che la scena sia «modelled on the dialogue between Cassandra and the chorus in the *Agamemnon* (vv. 1296-1298)»: una posizione evidentemente plausibile e meritevole di attenzione, ma non esattamente *sicura*, che avrebbe forse meritato – come altri punti del pur notevolissimo articolo – maggiore cautela euristica.

¹¹ In tale direzione ermeneutica muove anche Schein 1982, pp. 12-13.

inteso delineare in termini teologici¹², che dovette concorrere a rendere singolarmente inquietante, già nell'antichità, l'impatto scenico della seconda parte dell'*Agamennone*, come viene chiarito in modo inequivocabile dalla ὑπόθεσις premessa al dramma, in cui si dice, con esplicito riferimento alla scena di Cassandra e a quanto a essa segue: τοῦτο δὲ τὸ μέρος τοῦ δράματος θανυμάζεται ὡς ἐκπληξιν ἔχων καὶ οἶκτον ἱκανόν¹³; il quarto episodio della tragedia, insomma, si configura come 'ecplectico', sconcertante e spaventoso a un tempo. Non è, quest'ultimo dato, affatto isolato nella produzione eschilea, e non soltanto esso è oggetto di ammirazione da parte dell'autore del *Sublime*¹⁴, ma è considerato come tratto peculiare della drammaturgia di Eschilo al punto da essere parodiato, come è noto, nelle *Rane* di Aristofane¹⁵. Lo stesso Euripide, se coglie nel segno l'affascinante analisi di Pat Easterling, doveva essere ben a conto di tale tecnica drammaturgica, tanto da considerare la scena eschilea di Cassandra, con le parole della studiosa britannica, quasi «a paradigm case», il cui influsso sarebbe ravvisabile, tra l'altro, nell'*Ecuba* (vv. 1035-1037)¹⁶.

Alla luce di tali presupposti, e considerando la sostanza linguistica del testo, sembra plausibile domandarsi se a rendere *paradigmatica* l'esperienza scenica di Cassandra, al di là dell'oscuro, ominoso contenuto delle sue parole, portatrici di «metafore paradossali»¹⁷, dello straniante cortocircuito comunicativo tra la profetessa e il coro¹⁸, e della sinistra ironia tragica che incombe sull'intero episodio, possano aver concorso anche aspetti *sonori*, e in particolare l'alternanza tra silenzio e parola da cui la profetessa è caratterizzata. Una dialettica sempre più tesa tra suono e silenzio, in effetti, si coglie lungo l'intero terzo episodio dell'*Agamennone*, ben prima che la voce di Cassandra sia udita nel suo deflagrare glossolalico. Immobile sul carro, sin dall'inizio della scena, ella permane a lungo in un misterioso e ostinato silenzio, destinato ad attrarre l'attenzione dello spettatore addirittura più della fine imminente di Agamen-

¹² Blumenberg 2006, pp. 339-349; Frye 2000, pp. 206-223.

¹³ Sull'ὑπόθεσις dell'*Agamennone*, ora almeno Medda 2017, II, pp. 5-7. Con specifico riferimento alla scena di Cassandra, inoltre, Easterling 2005, pp. 26-29. Per il concetto di ἐκπληξιν in Eschilo, e, più in generale, per una disamina linguistica ed ermeneutica ad amplissimo raggio sul termine e sulle sue occorrenze, si veda ora il fondamentale Pace 2008, pp. 229-254.

¹⁴ Per il quale, come è noto, l'ἐκπληξιν è da intendersi quale fine specifico della φαντασία poetica (*Subl.*, 15, 2). Sull'ἐκπληξιν nella tragedia, già Aristotele, *Po.* 1454a 4 (ἐκπληκτικόν), 1460b 24-26 (ἐκπληκτικώτερον); a 1455a 17, i *recentiores* leggono τῆς ἐκπλήξεως, in luogo di τῆς πλήξεως di AB.

¹⁵ Aristoph. *Ra.* 832-834; e 911-926.

¹⁶ Easterling 2005, p. 27.

¹⁷ L'espressione (al singolare) è di Moreau 1985.

¹⁸ Su cui si vedano soprattutto, per la singolare pregnanza argomentativa, Heath 1999, pp. 44-46; Pillinger 2019, pp. 29-30.

none, che sotto il suo sguardo muto entra nel palazzo¹⁹. Incomprensibile ed esasperante, il silenzio di Cassandra persiste e non si lascia interrompere dalle pressioni di Clitemnestra, che non sembra coglierne la portata distruttiva²⁰. È piuttosto il coro a intuire l'aspetto inquietante della figura immersa nel silenzio, paragonandone l'atteggiamento a quello di una fiera appena catturata (τρόπος δὲ θηρὸς ὡς νεαυρέτου)²¹, secondo un uso linguistico – l'applicazione del termine θήρ a un essere umano – non diffuso in Eschilo²², e forse funzionale a rilevare tanto la condizione anfibia, di assoluta alterità, della mortale attraversata dal soffio divino, quanto – secondo la nota interpretazione di Heath – la sua degradazione, qui giunta al limite estremo²³.

L'urlo celeberrimo, ὅτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ, con cui al v. 1072 si inizia l'amebeo, inopinato e veemente, ben si integra nella costruzione dell'ἔκκληξις, senza perciò ridursi a puro effetto estrinseco, bensì marcando una cesura emotiva, e non solo scenica, che è prolettica al *crescendo* della scena. La deflagrazione fonica di Cassandra, cioè, assolve senz'altro a una funzione fàtica, ma, allo stesso tempo, sembrerebbe anche confermare per la profetessa la condizione di θήρ lumeggiata dal coro²⁴; e tanto più sicura appare l'inferenza se si confrontano le sue grida scomposte con il «chiaro discorso» (σαφῆ λόγον, v. 1047) che Clitemnestra ha da poco concluso. Il seguito delle parole della veggente, incomprensibile e sinistro, marcato da vertici emotivi e verbali, di fatto non sembra smentire il coro, e nessun reale dialogo si instaura, nessun enunciato è compreso nella sua portata effettiva. La rottura del silenzio fisico da parte di Cassandra, dunque, non ha come correlato l'instaurarsi di un apprezzabile flusso comunicativo: con il risultato paradossale – ma non insolito in una tragedia – che un'altra forma di silenzio, quello delle menti, paralizzi ogni forma di comunicazione tra creature che pur continuano a parlare²⁵.

¹⁹ Su questo aspetto, in particolare, si rinvia a Montiglio 2000, p. 213. Heath 1999, p. 43, integra l'alternanza tra il silenzio e il suo opposto nella dimensione complessiva della trilogia. Sulla dialettica voce-silenzio in tale episodio, si vedano inoltre Medda 2017, pp. 118-119 e Id. 2020, pp. 21-47.

²⁰ «But her *logos*, far from breaking Cassandra's silence, is broken by it» osserva acutamente Montiglio 2000, p. 214.

²¹ Aesch. *Ag.* 1063.

²² Heath 1999, p. 38.

²³ Heath 1999, p. 45. Sull'alterità di Cassandra, si vedano anche le osservazioni di Pillinger 2019, pp. 28 ss.

²⁴ Heirman 1975, p. 258: «On the lowest level, the one bordering on the realm of animal sounds, we hear the exclamations of pain, surprise, fear, happiness».

²⁵ L'aspetto della cosiddetta «ambiguità tragica» e delle sue ricadute sulle azioni dei personaggi, così ben studiato in relazione a Sofocle (e.g. da Stanford 1939, pp. 163-173; da Vernant, Vidal-Naquet 1976, pp. 88-120; da Szondi 1996, pp. 79-86; e più recentemente da Nussbaum 2004, pp. 133-188, con particolare riferimento alla «ragione pratica» e ai suoi esiti), potrebbe – con le opportune distinzioni – essere applicato utilmente anche a momenti della tragedia eschilea. Si vedano al

3. Dimensioni tragiche a confronto

Chiusa in una dimensione inattingibile al coro²⁶, Cassandra rimarca così, con l'evocazione degli orrori della casa di Atreo e con la prefigurazione delle morti imminenti, dapprima sfocata²⁷ e poi sempre più chiara fino a risultare insostenibile, la dimensione tragica di chi, in possesso di tutti gli strumenti intellettuali per stornare il destino, è invece costretto a soggiacergli – in questo caso, anche a causa dell'impossibilità di condividere un canale comunicativo con l'interlocutore. L'insistenza, da parte del coro, nel cogliere nella veggente l'aspetto di θήρ, assimilandola (v. 1093) a una «cagna dalle buone narici»²⁸ e ancora (vv. 1140-1145) a un usignolo²⁹, si può intendere come il portato estremo della lontana maledizione di Apollo (evocata ai vv. 1202-1211), che però qui risulta ancor più atroce, perché non ha come esito tanto l'incredulità manifesta dell'interlocutore³⁰, e neppure il rigetto puro e semplice, sprezzante, del vaticinio, quanto piuttosto l'incomprensione³¹.

Tanto più difficile da decodificare appare al coro il senso ultimo delle parole di Cassandra, quanto più densa risulta la metaforica della veggente, i cui percorsi verbali seguono una logica idiosincratica e, di primo acchito, imperscrutabile – perché presupporrebbe nell'interlocutore la conoscenza *contemporanea* del passato e del futuro imminente, che è invece appannaggio della figlia di Priamo e, per tragica ironia, degli spettatori³². Ma non solo l'ignoranza dei legami analogici tra l'orrore trascorso della casa di Atreo e quello futuro che va, poco a poco, facendosi presente, sembra innalzare una

riguardo, con particolare riferimento alla scena in oggetto, almeno Heath 1999, p. 46; Montiglio 2000, p. 215. Sulla «preparazione» drammaturgica e intellettuale alla frattura comunicativa tra Cassandra e il coro, soprattutto Goldhill 1984, pp. 83-84.

²⁶ Sull'immersione di Cassandra in una «metarealtà», già Mazzoldi 2001, p. 205; inoltre Montiglio 2000, p. 215.

²⁷ Come è noto, Fraenkel 1950, III, pp. 503-504, non è propenso a credere che Cassandra sia immediatamente in grado di identificare la mano omicida di Clitemestra; *contra*, con ottimi argomenti, Medda 2017, III, pp. 171-172.

²⁸ La stessa Cassandra, al v. 1185, alluderà, senza smentirla, a tale definizione.

²⁹ Sulla cui simbolica e sul cui senso, almeno Medda 2017, III, pp. 187-188 (*ad* 1140-1149.); inoltre Gianvittorio 2012, pp. 109-110; Pillinger 2019, p. 36.

³⁰ ἡμῖν γε μὲν δὴ πιστὸν θεοπέπεισιν δοκεῖς nota infatti al v. 1212 il coro, che già in precedenza (*e.g.* 1084, 1098, 1162) non aveva affatto posto in dubbio le virtù mantiche della donna. Nell'enunciato del coro al v. 1212, Goldhill 1984, p. 86, legge comunque «great irony [...]»; for, as we shall see, the chorus neither believe nor understand».

³¹ Rigetto che comunque non è ignoto alla Cassandra di Eschilo: *Ag.* 1269-1275.

³² Sulle tortuose complessità degli enunciati di Cassandra, anche Pillinger 2019, pp. 30-31. Osserva giustamente Medda 2017, I, p. 120, che le conoscenze di Cassandra in merito alle vicende della casa di Atreo paiono definire un progressivo avvicinamento tra la donna e il coro: ma tale avvicinamento è in realtà solo apparente, e si rivela illusorio nello sviluppo della scena, ingenerando nei Vecchi sconcerto e terrore.

barriera impenetrabile tra la voce di Cassandra e le menti del coro: a confronto, qui, sono due diverse specie di esseri umani. Figura anfibia e ferina in senso lato, partecipe di nature diverse e incompatibili pur restando mortale, Cassandra, infatti, travalica l'incapacità di prefigurare e vedere la propria morte, imposta da Prometeo alle stirpi umane, secondo quanto riportano in modo differente, unici in tutta la letteratura greca superstite, lo stesso Eschilo e Platone³³. A differenza del coro, cioè, la profetessa è ignara delle – o, più opportunamente, *immune dalle* – «cieche speranze» scese per mano di Prometeo a ottenebrare le menti mortali. Il cortocircuito comunicativo è dunque garantito. E a rivelare la portata tragica, così, non è soltanto la figura di Cassandra *in sé*, come sopra si osservava³⁴: pienamente tragica, invero, è la situazione, che configura una frattura linguistica e cognitiva insanabile. In questo senso, la profetessa si carica di un coefficiente tragico affatto diverso da quello di Agamennone e tuttavia complementare a esso: il sovrano si avvia alla morte calpestando – atto estremo di inconsapevole *hybris*, il tappeto rosso –, nel suo omicidio si consuma il conflitto insanabile tra mortale e divino, e nel suo sangue trova nuova linfa la colpa della casa di Atreo³⁵; ma tutto questo avviene senza la prescienza del delitto, e quasi fluttuando, anzi, nelle «cieche speranze» instillate da Prometeo³⁶. Cassandra, al contrario, muore impotente, nella piena consapevolezza di quel che l'attende: il conflitto tragico investe così l'abisso incolmabile tra conoscenza e azione, riflettendosi in quello comunicativo, parimenti insanabile³⁷.

4. Il suono dell'indicibile

Ma non solo nella sequela di immagini, di quesiti privi di risposta, nello sconcerto del coro a fronte degli accessi profetici di Cassandra, si delinea l'irriducibilità dei tipi umani coinvolti nel gioco scenico. Un peculiare «colore» fonico sembra infatti avvolgere l'attività profetica della figlia di Priamo, le cui articolazioni vocali risultano spesso caratterizzate da insistenti echi sonori, *lato*

³³ Aesch. *Prom.* 248, 250; Plat. *Grg.* 523d. Sull'unicità delle due versioni del mito, Griffith 1983, p. 183.

³⁴ Si veda però anche Schein 1982, p. 12, che coglie in Cassandra «a mortal for whom this 'illness' has no 'cure'; she has no hopes, blind or otherwise, and the prophetic knowledge that for some might be a blessing only serves to enhance the pain of her existence».

³⁵ Di Benedetto 1978, p. 280. Di altro segno le opinioni palesate in seguito dallo studioso in merito alla figura di Agamennone (*Eschilo, Oresteia*, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di E. Medda, L. Battezzato, M. P. Pattoni, Milano 1995, pp. 38-41).

³⁶ Si veda anche Schein 1982, p. 13.

³⁷ Pillinger 2019, p. 38, coglie bene tale aspetto anche in relazione al confronto tra Cassandra e Clitemnestra.

sensu allitteranti, paronomastici, e ancora da martellanti ripercussioni sillabiche dirette, inverse, in apofonia e in anagramma.

Non è certo questo il luogo per procedere a un'analisi sistematica del fenomeno³⁸ e di tutte le sue implicazioni, anche critico-testuali³⁹, che meritano uno spazio dedicato, ma credo che alcuni esempi possano contribuire a introdurre e a chiarire adeguatamente il concetto.

Anzitutto, l'urlo iniziale (vv. 1072-1073) presenta una sequenza fonica che trova il suo fulcro nel nome di Apollo, oggetto di lì a poco (v. 1081) di un gioco paretimologico⁴⁰: intorno a una ripercussione di /o/ (breve e lungo) e di /p/, infatti, si articolano le prime deflagrazioni vocali di Cassandra, in seguito ampliate ad /a/:

ὀτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ.
ὤπολλον ὤπολλον. (1072-1073)

ὀτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ.
ὤπολλον ὤπολλον. (1076-1077)

Ἄπολλον Ἄπολλον
ἄγνιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός·
ἀπώλεσας γὰρ οὐ μόλις τὰ δεύτερον. (1080-1081)

Ἄπολλον Ἄπολλον
ἄγνιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός·
ἄ ποῖ ποτ' ἤγαγές με; πρὸς ποῖαν στέγην; (1085-1087)

«[I]nsistita, incantatoria»⁴¹, la sequenza disegna un vasto arco sonoro al disopra degli interventi recitati del coro, smembrando il nome di Apollo e poi ricomponendolo variamente. Racchiuso nell'intermittenza di onde sonore, isolato nel «ritmo rotto»⁴² dei bacchei (con *brevis in longo*, e pronunciati con verosimile ampia pausa)⁴³ dei vv. 1080/1085, il dio pare assumere così una ef-

³⁸ Per un inquadramento generale dell'allitterazione in Eschilo, Pogliani 1994; Garvie 2002; contiene osservazioni di grande interesse, benché l'analisi verta principalmente sui *Persiani*, anche Ercolani 2003. Inoltre Medda 2017, I, 118-119 (inquadramento dei fenomeni fonici nella scena di Cassandra); III, pp. 262-263; 274; 292.

³⁹ Aesch. Ag. 1143, e Fraenkel 1950, III, pp. 521-522 (*ad loc.*); Aesch. Ag. 1410, e Medda 2017, III, pp. 337-338.

⁴⁰ Bettini 2018, p. 164.

⁴¹ Bettini 2018, p. 164.

⁴² Gentili, Lomiento 2003, p. 230.

⁴³ Medda 1995, p. 154 (anche per l'idea della pausa); Medda 2017, III, p. 150.

ficace consistenza acustica, protratta dall'insistenza omeoarctica /a/ del terzo baccheo (ἀγνῖατ'), per ricostituirsi in forma paretimologica (ἀπόλλων) nella sequenza incipitaria del docmio⁴⁴, e infine dissolversi (quasi in *diminuendo*) nelle sequenze ecoiche ᾗ ποῖ ποτ' del v. 1087.

Tale presenza del dio, *fisica* e fonicamente pervasiva, non è colta pienamente dal coro, che percepisce soltanto il vocativo, e s'interroga – senza comprendere – sul senso di una tale evocazione (vv. 1074-1075; 1078-1079); può non essere privo di importanza osservare come in questo inizio lirico-epirrematico l'addensarsi di oscuri fenomeni fonici interessi appunto i versi cantati, mentre ne restano sostanzialmente privi quelli recitativi – mondi non comunicanti, dunque, dal punto di vista del contenuto, della forma metrica, di quella performativa e, infine, di quella fonica⁴⁵.

Se in questi primi tre interventi di Cassandra sia da leggere una vera e propria glossolalia, una glossolalia apparente, o una peculiare volontà poetica, è francamente molto difficile dire⁴⁶: speculazioni in tal senso sono possibili, ma esse risultano arrischiate e destinate, piuttosto, a configurare un sofisma *ad ignorantiam*⁴⁷. Più prudente, dunque, mi pare attenersi al dato oggettivo, ossia alla presenza di fenomeni di iterazione fonemica e di testure ecoiche gravitanti intorno a una parola-perno, su cui si informano gli interventi di Cassandra. È tuttavia possibile, e forse anche ragionevole, domandarsi se nella redazione di tali passaggi, al netto di *intenzioni* poetiche su cui risulterebbe troppo pericoloso avanzare congetture, non abbia agito un meccanismo di intensificazione semantica ben osservato da Jakobson⁴⁸, innestandosi forse su quello, complementare, della tendenza dei parlanti e degli scriventi comuni a

⁴⁴ Che per altro Fraenkel separa dal baccheo precedente, alterando, come osserva giustamente Medda 2017, III, p. 150, la colometria trādita. Secondo Fraenkel 1950, III, p. 491, in questa sequenza il metro e il contenuto richiedono di essere sostenuti da una gestualità «unfettered»: vale *a fortiori* la pena di domandarsi, al riguardo, se anche la testura fonica non costituisca, fondendosi al metro, uno strumento atto a richiamare con forza l'attenzione dello spettatore, segnalandogli un ulteriore livello di separazione tra Cassandra e il coro.

⁴⁵ Medda 2017, III, pp. 148-149 per una sintesi della struttura metrica e delle sue ricadute sceniche (con utile bibliografia); per una possibile interpretazione del senso narratologico e drammaturgico dell'intreccio lirico-epirrematico all'inizio dell'amebeo («al canto della profetessa si commisurano le reazioni dell'interlocutore»), si veda Gianvittorio 2012, p. 108.

⁴⁶ Oltre ai citati Crippa 1990, pp. 487-508 e Heirman 1975, pp. 257-267, per un approccio recente ed equilibrato al problema della glossolalia occorre riferirsi a Harkness 2021, di cui risultano fondamentali soprattutto le pp. 1-20, per una definizione ragionata del problema.

⁴⁷ Giustamente Bettini 2018, p. 161, sembra considerare ozioso il problema. Circa la speculazione esegetica sull'impiego dei fenomeni di iterazione fonemica (le cosiddette «figure di suono») nella poesia greca e latina, mi pare resti valido, almeno come invito metodologico a una valutazione scevra da fantasiosi entusiasmi euristici, il (forse eccessivamente) severo monito di Todd 1942. Misurate e condivisibili, al riguardo, anche le osservazioni di Medda 2017, I, pp. 118-119 (n. 294).

⁴⁸ Jakobson 2002, pp. 206-212. Già Todd 1942, pp. 31-32, osservava, sia pure in modo asiste-

«etimologizza[re] senza tener conto della linguistica storica»⁴⁹, secondo una prassi invalsa, ancorché errata in termini scientifici, che indurrebbe a percepire come quasi indissolubile il legame tra suono e significato⁵⁰.

Ma non solo intorno al nome di Apollo si addensano peculiari testure sonore: difatti, successivamente all'evocazione della cena tiesteia, Cassandra comincia oscuramente a prefigurare un nuovo delitto nella casa. Al centro dei suoi enunciati, la premeditazione del delitto (μήδεται), il rinnovarsi del dolore (véon ἄχος), l'enormità del male (μέγα... κακόν):

ἰὼ ποποῖ, τί ποτε μήδεται;
τί τόδε νέον ἄχος; μέγα,
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακόν,
ἄφερτον φίλοισιν,
δυσίατον· ἀλκὰ δ'
ἐκὰς ἀποστατεῖ. (1100-1104_b)

Tralasciando l'insistito vocalismo /o/, accompagnato non da occlusive labiali e dentali, si osserverà come le iterazioni, di nuovo, si addensino intorno a parole-chiave, ora riprese in forma di palillogia (μέγα, | μέγ'), ora ai limiti dell'epifora (μήδεται), e contenute entro una sapiente struttura di *complexio* chiastica: μήδεται ~ μέγα ~ μέγ' ~ μήδεται. Ai margini e all'interno di tale struttura, si infittisce per altro la ripercussione dei costituenti fonemici del verbo, /t/, /d/, /de/, che compaiono infine, come "sintetizzati", nella sequela giambica del v. 1102. Si noterà da ultimo, ai vv. 1102-1104_b, la ripercussione sillabica /ka/, anche qui costituente della chiave semantica, κακόν, il «male» (evocato poco prima come «dolore», ἄχος, con nesso fonemico iniziale invertito /akh/), la «difesa» dal quale si trova «lontano» (ἀλκὰ / ἐκὰς): la catena delle iterazioni fonemiche, di nuovo, pone in evidenza i nuclei semantici, per giunta in un contesto metrico che appare marcato dall'uso di bacchei in coppia seguiti da un docmio⁵¹.

matico, come l'iterazione («alliteration») di un fonema non sia rivelatrice di alcunché, laddove, al contrario, «the idea is wholly in the words».

⁴⁹ Così già Gabelentz 1891, p. 218. Sull'argomento, Jakobson, Waugh 1984, pp. 191-268.

⁵⁰ Jakobson, Waugh 1984, p. 192; Malkiel 1990, p. 18. Vasta discussione critica, sull'argomento e sulle inevitabili, ancorché fertili, aporie degli approcci jakobsoniani offre Attridge 1984, *passim*, ma soprattutto pp. 1116-1120.

⁵¹ Non mi spingerei oltre nell'analizzare i *possibili* rapporti tra metro, contenuto e forma fonica, ché troppe sono le incertezze relative alla realizzazione dell'aspetto musicale, e troppo elevato il rischio di configurare paralogismi *ad ignorantiam* o illusioni ermeneutiche. Un tentativo serio e approfondito di accordare le funzioni etopoietiche della musica (e del metro) ai contenuti narrativi in ambito tragico, con specifico riferimento all'amebeo di cui ci stiamo occupando, è rappresentato

Ancora, nell'intervento in antistrofe della profetessa (vv. 1107-1111_b, significativamente chiosato dal coro, a 1112: οὐπω ξυνῆκα), si potrà rilevare come intorno a due termini cruciali, *τάλαινα* e *τελεῖς* («sciagurata», «porterai a termine?»), per l'accostamento dei quali si vorrebbe arrischiare la definizione di paronomasia⁵², si imposti la testura fonica dell'intero passo:

ἰὼ *τάλαινα*, *τόδε* γὰρ *τελεῖς*;
 τὸν ὁμοδέμνιον πόσιν
 λουτροῖσι φαιδρύνασα - πῶς φράσω *τέλος*;
τάχος γὰρ *τόδ' ἔσται*·
 προτείνει δὲ χεῖρ' ἐκ
 χερὸς ὀρεγομένα. (1107-1111_b)

Anche volendo tralasciare, ai vv. 1108-1109, le ripercussioni di /p/ e /ph/⁵³, unite a sigmatismo e rotacismo, gravitanti intorno all'altro termine-chiave del passo, *πόσιν*, non si potrà fare a meno di osservare come la prefigurazione del «compimento» e della «fine» tragga la propria testura sonora di base dai costituenti vocalici e consonantici delle parole-chiave.

L'alterità tragica di Cassandra rispetto al coro e al «chiaro discorso» di Clitemnestra, dunque, prende forma attraverso sfumature molteplici, che sono concettuali, sintattiche, lessicali, metriche, *ma anche* – e marcatamente – sonore. In un contesto di auralità, quale è quello dell'Atene del 458 a.C., e in una dimensione performativa di cui la musica è parte integrante, si può ragionevolmente credere che il fenomeno non fosse privo di conseguenze sull'uditorio.

5. Cassandra risorta

Ma, anche assegnato un portato di verità – o meglio, di verosimiglianza – all'analisi condotta fin qui, che cosa resta oggi di tanto dispiego di abilità drammaturgica, linguistica, che cosa dell'anelito a convogliare le legittime ambizioni dell'autore e i «sogni e le ambizioni di una società»⁵⁴ in un testo concepito e redatto nell'auspicio di una ricaduta a un tempo artistica, formativa, politica, etica?

da Gianvittorio 2012 (in particolare alle pp. 106-112), con il cui pur cauto ottimismo euristico, tuttavia, non sembra sempre possibile consentire fino in fondo, stante l'estrema fragilità delle premesse, per altro correttamente evidenziata dalla studiosa.

⁵² Invero, non sarebbe fuori luogo neppure la discussa (ma pregnante) espressione «lexical onomatopoeia», applicata da Attridge 1984, p. 1133, ai virtuosismi verbali di Joyce.

⁵³ Occlusiva labiale sorda aspirata, non fricativa bilabiale sorda (Allen 1987, pp. 18-29).

⁵⁴ Payen 2009, p. 385.

I numerosi *palinsesti* di un mitologema originario, elaborazioni che travalicano il limite dell'ambito artistico e del genere di pertinenza, investendo tanto la letteratura quanto l'arte visiva e quella musicale, possono di per sé già fornire una risposta generale al quesito: in forza di de-motivazioni, ri-motivazioni o trans-motivazioni⁵⁵, tali palinsesti concorrono a garantire non soltanto dell'efficacia originaria del mito, capace di sostenere metamorfosi costanti senza però cedere alla pressione del cambiamento, ma testimoniano anche della disperata necessità di ricorrere alla finzione mitica per enunciare verità altrimenti insoffribili, o per reggere il peso dell'assolutismo di una realtà⁵⁶ che l'illusione di onnipotenza dell'uomo non rende meno numinosa. Lungo il cammino dell'elaborazione del mito, dunque, ogni tappa – ogni *palinsesto* – fornisce una nuova traccia, una soluzione da accogliere o da respingere, oppure ancora da rimeditare e ri-strutturare.

La prima assoluta, a Napoli, di *Resurrexit Cassandra*, monologo in cinque quadri (“movimenti”) di Ruggero Cappuccio, per la regia di Jan Fabre, mostra come l'elaborazione del mito atridico prosegue – e felicemente – proprio nell'anno in cui la pandemia del SARS-CoV-2 ha chiarito che l'*Absolutismus der Wirklichkeit* è ben lungi dall'essere superato⁵⁷.

6. Una Cassandra per la fine dei tempi

Figlia di una catastrofe sanitaria in apparenza inattesa, e senza precedenti nella storia recente dell'umanità, la Cassandra di Cappuccio non guarda direttamente all'attualità pandemica, e contempla invece – attraverso un percorso testuale dalle forme e dai ritmi eterogenei, che spazia dall'invettiva al vaticinio e al lamento funebre – gli effetti devastanti della volontà di potenza dell'uomo. Non meno franta, nell'espressione, della Cassandra eschilea, quella di Cappuccio appare tuttavia assai più consapevole della direzione da imprimere ai propri accessi profetici. E *pour cause*: non soltanto, infatti, ella giunge a noi come relitto smembrato dal tempo, testimone degli abominî di una storia capace di

⁵⁵ Genette 1982, pp. 457-504.

⁵⁶ Blumenberg 2006, p. 9.

⁵⁷ *Resurrexit Cassandra*, a oggi inedito, è stato rappresentato in prima assoluta al Teatro Bellini di Napoli il 12 settembre 2020, in traduzione tedesca, protagonista Stella Höttler (URL <https://campaniateatrofestival.it/spettacolo/resurrexit-cassandra/>), quindi nella versione originale italiana, protagonista Sonia Bergamasco, presso il Teatro grande di Pompei, il 24-26 giugno 2021 (URL <https://teatrodinapoli.it/evento/resurrexit-cassandra/>), il Teatro romano di Verona, il 7-8 settembre 2021 (URL http://www.estateteatraleveronese.it/nqcontent.cfm?a_id=75861&tt=estateTeatrale2008&id_menu=75731; <https://skene.dlss.univr.it/2021/08/31/premesse-a-resurrexit-cassandra/>), e presso il Teatro San Ferdinando del capoluogo campano, il 23-28 novembre 2021 (URL <https://teatrodinapoli.it/evento/resurrexit-cassandra-21-22/>). Fornaro 2022, pp. 97-106.

mostrare l'abisso di infamie scavato con cura dall'uomo⁵⁸; di fatto, la veggente risorta convoglia in sé una lunghissima memoria letteraria, che contempla sia gli attimi estremi, immortalati da Eschilo, sia le propensioni bacchiche con cui Euripide ha dato vita alla profetessa nell'imminenza della partenza da Troia, e non pare immemore della celebre ripresa virgiliana⁵⁹.

Sintesi estrema delle proprie reincarnazioni letterarie, la Cassandra di Cappuccio è inoltre il risultato di sedimentazioni del passato europeo meno remoto: una fitta trama allusiva la rende straniante e simile, a un tempo, alla Kundry del *Parsifal* wagneriano e alla donna-vampiro parodiata da Marcellus Schiffer e Mischa Spoliansky in una delle più celebri canzoni del cabaret della Berlino weimariana, *Ich bin ein Vamp*!⁶⁰ In ragione di un portato di vite eventuali così vasto, dunque, la Cassandra risorta da sé stessa amplia il fuoco delle proprie visioni ben oltre il limite della propria persona e del *genos* atridico, fino ad abbracciare il mondo intero. Una simile *amplificatio* non sembra casuale, e in ogni caso non è priva di impatto sul destinatario: l'orrore della casa di Atreo, infatti, risulta esteso alla Terra, con la conseguente moltiplicazione – esponenziale – degli agenti della distruzione. La stessa cena tiesteia appare, a un tempo, trasfigurata nello smembramento del corpo di Cassandra⁶¹ – la cui macabra, morbosa descrizione trova proprio nell'*Agamennone* di Eschilo un archetipo strutturale – e nell'azione distruttiva e autofagica dell'uomo, che è al centro dell'intera *pièce*⁶².

Compiti della profetessa risorta sono, per l'autore, tanto l'ammonimento

⁵⁸ Le incarnazioni di Cassandra sono enumerate nel terzo movimento («Fuoco e fumo»).

⁵⁹ A Verg. *Aen.* II 246-249, 402-406, sembra richiamarsi per esempio, pur se con vasta *amplificatio* rispetto all'ipotesto, il secondo movimento di *Resurrexit Cassandra* («Il vento»).

⁶⁰ L'intero terzo movimento («Fuoco e fumo»), marcato da insistite anafore percettive, dipinge infatti una Cassandra in corsa incessante nel tempo e nello spazio (quale «wilde Reiterin» è annunciata Kundry nell'atto primo di *Parsifal*, e le sue reincarnazioni sono enumerate da Klingsor all'inizio dell'atto secondo; la Vamp descritta da Schiffer e Spoliansky, d'altro canto, si muove con l'agio di una consumata trasformista tra alcove regali e squallori postribolari). Per altro, mi sembra che proprio in tale sezione di *Resurrexit Cassandra* Cappuccio fonda con tocco particolarmente felice echi e suggestioni non proprio ermetiche alla Berlino weimariana (tra l'altro, nella versione in tedesco Stella Höttler intona la canzone di Friedrich Holländer *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, brano-feticcio di Marlene Dietrich, che ne fu interprete nel film *Professor Unrat* [*L'angelo azzurro*] di Josef von Sternberg [1930]) a echi pasoliniani: gioverà ricordare, al riguardo, che nei suoi *Appunti per un'Orestide africana* Pasolini aveva previsto di ristrutturare il quarto episodio dell'*Agamennone* facendone *cantare*, in traduzione inglese, alcuni versi (rielaborati) sulla musica di Gato Barbieri (Pasolini 2001, I, pp. 1185-1187). L'idea di una Cassandra-vamp(iro) o, in termini meno dissacranti, di una Cassandra ctonia, non è propriamente peregrina, né nuova (Schein 1982, p. 15); è del resto la stessa Cassandra, nell'*Agamennone*, a lumeggiare la «torma irrespingibile delle Erinni della stirpe» (vv. 1186-1194).

⁶¹ Così in «Visione» e nel primo movimento, «La nebbia».

⁶² Particolarmente chiari nel primo e nel secondo movimento di *Resurrexit Cassandra*, i rimandi strutturali e (meno frequentemente) puntuali al modello eschileo tendono a scomparire nel segui-

quanto la prefigurazione del male – aspetti in realtà non scindibili. E come per la figura eschilea, così per quella rediviva si delinea un percorso di evocazione del passato, funzionale a marcare, per analogia, il profilarsi delle sciagure imminenti, che tuttavia non investono il suo personale destino, bensì quello della Terra e dei suoi abitanti. Ci si può pertanto domandare se – e, in caso di risposta affermativa, *dove* – risieda il tragico di questo ruolo profetico, affidato a interpreti che sappiano fondere teatro di parola, canto, arti performative *lato sensu*. Le risposte possibili sono molte, e tra di esse quelle più pertinenti rimandano – credo – alla dimensione conflittuale tra emittente e destinatario, già rilevata nell'analisi della Cassandra eschilea. Nel caso di *Resurrexit Cassandra*, poi, il dato risulta palmare, nell'assenza *fisica* di un interlocutore: assente *sur scène*, l'interlocutore in realtà esiste, è ovunque, e la sua assenza sul palco è in realtà il correlato – fortissimo – dell'assenza (o del rifiuto) di un'interlocuzione. Come sulla scena ateniese, di nuovo Cassandra parla una lingua che non si vuole accogliere, i cui messaggi sono volti in mala parte o oggetto di derisione. Cassandra è ἠῆρ, come nell'*Agamennone*, o menade come nelle *Troiane*.

Il conflitto contemporaneo, tra conservazione e dissipazione dell'ecosistema, è certo difficile da ricomporre⁶³, ma è la volontà di non comprendere, sembra dirci la Cassandra di Cappuccio, a renderlo esiziale. Così, come il suo lontano modello attico, e come l'anonimo persiano menzionato da Erodoto, la Cassandra risorta consuma la propria dimensione tragica (che, in questo caso, è anche la *nostra*), nel constatare come la comprensione dei fenomeni e la capacità di porvi rimedio, prive di una ricaduta pratica, siano pura vanità, pastura di un *Weltschmerz* insanabile – ἐχθίστη δὲ ὁδὸν [...] τῶν ἐν ἀνθρώποισι, come appunto asseriva l'anonimo erodoteo⁶⁴.

7. Una stanchezza prometeica

Di qui, forse, le reiterate maledizioni di una Cassandra singolarmente combattiva, a fronte dell'impossibilità di un'interlocuzione efficace o almeno di

to, proiettato con forza sulla contemporaneità e sulle sue devianze, al punto da porre in ombra i trascorsi remoti (le vicende iliache e la morte) della profetessa.

⁶³ Ne ha trattato in modo eccellente, integrando il problema nell'analisi puntuale delle declinazioni tragiche della contemporaneità e delle funzioni etiche del teatro, Fornaro 2021, pp. 5-9.

⁶⁴ Può essere di un certo rilievo osservare come per l'autore, secondo quanto affermato in una recente intervista (URL <https://www.youtube.com/watch?v=TkuD5EMKEWA>), la sua Cassandra si sostanzia dell'eredità di personalità notevoli del XX e XXI secolo, tra cui Pier Paolo Pasolini, Alda Merini, il Pontefice in carica, Greta Thunberg: profeti e profetesse, verrebbe fatto di dire, spesso inascoltati, vilipesi, derisi.

un confronto costruttivo con l'umanità contemporanea⁶⁵. Maledizioni che hanno un precedente conclamato proprio nell'*Agamennone*, nell'esasperato ἴτ' ἐς φθόρον, «andate in malora!»⁶⁶, rivolto da Cassandra ai paramenti di profetessa, divenuti emblema della vanità del suo sapere incapace di preservarla. Ma la veggente risorta, rievocata contro la propria volontà, come la Kundry wagneriana, e come quest'ultima desiderosa soltanto di silenzio e di riposo, è esausta⁶⁷: troppi vaticini hanno consumato le sue reincarnazioni, inutilmente. È del resto propria del suo remoto modello attico anche la stanchezza per una vita trascorsa in uno sterile e sfiancante profetizzare, al momento di avviarsi alla morte⁶⁸.

Pure, a differenza del personaggio eschileo, quello di Cappuccio non ha del tutto smarrito la speranza di essere creduta, e la sua insistenza, pur nell'estenuazione, svela un tratto filantropico che getta su di lei una luce paradossalmente prometeica e antiprometeica a un tempo.

Antiprometeica nel denunciare le vane speranze che seducono i mortali, ottenebrandone la razionalità e trasformandoli in automi, la Cassandra di Cappuccio ha infatti il coraggio di gridare la propria morte e quelle causate dall'uomo, imponendo a quest'ultimo di spalancare gli occhi sul futuro esiziale che lo attende. Il risultato drammaturgico, notevolissimo, non è ottenuto in virtù della sola *inventio*, benché un intreccio di topiche ben collaudate, e articolate con notevole sapienza, percorra *Resurrexit Cassandra* nella sua interezza. L'autore, infatti, sa disporre i propri argomenti all'interno di una trama sonora di grande impatto, la cui impostazione a *cluster* addensati intorno ai perni semantici delle diverse sezioni si avvicina molto a quella dell'*Agamennone* osservata sopra. Una sensazione spaventosa investe così fin dall'inizio lo spettatore, cui non sfugge come dalla disposizione sonora emani una pressione semantica che – come appunto in Eschilo – dalle sequenze sonore e dall'iterazione agglutina immagini e concetti ben al di là degli etimi delle parole.

Se ne vedano alcuni esempi, tratti dal secondo («Il vento»), dal quarto («Vapore») e dal quinto movimento («Pioggia»):

[...]

vi rimaneva un solo **respiro**

⁶⁵ La maledizione, in *Resurrexit Cassandra*, è presente come accenno nel primo movimento, per divenire anafora tematica nel quarto («Vapore»).

⁶⁶ Aesch. *Ag.* 1267.

⁶⁷ Così, nell'atto primo di *Parstfal*, Kundry si lamenta: «Nur Ruhe will ich, | nur Ruhe, ach! Der Müden. | Schlafen! – O, daß mir keiner wecke! | Nein! Nicht schlafen! – Grausen faßt mich!»: solo riposare vorrebbe la donna; invece, rievocata ancora e ancora, sente l'orrore impadronirsi di lei.

⁶⁸ Rileva questo tratto, con grande finezza, Mazzoldi 2001, p. 199.

non c'**era** più **aria** nella nostra città.
Ultima **rosa** dell'**estate**
 io fui
 violentata da **Aiace**
 nel **tempio sacro** ad **Atena**.
 Ma **Aiace** poco dopo **mori**.
 Io fui **presa** in **ostaggio** da **Agamennone**
 sua **preda**
 suo **trofeo**.

I componenti fonici del passo, come si vede, sono tratti dalle chiavi semantiche: sull'ultimo «respiro» dei Troiani, anticipato e richiamato dalle percussioni omeoarctiche «rimaneva» e «*rosa*», si definisce l'intera testura sonora dei versi, i cui termini principali sono investiti dal nesso /r/+vocoide. Intorno, si distribuiscono i nessi /t/+vocoide, anche in forma ribattuta, a definire iterazioni e rime ritmiche, al cui centro sono Troia («città»), il tempo («*estate*»), la violenza («*violentata*») e la schiavitù («*ostaggio*»). Il vocalismo prevalente, in /a/, è rimarcato dalla sequenza omeoarctica *Aiace-Atena-Aiace-Agamennone*. Non meno impressionante, l'evocazione dell'agonia dei mari:

Arcipelaghi di **plastica**
 galleggiano sul **mare**
 diabolica deriva
metafora del vostro non essere.
 Che siate **maledetti**.

Tralasciando l'insistenza omeoarctica «*diabolica deriva*», che pure non è priva di impatto sull'ascoltatore, si osserverà che, in tutto il passo, l'enunciato di Cassandra trae la propria testura sonora dai perni semantici: la *plastica* e il *mare*, che trovano una sintesi nel ritorno omeoarctico (sillabico) *ma(r)/ma(l)*, e hanno echi diretti e invertiti (*la-al*) in tutto il passo, e financo nel referente sotteso: «*plastic island*».

E infine:

Resurge donna
 Donami l'**astronomia** della **tenerrezza**
Torna
 Indicativa bellezza **remota**.
Torna
futuro **imperativo** dell'armonia.
 Io ti **prego** **universo**

sana la ferita
 salva le sillabe di Amore
 salva il suo sangue prezioso
 salva il tempo nei tempi.

A definire il timbro sonoro del passo, non sorprendentemente, è il termine-chiave dell'intera *pièce*: «resurge», dalla cui sillaba iniziale si diffondono le ripercussioni, non solo omeoarctiche, dirette e in inversione, tra cui si segnala quella terminale di «Amore», picco emotivo della sequenza⁶⁹. Dalla liquida /r/ di «resurge», inoltre, emana una catena iterativa che investe l'altro perno semantico, «torna», le cui variazioni apofoniche e anagrammatiche si imprime nella mente dell'ascoltatore italiano (forse anche per richiamo involontario della memoria alle rime ricche del tredicesimo canto dell'*Inferno* dantesco) almeno quanto le ripercussioni sillabiche (unite all'anafora dell'imperativo «salva») *sa-sal-sil-sal-sa-sal*. Di nuovo, l'articolazione dei suoni è tale da imporre, all'ascolto, un istintivo riconoscimento semantico a dispetto delle norme della linguistica storica. La perorazione di Cassandra, in tal modo, associa all'ingiunzione un effetto ipnotico che la rende irresistibile.

Quest'ultima osservazione consente di avviarsi alla conclusione, riprendendo il discorso dove lo si era interrotto: l'aspetto prometeico dell'antiprometeica Cassandra. Agli antipodi del titano, la figlia di Priamo appare tesa, lungo tutta la *pièce* di Cappuccio, a denunciare agli uomini il veleno delle loro stolte speranze – e meglio: *illusioni* – sotto qualunque forma esse si manifestino. Ma proprio questo anelito dilacerato, che si riveste di una forma sonora inebriante, è spia di una volontà salvifica, filantropica nell'accezione genuina dell'aggettivo. E tale tratto, che rischia di sfuggire alla Cassandra di Eschilo, è proprio quello che emerge dai vv. 436-525 del *Prometeo*: l'εὐνοία, la benevolenza o l'affetto per l'umanità, in nome della quale il titano tanto ha compiuto, è la stessa forza che in fondo sembra animare la profetessa risorta. A differenza di Prometeo, però, la Cassandra che si aggira oggi per il mondo ha vissuto e ha visto troppo – forse ha *amato* troppo, come Cappuccio sembra voler suggerire. Risorta negli anni in cui nessuna catastrofe sembra indurre l'uomo a riflettere – neppure quella in corso – Cassandra ha compreso quel che Prometeo non avrebbe potuto nemmeno lontanamente immaginare: amare l'umanità significa costringerla a scrutare il fondo dell'abisso che ha creato, imporle di prefigurare la morte in ogni dettaglio, così da indurla a fermarsi. L'età dell'illusione, della speranza

⁶⁹ Ma si noterà anche la paronomasia inorganica «donna»/«donami», estesa in eco a «astronomia», e al più remoto «armonia», con omeoarcto e ripresa anagrammatica.

menzognera e salvifica è finita. E con questo, Cassandra passa il testimone all'uomo, prima di tornare nel suo silenzio: a stabilire se sarà tragico il destino della figlia di Priamo, se cioè un abisso di incomunicabilità si frapperà ancora una volta tra lei e chi la ascolta, questa volta sarà l'uomo stesso.

Bibliografia

- ALLEN W. S. 1987, *Vox Graeca. A Guide to the Pronunciation of Classical Greek*, Cambridge (prima ed. 1968).
- ATTRIDGE D. 1984, *Language as Imitation: Jakobson, Joyce, and the Art of Onomatopoeia*, «Modern Language Notes» XCIX 5, pp. 1116-1140.
- BETTINI M. 2018, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Roma.
- BLUMENBERG H. 2006, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main (prima ed. 1979).
- CRIPPA S. 1990, *Glossolalia. Il linguaggio di Cassandra*, «Studi italiani di linguistica teorica applicata» XIX 3, pp. 487-508.
- CRIPPA S. 1997, *Un genere oracolare? Ipotesi per un'analisi del linguaggio delle visioni*, in E. BANFI (a cura di), *Atti del secondo incontro internazionale di linguistica greca*, Trento, pp. 121-142.
- DI BENEDETTO V. 1978, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino.
- EASTERLING P. 2005, *Agamemnon for the Ancients*, in F. MACINTOSH et al. (eds.), *Agamemnon in Performance 458 to AD 2004*, Oxford, pp. 23-36.
- ERCOLANI A. 2003, *Figure di suono nei Persiani di Eschilo. Una proposta d'indagine*, in R. NICOLAI (a cura di), *ΠΥΣΜΟΣ, Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Roma, pp. 173-199.
- FORNARO S. 2021, *Edipo nell'Antropocene*, «Visioni del tragico» II, pp. 5-9.
- FORNARO S. 2022, *La resurrezione di Cassandra e la poesia dell'Antropocene*, «Letteratura e letterature» XVI, pp. 97-106.
- FRAENKEL E. (ed.) 1950, *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford, I-III.
- FRYE N. 2000, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton and Oxford (prima ed. 1957).
- GABELENTZ G. V. D., 1891, *Die Sprachwissenschaft, ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse*, Leipzig.
- GARVIE A. F. 2002, *Alliteration in Aeschylus*, «Lexis» XX, pp. 3-12.
- GENETTE G. 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris.
- GENTILI B., LOMIENTO L. 2003, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano.
- GIANVITTORIO L. 2012, *La narrazione melica nella tragedia. Modi del racconto ed etopea del narratore (Aesch. "Ag." 1072-1294; Eur. "Or." 1369-1502)*, «Quaderni urbinati di cultura classica» CI 2, pp. 97-123.
- GOLDHILL S. 1984, *Language, Sexuality, Narrative. The Oresteia*, Cambridge.
- GRIFFITH M. (ed.) 1983, *Aeschylus, Prometheus Bound*, Cambridge.
- HARKNESS N. 2021, *Glossolalia and the Problem of Language*, Chicago and London.
- HEATH J. 1999, *Disentangling the Beast: Humans and Other Animals in Aeschylus' Oresteia*, «The Journal of Hellenic Studies» CXIX, pp. 17-47.
- HEIRMAN L. J. 1975, *Kassandra's Glossolalia*, «Mnemosyne» XXVIII 3, pp. 257-267.
- JAKOBSON R., 2002, *Saggi di linguistica generale*, Milano (ed. or., *Essais de linguistique générale*, Paris 1963).

- JAKOBSON R., WAUGH L. 1994, *La forma fonica della lingua*, Milano (ed. or., di *The Sound Shape of Language*, Bloomington and London 1979).
- JUDET DE LA COMBE P. 2010, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques? Théâtre et théorie*, Montrouge Cedex.
- MALKIEL Y. 1990, *Diachronic Problems in Phonosymbolism. Edita and Inedita (1979-1988)*, Amsterdam/Philadelphia.
- MAZZOLDI S. 2001, *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa-Roma.
- MEDDA E. 1995, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (Cretico, Molosso, Baccheo, Spondeo, Trocheo, Coriambo)*, «Studi classici e orientali» XLIII, pp. 101-234.
- MEDDA E. (a cura di) 2017, *Eschilo, Agamennone*, Roma, I-III.
- MEDDA E. 2020, *ΜΑΘΟΥΣΙΝ ΑΥΛΩ ΚΟΥ ΜΑΘΟΥΣΙ ΑΗΘΟΜΑΙ. Fonctions dramatiques du silence dans l'Agamemnon*, «Cahiers du théâtre antique» III, pp. 21-47.
- MONTIGLIO S. 2000, *Silence in the Land of Logos*, Princeton.
- MOREAU A. M. 1985, *Eschyle: La violence et le chaos*, Paris.
- NUSSBAUM M. 2004, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Bologna (ed. or., *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge 1996).
- PACE C. 2008, *Tragedia, ἐκπλήξις e ἀπάτη nell'anonima Vita di Eschilo*, «Seminari Romani di Cultura Greca» XI 2, pp. 229-254.
- PASOLINI P. P. 2001, *Per il cinema*, a cura di W. SITI, F. ZABAGLI, Milano, I-II.
- PAYEN P. 2009, *Transpositions Mythologiques*, in J. P. AYGON, C. BONNET, C. NOACCO (éds.), *La Mythologie de l'Antiquité à la Modernité. Appropriation-Adaptation-Détournement*, Rennes, pp. 383-388.
- PILLINGER E. J. 2019, *Cassandra and the Poetics of Prophecy in Greek and Latin Literature*, Cambridge.
- POGLIANI M. C. 1994, *L'allitterazione nella tragedia eschilea*, «Lexis» XII, pp. 37-46.
- SAÏD S. 2002, *Herodotus and Tragedy*, in E. J. BAKKER, I. J. F. de JONG, H. V. WEES (eds.), *Brills Companion to Herodotus*, Leiden-Boston-Köln, pp. 117-148.
- SCHEIN S. L. 1982, *The Cassandra Scene in Aeschylus' «Agamemnon»*, «Greece & Rome» XXIX 1, pp. 11-16.
- STANFORD W. B. 1939, *Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice*, Oxford.
- STEINER G. 1961, *The Death of Tragedy*, New York.
- SZONDI P. 1996, *Saggio sul tragico*, Torino (ed. or., *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main 1961).
- TODD O. J. 1942, *Sense and Sound in Classical Poetry*, «The Classical Quarterly» XXXVI 1-2, pp. 29-39.
- VERNANT J.-P., VIDAL-NAQUET P. 1976, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino (ed. or., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972).

Sitografia

<https://campaniateatrofestival.it/spettacolo/resurrexit-cassandra/>
<https://skene.dlss.univr.it/2021/08/31/premesse-a-resurrexit-cassandra/>
<https://teatrodinapoli.it/evento/resurrexit-cassandra-21-22/>
http://www.estateteatraleveronese.it/nqcontent.cfm?a_id=75861&tt=estateTeatrale2008&id_menu=75731

Gherardo Ugolini

Gli Atridi sullo schermo

Tre Orestee cinematografiche del XXI secolo

ABSTRACT The essay reflects on the presence of the *Oresteia* in 21st century cinema, by analysing three films which explicitly refer to Aeschylus' trilogy: Antonio Capuano's *Luna rossa* (2001), Yorgos Zois' *Interruption* (2015) and Gipo Fasano's *Eumenidi* (2020). In all three, the mythical plot is not represented in its diachronic development, but it constitutes an archetypal background on which other issues linked to contemporaneity are projected: the delinquency of the Camorra in *Luna rossa*, the fiction-reality relationship in *Interruption*, the discomfort of a well-off but unmotivated generation in *Eumenidi*.

KEYWORDS Aeschylus, *Oresteia*, Greek tragedy, Antonio Capuano, Yorgos Zois, Gipo Fasano.

La saga degli Atridi, e in particolare la trama dell'*Oresteia* di Eschilo (in scena nel 458 a.C. al teatro di Dioniso di Atene) hanno costituito e continuano a costituire, insieme con poche altre vicende della mitologia classica, un riferimento stimolante per la produzione di pellicole cinematografiche. I film che s'ispirano alle tragedie di Eschilo sulla stirpe degli Atridi, in maniera più o meno diretta o allusiva, sono molteplici e curiosamente si concentrano quasi tutti nei primi anni Settanta del secolo scorso. Vale la pena di ricordare, tra gli altri, *Elettra* (Ἠλέκτρα) di Michael Cacoyannis (1972), *Elettra, amore mio* (Szerelmen, Elektra) di Miklós Jancsó (1974), *La recita* (Ο θίασος) di Theo Angelopoulos (1975), *Ifigenia* (Ιφιγένεια) di Cacoyannis (1977). Già prima, tra il 1968 e i primi mesi del 1970, Pier Paolo Pasolini aveva girato il suo film "mitologico" *Appunti per un'Orestide africana*, documentario che nasce dal desiderio del regista italiano di cercare nel continente africano locazioni, situazioni e personaggi idonei per un nuovo adattamento della trilogia eschilea¹.

¹ Sull'*Orestide africana* di Pasolini si veda l'analisi contenuta nel fondamentale libro di Massimo Fusillo (Fusillo 2007, pp. 139-184). Inoltre: De Santi 1983, pp. 69-72; Gardi 1996, pp. 75-87; Ricciardi 2000, pp. 501-517; Medda 2004, pp. 109-126; Raveggi 2012; Ugolini 2019, pp. 339-357. Vale la pena di ricordare anche il film del 1947 *Il lutto si addice a Elettra* (*Mourning Becomes Electra*) diretto da Dudley Nichols, trasposizione cinematografica dell'omonima trilogia teatrale di Eugene O'Neill. È ipotizzabile che tanto interesse per l'*Oresteia* in quel periodo (anni Settanta del

In questo contributo si esaminano tre pellicole, prodotte nei primi due decenni del XXI secolo, nelle quali l'*Oresteia* di Eschilo assume la funzione di sottotesto su cui proiettare e rileggere problematiche della realtà contemporanea. I tre film oggetto d'analisi sono, in ordine cronologico: *Luna rossa* di Antonio Capuano (2001), *Interruption* di Yorgos Zois (2015), *Eumenidi* di Gipo Fasano (2020). In ciascuna di queste pellicole si evidenziano rielaborazioni e adattamenti della saga mitica degli Atridi, con riferimenti costanti e puntuali all'elaborazione tragica di Eschilo, anche se le finalità perseguite dai registi e le strategie narrative delle rispettive sceneggiature ne fanno un'utilizzazione alquanto differenziata².

1. Un'*Oresteia* tra i camorristi: *Luna rossa* di Antonio Capuano

Il regista napoletano Antonio Capuano ripropone in *Luna rossa* le vicende della trilogia eschilea in chiave contemporanea, nel contesto delle guerre tra clan camorristici³. La sceneggiatura della pellicola, presentata alla 58ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 2001, è costruita sul racconto di un 'pentito' che, attraverso una serie di *flashbacks*, rivela al giudice

secolo scorso) da parte del cinema europeo e americano vada ricondotto a motivazioni di carattere politico. La trama della trilogia di Eschilo, infatti, si presta bene, in momenti storici di crisi e di trasformazione radicale della realtà politica e sociale, a riflettere artisticamente le dinamiche di cambiamento, superamento dell'arcaico e affermazione del nuovo. Sul «modello evolutivo» come schema ermeneutico applicato all'*Oresteia*, in un'analisi specificamente dedicata alle messinscene teatrali cfr. Bierl 2004, pp. 43-60. Desidero ringraziare di cuore i due anonimi revisori del mio saggio che, con i loro suggerimenti e correzioni, mi hanno molto aiutato a migliorarne la forma e i contenuti.

² Si può osservare come l'interesse per l'*Oresteia* abbia riscontro anche nella produzione narrativa dei primi decenni del XXI secolo e, anche in quest'ambito, non già nel senso di una ripresa fedele della vicenda mitica, bensì in romanzi che usano la traccia della trilogia eschilea come sottotesto di riferimento. Mi riferisco in particolare a *Le benevole* (*Les bienveillantes*) di Jonathan Littell (2006) e a *La casa dei nomi* (*House of Names*) di Colm Tóibín (2017).

³ Antonio Capuano è autore teatrale, televisivo e cinematografico, nonché titolare della cattedra di scenografia all'Accademia delle Belle Arti di Napoli. Il suo esordio nel cinema cade nel 1991 con il film *Vito e gli altri*, in cui tratta la vita difficile dei bambini di strada a Napoli, vincitore dell'ottava edizione della Settimana Internazionale della Critica alla Mostra del Cinema veneziana. Nel 1996 arriva il successo con *Pianese Nunzio, 14 anni a maggio*, che narra la storia di un giovane chierichetto molestato dal parroco della sua chiesa. Seguono le pellicole: *Polvere di Napoli* (1998), *Luna rossa* (2001), *La guerra di Mario* (2005), *L'amore buio* (2010), *Bagnoli Jungle* (2015), *Achille Tarallo* (2018), *Il buco in testa* (2020). Ha inoltre diretto episodi dei film collettivi *L'unico paese al mondo* (1994) e *I vesuviani* (1997). Capuano rientra nel gruppo di giovani registi napoletani che, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, hanno contribuito a un rinnovamento profondo dell'approccio cinematografico alla realtà di Napoli (cfr. Marlow-Mann 2011 e Tabanelli 2011). In particolare, sul suo modo di affrontare l'universo mafioso-camorristico in contrasto con gli schemi narrativi e visuali più diffusi e sugli influssi del cinema americano (Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Abel Ferrara) cfr. Morreale 2010, pp. 223-227.

che lo sta interrogando la storia della famiglia Cammarano, un vero e proprio clan malavitoso che, sin dagli inizi degli anni Settanta, ha saputo allargare a macchia d'olio il proprio potere sul territorio. Una estrema determinazione, accompagnata a una violenta compattezza di gruppo (il comando all'interno del clan è garantito da una rigida gerarchia fondata sul rispetto), ne costituiscono la forza. I membri del clan Cammarano vivono chiusi dentro una specie di tenuta-fortino, impenetrabile dall'esterno e tutta arredata con mobili di lusso pacchiano e contorno di animali feroci in gabbia. Dentro la loro rocca fortificata i Cammarano celano i propri demoni, le ossessioni e i veleni che li distruggono lentamente. Ma, ad un certo punto, per una serie di coincidenze, l'equilibrio del gruppo, costruito sui principi dell'obbedienza gerarchica e dell'oppressione, si sfalda, soprattutto perché le generazioni più giovani cominciano a perdere fiducia nell'organizzazione della struttura. Benché assuefatte alla logica della sopraffazione nella quale sono stati allevati, istintivamente tendono a sottrarsi dal peso di essere esposti continuamente al pericolo. Basta che uno solo di loro, Oreste (l'unico a portare il nome di un personaggio della tradizione mitica) si ribelli apertamente, per far vacillare l'intera piramide, portando tutti verso un inevitabile massacro⁴.

Il riferimento al mito classico e al modello eschileo è facilmente riconoscibile in alcuni aspetti della trama: la moglie del boss camorrista, Irene (Licia Maglietta), che, a dispetto del nome, è una vera *dark lady*, una donna spietata degna di Clitemnestra «donna capace di decisioni da uomo» (γυναικὸς ἀνδρόβουλον, Aesch. Ag. 10), che ordina l'assassinio del marito Amerigo (Toni Servillo) (Fig. 1). L'Agamennone della situazione, che qui si chiama per l'appunto Amerigo, è un capoclan odiato da tutti per ragioni di rivalità, e anche per essere stato il responsabile del sacrificio di una delle proprie figlie. L'amante di Irene ha nome Egidio (Antonio Iurio), che richiama quello di Egisto della tradizione mitologica e tragica. L'Elettra del mito in questo film si chiama Orsola (Antonia Truppo), legata al fratello Oreste da un legame esplicitamente incestuoso. Il vero protagonista è proprio Oreste, interpretato da Domenico Balsamo (Fig. 2); è il più giovane esponente della famiglia Cammarano, e colui che racconta al giudice gli avvenimenti di cui è stato testimone e autore. La saga dei Cammarano, rievocata dal 'pentito' Oreste, è intrisa di violenza, sesso, tradimenti e incesti, ingredienti propri della tragedia greca. La colpa originaria è quella

⁴ *Luna rossa* (Italia 2001); soggetto, sceneggiatura e regia: A. Capuano; interpreti principali: I. Celoro (Tony), T. Servillo (Amerigo), L. Maglietta (Irene), A. Iurio (Egidio), D. Balsamo (Oreste), A. Truppo (Orsola), C. Cecchi (Antonino), A. Pennarella (Libero), S. Del Giudice (Elena); fotografia: T. Borgstrom; musiche: L. Gatti, P. Polcari, Raiz; produzione: Poetiche cinematografiche. La sceneggiatura del film è pubblicata in Capuano 2002. Barisone 2002, p. 49.

compiuta da Amerigo il quale, pur di vincere la guerra contro la famiglia rivale dei Luongo, non ha esitato a sacrificare la figlia Amina, come si evince in una delle scene iniziali, quando ritorna a casa dopo avere condotto a termine l'impresa bellica. Il successo militare non altera tuttavia, almeno apparentemente, gli equilibri psicologici interni alla famiglia: Amerigo mantiene un rapporto di sudditanza nei confronti dell'anziano suocero Tony (Italo Celoro), vero capo del clan, il che suscita l'ironia della moglie Irene. Né manca una concubina che Amerigo tiene con sé in casa, Elena, donna di origini greche, già compagna del capoclan rivale, che era stata conquistata come bottino di guerra e che, al momento opportuno, verrà liquidata con estrema violenza. La sequenza di faide e omicidi è impressionante e passano sette anni prima che Oreste, in preda all'esasperazione, compia la sua vendetta eliminando tutti i componenti della famiglia, compresa la madre Irene, per poi costituirsi alla polizia.

I riferimenti al teatro eschileo sono disseminati qua e là nel film e concorrono a leggere in chiave di tragedia le gesta del clan camorristico, delineandone l'ascesa e poi la precipitosa rovina. I personaggi sono trattati come "maschere" senza profondità psicologica e Capuano le fa recitare in modo stilizzato e alle volte straniante, con un effetto di forte impatto sullo spettatore. Un esempio eclatante è la figura del patriarca Tony, con gli occhiali neri sempre sugli occhi, simbolo del suo potere e strumento per infondere paura nel prossimo. Lo stesso vale per la figura di Irene, una Clitemnestra spavalda e sboccata, che colpisce per un *look* eccentrico, un trucco sempre molto carico, abiti vistosi e capelli di un colore che cambia quasi in ogni scena. Irene è il simbolo più potente di questa umanità degenerata: appare sempre fredda e indifferente, non fa una piega neppure quando le muore il padre e poi il marito o quando scopre il legame incestuoso tra i suoi due figli. È abituata ad usare il corpo e la sessualità come strumenti di potere al fine di indurre i maschi ad agire secondo i propri *desiderata*. Tale morbosità ipertrofica emerge in modo vistoso anche nella scena finale, quando vede Oreste con la pistola puntata per ucciderla: secondo il copione eschileo, si spoglia per mostrare il seno al figlio, ma lo fa con movenze sensuali e con esplicite parole di seduzione sessuale: «Vieni vicino a me. Non ci sta più nessuno. Siamo rimasti soli io e te. Non è quello che hai sempre voluto? Eh? Avermi solo per te. Vieni qui, stenditi, spogliati».

Un tema tipicamente eschileo di *Luna rossa* è il contrasto tra generazioni. I due leader del clan hanno visioni contrapposte: il vecchio Tony propugna fino all'ultimo la logica della violenza spietata e della conquista fisica del territorio, fedele al motto per cui «gli uomini devono imparare le due regole della sopravvivenza, fottere è la prima regola, uccidere la seconda». Il genero Amerigo vorrebbe gestire le attività criminali secondo concezioni più moder-

ne, per dare meno nell'occhio. La terza generazione, quella di Oreste e Orsola sancisce, invece, almeno in apparenza, un rifiuto totale rispetto ai valori del modello familiare in cui sono cresciuti. Per Oreste, giovane tormentato e masochista, la soluzione è l'autoesilio; per Orsola si tratta invece di andare a recuperare il corpo della sorella morta, nonostante l'intera famiglia le vieti di farlo. Quest'ultima sottotrama, appena accennata nel film, indica chiaramente una contaminazione tra la vicenda degli Atridi e quella di Antigone⁵, e sarebbe stato interessante se Capuano l'avesse sviluppata più profondamente.

Se il 'sangue' costituisce una sorta di filo rosso del film, presente in quasi tutte le sequenze sia nel senso di simbolo della virilità maschile, sia come vincolo familiare, l'altro grande tema è quello del 'tradimento'. Nonostante il serpeggiare della paura tra i membri del clan quale vincolo che cementifica l'obbedienza (l'*Oresteia* di Eschilo era considerata nell'antichità un classico del *phobos*), alla fine, nel corso della vicenda, tutti tradiscono tutti: le mogli tradiscono i mariti, gli amici si tradiscono tra di loro, i sottoposti tradiscono i capi etc. La volontà di tradire annienta ogni altro sentimento: il senso del dovere, i legami di famiglia, l'amicizia. La centralità del tradimento nel film è sottolineata, del resto, dal titolo stesso: *Luna rossa* è il nome di una canzone popolare napoletana del 1950 scritta da Vincenzo De Crescenzo e musicata da Antonio Vian, divenuta celebre grazie all'interpretazione di Claudio Villa (quella che ascolta il vecchio Tony prima di essere ucciso). La canzone parla di un uomo che, dopo essere stato abbandonato dalla donna amata, parla alla luna, ma nel film essa preannuncia l'epilogo funesto della vicenda.

In un incontro col pubblico Antonio Capuano ha esplicitato il suo consapevole progetto di ricorrere ai «grandi racconti archetipici» offerti dalla tragedia greca «per mettere in scena il presente», operazione già da lui tentata nel 1994 con una riduzione della *Medea* di Euripide in forma di sceneggiata in dialetto napoletano⁶. Il regista ravvisa una perfetta continuità tra le problematiche trattate dai tragediografi attici del V secolo a.C. e quelle della società contemporanea:

Voglio dire che nei racconti di questi grandi tragici emergono problematiche non risolte, ancora valide ai giorni nostri come problematiche esistenziali, almeno fino a quando qualcosa non cambierà radicalmente. Alcuni passaggi della nostra vita, del nostro relazionarci, sono ancora inchiodati a questi problemi

⁵ Pucci 2016, p. 226.

⁶ Pucci, 2016, p. 225. L'incontro col pubblico al quale ci riferiamo ha avuto luogo il 1° dicembre 2001 presso la libreria Bibli di Roma. Ne è disponibile una trascrizione, da cui si cita, a cura di Stefano Coccia (Coccia 2002).

mai totalmente compresi che ci affliggono, senza che ci sia da parte nostra la possibilità di eliminarli definitivamente, avendone sviluppato pienamente i significati. Forse ci sarà in futuro una società organizzata diversamente, neanche io so come, magari con figli nati in provetta e senza le famiglie tradizionalmente intese. [...] Oggi questa condizione ci riguarda tutti, dagli Australiani ai Napoletani, agli Americani, ai Bosniaci, perché è la condizione stessa del nascere e del vivere.

Ma il discorso non si limita agli aspetti di contenuto. Capuano si sente culturalmente vincolato agli schemi della drammaturgia tragica, il che lo porta ad escludere una prospettiva di narrazione lineare e realistica a vantaggio di una dimensione più astratta e paradigmatica. Queste le parole del regista:

Chiaramente, poi, essendo io napoletano, e quindi legato culturalmente in qualche modo alla Grecia, mi sento particolarmente vicino ad una certa visione della drammaturgia. Dovevo quindi raccontare gli aspetti interni di questa famiglia, ma volevo raccontare ciò non attraverso uno schema abitudinario, realistico, da legare all'idea di un tran tran quotidiano, perché in definitiva mi sarebbe sembrato qualcosa di superficiale e fastidioso. Volevo al contrario che il racconto di questa famiglia si trasformasse in un racconto esemplare, per cui ho pensato di usare questa struttura drammaturgica presa direttamente dalla grande tragedia, dalla tragedia greca, per conferire un tono di astrattezza e sublimazione. Tra i miei obiettivi rientrava che le conversazioni dei componenti di questa famiglia fossero intessute di una forma di dialogo molto più intensa, un dialogo insomma che sfiorasse alcuni canoni estetici, raggiungendo esiti più alti. Lo potete capire bene se avete contrabbando, come piace dire a me, con la tragedia greca, ma anche con i grandi tragici moderni, da O'Neill fino a Pasolini. Quando si organizzano i dialoghi per le grandi tragedie c'è, improvvisamente, un salto, o una curiosa fuga in organizzazioni sintattiche particolari. Di questo avevo bisogno per creare uno scarto rispetto ad una realtà che mi sembrava non potesse servire a realizzare un film così intenso e forte come volevo; poi non so se ci sono riuscito.

Il recupero del modello eschileo si presenta, dunque, come operazione meditata e consapevole. Da lì Capuano attinge modelli formali di drammaturgia, costruzione di personaggi e di dialoghi, allo scopo di offrire una rappresentazione che esprima significati simbolici da decifrare⁷. Il tutto è realizzato at-

⁷ In un'intervista rilasciata poco dopo l'uscita del film, Capuano ha ripreso la questione del rapporto col modello eschileo affermando: «In *Luna rossa* c'è una struttura che segue la falsariga dell'*Oresteia*. La mia intuizione era che queste grandi famiglie di Camorra potessero assomigliare ai grandi archetipi della tragedia, in cui tutti si odiano, il sangue si mischia al sangue, avvengono

traverso uno stile narrativo asciutto, per non dire gelido, a tratti visionario e claustrofobico, dominato da un ritmo serrato e senza pause. *Luna rossa* non cede mai alla tentazione dell'indagine sociologica e neppure della denuncia politica di quanto viene rappresentato (i crimini della Camorra). Se mai, il discorso investe la dimensione etica: tutti i membri della famiglia Cammarano vivono una condizione di degrado morale senza via d'uscita. Il loro cinismo e la loro spietatezza nascondono una condizione di debolezza e sostanziale anaffettività all'interno delle dinamiche famigliari. Nessuno di loro è capace di commuoversi, di piangere, di provare rimorso o rammarico.

Lo stesso pentimento di Oreste è più apparente che sostanziale. Certamente il giovane rampollo del clan è nauseato dalle logiche schiaccianti di dominio e vendetta che caratterizzano l'esistenza della sua famiglia. Prima di abbandonare la casa per fuggire in una sorta di autoesilio, Oreste fa un sogno simbolicamente significativo: in una delle sequenze più affascinanti della pellicola di Capuano, lo vediamo girare nudo, di notte, tra le rovine di un tempio greco (a *Paestum*), per poi scavare una fossa dalla quale prende a sgorgare del sangue che gli sporca le mani. Il tema del sangue e del colore rosso costituisce, come si è detto, un *Leitmotiv* del film (così come dell'*Orestea* di Eschilo: si pensi ai fuochi e ai tappeti purpurei dell'*Agamennone*). E non è difficile interpretare quelle immagini oniriche come il preannuncio di una purificazione (nel mito, Oreste si reca a Delfi per tale scopo) e di una prossima carneficina di cui Oreste si renderà colpevole (anche nelle *Eumenidi* il protagonista compare con le mani imbrattate di sangue dopo il matricidio).

Per interpretare correttamente il finale del film di Capuano, occorre fare attenzione alle parole con cui ha inizio la deposizione di Oreste, dopo essersi consegnato alla giustizia. Sono, precisamente, le parole con le quali si apre il film: «Abbiamo rappresentato la società e la barbarie preistorica nel cuore dell'epoca della modernità». Il giovane rampollo del clan, segnato da un'identità sessuale incerta, decide di uccidere non solo la madre, ma tutti i membri della famiglia ancora in vita, e tale decisione non è accompagnata da alcuna spinta di matrice divina-oracolare (gli dèi in *Luna rossa* sono del tutto assenti), né risulta dettata dal desiderio di vendicarsi o di fare giustizia. Ciò che anima Oreste è la volontà di recuperare a sé stesso la libertà che gli era stata preclusa nei sette anni di autoesilio dalla casa di famiglia. Egli intende rompere col sistema barbaro e arcaico in cui ha vissuto, di cui è stato complice

gli accoppiamenti contro natura, e tutto diventa marcio. All'inizio, infatti, il titolo avrebbe dovuto essere *Orestea* ma poi mi sono detto: chi mai andrà a vedersi un film che si chiama *Orestea*?!». Cfr. Andria 2012.

e beneficiario, ma in realtà non ne esce veramente, e non approda affatto alla modernità⁸. Esclude, per esempio, l'opzione del suicidio (che pure sarebbe stata la più logica secondo i codici etici della malavita camorristica), per evitare la derisione altrui: «Mi misi l'arma in bocca perché dovevo morire muto. Ma non sparai, signor giudice, perché era meglio rimanere vivo, perché quando sei morto ti ridono pure in faccia e io non la volevo la pietà». È una frase che accompagna la sua lunga confessione dinanzi alle autorità giudiziarie. Scartato, dunque, il suicidio come modalità per azzerare sé stesso una volta accertata la sconfitta, che sarebbe stato inteso come suggello di fedeltà al clan, non gli resta che consegnarsi alla polizia. Ma non c'è nulla di catartico in questa scelta. Né si staglia all'orizzonte un Areopago che possa giudicare la colpevolezza o l'innocenza di questo Oreste. Al posto della dea Atena c'è solo un pubblico ministero 'invisibile' (nel senso che non viene mai inquadrato) al quale Oreste si affida⁹. Il finale è, dunque, problematico e denso di tensioni irrisolte, proprio come il finale delle *Eumenidi*. Non è per nulla chiaro quanto dell'arcaico e del barbaro si conserverà e quanto sarà cancellato. Se da un lato Oreste, mettendo fine alla propria disgraziata stirpe, interrompe la catena delle faide e la logica ancestrale per cui vendetta chiama vendetta e sangue chiama sangue, dall'altro resta in lui il rifiuto di qualsiasi forma di *pietas*. Lo sguardo che accompagna la sua vendetta è uno sguardo cinico e incattivito. In fondo continua a valere anche per lui il detto: «Siamo solo assassini, sicari, tragediatori», che il vecchio boss Tony, il patriarca del clan Cammarano, amava ripetere sintetizzando la filosofia della vita camorristica e replicando al giovane Amerigo, che avrebbe voluto riciclare le attività illegali verso pratiche meno appariscenti e più pulite come investimenti bancari e finanziari.

2. L'*Orestea* "interrotta" di Yorgos Zois: una riflessione metateatrale tra finzione e realtà

Di tutt'altro tenore è l'impiego della tragedia eschilea nel film *Interruption*, opera d'esordio del regista greco Yorgos Zois, presentata alla Mostra del cinema di Venezia del 2015, nella sezione Orizzonti¹⁰. Le prime sequenze mettono

⁸ L'idea di un passaggio dall'arcaico al moderno come chiave di lettura dell'*Orestea* di Eschilo costituisce uno dei moduli ermeneutici più seguiti dagli studiosi e dai registi che hanno messo in scena l'opera, come ha ben mostrato lo studio di Bierl 2004.

⁹ In *Luna rossa* sono del tutto assenti gli dèi così come le profezie oracoli, e questo fa una grande differenza rispetto all'orizzonte ideologico di Eschilo. Certo, nel film non mancano i simboli religiosi sparsi qua e là, ma fungono solo per alludere alla sostanziale ipocrisia del mondo camorristico nei confronti della fede religiosa.

¹⁰ *Interruption* (Grecia, Francia, Croazia, 2015); regia: Yorgos Zois; sceneggiatura: Yorgos

lo spettatore di fronte a una rappresentazione dell'*Oresteia* di Eschilo in un moderno teatro di Atene. Le didascalie riassumono le fasi essenziali della vicenda mitica, dal ritorno di Agamennone in patria dopo la vittoria a Troia fino alla vendetta di Oreste, che compare in scena con una spada luminosa. Gli attori in abiti contemporanei danno vita allo spettacolo recitando all'interno di una gabbia cubica di plastica trasparente (che rappresenta la reggia di Argo, ma è al contempo simbolo evidente del condizionamento dentro cui è costretta la recitazione) (Fig. 3). Ma ad un certo punto accade qualcosa di inaspettato: all'improvviso, in seguito a un breve *blackout*, mentre gli attori si bloccano guardandosi l'un l'altro perplessi, un gruppo di giovani in abiti scuri e armati di pistole (vere o finte?) sale sul palco invitando chi lo desidera a raggiungerli, per prendere il posto degli attori. Gli spettatori in sala non si staccano dalle proprie poltrone pensando che si tratti di uno sviluppo della finzione teatrale. Il leader del gruppo (Alexandros Vardaxoglou) che si autodefinisce il 'Coro' (Fig. 4), assume di fatto il ruolo di regista pronunciando le seguenti parole: «Buonasera, ci scusiamo per l'interruzione. Lo spettacolo riprenderà al più presto. [...] Noi siamo il Coro. Da questo momento in poi, saremo la vostra guida per la serata». Si dà in tal modo inizio a una rappresentazione speciale, invitando dei volontari tra il pubblico ad unirsi a lui per dare vita a una recita a soggetto. E da qui in poi, dopo questa sorprendente "interruzione", ha inizio un altro spettacolo che segue dinamiche profondamente mutate¹¹.

Mentre gli attori 'veri' rimangono come imprigionati dentro la gabbia trasparente nella quale avevano dato inizio alla *performance*, sul palco salgono otto spettatori che si sottopongono volontariamente ad una sorta di *casting* in vista dell'assegnazione dei ruoli; tra gli altri, ci sono uno studente appassionato di drammaturgia, una donna col figlio ragazzino, un impiegato del ministero delle Finanze, due sorelle, un attore alle prime armi. In una dimensione che potremmo definire pirandelliana, il corifeo-regista invita i nuovi interpreti a

Zois, Vasilis Kyriakopoulos; fotografia: Yannis Kanakis; montaggio: Yannis Chalkiadakis; scenografia: Spyros Laskaris; costumi: Zorana Meić, Eva Goulakou; suono: Hrvoje Petek, Alexandros Sidiropoulos, Aris Louziotis, Hervé Buirette; interpreti: Alexandros Vardaxoglou, Sofia Kokkali, Pavlos Iordanopoulos, Hristos Karteris, Romanna Lobats, Angeliki Margeti, Natassa Brouzioti, Aineias Tsamatis, Constantinos Voudouris, Maria Kallimani, Areti Seidaridou; produzione: Pan Entertainment, EZ Films, JDP.

¹¹ Non ci sono riferimenti concreti, ma il film potrebbe rievocare l'attacco terroristico al Teatro Dubrovka di Mosca del 2002, nel corso del quale vennero sequestrati e tenuti in ostaggio circa 850 civili da parte di un gruppo di 40 militanti armati ceceni che chiedevano il ritiro immediato delle forze russe dalla Cecenia. In base a quanto hanno raccontato i testimoni sopravvissuti, nei primi minuti dell'attentato gli spettatori non si resero conto di cosa stava succedendo, credendo che fosse tutto parte della rappresentazione. Il lungometraggio di Zois dilata allo spasimo proprio quella percezione del pubblico, incapace di distinguere tra finzione teatrale e realtà dei fatti.

provare la scena del riconoscimento tra Elettra e il fratello Oreste sulla tomba paterna. L'attrice cui è affidata la parte di Elettra accarezza i capelli di tutti gli altri alla ricerca del 'suo' Oreste, fino a trovarlo. Segue poi la scena del matricidio, preceduta da una discussione con gli attori su come agirebbe un Oreste di oggi: deve uccidere la madre oppure la tragedia di Eschilo va riscritta? I paradigmi del mito millenario vengono così rapportati al vissuto quotidiano e attuale di persone comuni, con un effetto di straniamento molto efficace. Ogni spettatore si sente investito direttamente della questione tragica per eccellenza – il «che fare?» (τί δράσω;) dell'eroe nel momento cruciale e ineludibile della scelta – ed è costretto a porsi la domanda su come agirebbe se fosse Oreste. Il corifeo-regista lascia Oreste libero di decidere se ammazzare o no la madre con una rivoltella e l'attore, dopo qualche esitazione, sceglie di non sparare («Non ne vale la pena»). La scena viene però subito dopo ripetuta, anche perché qualcuno dal pubblico si lamenta dell'innovazione apportata («Siamo venuti a vedere Oreste uccidere la madre!»); questa volta Oreste, imbeccato da Pilade che più volte lo incita all'azione, colpisce il bersaglio freddando Clitemnestra. È una morte vera o una simulazione scenica? La risposta rimane incerta fino alla fine, così come, in generale, fino alla fine resta indeterminato il confine tra realtà e fiction.

Segue un nuovo atto che riproduce l'inizio delle *Eumenidi*: mentre le Erin- ni stanno sdraiate a terra dormienti, nonostante il fantasma di Clitemnestra (visibile su uno schermo) le inciti a incalzare il matricida, il dio Apollo manda Oreste ad Atene, dove si svolge il processo, con la novità che sarà il pubblico a votare, per alzata di mano, sulla sua colpevolezza o innocenza. Il colpo di scena imprevisto è il suicidio del corifeo-regista che, senza nessuna spiegazione, forse perché contrariato dall'esito di assoluzione che il pubblico decreta, si spara un colpo di pistola alla tempia. Anche in questo caso non è chiaro se si tratti di verità o finzione. Di certo il pubblico continua a credere che sia tutto incastonato nella recita e l'azione procede con l'apparizione di un *deus ex machina*, una donna del coro, che assume la funzione di regista-demiurgo. Ordina a tutti gli attori di spogliarsi e i loro corpi nudi sono sommersi da una pioggia purificatrice che lava il sangue delle vittime e redime tutti quanti. I membri del coro se ne vanno portando via il corpo del loro morto, mentre gli altri lentamente si rivestono con i panni fradici d'acqua.

«Quello che succede qui è realtà o finzione?» domanda a un certo punto il regista Alexandros a Clelia, una delle inconsapevoli spettatrici salite sul palco. È questa la questione chiave di tutta la pellicola di Yorgos Zois: una riflessione sul rapporto tra arte e vita, tra finzione e realtà, tra rappresentazione artistica e verità. Partendo dal mito greco e dal dramma di Eschilo, il

discorso si dilata fino a toccare alcuni dei temi più attuali, quali il terrorismo e la comunicazione contemporanea, sempre in forma aporetica, ponendo quesiti più che fornendo risposte¹². Se da un lato il Coro ha la pretesa di ergersi ad autocoscienza critica dell'azione teatrale (un ruolo che va al di là delle sue prerogative), dall'altro si assiste ad una netta separazione tra attori e pubblico; gli spettatori assistono passivamente alla messinscena, sebbene s'illudano di contare qualcosa e di incidere sullo svolgimento della rappresentazione. Finiscono col comporre una massa indistinta, il cui voto solo apparentemente libero, in realtà è teleguidato: infatti, obbediscono senza esitazione a quanto viene ordinato e accettano come normale ogni evento grottesco e cruento che viene esibito sulla scena. Simbolicamente si tratta di una denuncia dell'opacità del potere, della manipolazione dell'opinione pubblica, delle conseguenze nefaste di un contesto in cui vengono meno gli strumenti di mediazione e di pedagogia tra vertice e base. Lo stesso regista Zois, in una dichiarazione pubblicata su un comunicato stampa del film per il 33° Torino Film Festival, si esprime in questi termini: «*Interruption* è un film che parla di un rapimento diverso da tutti gli altri; non ci sono poliziotti, né negoziatori, né l'opinione pubblica che osserva in disparte. È un rapimento di cui nemmeno gli ostaggi si rendono conto. Dal mio punto di vista, una situazione simile alle vite di tutti noi: siamo infatti tutti quanti ostaggio di una messinscena che si svolge davanti ai nostri occhi»¹³.

All'efficacia della pellicola contribuisce il ritmo ipnotico e claustrofobico con cui procede, in cui si succedono, alternandosi, momenti incalzanti e scene d'effetto spiazzante, come per esempio quella quasi onirica in cui gli attori dilettanti si ritrovano a cena durante l'intervallo, circondati dalla massa degli spettatori che, voyeuristicamente, li osserva anche in quel frangente. C'è un crescendo della tensione drammatica che genera incertezza e ansia senza mai deflagrare veramente. Né mancano atti eclatanti che portano il turbamento all'apice, quali sparatorie e uccisioni. Ma il sangue che scorre sulla scena non è quello degli spettatori. Sono gli improvvisati attori del gruppo che ha provocato l'«interruzione» dello spettacolo ad immolarsi, pur di condurre a termine quella che sembra essere un'estrema difesa della funzione del teatro: la tragedia come unica possibilità di catarsi e salvezza dell'essere umano. Anche

¹² Per un'interpretazione del film di Zois in relazione alla crisi economica e morale della Grecia degli anni tra il 2008 e il 2018: Cerofolini 2018 («Sorvolando sull'ovvia modernità del messaggio tramandatoci, *Interruption* pone al centro della sua dialettica il rapporto tra finzione e realtà, collegando la dissoluzione del regno di Argo con quello dell'odierna *polis greca*»).

¹³ Il testo si trova al seguente *link*: <https://www.torinofilmfest.org/it/33-torino-film-festival/film/interruption/22305/>.

se, in effetti, non esiste alcun *deus ex machina* capace di produrre una vera e propria liberazione.

La pellicola di Zois ha un effetto decisamente perturbante, sulla stessa linea dei film di Yorgos Lanthimos (capofila della recente *new wave* del cinema ellenico) il quale, del resto, nelle sue opere non esita a ricorrere al paradigma della tragedia greca classica¹⁴. Nel caso di *Interruption*, si proietta il mito di Oreste nella contemporaneità, in particolare per quanto riguarda la classica *querelle* sulla colpevolezza o innocenza dell'eroe matricida. Agli spettatori, e non ai giudici dell'Areopago, viene data la possibilità di votare sulla sua sorte. Ma quel pubblico è in grado di prendere una decisione? È proprio questo il punto nodale che viene tematizzato dal film di Zois: fino a che punto può decidere con consapevolezza e cognizione di causa un pubblico che, sempre più nella società contemporanea, è a contatto con una realtà puramente virtuale, oramai incapace di distinguere tra vero e fittizio? A questa domanda non viene data risposta, anche se l'epilogo del film, incentrato su una danza cadenzata e distesa che ha luogo in una sala da ballo tradizionale, sembra suggerire la possibilità di una riconciliazione tra vita e arte. In realtà anche in tale contesto è la voce di un uomo che, dall'esterno, scandisce le azioni organizzando la successione delle danze. Come nell'*Orestea* di Eschilo le azioni umane sono efficaci solo in quanto guidate da Apollo e Atena (è la dea a fondare l'Areopago, a selezionare i giudici, ad essere determinante col suo voto nel verdetto), così le azioni umane hanno bisogno di una guida esterna che le orienti e diriga.

Il regista di *Interruption* ricorre all'*Orestea* di Eschilo per condurre lo spettatore in un affascinante e labirintico gioco di specchi. Il sedicente coro che 'prende il potere' sul palcoscenico e dirige lo spettacolo in una direzione innovativa, è davvero un commando di terroristi violenti oppure un trucco interno alla rappresentazione per saggiare le reazioni del pubblico? E quale morte si vuole provocare? Quella degli attori o del pubblico stesso, preso in ostaggio? O forse la morte del teatro, la decostruzione delle classiche trame tragiche, così da dimostrare come ogni singola azione sembri essere vera e al contempo simulata? *Interruption* è un film basato su un impianto decisamente teatrale (si svolge tutto all'interno di un teatro) e può essere letto, precisamente, in una chiave metateatrale: una potente drammatizzazione sul teatro nel suo farsi e nel suo disfarsi.

¹⁴ Mi riferisco, in particolare, al suo film *Il Sacrificio del Cervo Sacro* (*The Killing of a Sacred Deer*) del 2017, con Colin Farrel, Nicole Kidman, Barry Keoghan, Raffey Cassidy, Sunny Suljic.

3. Oreste ai Parioli: le *Eumenidi* di Gipo Fasano

Il titolo del film di Gipo Fasano, che all'inizio della pellicola appare scritto in caratteri greci maiuscoli (EYMENIDÆΣ), rivela immediatamente la matrice "tragica" dell'opera, ovvero le *Eumenidi*, terzo capitolo della trilogia eschilea nella quale la persecuzione di Oreste da parte delle Erinni si conclude con un processo ai suoi danni, istruito ad Atene dalla dea Atena e culminante nella sua assoluzione grazie al voto determinante della stessa Atena. Ma nel film d'esordio del giovane cineasta romano, prodotto nel 2020, non ci sono le Erinni, e soprattutto non c'è la giustizia in nessuna forma possibile e immaginabile¹⁵. La vicenda è spostata dalla Grecia antica ai quartieri della Roma bene (i Parioli), e, tutto sommato, ha poco a che fare con la rappresentazione di quel segmento della vicenda mitica, se non per un gioco di suggestioni ed evocazioni che il regista suggerisce continuamente. Il film ruota, infatti, intorno all'ultima notte di un ragazzo dell'alta borghesia romana il quale, dopo avere commesso un imprecisato delitto, vaga senza meta, fuggendo da demoni invisibili e in attesa di un giudizio che tarda ad arrivare (Fig. 5). Valerio – questo il nome del protagonista interpretato da Valerio Santucci (che nella vita vera non fa l'attore, ma lavora nel settore della ristorazione) – si muove nel quartiere romano in cui abita incontrando i suoi amici (tutti attori non professionisti), chiamati a recitare sé stessi, salvo seguire le sporadiche indicazioni di regia.

Anche Oreste, nella tradizione mitica, dopo il matricidio si dava alla fuga per sfuggire all'ira implacabile delle Erinni e si recava prima a Delfi in cerca di purificazione tramite Apollo, e quindi ad Atene per sottoporsi al processo. Quella di Valerio è una fuga notturna senza meta, alla ricerca di una scappatoia da una giustizia inesistente, nella speranza che il padre, grazie alle sue amicizie altolocate, intervenga per salvarlo. Non ci sono Erinni concrete ad inseguirlo, perché è lo stesso Valerio, consapevole delle proprie colpe, a scappare in continuazione. All'inizio non vediamo per intero la figura di questo moderno Oreste romano; le sequenze ci rivelano solo alcuni piccoli dettagli del suo corpo e della sua gestualità: le spalle, la barba lunga, la sigaretta in bocca, la camicia bianca, il soprabito chiaro, la mano fasciata che lascia immaginare un qualche infortunio (forse in palestra durante gli allenamenti di pugilato, forse in seguito ad una rissa in un locale: le versioni che dà sono sempre diverse).

Le figure appaiono sfocate: si vede Valerio entrare in un ristorante del quar-

¹⁵ *Eumenidi* (Italia 2020); regia e sceneggiatura: Gipo Fasano; fotografia: Domenico Boskovitch; montaggio: Riccardo Giannetti; musica: Giulio Previ; interpreti: Valerio Santucci, Gian Marco Ceccaranelli, Matteo Tomassini, Mattia Vita, Benedetta Fasano, Marco Santucci, Maurizio Marchetti; produzione: Giorgio Gucci, Conteastudio.

tiere in cui risiede e dove presumibilmente lavora (si tratta del ristorante «Il caminetto», che nella realtà appartiene alla famiglia del regista). Ossessionato dal rimorso, il protagonista inizia il suo viaggio solitario nella Roma notturna, un viaggio che lo porta in una gelateria, allo stadio Olimpico per una partita di calcio cui assiste con totale distacco, in un museo, davanti a San Pietro dove si sta celebrando una funzione religiosa, sul bus, in palestra, nel ristorante dove è tutto solo, anche se poi i soliti amici scombinati fanno irruzione e lo convincono a cucinare della pasta all'amatriciana. Sono tutti episodi sconnessi l'uno dall'altro, momenti della vita quotidiana che non seguono una perfetta successione temporale. Nel cuore della notte, Valerio con i suoi amici si dirige in macchina fuori Roma per raggiungere una villa dove è in corso di svolgimento una festa. Non risponde alle chiamate insistenti della madre, ma ad un certo punto arriva sul cellulare un sms perentorio: «Devi partire subito. Tua sorella ti sta venendo a prendere». E qui inizia un altro viaggio, in auto con la sorella, che si conclude in una sala di teatro vuota, dove Valerio si esercita malamente nel ripetere la parte di un Oreste matricida interrogato dai giudici («L'ho uccisa, non lo nego, colpendola al collo con mano armata di spada»). Dunque, il presunto omicidio che ha scatenato la fuga di Valerio non è altro che un fittizio pretesto per una recita teatrale? Il mistero resta senza spiegazione. In fondo per l'Oreste di oggi il crimine può benissimo rimanere fuori dal campo, avviluppato nelle reminiscenze e nei turbamenti della psiche. Non è necessario conoscerne la reale natura, perché conta solo come vicenda del passato, come trauma vissuto, come punto d'origine, e paradossalmente potrebbe anche non esistere, ma essere frutto di un mero fantasticare, un incubo opprimente. Quel che importa è invece ciò che viene dopo il delitto, ovvero il senso di colpa, il vuoto, la percezione di una persecuzione. E con ciò anche la costante necessità di mettersi in fuga, una fuga che non porterà da nessuna parte, perché è impossibile fuggire da sé stessi. Nel finale, convulso, troviamo il protagonista prima in aeroporto a Fiumicino (Fig. 6), poi nella sua lussuosa casa mentre gioca alla PlayStation con il fratello minore, e infine su un aereo dal quale si lascia cadere. Ma non precipita, bensì rimane sospeso in volo e, in una lunga sequenza che ibrida realtà e videogioco, l'Oreste capitolino dei giorni nostri sembra aver raggiunto uno stato di rasserenamento mentale. Ancora una volta le terribili Erinni della coscienza si sono trasformate in benevole Eumenidi.

La narrazione è scandita in diverse parti segnalate da didascalie scritte su sfondo rosso in greco antico (con qualche errore di accento!) che rimandano all'articolazione classica della tragedia: al prologo segue la parodo e poi tre episodi intervallati da stasimi, e infine un esodo conclusivo. L'uso della lingua greca non è un enfatico espediente per nobilitare l'opera, ma un concreto richiamo al

modello eschileo tenuto come punto di riferimento. Ci sono anche didascalie più precise, come quella che appare ripetutamente e che dice ἔκτεινα («ho ucciso», «l'ho uccisa»), voce interiore della coscienza di Valerio, che allude ad un omicidio (vero o presunto) da lui compiuto. Ma chi o cosa ha 'ucciso' il protagonista? Se la pellicola mira a rappresentare un malessere generazionale senza nome, la condizione esistenziale dei ragazzi dei Parioli, tanto benestanti quanto apatici, ciò che è stato ucciso è fondamentalmente la possibilità di dare un senso logico alle azioni in un universo caotico nel quale non ci sono oracoli o dèi e neppure tribunali che indichino la giusta direzione da seguire e sanzionino le azioni umane. La 'colpa' di Valerio è quella di esserci, di esistere; per esprimerla non ha parole proprie, ma deve ricorrere a quelle dell'antica saga mitica, a frasi che vorrebbe memorizzare e che faticosamente cerca di ripetere a memoria.

Il film, presentato alla 15^a edizione del Festival del Cinema di Roma nel 2020 (sezione Riflessi) e ad oggi (inizio 2022) non distribuito nella sale cinematografiche, è un'opera a basso budget (soltanto 9.000 euro), girata interamente con lo smartphone che il regista giudica «l'unico artificio cinematografico in grado di immortalare la realtà di una generazione e di coniugare un modello antico con il mondo contemporaneo», come spiega in una nota di regia¹⁶. Le sequenze sono in bianco e nero, con contrasti forti. Il ritmo narrativo a tratti appare simile a quello di un videogioco; il linguaggio è esplicito, crudo, sboccato, condito di parolacce e bestemmie in romanesco: una scelta indispensabile per mettere a fuoco una generazione di pariolini trentenni e debosciati, che trascorrono le notti tra spinelli e strisce di cocaina tirate dallo schermo di un cellulare, vagando alla ricerca di un festino per trovare qualcosa di indimenticabile che non porterà ad altro che allo sballo più gratuito. Lo stile è anarchico, come lo è il paesaggio antropologico che viene rappresentato: una Roma crepuscolare, decadente e personalizzante, sul cui sfondo si muove una gioventù depressa, insoddisfatta e irrisolta, costantemente alla ricerca di espedienti per sfuggire alle proprie emotività e ad una banale quotidianità familiare e professionale, avvertita come scenario di vita inaccettabile. Da questo punto di vista, l'Oreste di Gipo Fasano è un antieroe moderno, indeciso su tutto, che prova ad annullarsi nella massa e nel caos, senza neppure un Pilade che gli dia sostegno.

Le *Eumenidi* di Fasano si aprono con un esplicito omaggio a Pier Paolo Pasolini. Nella prima sequenza è proprio l'inconfondibile voce dello scrittore e regista ad irrompere mentre riassume il contenuto dell'*Orestea*: «Voi tutti conoscete la trama dell'*Orestide* di Eschilo, la ripeto qui in poche parole, e dirò soltanto i fatti». Si tratta di un frammento sonoro del film *Appunti per*

¹⁶ Paternò 2020.

un'Orestide africana, che funge da spunto introduttivo alla vicenda. Il film di Pasolini costituisce certamente un punto di riferimento importante per Gipo Fasano, appena venticinquenne quando ha diretto le sue *Eumenidi*, e senza una formazione classica alle spalle (ha studiato architettura)¹⁷. Tuttavia, quella citazione iniziale sembra essere poco più che un omaggio esteriore. Fasano vuole probabilmente ricollegarsi al filone del cinema sperimentale indipendente degli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso, di cui Pasolini è stato un esponente autorevolissimo. Nelle sue *Eumenidi*, tuttavia, non vengono né ripresi, né affrontati i temi salienti dell'*Orestide* di Pasolini, a partire da quello della transizione dall'arcaico al moderno attraverso un'auspicata sintesi tra mondi totalmente opposti.

L'utilizzo del sottotesto eschileo in queste *Eumenidi* rivela comunque un alto livello di consapevolezza, come si comprende per esempio dalla figurazione delle Erinni: le minacciose creature, che nella tragedia eschilea prendevano sulla scena sostanza concreta negli esseri viscidati e mostruosi che costituivano il coro, qui sono pure suggestioni, voci interiori che minacciano e incombono alludendo a una colpa indefinita, ma avvertita come certa. Ma Erinni potrebbero essere anche gli amici di Valerio, i sodali che lo conducono nella caotica notte fatta di scorribande in auto, di canti a squarciagola (la colonna sonora alterna canzoni di Renato Zero, Loredana Bertè e Gianna Nannini con motivi della *Traviata* di Verdi), di spaghetate notturne e consumo di spinelli e cocaina. E forse lo sono anche le scimmie rissose dello zoo e le statue di cani ringhianti in cui il protagonista s'imbatte nelle sue peripezie notturne attraverso i luoghi della città.

Conclusioni

I tre film analizzati in questo contributo testimoniano con evidenza un'attenzione vitale del cinema europeo per le tragedie eschilee che compongono l'*Orestea*. Tale interesse si inserisce nel più ampio filone artistico che punta sull'utilizzo degli schemi classici della tragedia greca per riflettere problematicamente sulle crisi profonde e sulle tensioni sociali e culturali del presente. Nel campo della produzione cinematografica, i drammi del teatro greco antico continuano, infatti, a costituire un valido archivio archetipico di trame, figure e situazioni da cui attingere per rappresentare i conflitti del mondo moderno¹⁸.

¹⁷ Secondo quanto dichiarato da Fasano stesso, l'ispirazione per il film gli è venuta in seguito alla visione al Teatro Argentina nel 2016 dell'*Orestea* di Romeo Castellucci, che metteva in scena *Agamennone* e *Coefore*, ma non le *Eumenidi*. Ciò avrebbe stimolato il giovane regista a conoscere la terza parte della trilogia di Eschilo. Berruti 2020.

¹⁸ Tra i film più recenti (XXI secolo) che rientrano in questo indirizzo si possono ricordare *Así*

Luna rossa, *Interruption* ed *Eumenidi* sono pellicole molto diverse tra di loro per genere, per intenzioni e per finalità, e di conseguenza sono differenti la modalità con cui ciascuna di esse riprende e rielabora il modello eschileo. Un aspetto che accomuna i tre film è la distanza rispetto all'uso prettamente 'politico' che l'*Orestea* suggeriva nelle opere degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, a partire dal già citato *Appunti per un'Orestide africana* di Pasolini. Non che sia del tutto assente la componente della politica, ma essa passa senz'altro in secondo piano, sfuma sullo sfondo per lasciare spazio a interrogativi di tipo esistenziale. Un altro comun denominatore è l'assenza di un qualsivoglia lieto fine: così come nella trilogia eschilea, anche nei tre film l'esito conclusivo risulta complicato e incerto, senza che i conflitti si risolvano con l'affermarsi evidente di una concezione sull'altra ovvero in una sintesi conciliante e catartica.

Luna rossa è forse il film più vicino – anche per ragioni cronologiche – ai canoni delle *Orestee* cinematografiche novecentesche nella misura in cui, dai drammi di Eschilo, si ricava la suggestione di una parabola di trasformazione dal vecchio al nuovo, con la specificità che vecchio e nuovo sono letti nella chiave del contrasto generazionale e inseriti all'interno delle vicende di un clan criminale. Nel caso di *Interruption* la tragedia greca antica è finalizzata a simboleggiare in modo esasperato il contrasto tra realtà e finzione in un formidabile gioco metateatrale che costringe lo spettatore ad interrogarsi sulle fondamenta di una società dominata dallo scorrere delle informazioni, senza la possibilità di avvalersi di un criterio stabile e certo di verità. Completamente diverso è l'approccio di Gipo Fasano nel film *Eumenidi*, che non a caso si concentra solo sul dramma conclusivo della trilogia greca. Il regista romano rilegge la messinscena del processo di Oreste in una chiave tutta esistenziale, focalizzandosi sul tema della colpa e dell'impossibilità di ottenere un'assoluzione, così che risulta impossibile distinguere nettamente tra colpevoli e innocenti.

es la vida di Arturo Ripstein (mito di Medea) del 2000; *Tiresia* di Bertrand Bonello (2003); *Médée miracle* di Tonino De Bernardi (2007); *La donna che canta* (*Incendies*) di Denis Villeneuve (tratto dal dramma *Incendies* di Wajdi Mouawad e ispirato al mito di Edipo) del 2010; *Ein Geschenk der Götter* di Oliver Haffner (2014); *Il Sacrificio del Cervo Sacro* (*The Killing of a Sacred Deer*) di Yorgos Lanthimos (2017); *Antigone* di Sophie Deraspe (2019). L'elenco è ridotto, ma sufficiente a comprovare una persistenza di film che si ispirano più o meno direttamente a tragedie greche. Negli ultimi anni, inoltre, si sono moltiplicati, dopo il pionieristico MacKinnon 1986, gli studi su pellicole che si riferiscono alla civiltà antica, al mito, ai personaggi e alle trame della tragedia attica. Vale la pena di ricordare almeno i seguenti: Solomon 2001, Winkler 2001, Bakogianni 2008, pp. 119-167, Berti-García Morcillo 2008, Winkler 2009, Nikoloutsos 2013, Pantelis 2013, Paul 2013, Kayhan 2014, Hees 2015, pp. 211-218, Danese 2015, pp. 178-189, Pomeroy 2017, Salzman-Mitchell, Alvares 2018, Maraglino 2018.

Bibliografia

- ANDRIA A. 2012, *Mario, Nunzio, Vito e gli altri. Intervista con Antonio Capuano*, «Schermaglie. Cinema, inoltre», 29 marzo 2012. URL <http://www.schermaglie.it/antonio-capuano-intervista/>.
- BAKOGIANNI A. 2008, *All is Well that ends Tragically: Filming Greek Tragedy in Modern Greece*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» LI, pp. 119-167.
- BARISONE L. 2002, *Luna rossa*, «Segnocinema» XXIII 117, p. 49.
- BERRUTI G. 2020, *Ciak, si gira Eschilo ai Parioli*, «La stampa», 9 novembre 2020. URL <https://www.lastampa.it/topnews/tempi-moderni/2020/11/09/news/ciak-si-gira-eschilo-ai-parioli-1.39518719>.
- BERTI I., GARCÍA MORCILLO M. (eds.) 2008, *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart.
- BIERL A. 2004, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Roma (ed. or., *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Stuttgart-Weimar 1996).
- CAPUANO A. 2002, *Luna rossa: sceneggiatura originale e integrale dell'omonimo film*, Mantova.
- CARUSO M. 2001, *Alle (postmoderne) radici della tragedia*, «Cineforum» XLI 9, pp. 66-68.
- CEROFOLINI C. 2018, *Interruption di Yorgos Zois*, «ondacinema», 24 aprile 2018. URL <https://www.ondacinema.it/film/recensione/interruption-zois.html>.
- COCCIA S. 2002, *Incontro con Antonio Capuano*, «Cinemassessanta» III, maggio/giugno 2002. URL https://bibliotecadelcinema.it/incontri/inc_capuano.htm.
- DANESE R. M. 2015, *Il mito nel cinema, il cinema come mito. Ridefinizioni del mito classico nella cultura contemporanea*, «I Quaderni del Ramo d'Oro on-line» VII, pp. 178-189.
- DE SANTI G. 1983, *Appunti per un'Orestide africana. Un commento*, «Cineforum» CCXXII, pp. 69-72.
- FUSILLO M. 2007, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma (prima ed. 1996).
- GARDI K. 1996, *The Crisis of Transition: Pier Paolo Pasolini's African Oresteia*, «Quaderni d'Italianistica» XVII, pp. 75-87.
- HEES E. 2015, *Reading Classical Drama on Film*, in H. SCHOENMAKERS, S. BLÄSKE, K. KIRCHMANN, J. RUCHATZ (Hrsgg.), *Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld, pp. 211-218.
- KAYHAN S. 2014, *Fragments of Tragedy in Postmodern Film*, Cambridge.
- MACKINNON K. 1986, *Greek Tragedy into Film*, London.
- MARAGLINO V. (a cura di) 2018, *Classici e cinema. Il sangue e la stirpe*, Bari.
- MARLOW-MANN A. 2011, *The New Neapolitan Cinema*, Edinburgh.
- MEDDA E. 2004, *Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli "Appunti per un'Orestide africana"*, in E. FABBRO (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, pp. 109-126.
- MORREALE E. 2002, *Tragedia, sceneggiata e astrazione: Luna rossa di Antonio Capuano*, «Meridiana» LXVII, pp. 223-227.
- NIKOLOUTSOS K. P. (ed.) 2013, *Ancient Greek Women in Film*, Oxford.
- PANTELIS M. (ed.) 2013, *Greek Tragedy on Screen*, Oxford.
- PATERNÒ C. 2020, *Appunti per un'Orestea ai Parioli*, «Cinecittà News», 17 ottobre 2020. URL <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/83739/appunti-per-un-orestea-ai-parioli.aspx>.
- PAUL J. 2013, *Film and the Classical Epic Tradition*, Oxford.

- POMEROY A. J. (ed.) 2017, *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Malden (MA).
- PUCCI G. 2016, *Se una Luna rossa rischiara la reggia degli Atridi*, «Dionysus ex machina» VII, pp. 225-229.
- RAVEGGI A. 2012, *Trasmutazioni e transculturazioni: Appunti per un'Orestide africana, un adattamento post-coloniale in Pier Paolo Pasolini*, in P. ARACIBIA et al. (eds.), *Shaping an Identity. Adapting, rewriting and Remaking Italian Literature*, New York-Ottawa-Toronto.
- RICCIARDI A. 2000, *Umanesimo e ideologia. Pasolini e la genealogia intellettuale del film "Appunti per un'Orestide africana"*, «Forum Italicum» XXXIV, pp. 501-517.
- SALZMAN-MITCHELL P. B., ALVARES J. 2018, *Classical Myth and Film in the New Millennium*, Oxford.
- SOLOMON J. 2001, *The Ancient World in the Cinema*, New Haven-London.
- TABANELLI R. 2011, *I 'pori' di Napoli. Il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e Pappi Corsicato*, Ravenna.
- UGOLINI G. 2019, *L'Orestea come ideologia. Pasolini e il mito degli Atridi*, in M. GALLI e A. IZZI (a cura di), *Un passo avanti. Scritti e studi per Giovanni Spagnoletti*, Milano, pp. 339-357.
- WINKLER M. M. (ed.) 2001, *Classical Myth & Culture in the Cinema*, Oxford.
- WINKLER M. M. (ed.) 2009, *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*, Cambridge.

Sitografia

<https://www.torinofilmfest.org/it/33-torino-film-festival/film/interruption/22305/>



Fig. 1. Licia Maglietta (Irene/Clitemnestra) e Toni Servillo (Amerigo/Agamennone) in una scena di *Luna rossa* di Antonio Capuano.

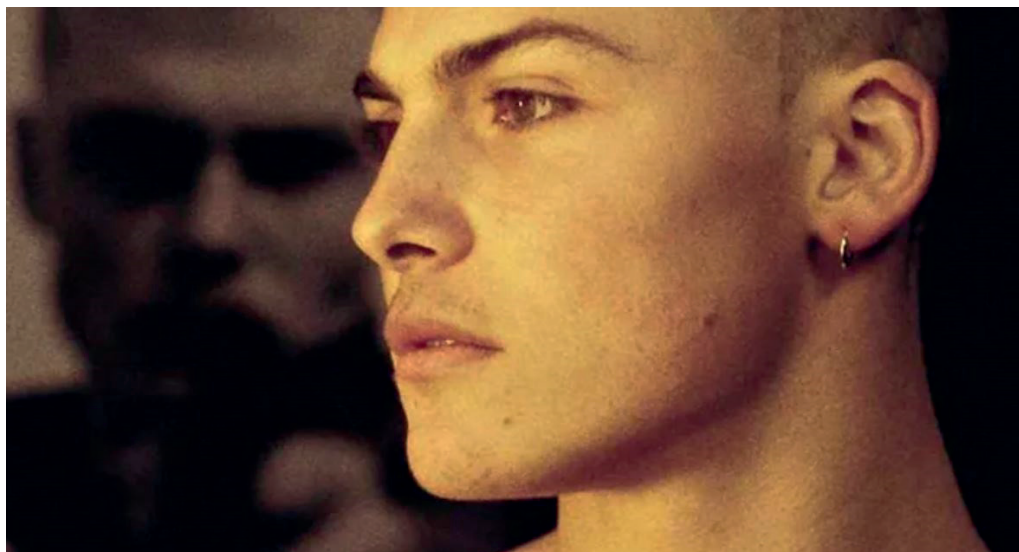


Fig. 2. Domenico Balsamo (Oreste) in una scena di *Luna rossa* di Antonio Capuano.

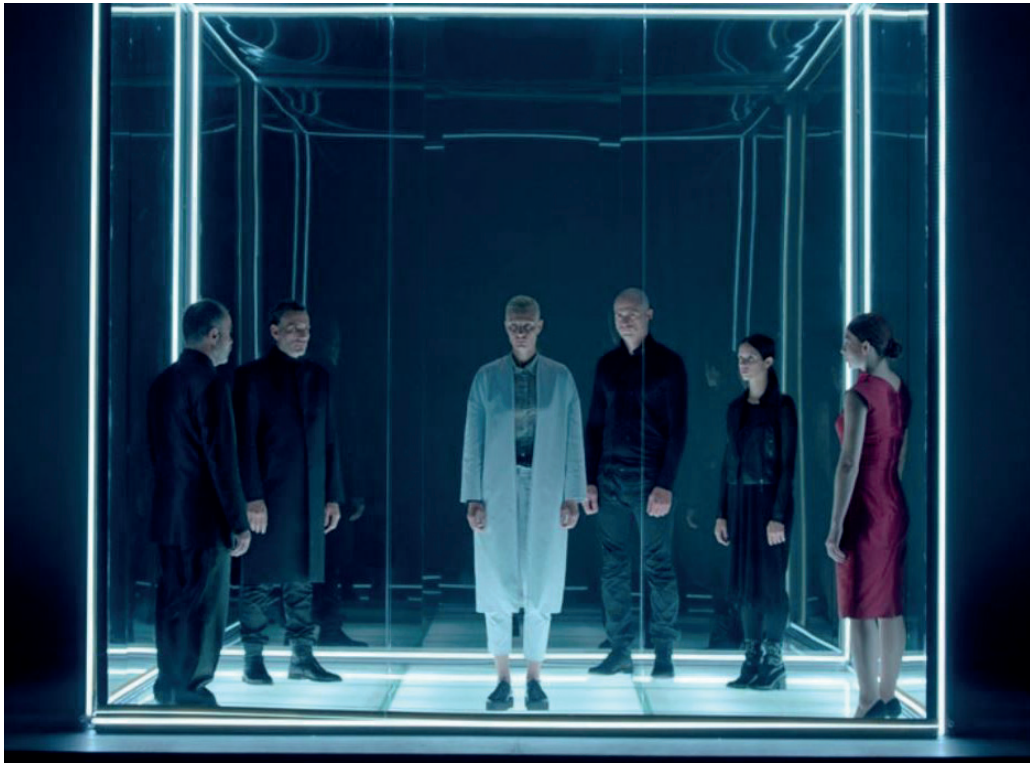


Fig. 3. Attori dell'*Orestea* bloccati in una gabbia di plastica in una scena di *Interruption* di Yorgos Zois.



Fig. 4. Alexandros Vardaxoglou (leader del Coro) in una scena di *Interruption* di Yorgos Zois.



Fig. 5. Valerio Santucci (Valerio/Oreste) in una scena di *Eumenides* di Gipo Fasano.



Fig. 6. Valerio Santucci (Valerio/Oreste) in una scena di *Eumenides* di Gipo Fasano.

**spazi
teatrali**

Raffaella Viccei

Lo spazio necessario: *Orestes in Mosul* di Milo Rau

ABSTRACT This paper deals with *Orestes in Mosul* by Milo Rau and *ensemble* of NTGent (2019). Why did Rau want to stage a retelling of Aeschylus' *Oresteia* in Mosul, 'martyr city' of the Iraq? The paper proposes a close analysis of the theatrical spaces, which are co-protagonists in this emblematic *Oresteia*, acted in an iconic place, a very ancient site and above all a war-theatre. In this analysis we take into account the distinctive features Rau's poetics and praxis and some intermedial aspects of *Orestes in Mosul*.

KEYWORDS *Orestes in Mosul*, Milo Rau, *Oresteia*, theatrical spaces, intermediality.

1. Qadimun Ya Naynawa.

Prologo a *Orestes in Mosul* e allo spazio necessario

Qadimun Ya Naynawa: queste parole arabe, traducibili in italiano con 'arriviamo, Ninive', hanno dato il nome all'operazione che è stata avviata, nell'ottobre del 2016, dalle milizie speciali del governo iracheno, con l'apporto di forze armate curde e internazionali, per liberare dai sanguinari uomini del Califfato la piana di Ninive, attorno a Mosul, e la stessa Mosul¹. L'avvento del Califfato del terrore in Iraq ha determinato un paesaggio di distruzione e rovine. Alle rovine antiche della città assira di Ninive se ne sono aggiunte altre, prodotte dalla furia iconoclasta dell'autoproclamato IS e dalla violenza annientatrice di ogni guerra; lo stesso è accaduto nella vicina e antica Mosul². Stravolta dalla tragedia della guerra (2014-2017), questa città irachena è il teatro scelto da Milo Rau³ come spazio per la sua *Orestea*. La centralità di un luogo del trauma

¹ URL <https://www.theatlantic.com/international/archive/2016/10/isis-mosul-propaganda-iraq-kurds-peshmerga/504854/>.

² URL <https://www.ispionline.it/it/tag/mosul>; URL <https://www.onuitalia.it/ricostruire-mosul-da-cima-a-fondo/>. Nel 2022 dalla diga di Mosul è riemersa l'antica città di Zakhiku: URL <https://kommunikation.uni-freiburg.de/pm-en/press-releases-2022/a-3400-year-old-city-emerges-from-the-tigris-river>.

³ Su Milo Rau, regista teatrale e cinematografico, scrittore, direttore artistico dell'NTGent, e altro ancora, sulle pubblicazioni dello stesso Rau e altre riguardanti la sua ampia e varia attività,

e della cesura quale l'ex capitale del Califfato, di cui Rau ha avuto conoscenza diretta durante un soggiorno nel 2018, è dichiarata fin dal titolo *Orestes in Mosul* (2019)⁴ ed è resa viva nello spettacolo, agito sì da attori europei ma soprattutto da attori iracheni, professionisti e non⁵, molti dei quali hanno vissuto in quel teatro di guerra sperimentando il trauma del conflitto. A costoro è stato chiesto di ri-mettere-in-azione⁶ in *Orestes* azioni icastiche, compiute, subite o miracolosamente evitate nella Mosul in guerra, e momenti di vita che potevano suggerire «biographical parallels» con «the characters of Aeschylus's tragedy»⁷: così, ad esempio, una giovane (Baraa Ali) che ha rischiato di essere vittima di rapimento per un matrimonio forzato con un uomo dell'IS è sulla scena Ifigenia, vittima sacrificale, sottoposta all'agonia di un interminabile strangolamento⁸; un fotografo di guerra (Khalid Rawi), sfuggito più volte alla morte, cui era destinato perché colpevole di 'osservare' distruzioni e massacri, fotografarli e diffonderli in attesa della fine del Califfato, è la guardia di *Agamennone*, che scruta il cielo in attesa del segnale luminoso annunciatore della caduta di Troia e del ritorno in patria del re di Argo⁹.

rinvio alla documentatissima pagina URL <https://www.ntgent.be/en/ensemble/milo-rau>. Si veda inoltre: Mango 2019a; Lietti, Rovida 2019; Pesenti 2020, pp. 245-250; Climenhaga, Defraeye 2021; Martin 2022, pp. 43-54; Decreus 2022, pp. 141-153.

⁴ Su *Orestes in Mosul*, in pre-première a Mosul il 27 marzo 2019, poi in prima nazionale in Belgio (Gent, 17 aprile), Germania (Bochum, 27 maggio), Italia, al Romaeuropa Festival-Teatro Argentina di Roma (23 ottobre, URL <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2019/orestes-in-mosul/>) e in altri teatri europei: Rau 2019a; Id. 2021, pp. 175-176; URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf; URL <https://www.ntgent.be/en/productions/orestes-in-mosul>; Climenhaga 2019, approfondita e condivisibile lettura di *Orestes in Mosul*, la sola inoltre, a mia conoscenza, a cogliere criticità e aspetti meno riusciti; Bizzarri 2019a, pp. 81-105; Id. 2019b, pp. 179-185; Fusillo 2022a, pp. 231-241. Si veda infine *Orestes in Mosul-The making of*, film di Daniel Demoustier su *Orestes in Mosul*, URL <https://www.ntgent.be/en/productions/film-orestes-in-mosul>.

⁵ Sugli attori non professionisti, in generale e nel teatro di Rau in particolare (si veda il punto 7 di *The Ghent Manifesto* di Milo Rau, *infra*, p. 129), rinvio alle considerazioni di De Marinis 2019, pp. 48-50.

⁶ Per il significato di 'ri-mettere-in-azione'/'ri-messa-in-azione', Ferraresi 2019, pp. 31-34.

⁷ Rau in *Why Orestes in Mosul?* URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

⁸ La giovane attrice Baraa Ali (Rau 2019a, p. 90) rievoca in lingua araba, nel rispetto della regola sei («At least two different languages must be spoken on stage in each production») di *The Ghent Manifesto* (*infra*, p. 129, n. 14), il momento in cui i miliziani dell'IS, piombati nella sua scuola, hanno portato via a forza una sua amica mentre lei è riuscita a evitare la medesima terribile sorte. A Baraa Ali viene poi chiesto di diventare Ifigenia, vittima dell'esecuzione compiuta dal padre Agamennone (testo della scena, in Lietti, Rovida 2019, pp. 177-178). L'azione di morte violenta è compiuta a Mosul ed entra nella scena dei teatri attraverso un video, proiettato da uno schermo montato sul palco: su questo, con minimi slittamenti temporali, viene ri-messa-in-azione la stessa scena da un'altra Ifigenia (Susana Abdul Majid).

⁹ Aesch. *Ag.* 1-39. Rau 2019a, pp. 87-89; Bizzarri 2019a, p. 87.

Orestes in Mosul poggia sui principali e ben noti pilastri teorici e pratici del lavoro di Milo Rau¹⁰: *reenactment*¹¹, empatia, specie negativa¹², *Globaler Realismus*, che Rau ha illustrato più volte in saggi e interviste¹³.

Orestes si attiene inoltre ai dieci punti programmatici, o regole, fissati dal regista in *The Ghent Manifesto*¹⁴: fra tutti menziono qui esplicitamente i punti quattro, cinque, nove perché costituiscono i riferimenti principali per la specifica trattazione di *Orestes in Mosul* in questo articolo, volta a indagare gli spazi teatrali¹⁵ in una prospettiva consapevole della poetica e della prassi di Rau, del suo pensiero sulla tragedia greca e sul tragico.

Chiamando in causa il rapporto fra messa in scena di un classico – quale appunto l'*Orestea* di Eschilo – e il classico stesso, il punto quattro del *Manifesto* recita: «The literal adaptation of classics on stage is forbidden. If a source text – whether book, film or play – is used at the outset of the project, it may only represent up to 20 percent of the final performance time». Il punto cinque riguarda il tema dello spazio della rappresentazione: «At least a quarter of the rehearsal time must take place outside a theatre. A theatre space is any space in which a play has been rehearsed or performed» e con il punto nove si torna agli scenari di guerra da cui siamo partiti e da cui è partito Rau nel 2018 per *Orestes*: «At least one production per season must be rehearsed or performed in a conflict or war zone, without any cultural infrastructure»¹⁶.

Lo 'spazio necessario' dell'*Orestea* di Rau è la «war zone» di Mosul (Fig. 1). Mosul come Troia, scenario di guerra, come Argo, spazio di una guerra

¹⁰ 'Ben noti' dal momento che il lavoro di Rau è oggetto di descrizione e commento da parte dello stesso Rau ed è ormai ampiamente analizzato da studiosi e critici di teatro e cinema.

¹¹ Su *reenactment* teatrale, con doverosi cenni anche al *reenactment* oltre il teatro: Schneider 2011; Roselt, Otto 2012; Franko 2017; Ferraresi 2019, pp. 31-34; Sacco 2022, pp. 131-140; sul *reenactment* in Milo Rau: Wind 2016/2017, pp. 65-76; Rau 2019b, pp. 22-23, 25, 28-29; Ferraresi 2019, pp. 34-44; Fusillo 2022a, pp. 234-236.

¹² Sulla categoria dell'empatia negativa, Ercolino, Fusillo 2022, anche per la bibliografia.

¹³ Rau 2019b. Il realismo globale – per dirla in sintesi con Stefano Ercolino – «prevede l'interazione fra un'empatia drammatica spinta all'estremo (solo così si può ottenere un effetto in un'epoca di violenza ipermediatizzata) e una distanza brechtiana, che mette a nudo i procedimenti espressivi. L'interazione è in effetti il concetto chiave» del teatro di Rau «sia nel senso culturale e politico di incontro fra mondi distanti, sia nel senso tecnico-formale, dato che prevede l'uso di video (talvolta in presa diretta) e di *re-enactment* sulla scena delle azioni proiettate, con varianti e sfasature temporali sempre pregnanti», Ercolino, Fusillo 2022, p. 82. Più in generale sul realismo, per i molti e illuminanti stimoli utili anche alla comprensione del realismo globale di Rau, Siti 2013.

¹⁴ Testo completo del Manifesto e analisi in URL <https://www.ntgent.be/en/about/manifest>; URL <http://international-institute.de/en/the-city-theatre-of-the-future-ghent-manifesto/>; De Marinis 2019, pp. 45-54.

¹⁵ Viccei 2021, pp. 70-71 con bibliografia.

¹⁶ Su questo punto si vedano Rau 2019a, pp. 37-39 e De Marinis 2019, pp. 47-48.



Fig. 1. *Orestes in Mosul* (Credit: Fred Debrock. URL <https://www.ntgent.be/en/productions/orestes-in-mosul>).

intestina, come le rive d'Aulide da dove tutto è iniziato¹⁷, insanguinate da una morte richiesta, e ottenuta, per la guerra (Ifigenia).

La necessità di Mosul è pienamente condivisa con il composito gruppo di lavoro del regista, come dimostrano, fra le altre, le parole dell'attore Bert Luppès (Egisto): «The question is not 'Why go there?' – but more importantly: 'How could we not go there?' Especially because the wars happening there are so directly connected to us – by the oil industry as well as the fact that many of the people fighting there are from Europe»¹⁸.

Mosul e non altro che Mosul, e questo anche perché è solo lì e non altrove che possono recitare gli attori iracheni scelti da Rau e dall'*ensemble* di NT-Gent, impossibilitati ad andar fuori dall'Iraq, in *tournee* in Europa, per via dei visti negati¹⁹.

Lo spazio 'necessario' sottende infine l'idea che per Milo Rau lo spazio è sostanza e non accidente. Ciò è chiaro – limitandomi alla tragedia greca – anche

¹⁷ Medda 2017, p. 149.

¹⁸ Rau 2019a, p. 18. Il pensiero di Luppès riportato da Rau collima con quello del regista: «Why can we consume oil from Mosul, but not be interested in the people there, in their stories, their art? Or, in other words: how could we *not* go to Mosul?», *ibid.*, p. 39.

¹⁹ Rau in *Why Orestes in Mosul?* URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PRO-GRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

in *Antigone in the Amazon* (2020; 2023)²⁰ o in una *Medea in Aleppo* solo progettata²¹. Rau pensa alla rappresentazione teatrale in corrispondenza biunivoca con lo spazio-luogo, uno spazio-luogo che, proprio per essere ciò che è (Mosul, Amazzonia, Aleppo), proprio perché possiede quella determinata 'necessità' di cui si è detto per Mosul, può farsi spazio teatrale parlante, parlante di *theatre of crisis*²² e di un senso vivo e vitale del tragico²³.

2. L'*Orestea* secondo Milo Rau e l'ensemble di NTGent

Perché *Orestea*? Cosa ha spinto Rau a scegliere la trilogia di Eschilo, «orgy of violence, [...] sort of post-traumatic phantasm»²⁴, per farne una tragedia di e su Mosul?²⁵ Cosa dell'*Orestea* può dare parole e visioni a una tragedia reale, quella che si è consumata nella città irachena, e alla sua rappresentazione? A queste e a molte altre domande ha risposto lo stesso Milo Rau nel saggio *Why Orestes in Mosul*?²⁶, poi in un dialogo con il drammaturgo di *Orestes*, Stefan Bläske, e in una intervista a Freddy Decreus²⁷, testi raccolti in *Orestes in Mosul*²⁸, libro-guida imprescindibile per conoscere ragioni e percorsi del lavoro collettivo sull'*Orestea*.

In *Orestes in Mosul* la trilogia di Eschilo è matrice, aperta e dinamica, e cornice («frame»)²⁹ per azioni, gesti, parole, visioni, sonorità di un tragico contemporaneo reale e documentato³⁰.

Da spettatori della relazione perturbante fra il tragico di Mosul e l'arche-

²⁰ URL <https://www.ntgent.be/en/productions/antigone-in-the-amazon>; Fornaro 2020.

²¹ Bizzarri 2019a, pp. 81-82.

²² Vale per *Orestes in Mosul* quanto detto sul cosiddetto *theatre of crisis* di Milo Rau da Freddy Decreus (2022, pp. 141-153): «Next to and between the ruins of the devastated landscape that he [Rau] constantly sees before his eyes, however, one perceives traces of a new narrative about humanity and clearly hears a call for renewed empathy and vulnerability» (*ibid.* p. 143).

²³ La ricerca di un 'altrove' pregnante per l'*Orestea* non ha il suo iniziatore in Milo Rau: basti pensare al Pasolini di *Appunti per un'Orestide africana* o all'*Orestea* a Teheran di Peter Stein, progettata ma mai realizzata. Bizzarri 2019a, pp. 81-105; Fusillo 2022a, pp. 231-233.

²⁴ Rau in *Why Orestes in Mosul*? URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

²⁵ Alcune considerazioni utili a inquadrare la questione in Decreus 2022, pp. 148-149.

²⁶ URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

²⁷ URL <http://www.theatreolympics2016.pl/en/guests/freddy-decreus>.

²⁸ Rau 2019a, libro pubblicato dall'NTGent, consta di tre parti: Milo Rau. *Why Orestes in Mosul*? (dialogo Rau-Bläske, pp. 11-39); Freddy Decreus. *Exporting the Tragic Feeling* (conversazione di Rau e il suo gruppo con Decreus, pp. 43-64); i pensieri di alcuni degli attori di *Orestes in Mosul* su temi riguardanti la loro vita e la guerra in Iraq e legati a *Orestes* (pp. 69-102).

²⁹ Rau 2019a, p. 21.

³⁰ Rinvio a Bizzarri 2019b, pp. 180-185 per la sinossi dello spettacolo e a Lietti, Rovida 2019, pp. 175-178 per la traduzione (di Chiara Mignemi) dell'*incipit* del testo di *Orestes in Mosul*.

tipo costituito dalla tragedia greca di Eschilo si è costantemente sollecitati ad ampliare il ventaglio delle domande che pongono i temi iscritti in questa relazione: le conseguenze della guerra, gli abusi e la crudeltà del potere, la vendetta, l'amicizia, il destino, i legami familiari, la morte, il divino, il sacrificio, la reiterazione ineludibile del male. Si viene pungolati a mettere in discussione stereotipi e convinzioni. Questo avviene sia nelle sezioni più legate alla trilogia sia nelle scene delle prove di *Orestes*, nel *making of*, nelle storie di vita degli attori iracheni, portatori di tragedia ma anche di lampi di speranza, nei racconti dei problemi che molti hanno avuto nell'accettare alcune scene, come quella *ḥarām* del bacio tra Oreste (Risto Kübar) e Pilade (Duraid Abbas Ghaieb)³¹, o della facilità a recitare le scene di esecuzioni, facili perché sono state realtà quotidiana e drammaticamente familiare³².

Rau e Bläske hanno lavorato sulla trilogia per selezione, scegliendo momenti che più di altri potessero comporre la loro *Orestea* del XXI secolo³³, affidata ad attori, come Kitham Idris Gamil (Atena)³⁴ e Susana Abdul Majid (Cassandra)³⁵, protagonisti di un mito tragico e al contempo di una realtà tragica, scandita da una concatenazione di guerre, occupazione, eredità di regimi crollati, lotte di potere politico ed economico giocate su scala internazionale, una sequenza di atrocità in crescendo fino alla tregua (precaria) dell'ultimo atto – sconfitta del Califfato –. In questo scenario sono state trovate analogie con il susseguirsi di violenze e usurpazioni di potere nella casa degli Atridi, macchiata di omicidi

³¹ «[...] I want to make one last statement about your theatre performance... I saw two men kissing, and I have to say that this is *haram*. That this is not part of our culture, our tradition. You cannot do this here», così dice Kitham Idris Gamil, interprete di Atena, Rau 2019a, p. 98 (citazione), inoltre p. 12. Fusillo 2022a, p. 239. «[...] the kiss between Orestes and his friend Pylades lead to week-long debates. We ultimately agreed upon a brotherly kiss on the cheek. Nevertheless, the hall was frozen in paralysing shock. In order to not endanger anyone, we asked the TV stations that were present to not make any images public». Rau in *Why Orestes in Mosul?* URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

³² «During the rehearsals a war reporter shows us an enormous database with photos and videos of executions that took place daily in the pedestrian zone of Mosul. These are images you can never forget. Like the one of those three young men, soldiers of the Iraqi army, who line up and are killed with a shot in the neck». Rau in *Why Orestes in Mosul?* URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

³³ Rau 2019a, pp. 16-17.

³⁴ Kitham Idris Gamil-Atena, scampata alla morte seminata dagli uomini del Califfato ma colpita da innumerevoli drammi familiari, è mossa da questi pensieri: «I've never known hatred. Even if a person harmed me, I would still love him. This is my life motto. [...] I am not God, and it's not my place to punish them» – il riferimento è agli uomini dell'ISIS – «or administer justice. There are special authorities for that. [...] People make mistakes, we are not infallible». Rau 2019a, pp. 97-98.

³⁵ Rau 2019a, pp. 69-71, 102. Dice, in particolare, Susana Abdul Majid-Cassandra: «It was not difficult to predict what would happen in the magnificent Mosul» (*ibid.*, p. 71).

familiari e sacrifici cruenti (l'uccisione di Ifigenia), un fiume in piena placato dal tribunale presieduto da Atena.

La rappresentazione di questo fiume di sangue che genera sangue è centrale in *Orestes in Mosul* e più che essere affidata alla forza ecfrastica della parola viene consegnata alle immagini. Infrangendo la legge non scritta del teatro attico in base alla quale le azioni cruente, terribili a vedersi, avvengono in un altrove interdetto alla vista degli spettatori (per convenzione rappresentato dall'interno della *skene*), fatto visualizzare dalle parole pronunciate di solito dal personaggio-*'messaggero'*, Rau rappresenta e/o ri-mette-in-azione la morte brutale sulla scena dei teatri europei: lo fa nel doppio e interrelato spazio teatrale del palco e dello schermo sul palco, *medium* di azioni filmate. In teatro si assiste così alla lenta morte di una donna strangolata (Ifigenia) o di un uomo lasciato morire dissanguato (Agamennone). Le feroci morti di Agamennone (Johan Leysen), Cassandra (Susana Abdul Majid), Clitemnestra (Elsie de Brauw), Egisto (Bert Luppès), Ifigenia (Baraa Ali e Susana Abdul Majid) non hanno però il tratto del grandioso o dell'eroico: «[t]ragedy happening in real time is less monumental and more uncomfortable»³⁶.

Legato fin dalle origini al vedere, il teatro è connesso nondimeno all'ascoltare: ascoltare musica e parola drammatica. Analogamente all'*Orestea* di Eschilo e a numerose sue *reperformances* del XX e XXI secolo, in *Orestes in Mosul* viene dato grande rilievo all'orizzonte musicale. Le ragioni sono molteplici, più o meno dichiarate da Rau e dal suo *ensemble*, e vanno dal riconoscimento della centralità della musica nella tragedia greca, al ferreo divieto della musica da parte dell'ISIS a Mosul (e in altri luoghi occupati), con cui è inevitabile fare i conti in un lavoro come *Orestes in Mosul*, all'importanza della musica per il Pasolini dell'*Orestide* – Pasolini faro di Rau³⁷ – che, in *Appunti per un'Orestide africana*, dichiara «[l']idea è questa: fare cantare, anziché far recitare, l'*Orestide*»³⁸. Questa idea è stata in gran parte riattivata in *Orestes in Mosul* soprattutto attraverso la sonorità dell'*oud*, cordofono antichissimo e strumento emblematico della musica araba, suonato da Suleik Salim Al-Khabbaz. Nella sua musica si avvertono il dolore, la paura, la rabbia di chi è stato costretto a non poter suonare per il veto dell'ISIS, a suonare rischiando la vita, a nascondere l'*oud* per proteggerlo da sicura distruzione³⁹. Lo spazio sonoro di *Orestes*, costruito con gli assoli di Al-Khabbaz tra le rovine di Mosul (Fig. 2), brani con-

³⁶ Climenhaga 2019.

³⁷ Sul profondo legame Rau-Pasolini, Bizzarri 2019a, pp. 81-105.

³⁸ Pasolini 1968-1969, p. 1185; Bizzarri 2019a, pp. 94-95.

³⁹ Rau 2019a, pp. 76-79. URL <https://vimeo.com/372856724>.

Fig. 2. *Orestes in Mosul* (Credit: Motitz von Dungern. URL <https://www.ntgent.be/en/productions/orestes-in-mosul>).



divisi con altri musicisti, il *Leitmotiv Mad World* di Gary Jules⁴⁰, crea variazioni sulla tragedia senza dubbio necessarie e capaci di interagire empaticamente con immagini e parole.

3. *Orestes in Mosul*: spazi teatrali

In «tutta l'*Orestea* si vede come l'uso dello spazio scenico assolve anche a una ben precisa funzione ideologica»⁴¹: questa considerazione di Vincenzo Di Benedetto vale anche per *Orestes in Mosul*.

Nel 2019, il 'teatro' di Mosul fatto di crolli e palazzi squarciati dalla furia delle armi parla di una guerra appena terminata ma il cui vento non ha smes-

⁴⁰ Bizzarri 2019a, pp. 95-96.

⁴¹ Di Benedetto, in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995, p. 162.

so di soffiare⁴². Memorie tragiche attraversano i luoghi, come la Moschea al-Nouri, divenuta famigerata⁴³, o la piazza dove gravitava il quartier generale del Califfato e si allestivano macabre scene di fucilazioni e sgozzamenti⁴⁴. Questa piazza, i tetti degli edifici da cui gli uomini dell'IS facevano precipitare adultere e omosessuali, un villaggio turistico per ospiti facoltosi, molti dei quali massacrati dai jihadisti che vi facevano irruzione, la caserma dei Peshmerga curdi (in Kurdistan) sono diventati spazi teatrali. Il villaggio turistico, ad esempio, è diventato la reggia abitata da Egisto e Clitemnestra, tratti fuori e trucidati da Oreste: uno spazio teatrale insicuro e mortifero come lo spazio reale del villaggio al tempo del Califfato.

Questi spazi teatrali e, al contempo, anti-teatrali⁴⁵ sono entrati in scena nei teatri europei, attraverso filmati visti dagli spettatori su uno schermo grande e sopraelevato⁴⁶.

A Gent, Bochum o a Roma, sui palchi, a destra e sinistra, spiccano due strutture lineari con caratteristiche tali da rendere entrambe duttili e potenzialmente polifunzionali (Fig. 3). La struttura a destra, di maggiori dimensioni, interpreta in effetti più ruoli. È una sala a uso degli attori che, in pausa prove, lì parlano e mangiano: per aspetto e utilizzo, il prefabbricato fa pensare ai *diners* che hanno ispirato registi cinematografici (fra i molti, il David Lynch di *Mulholland Drive* e di *Twin Peaks*, particolarmente amato da Rau)⁴⁷ e artisti (su tutti Edward Hopper e il suo *Nighthawks*) e che, nel mondo globalizzato, sono ovunque, Mosul compresa; è anche la reggia di Argo: la struttura funziona in modo analogo alle *skenai* ipotizzate per i teatri di V sec. a.C. e la possibilità per gli spettatori di *Orestes in Mosul* di vedere ciò che accade al suo interno

⁴² «In Mosul an estimated 3000 'Sleepers' of the former Islamic States are still hidden, the families of the Jihadists are incarcerated in ware-houses, and are now victims themselves. Shortly before we arrived, a car bomb exploded in the street in front of the art academy, in which we were rehearsing, killing eight people. Two further attacks followed, the instigators remained unknown. Unfinished business that all leads back to the civil war». Così Rau in *Why Orestes in Mosul?* URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

⁴³ Nel 2014, nella principale moschea di Mosul, al-Baghdadi sancisce la nascita dell'IS. Tre anni dopo la moschea viene fatta saltare in aria dagli stessi combattenti dell'ISIS per evitare che le milizie regolari potessero impossessarsi di un luogo simile e decretare simbolicamente il tracollo dell'IS, almeno in Iraq.

⁴⁴ Efficace ritratto della città di Mosul è delineato dal generale Muqdad Zanel in *The oil took away all our love*, Rau 2019a, pp. 82-83.

⁴⁵ Nel senso spiegato da Rau, in Rau 2019b, p. 90.

⁴⁶ Sull'uso dello schermo in teatro, con specifico riferimento alla messa in scena di tragedie greche, da ultimi Campbell 2021, pp. 227-246, Viccei 2020, pp. 126-128, con bibliografia; Ead. 2021, pp. 51-76, il contributo di Silvia De Min *I frammenti della parola-immagine: alle radici dell'Orestea di Anagor* in questo volume di «Visioni del tragico».

⁴⁷ Rau 2019b, pp. 83-90.



Fig. 3. *Orestes in Mosul* (Credit: Fred Debrock. URL <https://www.ruimtevaarders.be/rv/en/category/portfolio/projects/orestes/>).

sembra una ripresa – seppure difficilmente intenzionale da parte di Rau – di quanto pare essersi verificato nel teatro di Atene per *Agamennone* e *Coefore*⁴⁸. La struttura in questione rappresenta inoltre lo spazio di un'utopia poiché è anche sala per una cena a cinque, con Agamennone, Cassandra, Egisto, Clitemnestra, Ifigenia: un incontro impossibile, ma non a teatro, che traduce il senso della complessità delle relazioni e sintetizza per immagini il pensiero che a quel tavolo sono sedute non tanto creature orribili quanto esseri umani, che hanno compiuto o subito crudeltà per ragioni che non si possono valutare con percorsi interpretativi semplicistici, riconducibili a schemi tipo 'eroe positivo *vs* eroe negativo', 'colpevole *vs* innocente' e viceversa.

Un cumulo di oggetti-rovine⁴⁹, allineato alle immagini filmate delle macerie di Mosul proiettate dallo schermo, quasi a voler fissare in modo chiaro l'asse della tragedia attorno a cui tutto ruota, un lampione da strada, panche, sedie, qualche pianta, una postazione con strumentazioni tecniche e multimediali

⁴⁸ Stando a Vincenzo Di Benedetto, in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995, pp. 140-163, e Medda 2017, pp. 140-149.

⁴⁹ Elemento che connota anche la scena di *Mitleid. Die Geschichte des Maschinen-gewehrs* (*Compassion. The History of the Machine Gun*, 2016), qui in modo molto più marcato e pervasivo. Young 2017, pp. 427-429; Climenhaga 2022, pp. 70-88.

per lo spettacolo segnano il resto dello spazio, concepito come un luogo di passaggio e trasformazione dove tutto può accadere.

Le prime immagini filmate che irrompono in sala tagliano lo spazio teatrale come può fare solo la visione di una morte stratificata, fatta di violenza mortifera su violenza mortifera, quella di un protagonista senza il quale, per Milo Rau, non ci sarebbe un'*Orestea*: Mosul.

Le fredde rovine della città senza uomini, «the concrete situation of a post-conflict zone, a city, a nation, that has just emerged from civil war»⁵⁰, spazio del dolore e della perdita, della *katastrophe*, fanno vedere quanto possa essere disumano il silenzio e quanto il grigio-bianco di macerie e polvere abbia lo stesso sapore del rosso sangue della morte di Cassandra o Ifigenia. Questi luoghi di nuda devastazione, tra camerate e ospedali da campo, questi spazi da *reportage* di guerra che si fanno carico di una violenza reiterata al punto da sembrare atavica hanno dentro di loro anche lo spirito di una terra arcaica, per Milo Rau accostabile, pasolinianamente, alla Grecia arcaica terra di miti⁵¹.

Gli spazi di *Orestes in Mosul* sono segnati e acquistano significato anche dai costumi, per alcuni dei quali va fatto di nuovo il nome di Pasolini. Il cromatismo degli abiti evoca principalmente e con immediatezza la morte: è così per il colore nero, che veicola anche, implicitamente, il nero reale (abiti e bandiere) e simbolico del Califfato, e per il rosso. Nei costumi⁵² – di Cassandra e Agamennone, ad esempio – il rosso è la morte sanguinaria ma è anche segno convenzionale di regalità. Questa bicromia di fondo è intervallata dal bianco: dell'abito di Clitemnestra, tuttavia destinato a macchiarsi del sangue molteplici di tragici conflitti e sconfinato, tanto da coprire anche volto⁵³ e mani (Fig. 4); il bianco costume di Oreste, contaminato dal sangue del matricidio e infine, in contrasto con entrambi, il bianco senza macchia che avvolge Atena.

Come fosse un sigillo legato al luogo, irrompe un colore che è impensabile per l'*Orestea* in scena nel 458 a.C. ma che è avvertito necessario per *Orestes in Mosul*: l'arancione delle tute divenute barbaramente note con i filmati dei prigionieri uccisi dai miliziani dell'IS.

Il *crossing* sinergico fra palco e schermo, con i personaggi che abitano l'uno e l'altro, si fa portatore delle molteplici e interrelate istanze dell'*Orestea* di Rau a cominciare dalla conflittuale «relationship between Europe and the Middle East, between "Greece" and "Troy", between the powerful and the

⁵⁰ Rau 2019a, pp. 29-30.

⁵¹ Fusillo 2022b.

⁵² Medda 2017, p. 162.

⁵³ Similmente a quanto ricostruibile per costume e maschera di Clitemnestra in *Agamennone*, Medda 2017, pp. 150-151.

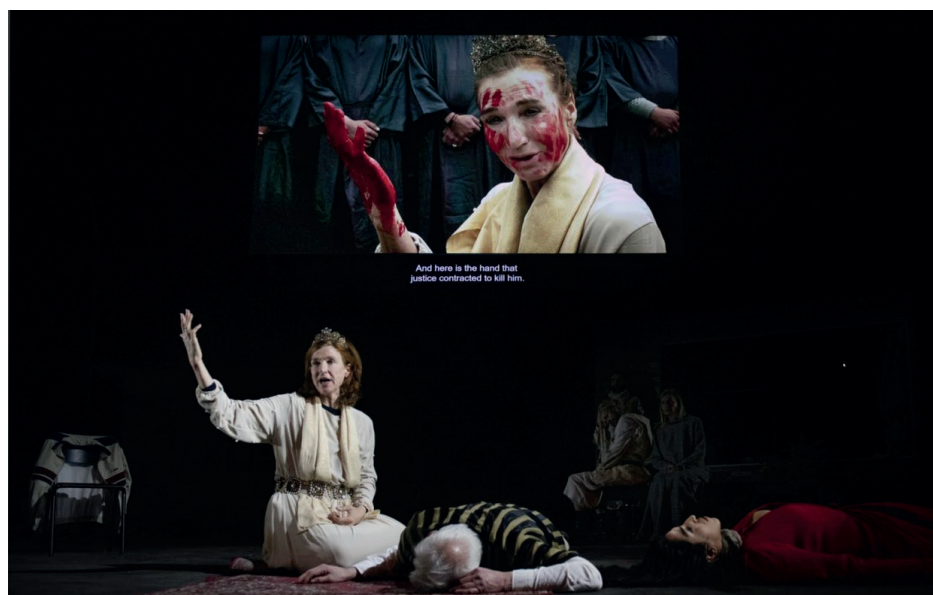


Fig. 4. *Orestes in Mosul* (Credit: Fred Debrock. URL <https://www.theaterkrant.nl/recensie/orestes-in-mosul/ntgent-milo-rau/>).

powerless»⁵⁴ e dalle considerazioni di Cassandra/Susana Abdul Majid sulla guerra che si ripete, da Troia a Mosul.

Troia rasa al suolo come Mosul – e vale anche la prospettiva inversa –, con macerie storiche e reali eppure mitiche che scorrono sullo schermo mentre Agamennone/Johan dice «Troy no longer exists» o mentre Cassandra/Susana racconta⁵⁵:

[...] Quando siamo andati là per mettere in scena l'*Orestea* / La città era completamente distrutta. / Come Troia. // Sono tornata per recitare la parte di Cassandra / La figlia del re di Troia. / Una principessa e, dopo la guerra, la schiava di Agamennone. / Cassandra è una sacerdotessa di Apollo. / Io so tutto prima che accada. / Io so che la mia patria / sarà distrutta. / Che diventerò una schiava. / Che sarò / stuprata da Agamennone. / E uccisa da sua moglie, / Clitemnestra. / Ma nessuno mi crede. / Non si può sfuggire al proprio destino.

Da quanto si è detto fin qui emerge quanto lo spazio teatrale di *Orestes in Mosul* sia segnato dall'intermedialità⁵⁶; ciò è chiaro fin dalla smascherata

⁵⁴ Rau 2019a, p. 20.

⁵⁵ La traduzione di alcune battute di Cassandra è di Gianmarco Bizzarri, in Bizzarri 2019a, p. 96.

⁵⁶ Dalla vasta bibliografia su intermedialità, intermedialità e teatro, con attenzione anche alla

disseminazione, in scena, di cineprese, computer, videocamere, microfoni e dalla presenza dello schermo, dove pure ricompaiono analoghi materiali. L'intermedialità è dunque nello stesso assetto scenotecnico ed è coinvolta, dall'inizio alla fine di *Orestes*, nella costruzione della rappresentazione e dei suoi spazi.

L'intermedialità permette di creare una stratificazione dinamica di immagini, prodotte da azioni agite nei due distanti e dialoganti spazi teatrali principali – il palco dei teatri e Mosul – e in quelli che ciascuno dei due comprende. La dialettica schermo-scena e il dislocamento intermediale degli attori e dei luoghi generano un incremento dei livelli di realtà, tempo, spazio; attivano sovrapposizioni, straniamenti, amplificazioni, asincronie, sdoppiamenti. In alcuni passaggi i risultati sono pregevoli, come è stato evidenziato da Lily Climenhaga⁵⁷, acuta studiosa del lavoro di Milo Rau:

This intermediality results in some truly beautiful interactions marked by an almost undetectable shift from pre-recorded to live and back again – something I have come to expect from Rau. For example, in the *Agamemnon* section, the camera pans into the restaurant on the grounds of a hotel complex constructed by Saddam Hussein to house diplomats and guests, where Rau and the team from NTGent stayed, to *Agamemnon*, *Clytemnestra*, *Aegisthus*, and *Cassandra* eating dinner together. The video projected above the stage shifts to the actors live in the onstage recreation of the restaurant (switching to a live feed being filmed onstage) and shifting back again for *Cassandra's* double (both live and pre-recorded) monologue and murder.

L'intermedialità riguarda e definisce anche lo spazio teatrale del tribunale di *Eumenidi*⁵⁸, dove il sangue che genera sangue si ferma e viene purificato⁵⁹, le Erinni diventano «benevoli dee»⁶⁰ e accettano «d'abitare con Pallade»⁶¹, dove il tribunale dell'Aeropago presieduto da Atena spezza il filo rosso di uccisioni

messa in scena di tragedie greche, segnalo in particolare Balme 2004, pp. 1-18; Chapple, Kattenbelt 2006; Balzola 2011; Fusillo, Terrosi 2015; Campbell 2021, pp. 227-246, e pp. 234-241 per l'importante *Oresteia* di Katie Mitchell al Royal National Theatre di Londra (1999) mentre, in tempi vicini a *Orestes in Mosul*, ricordo in Italia l'allestimento intermediale dell'*Oresteia* di Luca De Fusco (2015), per il quale si veda Puccio 2018, pp. 85-89.

⁵⁷ Climenhaga 2019, cui rinvio anche per le riflessioni sui limiti dell'intermedialità in *Orestes in Mosul*.

⁵⁸ Aesch. *Eum.* 566-1047. Martin 2022, p. 52.

⁵⁹ Aesch. *Eum.* 578.

⁶⁰ Aesch. *Eum.* 992. Che le Erinni «cambino nome e da "Erinni" diventino "Eumenidi" non è detto in nessuna parte della tragedia ed è da escludere» (Vincenzo Di Benedetto p. 127, anche per la nota 178, in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995).

⁶¹ Aesch. *Eum.* 916.

e vendetta. Rau arriva a questo tribunale di Eschilo accompagnato dall'idea, a lungo meditata, che «tribunal is another word for tragedy»⁶² e avendo già trattato più volte situazioni e dinamiche processuali e giudiziarie nei «tribunali non riconosciuti»⁶³ – *The Moscow Trials/Die Moskauer Prozesse* (2013) e *The Congo Tribunal* (2015) – e in *reenactment* di processi – *The Last Days of the Ceausescus* (2009), *Breivik's Statement* (2012) –⁶⁴.

Le questioni, alcune delle quali dilemmatiche, che solleva il tribunale di Atena a Mosul sono soprattutto: vendetta o perdono? Giustizia o vendetta? Cosa significa 'giustizia' nella Mosul del 2018-2019? Come è giusto giudicare i combattenti dell'IS che hanno giustiziato familiari e amici degli stessi attori di *Orestes*? Le risposte che vengono date a queste e altre domande poste in modo più o meno esplicito nel finale di *Orestes in Mosul* non sono semplici né semplicistiche tantomeno retoriche: piuttosto fanno trapelare quanto sia arduo se non impossibile la giustizia in una città il cui volto e il cui spirito – «der Geist von Mossul»⁶⁵ – sono stati sfigurati da un durissimo conflitto, in una realtà che dal 2018 è segnata da carcerazioni, processi sommari, esecuzioni degli uomini dell'ISIS e dei fiancheggiatori, veri o sospetti, dalla riduzione di vedove e orfani dei miliziani in condizioni di vita molto dure.

Il verdetto su Oreste, ultimo anello di una catena di sangue che Rau ha ri-messo-in-azione per scandagliare guerra e conflitti, è affidato alla gente di Mosul, che interpreta il gruppo dei giudici areopagitici di *Eumenidi* alla ricerca della pace ma che è ancora lacerato da scontri feroci e assillato da una domanda, posta da Kitham Idris Gamil/Atena: si possono dimenticare e perdonare atrocità immani come quelle accadute a Mosul?

Anche la parte conclusiva della trilogia è giocata sul doppio piano della scena e dello schermo, dove sono rappresentati in sintesi il processo eschileo a Oreste con il verdetto finale («Orestes is acquitted. The war is over» – sentenza Atena) e dove lo spazio dell'azione in video è un luogo preciso di Mosul, uno dei simboli della città sfregiata per essere stato attaccato ferocemente dall'IS, l'Art Academy, scelto dunque consapevolmente per un processo ai complici dell'IS.

⁶² Riprendendo quanto detto da Rau a Lorenzo Mango nell'intervista *Tribunal is another word for Tragedy*, in Mango 2019a.

⁶³ Pesenti 2020, p. 247.

⁶⁴ URL <http://international-institute.de/en/the-moscow-trials/>; URL <http://international-institute.de/en/the-congo-tribunal/>; URL <http://international-institute.de/en/the-last-days-of-the-ceausescus/>; URL <http://international-institute.de/en/breiviks-statement/>. Rau 2019b, pp. 26-27, 38-39, 55-59, 63, 90-94; Mango 2019b; Pesenti 2020, pp. 247-248; Fornaro 2021; Decreus 2022, p. 146.

⁶⁵ Rau 2021, p. 175.

I prescelti giudici/attori iracheni sono divisi rispetto alla sentenza⁶⁶; non c'è unanimità analogamente a quanto avviene in *Eumenidi*⁶⁷. Decidere tra concedere la grazia o condannare a morte⁶⁸ sembra impossibile anzi – dice lapidario un attore – «is 'tragic'»⁶⁹. A tradurre l'estrema difficoltà della situazione sono silenzio e atmosfera sospesa che avvolgono la sala e afferrano i volti dei giovani 'giudici' inquadrati in stretti primi piani. Rau prende una strada diversa da quella del cosiddetto lieto fine dell'*Orestea*⁷⁰, una strada non libera, almeno non del tutto, da odi e vendette, da una guerra civile che in realtà non è giunta all'epilogo e così, sulle ultime parole e immagini, sui silenzi finali di *Orestes in Mosul* aleggiano visioni amare e «the sorrow of a destroyed city that doesn't dissipate»⁷¹.

In *Orestes in Mosul* la dialettica fra esterno e interno è una costante della drammaturgia dello spazio, proprio come nell'*Orestea*⁷² dove la dimora regale degli Atridi con il suo interno sinistro (*skene*) ha un valore nevralgico per l'azione e la semantica di *Agamennone* e *Coefore*, mentre in *Eumenidi* «una sequenza di segmenti rappresent[a] volta per volta uno spazio pubblico: il tempio di Apollo, il tempio di Atena, l'Areopago». E «[s]e il privato è sinistro e sconvolgente, il pubblico invece assolve», nell'ultima tragedia della trilogia «a una funzione stabilizzante»⁷³.

Rau rispetto a questa originaria contrapposizione-correlazione opera spiazanti ribaltamenti e/o spostamenti di prospettiva, anche grazie all'uso della

⁶⁶ Un'idea per comprendere le ragioni di questa divisione e della difficoltà di pervenire a un verdetto unanime si può avere leggendo il dialogo interno al Coro in Rau 2019a, pp. 92-93: *Mohamed Saalim A. O. (Chorus). Who am I to judge them?*

⁶⁷ Aesch. *Eum.* 734-743, 752-753. Si veda inoltre la nota 120 di Maria Pia Pattoni, in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995, pp. 531-533.

⁶⁸ Climenhaga 2019; Bizzarri 2019a, pp. 102-103; Fusillo 2022a, pp. 239-240.

⁶⁹ Rau in *Why Orestes in Mosul?* URL https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf.

⁷⁰ È qui sufficiente rinviare alle considerazioni sul "lieto fine" di Vincenzo Di Benedetto, in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995, pp. 128-130. Rispetto al finale, *Orestes in Mosul* non è un caso unico ed eccezionale tra le *Orestee* in scena nel XX (specie seconda metà) e XXI secolo: esempi significativi, come l'*Orestea* di Luca Ronconi (URL <https://lucaronconi.it/scheda/teatro/orestea>; <https://lucaronconi.it/scheda/teatro/die-orestie-orestea>), sono esaminati in Bierl 2004, con *Premessa* di Massimo Fusillo, mentre per altri esempi del XXI secolo (come l'originale *Radio Argo* del drammaturgo e poeta Igor Esposito, su cui Albanese 2022, pp. 107-116), rinvio ai contributi e alla bibliografia citata in questo numero di «Visioni del tragico».

⁷¹ Climenhaga 2019.

⁷² Si veda il paragrafo *Spazio teatrale e messa in scena* di Vincenzo Di Benedetto, in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995, pp. 140-163. Una analisi dettagliata di spazio scenico e drammatico in *Agamennone* è in Medda 2017, specie pp. 140-149. Per altre considerazioni sulla centralità dello spazio interno nel mito tragico di Agamennone, Clitemnestra, Egisto, Oreste, Vicci 2015, pp. 131-151.

⁷³ Di Benedetto, in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995, p. 163.

telecamera, il cui occhio permette di infrangere diaframmi materiali e convenzioni teatrali ed entra negli spazi interni: fa vedere al pubblico la morte mentre viene data o la sradica dagli interni e la porta fuori, seguendo per le esecuzioni, fin da quella di Agamennone, un lessico del mostrare il sangue delle morti violente che in una realtà come Mosul rievoca le immagini filmate del sangue e del terrore, vicine al genere *snuff movie*, propagate in rete con i docu-video degli uomini dell'IS⁷⁴.

Variazioni riguardano anche lo spazio del processo: quello esterno della collina dell'Areopago (*Eumenidi*) in *Orestes in Mosul* viene trasformato in un'interno. Tenuto da Rau in equilibrio complesso tra l'originaria natura non teatrale, la memoria della distruzione, la funzione teatrale, lo spazio dell'Art Academy contribuisce a determinare e allo stesso tempo interpretare il senso sospeso del verdetto finale di *Orestes*, il peso di memorie tragiche che sono ancora dentro molti dei 'giudici' iracheni come del resto anche e ancora dentro Mosul, distante dall'Atene di *Eumenidi*.

Dice all'inizio di *Orestes* Bert Luppès, mentre scorrono alle sue spalle immagini di una Mosul fatta a pezzi che fa pensare alla Tebe euripidea di *Baccanti*: «It feels strange to be here. It feels like being on a movie set and in antiquity at the same time».

Bibliografia

- ALBANESE A. 2022, *Una riscrittura contemporanea dell'Orestea: Radio Argo, tragedia per voci sole tra Eschilo e Testori*, «Letteratura e Letterature» XVI, pp. 107-116.
- BALME C. 2004, *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, «Thewiss» I 4, pp. 1-18. URL https://epub.ub.uni-muenchen.de/13098/1/Balme_13098.pdf.
- BALZOLA A. 2011, *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma.
- BIERL A. 2004, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Roma (ed. or. *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Stuttgart 1996).
- BIZZARRI G. 2019a, *Tra utopia e reportage: Milo Rau e Pier Paolo Pasolini*, in C. LIETTI, C. ROVIDA (a cura di), *Intorno a Milo Rau*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» XL, pp. 81-105.
- BIZZARRI G. 2019b, *Le Erinni di Mosul: reportage di una tragedia*, in C. LIETTI, C. ROVIDA (a cura di), *Intorno a Milo Rau*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» XL, pp. 179-185.
- CAMPBELL P. A. 2021, *Technology, Media, and Intermediality in Contemporary Adaptations of Greek Tragedy*, in V. LIAPIS, A. SIDIROPOULOU (eds.) 2021, *Adapting Greek Tragedies: Contemporary Contexts for Ancient Texts*, Cambridge, pp. 227-246.
- CHAPLE F., KATTENBELT C. (éds.) 2006, *Intermediality and Performance*, Amsterdam.
- CLIMENHAGA L. 2019, *Orestes in Mosul – Oedipus in Ghent*, *Lost Dramaturgin Inter-*

⁷⁴ Zavettieri 2019, pp. 121-135.

- national, April 21, 2019. URL <https://lostdramaturgininternational.wordpress.com/2019/04/21/orestes-in-mosul-oedipus-in-ghent/>.
- CLIMENHAGA L. 2022, *Performative Compassion: Blindness and Cynicism in Milo Rau's Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* (2016), «Forum Modernes Theater» XXXIII 1-2, pp. 70-88. URL <https://muse.jhu.edu/pub/179/article/860339/summary>.
- CLIMENHAGA L., DEFRAEYE P. (eds.) 2021, *Milo Rau. Manifestos, Critical Essays, Performance Text, and Collaborator's Forum*, «Theater» LI 2.
- DE MARINIS 2019, *Sul Manifesto di Gent. Tre note tendenziose*, in C. LIETTI, C. ROVIDA (a cura di), *Intorno a Milo Rau*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» XL, pp. 45-54.
- DECREUS F. 2022, «Theatre Remains Traditionalist and Eurocentric»: About Milo Rau's «Theatre of Crisis», in A. SIDIROPOULOU (ed.), *Staging 21st Century Tragedies. Theatre, Politics, and Global Crisis*, New York, pp. 141-153.
- DI BENEDETTO V., MEDDA E., BATTEZZATO L., PATTONI M. P. (a cura di) 1995, *Eschilo. Orestea*, introduzione di V. DI BENEDETTO, traduzione e note di E. MEDDA, L. BATTEZZATO, M. P. PATTONI, Milano.
- ERCOLINO S., FUSILLO M. 2022, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano.
- FERRARESI R. 2019, *Il re-enactment nella scena contemporanea. Milo Rau, teatri del reale, e oltre*, in C. LIETTI, C. ROVIDA (a cura di), *Intorno a Milo Rau*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» XL, pp. 31-44.
- FORNARO S. 2020, *Questa follia deve finire: Antigone e la resistenza*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo, 17 maggio 2020. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/covid-19/questa-follia-deve-finire-antigone-e-la-resistenza>.
- FORNARO S. 2021, *L'arte, il teatro e l'assassinio di Luca Attanasio e Vittorio Iacovacci: su 'Tribunale Congo' di Milo Rau*, Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo, 27 febbraio 2021. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/tragico-contemporaneo/l-arte-il-teatro-e-l-assassinio-di-luca-attanasio-e-vittorio-iacovacci-su-tribunale-congo-di-milo-rau>.
- FRANKO M. (ed.) 2017, *The Handbook of Dance and Reenactment*, New York.
- FUSILLO M. 2022a, *L'Orestea nel nuovo millennio: il re-enactment di Milo Rau*, in F. CITTI, A. IANNUCCI, A. ZIOSI (a cura di), *Agamennone classico e contemporaneo*, «Lexis Supplementi» X, pp. 231-241. URL https://edizionicafofscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-633-6/978-88-6969-633-6-ch-11_HqW7ksC.pdf.
- FUSILLO M. 2022b, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema. Nuova edizione*, Roma.
- FUSILLO M., TERROSI R. 2015, *Intermedialità*, in *Enciclopedia Italiana Treccani online*, IX Appendice. URL https://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/
- LIETTI C., ROVIDA C. (a cura di) 2019, *Intorno a Milo Rau*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» XL.
- MANGO L. (ed.) 2019a, *Artist in Focus: Milo Rau*, «European Journal of Theatre and Performance» I. URL <https://journal.eastap.com/eastap-issue-1/>.
- MANGO L. 2019b, *Form and Politics: An Introduction to the Theatre of Milo Rau*, «European Journal of Theatre and Performance» I. URL <https://journal.eastap.com/2019/01/25/form-and-politics-an-introduction-to-the-theatre-of-milo-rau/>.
- MARTIN C. 2022, *Prophets Needed: Five Easy Pieces and La Reprise: Histoire(s) du Theatre (I) by Milo Rau*, in A. SIDIROPOULOU (ed.), *Staging 21st Century Tragedies. Theatre, Politics, and Global Crisis*, New York, pp. 43-54.
- MEDDA E. (a cura di) 2017, *Eschilo. Agamennone*, edizione critica, traduzione e commento di E. MEDDA, Roma, I-III.

- PASOLINI P. P. 1968-1969, *Appunti per un'Orestide africana*, in P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. SITI, F. ZABAGLI, Milano 2001, pp. 1177-1196.
- PESENTI G. 2020, *Realismo e rappresentazione nell'esperienza teatrale di Milo Rau*, in D. CASTALDO, F. CERAULO, L. BANDIRALI, *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, Atti del Convegno Internazionale (Lecce 2019), pp. 245-250. URL <http://sibaese.unisalento.it/index.php/re-directing/article/view/23447/19644>.
- PUCCIO F. 2018, *Drammaturgia dello spazio: il teatro greco tra testo e contesto della rappresentazione*, Padova.
- RAU M. 2019 a, *Orestes in Mosul*, Berlin.
- RAU M. 2019 b, *Realismo globale*, Imola (ed. or. *Globaler Realismus / Global Realism*, Berlin 2018).
- RAU M. 2021, *Grundsätzlich unvorbereitet. 99 Texte über Kunst und Gesellschaft*, Berlin.
- ROSELT J., OTTO U. (Hrsgg.) 2012, *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld.
- SACCO D. 2022, *Reenactment in Theatre: Some Reflections on the Philosophical Status of Restaging*, in C. BALDACCI, C. NICASTRO, A. SFORZINI (eds.), *Over and Over and Over Again. Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Berlin, pp. 131-140. URL https://press.ici-berlin.org/doi/10.37050/ci-21/sacco_reenactment-in-theatre.html.
- SCHNEIDER R. 2011, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London-New York.
- SITI W. 2013, *Il realismo è l'impossibile*, Roma.
- VICCEI R. 2015, *Gruppo di famiglia in un interno. L'assassinio di Agamennone nel cratere del Pittore della Dokimasia*, «Aevum Antiquum» n.s. XV, pp. 131-151.
- VICCEI R. 2020: *Doppia scena per Elena: il teatro di Siracusa e il teatro di Verona*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» I 1 (2020), pp. 121-136. URL: <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/24>.
- VICCEI R. 2021, *Dove «la tragedia fa parlare la natura». Spazi teatrali e drammaturgia di Antike vor Ort e Anthropos, Tyrann (Ödipus) di Alexander Eisenach*, in AA.VV. *Edipo e l'Antropocene. Anthropos, Tyrann (Ödipus) di Alexander Eisenach*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» II 2, pp. 51-76. URL <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/issue/view/3>.
- WIND P. 2016/2017, *L'art du reenactment chez Milo Rau*, «Intermedialités» XX-VIII-XIX, pp. 65-76. URL <https://www.erudit.org/en/journals/im/2016-n28-29-im03201/1041080ar/>.
- YOUNG S. 2017, *Mitleid. Der Geschichte des Maschinengewehrs (Compassion: The History of the Machine Gun) by Milo Rau (review)*, «Theatre Journal» LXIX 3, pp. 427-429. URL <https://muse.jhu.edu/article/670589>.
- ZAVETTIERI G. G. 2019, *Visioni traumatiche nei docu-video di IS: quali significati?*, in V. GARAVAGLIA (a cura di), *Questioni di Intertestualità. Arte, letteratura e cinema*, Milano-Udine, pp. 121-135.

Sitografia

<http://international-institute.de/en/breiviks-statement/>
<http://international-institute.de/en/the-city-theatre-of-the-future-ghent-manifesto/>
<http://international-institute.de/en/the-congo-tribunal/>
<http://international-institute.de/en/the-last-days-of-the-ceausescus/>

<http://international-institute.de/en/the-moscow-trials/>
<https://kommunikation.uni-freiburg.de/pm-en/press-releases-2022/a-3400-year-old-city-emerges-from-the-tigris-river>
<https://lucaronconi.it/scheda/teatro/die-orestie-orestea>
<https://lucaronconi.it/scheda/teatro/orestea>
<https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2019/orestes-in-mosul/>
<https://vimeo.com/372856724>
<https://www.ispionline.it/it/tag/mosul>
<https://www.ntgent.be/en/about/manifest>
<https://www.ntgent.be/en/ensemble/milo-rau>
<https://www.ntgent.be/en/productions/antigone-in-the-amazon>
<https://www.ntgent.be/en/productions/film-orestes-in-mosul>
<https://www.ntgent.be/en/productions/orestes-in-mosul>
https://www.ntgent.be/assets/files/productions/PROGRAMMABOEKJE_ORESTES-IN-MOSUL_EN_DEF_tournee.pdf
<https://www.onuitalia.it/ricostruire-mosul-da-cima-a-fondo/>
<https://www.theatlantic.com/international/archive/2016/10/isis-mosul-propaganda-iraq-kurds-peshmerga/504854/>
<http://www.theatreolympics2016.pl/en/guests/freddy-decreus>

**schede
critiche**

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. Fantasticare 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>

protagonisti

Gianluca Guidotti, Enrica Sangiovanni (Archivio Zeta)

Teatro di dossi, ebbri, calcinati

La messa in scena di questo dramma, la cui mole occuperebbe, secondo misure terrestri, circa dieci serate, è concepita per un teatro di Marte. I frequentatori dei teatri di questo mondo non saprebbero reggervi. [...] La tragedia che si compone delle scene dell'umanità che si decompone, io l'ho presa su di me, perché lo Spirito che ha pietà delle vittime la ascolti, quand'anche abbia per sempre rinunciato al contatto con un orecchio umano. Riceva esso la nota fondamentale di quest'epoca, l'eco della mia cruenta follia, che mi rende corresponsabile di questi rumori.

Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*

la mula e io camminiamo la montagna
mentre il vento rade la schiena a tutte e tre
con la lingua raccogliamo i residui bellici
brillando il silenzio minerale tra il sangue dei morti
la mia poesia animale pratica gli ordigni
e la mia resistenza matta la fa cantare
Anna Maria Farabbi, *dentro la O*

ABSTRACT Twenty years ago, when we first arrived at the Futa Cemetery, an incredible architectural site in the Tuscan-Emilian Apennines, we looked around us. We had no doubts. We immediately thought: Aeschylus. We said out loud: *The Persians*... That's how it all started. Then came the *Oresteia*. The Futa Pass has become our Theatre of Mars, according to Karl Kraus's extraterrestrial conception of theatre: a place of memory, of pain, of defeat but also of pity and ambiguity: here is a burial ground for enemies, precisely more than 30,000 German soldiers. It's a tragic graveyard where a silent chorus, from underground, constantly influences ethical, but also dramaturgical and philosophical choices, in an inexhaustible play of reflections on history, on taking a stance on what revolves around us, and on our principle of responsibility.

KEYWORDS Greek Tragedy, Memory, Drama, Futa Pass, *Oresteia*.

Quand'è che abbiamo deciso di mettere in scena *Oresteia* al Cimitero militare germanico del passo della Futa? Ci deve essere stato un momento in cui ci è balenata questa idea...

Il Cimitero della Futa, un'opera architettonica incredibile, sull'Appennino toscano-emiliano tra Firenze e Bologna, era già da diversi anni il nostro Tea-



Fig. 1. Cimitero della Futa.

tro di Marte, secondo la concezione extraterrestre di teatro derivata da Karl Kraus: un luogo della memoria, del dolore, della sconfitta ma anche della pietà e soprattutto dell'ambiguità: qui vi è sepoltura di nemici. In questo luogo inquietante infatti sono raccolte le spoglie di più di 30.000 soldati tedeschi (perlopiù giovanissimi) caduti negli ultimi anni della Seconda guerra mondiale sulla Linea Gotica: è il più grande sacrario tedesco sul suolo italiano, una spirale di pietra disegnata dall'architetto Dieter Oesterlen che avvolge per 6 chilometri la cima della montagna a 1.000 metri di altitudine. Progettato nel 1959, inaugurato nel 1969.

Per noi, fuoriusciti dal teatro ufficiale, da Roma, da Milano, questo spazio rappresenta una sala prove fuori dall'ordinario: a cielo aperto, a voce nuda, un teatro senza elettricità per una contemporanea ricerca sulla parola e sulle geometrie che il luogo stesso propone. Un enorme camposanto tragico dove un coro silenzioso, dal sottosuolo, influenza costantemente le scelte etiche, ma anche drammaturgiche e filosofiche, in un gioco inesauribile di riflessioni sulla storia, sull'orientamento rispetto a quello che ci ruota intorno, sul nostro *principio responsabilità*.

Fin dal 2003 avevamo capito che per tentare questo lavoro di scavo nell'abisso del Novecento era necessario, con spirito filologico, antropologico e archeologico insieme, *ri-partire* dall'inizio e dal silenzio.

Dall'inizio del pensiero – dall'inizio del teatro... *sofferenza-conoscenza*.

Nel 2002 abitavamo già in montagna, vicino al passo della Futa, da poco più di un anno. Avevamo imparato a scaldarci con la legna. Avevamo fatto in tempo a vedere il crollo delle torri gemelle. Stavamo lavorando con Elie Wiesel, le sue parole e i suoi silenzi: la Shoah era diventata un controcampo da cui osservare *l'innominabile attuale*, un solfeggio che ci stava insegnando una nuova postura. Eravamo volati fino a Boston per ascoltare e inquadrare questo anziano testimone che, mentre leggeva, pregava. Avevamo poi percorso la vecchia Europa, in inverno, tracciando una topografia del terrore.

Deve essere stato con questo spirito che siamo entrati per la prima volta nel cimitero. Ci siamo guardati intorno. C'era vento. Non abbiamo avuto dubbi. Abbiamo pensato: Eschilo. Abbiamo detto: *I Persiani*... Così è iniziato tutto. La tragedia più antica, l'unica ad argomento storico, un esercizio di smontaggio delle identità: i nemici, i vinti, gli altri, noi. È stato fulmineo. Non ci siamo fatti troppe domande. Ci siamo trovati a dire Eschilo a voce alta, sul fiume, per vedere se reggeva al vento, alla corrente. Poi tutto ha iniziato a prendere corpo.

Abbiamo messo annunci per formare il Coro dei vecchi persiani, si è unito il Coro delle donne, abbiamo provato tutto l'inverno nella Biblioteca Comunale di Firenzuola. Mappe alla mano: i luoghi di Eschilo coincidevano più o meno con la guerra che in quell'inizio del 2003 si stava scatenando in Iraq. E noi, con quella gente d'Appennino che non aveva mai nemmeno sentito nominare Eschilo, iniziammo questo apprendistato di respiri e pause, di gesti e di geometrie. Fu una folgorazione, silenziosa e solitaria. Un confino senza confini. Alcuni di loro divennero compagni inseparabili e insostituibili.

Dopo *I Persiani* decidemmo di mettere in scena la tragedia dello scontro fratricida, della guerra civile: *Sette contro Tebe* con prologo ed epilogo di Cesare Pavese. L'anno dopo quella delle leggi non scritte: *Antigone* con prologo e frammenti da Bertolt Brecht. Così nel 2006 avevamo completato la nostra prima trilogia tragica, replicata poi integralmente nell'estate del 2007 e del 2008.

Nel frattempo, dal nulla – anzi, dal pericolo di abbandonare un luogo come quello ai nostalgici e ai negazionisti di passaggio – si era creato un pubblico: fatto non scontato, non banale. Cittadine e cittadini di ogni età, tutti gli anni, in luglio e agosto, facevano un viaggio per venire in montagna ad assistere alle tragedie: spettatori sempre più fedeli e curiosi, consapevoli di compiere un percorso di conoscenza e di responsabilità, un pellegrinaggio nei *paesaggi contaminati*, nella *memoria obliqua*.

Nel 2008, oltre a riprendere la trilogia tragica, mettemmo in scena *Prometeo incatenato* al Sasso di San Zanobi, poco oltre la Futa, vicino al passo della Raticosa. Volevamo provare a riflettere su *homo* e *techne*, cambiando prospettiva:

Fig. 2. Porta.



non più tutto il peso della Memoria e della Storia, ma solo Madre Natura e il fuoco; il Sasso con il suo respiro e il suo colore, gli spettatori seduti sulla paglia, il suono del gregge di pecore in lontananza, gli odori della ricotta e della macchia mediterranea. Il Sasso si rivelò – nonostante tutte le difficoltà *herzoghiane* che un progetto del genere ci presentò senza sconti – un luogo mistico e divenne il nostro Caucaso in Appennino.

Il 2009 fu un'estate di passaggio, volevamo andare a fondo sul rapporto dell'uomo con la tecnica: lavorammo su testi di Galileo Galilei, Giacomo Leopardi e Italo Calvino cercando di disegnare il nostro sistema del mondo negli Osservatori Astronomici di Loiano (Bologna) e Arcetri (Firenze).

Nei primi mesi dell'anno, avevamo affrontato, nei teatri al chiuso, in inver-

no, Omero, tessendo e cucendo diversi libri dell'*Iliade*. Erano fiumi di parole. Che in estate, per sole due affollatissime repliche, tentammo di imbastire alla Futa. Ma Omero rimaneva lontano da quella fortezza, da quel rito; ci sfuggiva, chiedeva il raccoglimento della camera oscura, una concentrazione estrema sul ritmo, il verso, il canto. E poi era uno spettacolo astratto.

Invece alla Futa bisogna essere concreti. Fissare stazioni, percorsi, significati, prospettive. Decidere ogni volta il punto di vista e calibrare gli spostamenti di scena in scena.

Ecco, deve essere stato proprio l'inverno del 2009, il momento esatto in cui abbiamo iniziato a rileggere *Oresteia* e a immaginare di dedicarle un lungo arco di tempo. Certo, avevamo già messo in scena tre tragedie (su sette) di Eschilo, Eschilo era il nostro autore, ma qui si trattava di pianificare un viaggio. Mentre nel corso della prima trilogia avevamo navigato a vista, cercando di riconoscere i venti, imparando a decifrare le singole mappe, sperimentando soluzioni di volta in volta differenti, ora avremmo dovuto pensare questa nuova avventura come ad un'unica spedizione: innanzitutto valutando bene la nostra capacità di resistenza fisica e artistica in relazione al tempo e alla durata.

Fin da subito abbiamo capito che avremmo messo in scena una tragedia all'anno; almeno quattro anni di lavoro quindi, lasciandoci l'ultimo anno per riprendere l'intero ciclo. E poi c'era da considerare il disegno generale della trilogia: non solo la scelta degli oggetti di scena e dei costumi, ma soprattutto le persone da coinvolgere, tenendo presente che avrebbero dovuto compiere un arco all'interno delle tre tragedie, passare da un personaggio all'altro secondo una logica interna alle scelte drammaturgiche.

Si tratta di un'opera complessa, splendida, terribile, l'unica trilogia completa giunta fino a noi, scritta/trascritta però in una lingua morta, in parte corrotta, che ci ha posto il primo grande problema da affrontare: quali parole? Come tradurre? A chi affidare il compito di rendere comprensibile un'opera tanto antica? Con un caro amico e compagno di avventure teatrali, Federico Condello, filologo dell'Università di Bologna, tante volte, anche insieme agli studenti dei suoi corsi, ci siamo interrogati sul problema enorme della traduzione/tradimento dei testi in greco antico. Come fare? Scegliere i versi e riprodurre l'andamento ritmico utilizzando l'endecasillabo, o ricorrere alla prosa e cercare un parlato quotidiano e semplice? O ancora, andare verso il linguaggio aulico della poesia italiana ottocentesca? Queste le ipotesi. Alle quali abbiamo risposto che non esiste una soluzione valida per tutti i testi e il magma della traduzione deve essere plasmato, discusso, eviscerato dai filologi insieme agli artisti, con un lavoro meticoloso e profondo, strettamente legato alla messinscena e soprattutto *in ascolto*.



Fig. 3. Vento avverso.

Per *Agamennone* abbiamo avuto il privilegio di pronunciare la traduzione in versi di Monica Centanni (nella versione del 2010) e quella di Federico Condello (nella versione del 2013), traduzioni che scolpiscono il *logos* di Eschilo in una forma nuova e che ci permettono quel contemporaneo lavoro di ricerca sulla parola a cui sempre tendiamo. La traduzione di *Coefore* invece era il frutto di un laboratorio realizzato al Liceo Minghetti di Bologna con alcuni studenti coraggiosi e fantastici. *Eumenidi* aveva incorporato anche parti della traduzione di Pasolini, rielaborate da noi.

La parola tragica si è innestata poi in una articolata partitura sonora e acustica, composta da Patrizio Barontini ed eseguita dal vivo dalle percussioni di Luca Ciriè in collaborazione con Duccio Bonciani. I rimandi sono alla musica contemporanea che, nel corso del Novecento, ha provato a ripensare se stessa a partire proprio dalle ipotesi sulla musica greca antica.

Pochi, ma cristallini, gli elementi sonori fusi con le parole, un viaggio nel tempo, dalla preistoria al futuro, costellazioni di suoni ottenuti dal solfeggiare aritmico: nel primo Coro pietre battute tra loro e lame suonate con gli archi stridenti accolgono i cittadini davanti al Palazzo degli Atridi; pelli battute che prima incalzano il discanto di Cassandra e poi sovrastano il gesto omicida di Clitemnestra; ruggini percosse che annunciano i lamenti delle Coefore; forassiti (tubi di plastica), ispirati all'*aulos*, i cui soffi tentacolari evocano le Erinni; dis-



Fig. 4. Sacrificio.

sonanze del violino di Apollo (dio che offre fin troppi rimandi alla musica e in particolare agli strumenti a corda) nella cripta-tempio di Delfi; fino all'ultimo grado dell'ascolto, l'*ostinato* di un pianoforte scordato e rotto nell'Areopago.

Ma procediamo con ordine.

Agamennone è la tragedia del vento avverso, orrendo, osceno, sacrilego, del vento che muta, la tragedia dei segnali di fuoco sulle vette dei monti, del ritorno su strade di porpora, del delirio profetico, della rete inestricabile della vendetta sulla soglia fatale.

L'impossibilità di partire, il disastro del ritornare.

In scena è una doppia attesa. Attesa simmetrica di un carro: da una parte conduce al sacrificio di Ifigenia e dall'altra, quasi fosse un varco spazio-temporale, all'omicidio di Cassandra.

Nel mezzo le figure granitiche di Agamennone e Clitemnestra.

L'inizio è un ritorno, atteso dieci anni: la notte di guardia che precede l'alba del segnale di fuoco che annuncia Agamennone. Lungo la scalinata un uomo infreddolito, in posizione fetale, su una grande porta di ferro arrugginita, divelta e appoggiata volutamente in precario equilibrio su uno degli ingressi del Palazzo, attende il segno da comunicare alla sua regina. Il racconto del viaggio dei fuochi, alla Futa, è una concreta decifrazione del paesaggio; si percorre a trecentosessanta gradi ogni vetta, si segue ogni segnale di fuoco, fino alla reg-



Fig. 5. Assassinio.

gia. Un esercizio di toponomastica che sovrappone i luoghi immaginati, mitici, con quelli reali.

Il primo fotogramma, la prima presenza, sul piazzale, è una mano che esce da uno spesso feltro bianco, la mano di Ifigenia; da quello stesso guscio uscirà dopo poco Clitemnestra. Guscio archetipico da cui nacquerò, come racconta uno dei tanti miti che si perdono nella notte dei tempi, le figlie di Leda, Clitemnestra ed Elena insieme ai Dioscuri, dopo l'accoppiamento con Zeus. L'uovo cosmico generato e generatore (visione che approfondiremo in *Macbeth* anni dopo), segnale di Efesto e radice di ogni male, appartiene al nostro patrimonio genetico: è la sua energia che ha disegnato la possibilità di una vendetta. La nostra Clitemnestra, come una Penelope in negativo (negativo anche della sorella Elena, causa di tutte le rovine, per colpa della quale subisce il sacrificio della figlia Ifigenia, la partenza del compagno, rimanendo a covare un *uovo* di rabbia e rancore), nell'attesa del ritorno tesse una ragnatela da cui non si può sfuggire, una rete inestricabile in cui ancora oggi siamo intrappolati. La donna ragno porta a compimento il suo piano, senza pietà, restituisce l'odio ricevuto e vomita il sangue di Agamennone e Cassandra. Ci chiede di giudicare il suo gesto, con onestà, senza più inganni.

Sono passati pochi anni – nel nostro Teatro di Marte un anno intero perché siamo nell'estate 2011 – e le Coefore sono presso la tomba di Agamennone



Fig. 6. Elettra e Oreste.

per le libagioni: una tomba in mezzo a migliaia di altre tombe. La tomba, per noi, è il carro stesso con cui il grande re era tornato da Troia con la preda Cassandra; la lapide sotto cui aspetta il messaggero delle anime morte. Sotto quel carro-lapide è nascosto Oreste (Gianluca Guidotti, il Corifeo in *Agamennone*). Elettra (Enrica Sangiovanni, che interpreta anche Clitemnestra) e Oreste si ritrovano, si riconoscono: si mette quindi in moto un gioco delle parti meta-teatrale – i greci sapevano orchestrarlo con grande ironia tragica – e i destini, incrociati ai rimandi genealogici, avviano il meccanismo infernale. Nella scena del matricidio, Clitemnestra abbandona in terra il suo guscio e la scia di sangue – Ifigenia, Elettra, Clitemnestra – riprende il suo cammino mentre le Coefore si sono trasformate nelle Erinni che perseguitano Oreste.

Il tempo compie un altro salto, siamo ora nell'estate del 2012 e *Oresteia* si conferma per noi un viaggio evolutivo. Si parte dall'età della pietra in *Agamennone*, da un suono e da una parola di pietra, dai sassi che possono essere usati come arma, come strumento di vendetta, per la lapidazione, per arrivare a *Eumenidi*, dopo un lungo arco di pensiero e di azioni. Alla fine giungeranno alle nostre orecchie alterazioni melodiche da uno strumento complesso e moderno; un pianoforte che produce suoni rotti che faranno da punteggiatura alla nascita, per volere di Atena, dell'Areopago, il primo tribunale umano: l'alba incerta della democrazia. Sotto quella cascata di note dissonanti, il popolo è



Fig. 7. Pietra.

chiamato a decidere su un Oreste ormai vecchio e stanco (Luciano Ardiccioni, lo stesso interprete di Agamennone adesso è Oreste), che ha vagato per anni per l'immenso mondo, braccato dalle Furie. In questo nuovo mondo, moderno, i cittadini devono votare, prendersi la responsabilità di interrompere la catena senza fine della vendetta e le pietre, magicamente, si trasformano da strumento di offesa in oggetti utili alla conta dei voti.

Il pubblico, a cui era stato consegnato un sasso all'inizio del percorso, è chiamato a decidere se metterlo nell'urna bianca o in quella nera. Si crea una sospensione... poi, pian piano, ogni spettatore si alza e depone il proprio voto.

I Corifei diventano delegati del popolo (Franco Belli che era stato il soldato di ritorno da Troia e Alfredo Puccetti che era stato la guardia in attesa della luce), si trasformano in scrutatori al servizio di Atena (quarto personaggio di Enrica Sangiovanni) che, come sappiamo, sposterà l'ago della bilancia verso l'assoluzione di Oreste: con la democrazia nasce anche il primo broglio ...

Sul mosaico della terrazza più alta della Futa, da cui si domina l'immane ecatombe causata dal totalitarismo, avviene lo spoglio e le pietre, deposte in ordine sul pavimento, vanno a formare un nuovo mosaico che si sovrappone al vecchio disegno: alla fissità della storia si contrappone la mobile, dinamica, imprevedibile nuova realtà.

Le Erinni abbandonano i loro mantelli neri e, *di domanda in domanda, di*



Fig. 8. Coefore.

risposta in risposta, avviene la loro metamorfosi: le Maledizioni si trasformano in Benedizioni e da tutto quel nero, da quei costumi plumbei, riemergono delle donne in abiti colorati di tutti i giorni.

La nostra *Orestea* si chiudeva con le parole di Pier Paolo Pasolini tratte dagli Appunti per una *Orestiad*e africana (1970):

Ebbene la conclusione ultima non c'è,
 è sospesa. Ora i problemi sono infiniti,
 ma i problemi non si risolvono, si vivono.
 E la vita è lenta. Il procedere verso il futuro
 non ha soluzioni di continuità.
 Il lavoro di un popolo non conosce
 né retorica né indugio.
 Il suo futuro è nella sua ansia di futuro.
 E la sua ansia è una grande pazienza.

Il seme di questa pazienza risiede nel nostro cantare che anche è il nostro combattere!

Parola su parola, corpo a corpo.

Questo finale così denso di emozioni arrivava dopo quattro anni di lavoro.



Fig. 9. Tribunale umano.

Nel 2013 tutto questo si è concretizzato anche in tre maratone durante le quali, nell'arco di sette ore, abbiamo messo in scena l'intera *Oresteia*. Alla greca, seguendo la luce del sole fino al tramonto.

Quel finale pasoliniano era in realtà una anticipazione, il segno che nascondeva un nuovo progetto, che ci avrebbe portato nel 2015 a mettere in scena, a fare *a pezzi*, in diverse scenografie di senso, nell'arco dell'anno del quarantesimo anniversario dalla morte, *Pilade*, la tragedia di Pasolini che è una sorta di epilogo novecentesco dell'*Oresteia*.

Da allora abbiamo dissepolto e re-citato le parole di Pasolini a Monte Sole, nei luoghi dei massacri di Marzabotto, sul Monte Battaglia, vetta battuta dal vento dove operai, contadini e intellettuali combatterono fianco a fianco durante la guerra civile, a Volterra, nel quadrilatero sospeso nell'infinito del Campo Santo di Montecatini Val di Cecina, tra i fumi generati dal calore profondo della terra di Sasso Pisano, nella cattedrale bianca di Nervi di Saline di Volterra, con le bandiere bianche della resa degli operai davanti a questo capitalismo feroce, davanti alle tombe degli anarchici caduti sul lavoro nelle cave di Carrara, davanti alle tombe dei nemici nel Cimitero militare germanico del passo della Futa, e in una villa in stato di abbandono a Bologna dove Pasolini girò gli esterni della sua ultima lugubre profezia. Quella Villa Aldini, che fino



Fig. 10. Scia di sangue.

a pochi mesi prima, per napoleonico contrappasso, aveva ospitato, nell'estenuante e demenziale attesa burocratica, i richiedenti asilo.

Sì, ecco, è vero... forse fin dall'inizio la nostra trilogia doveva essere una tetralogia. Un atto della *polis*. Un monumento incompiuto alla democrazia. La vicenda di Oreste ci ha occupato in totale per sei anni. Ma qui non racconteremo nel dettaglio Pilade: questa è un'altra lunga storia.

Il nostro viaggio incantato alla Futa, all'interno di quella spirale di pietra, è proseguito senza mai fermarsi: in vent'anni siamo stati a Susa, a Ecbatana, a Tebe, ad Argo, ad Atene, a Delfi con Eschilo e Sofocle, a Troia con Omero, a Vienna e nelle trincee con Kraus, nell'Italia del dopoguerra con Pasolini e Pavese, ad Inverness e Dunsinane con Shakespeare, a Cnosso con Cortázar, in Russia, a San Pietroburgo e Siviglia, *pro e contra* Dostoevskij.

Non ci siamo mai mossi eppure abbiamo attraversato tutti i tempi e tutti gli spazi. Questo *Teatro di Marte par excellence* si è fatto fortezza, santuario, palazzo, camposanto, bosco sacro, campo di battaglia, scuola, labirinto, sottosuolo. Un corredo multiforme di idee, immagini, poesia, filosofia, pensiero in azione.

Un teatro di resistenza in montagna, nel cimitero dei nemici. Come stiliti ci siamo messi in quest'architettura e in questo paesaggio, a provare e, anno dopo anno, sono cambiati il nostro sguardo, i gesti, il respiro, il ritmo, il nostro modo di pensare; ci siamo dovuti accordare agli elementi della natura, il tanto

e più verde, le linee, i trecentosessanta gradi a perdita d'occhio, i rumori in lontananza.

Abbiamo vissuto a lungo tra queste tombe, abbiamo abitato il cimitero e ne abbiamo fatto il nostro *parlatorio dell'Europa*, come direbbe sempre Karl Kraus.

Un anno tra gli spettatori c'era Enrico Pieri, uno dei sopravvissuti alla strage di Sant'Anna di Stazzema. Alla fine dello spettacolo, con le lacrime agli occhi, guardando le lapidi e l'orizzonte, ci disse: *ora ho capito, dopo aver visto il vostro lavoro in questo posto, ho capito che cos'è l'Europa*.

POST SCRIPTUM POST PANDEMICO:

Ai primi di marzo del 2020 avremmo dovuto debuttare al Teatro Rasi di Ravenna con una nuova versione da palcoscenico dell'*Agamennone*, in collaborazione con il Teatro delle Albe e l'Università di Bologna (Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica). Eravamo al lavoro da diversi mesi con attori e musicisti e già a buon punto delle prove quando le notizie sulla pandemia hanno iniziato a invadere il mondo e in men che non si dica, tra telefonate allarmate e riunioni, il debutto fu annullato. Il progetto però non è naufragato nel nulla ... abbiamo iniziato a lavorare con le immagini che avevamo accumulato in archivio, abbiamo registrato le parti recitate, e nei lunghi mesi di *lockdown* abbiamo lavorato al montaggio: è nato un film, un esperimento in video che si intitola *φωτός/photós*, dal genitivo greco che significa *della luce*. *Agamennone* è la tragedia della luce, del venire alla luce, ma per noi oggi, sotto la dittatura linguistica, è anche il plurale inglese di Photo: le immagini ci inseguono dappertutto, invadono occhi e mente, senza più tregua.

*Ri-cordo:
anche pre-cordare, avanpensiero e custodia di ciò che potrebbe essere.*

Paul Celan

CREDITI:

Oresteia

al Cimitero militare germanico del passo della Futa (FI)
drammaturgia e regia: Gianluca Guidotti e Enrica Sangiovanni
partitura sonora: Patrizio Barontini
percussioni: Luca Ciriegi, Duccio Bonciani
sartoria: Made in Tina
foto: Franco Guardascione
produzione: archivio zeta 2010/2013

Agamennone

edizione 2010: traduzione Monica Centanni; con Enrica Sangiovanni, Gianluca Guidotti, Alfredo Puccetti, Franco Belli, Luciano Ardiccioni, Liyu Jin, Nicolò Todeschini, Lorenzo Viapiana; flauto Niccolò Livi

edizione 2013: traduzione Federico Condello; con Enrica Sangiovanni, Gianluca Guidotti, Marianna Cammelli, Alfredo Puccetti, Gianni Piazza, Luciano Ardiccioni

Coefore

con Enrica Sangiovanni, Gianluca Guidotti, Marianna Cammelli, Luigia Savoia, Giulia Piazza, Rosanna Marcato, Giovanna Villa

Eumenidi

con Luciano Ardiccioni, Gianluca Guidotti, Marianna Cammelli, Rosanna Marcato, Giulia Piazza, Alfredo Puccetti, Enrica Sangiovanni, Luigia Savoia, Giovanna Villa

CRONOLOGIA:

Oresteia/Agamennone di Eschilo

dal 31 luglio al 15 agosto 2010 - Cimitero militare germanico del passo della Futa (FI)

20 agosto tramonto/21 agosto alba 2010 - Segesta (TP) - Teatro greco, Segesta Festival

Oresteia/Coefore di Eschilo

dal 30 luglio al 14 agosto 2011 - Cimitero militare germanico del passo della Futa (FI)

Oresteia/Eumenidi di Eschilo

dal 3 al 19 agosto 2012 - Cimitero militare germanico del passo della Futa (FI)

Oresteia di Eschilo

dal 19 luglio al 18 agosto 2013 - Cimitero militare germanico del passo della Futa (FI)

27 luglio / 3 e 11 agosto 2013 - Maratona Oresteia - Cimitero militare germanico del passo della Futa (FI)

1 agosto 2013 - Bologna – Museo Civico Archeologico – serata di presentazione dell'Oresteia con interventi di Massimo Marino e Federico Condello

Oresteia/Eumenidi di Eschilo

4/5 maggio 2013 - Bologna - Dom La Cupola del Pilastro - rassegna *Quello che si ha*

28 settembre 2013 - Bologna - Policlinico S.Orsola Malpighi

Bibliografia

CALASSO R. 2017, *L'innominabile attuale*, Milano.

CELAN P. 2020, *Microloghi*, Milano.

ESCHILO, *Orestia*, traduzione di Pier Paolo Pasolini, Torino 1960.

FARABBI A. M. 2016, *Dentro la O*, Bologna.

GUIDOTTI G., SANGIOVANNI E., MENNA R. 2016, *Incompiuto, Pilade/Pasolini di Archivio Zeta*, Faenza.

KRAUS K. 1980, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Milano.

PASOLINI P. P. 1988, *Teatro*, Milano.

PIRAZZOLI E., GUIDOTTI G., SANGIOVANNI E. 2019, *Teatro di Marte, Il cimitero militare germanico del passo della Futa*, Firenzuola (FI).

Fabrizio Sinisi

Appunti su una riscrittura di *Agamennone**

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 finisca 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. Contraddirebbe 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 afferrì 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 cerimonie 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 Machia, 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'atto 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 offra 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, *Alceste 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 sconfina 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.

Maria Paola Zedda

L'universo tragico nell'*Oresteia* di Enzo Cosimi (2019-2022)

Ci piace pensare di vivere nella luce del sole, ma il mondo per metà è sempre nelle tenebre; e la fantasia, come la poesia, parla il linguaggio della notte.

Ursula K. Le Guin

ABSTRACT The text is a detailed analysis of Enzo Cosimi's *Oresteia-Trilogy of Vengeance* by a figure involved at several levels in the project and its realisation. The whole work, consisting of *Glitter in my tears-Agagmemnon*, *Coefore Rock'n'Roll*, *The Hero's Tears/Performative Installation on the Eumenides*, had its national premiere at the Romaeuropa Festival 2022.

KEYWORDS *Oresteia*, Enzo Cosimi, hero, performance, dance.

1. Introduzione

È complesso scrivere di un'opera da una posizione ibrida che, nel percorso di accompagnamento al lavoro artistico, si è declinata in forme diverse, passando dall'osservazione esterna, seppur partecipante, allo sguardo critico, sino ad arrivare alla collaborazione artistica e drammaturgica.

Scrivere di danza oggi può essere considerato come una forma di attivismo culturale, specchio dell'endemico precariato cognitivo e artistico che la condizione contemporanea attraversa, e che paradossalmente conduce a una rinnovata funzione e carica vitale di un lavoro che si articola in forme e metodologie sempre nuove e fluttuanti. Lontana dall'approccio anglosassone¹, l'analisi critica affronta oggi una fase in cui la riflessione teorica si affianca alle pratiche, le penetra, le ascolta con attenzione e da vicino; a volte ha anche il potere di trasformarle. Per questo le scritture divengono forme a sé, linguaggi fluttuanti, creature che cambiano *status* e rizomaticamente proliferano nella composizione e nella creazione. Delineano geografie emozionali, da cui emerge uno specifico posizionamento poetico e politico che fa eco a una complicità e a un'alleanza. Da questa postura, nasce questo testo.

Ho partecipato e condiviso il progetto dell'*Oresteia* di Enzo Cosimi in veste

¹ Il tema è stato affrontato nella tavola rotonda *Altri tempi (danza, critica e libri)*, curata da Stefano Tomassini con Roberto Giambrone, Alessandro Pontremoli, Maria Paola Zedda a Palermo durante il festival ConFormazioni, 25 aprile-1 maggio 2022. Inoltre: Baner 1994; Olivier 2010.

di critica, in *Glitter in my tears – Agamennone*, poi come *dramaturg* in *Coefore Rock'n'Roll* e in *Le lacrime dell'eroe – Installazione performativa sulle Eumenidi*.

Il progetto di Cosimi prende avvio nel 2019 e da subito è concepito come una trilogia, come tre capitoli da realizzare con formati diversi: uno spettacolo di danza, un concerto performativo, un'installazione coreografica, con debutti dilatati nel tempo, in annualità diverse, che vengono presentati in forma unitaria per la prima volta nel programma di Romaeuropa Festival, nel novembre 2022.

Occorre ricordare che l'orizzonte tragico è sempre stato vicino all'immaginario di Cosimi, se si pensa al periodo strutturalista e alle indagini scaturite dalle letture di Friedrich Nietzsche che lo hanno portato negli anni Ottanta e Novanta a realizzare spettacoli come *Sciame* (1987), *Il pericolo della felicità* (1992), *Vittoria sul Sole* (1994), sino a *Super Deluxe* (1997) ed *Eliogabalo* (1998). Tali lavori, costruiti attraverso una partitura ritmica e coreografica serrata, appaiono intrisi di una concezione eroica che iscrive e incarna nei corpi dei danzatori e delle danzatrici una *guerra dei principi*² attraverso un corto circuito continuo tra sistemi simbolici consolidati che deflagrano e collassano l'uno sull'altro: maschile e femminile, sangue e sperma, voluttà e rigore, Oriente e Occidente.

Un forte impianto teatrale e visivo caratterizza queste produzioni, realizzate grazie a importanti collaborazioni artistiche: con Fabrizio Plessi per il lavoro sulle scene di *Sciame*, con Miuccia Prada e con il maestro dell'astrattismo italiano Luigi Veronesi, rispettivamente per i costumi e le scene di *Il pericolo della felicità*.

In questa fase l'eroe di Enzo Cosimi, indagato prevalentemente attraverso la rappresentazione della dimensione femminile, persegue un'accezione romantica del tragico che il coreografo mutua dai testi di Heinrich Wilhelm von Kleist: Amazzoni ed Erinni, nel precipizio tra follia e rigore, tra potenza e fragilità, sono al centro della ricerca. L'elemento maschile appare depotenziato, o meglio espanso, iniettato di una componente *queer* che lo rende sghembo, rotto, mortale, eccedente, iper-erotizzato. Il coreografo inizia, in questo momento, la sua indagine sul gesto nervoso che lo porterà a una ricerca compositiva dettagliata, antimuscolare, barocca, caratterizzata da guizzi e da eccedenze.

Come scrive Maria Nadotti nel programma di *Blixa Opening*, in scena al Museo Pompidou di Parigi, quello di Cosimi è «un eroe fragile che si concede all'abbandono e alla forza della sua contraddittorietà [...] e alle inquietanti materializzazioni di una alterità cui non è dato di esistere»³.

Nonostante la pluriennale ricerca sull'eroe tragico, Cosimi si confronta con

² Il riferimento è a *Eliogabalo* di Antonin Artaud (1991).

³ Nadotti 1993, s.i.p..

la tragedia 'prima', ovvero la tragedia greca, e i suoi eroi solo nel 2018, quando inizia un'immersione in un'opera miliare di Eschilo: l'*Orestea*. Concepisce la trilogia in tre capitoli distinti, il primo, con debutto nel 2019, è l'*Agamennone*, rinominato da Cosimi *Glitter in my tears*, il secondo, *Coefore Rock'n'roll* (2020), è un concerto *performance* inizialmente concepito per spazi non teatrali ma che viene poi tradotto anche in una versione frontale, più 'tradizionale' in termini di dispositivo. *Le lacrime dell'eroe – Installazione performativa sulle Eumenidi* è l'ultima fatica che chiude la Trilogia.

Il metodo di lavoro con cui Cosimi si approccia alla tragedia consiste nell'affiancare a ogni segmento una tematica specifica: *Glitter in my tears – Agamennone* è legato alla celebrazione della violenza e della vendetta, *Coefore Rock'n'Roll* al matricidio, con un affondo sul femminile e sul potere della madre, mentre *Le lacrime dell'eroe – Installazione performativa sulle Eumenidi* è una riflessione sulle democrazie, che si lega al tema del consenso attraverso l'uso dell'intelligenza artificiale, qui concepita come elemento drammaturgico.

Scrivendo Cosimi: «il sentimento della vendetta sarà il virus che infetterà le tre coreografie. La vendetta è un atto di passione, una specie di giustizia primitiva che procede sempre dalla debolezza dell'animo. Concepire un pensiero di vendetta significa essere presi da una violenta febbre, che senza la forza di viverlo avvelena il corpo e l'anima»⁴.

2. *Glitter in my Tears – Agamennone*

Glitter in my Tears – Agamennone debutta al Teatro India nell'ambito della rassegna Grandi Pianure del Teatro di Roma, a cura di Michele Di Stefano. Forse per la prima volta in modo profondamente consapevole, Cosimi affronta la valenza politica del rituale sadomasochista e la trasfonde nei corpi dei suoi eroici danzatori, Alice Raffaelli, Giulio Santolini e Matteo De Blasio, attraverso la riproposizione dell'elemento tragico.

Protagonista è la figura di Clitemnestra, eroina assetata, implacabile, che non lascia spazio al perdono.

Il sipario si apre con l'immagine in *silhouette* di manichini distesi dietro il fondale, in controluce. Sono cadaveri, corpi rotti, ammassati come in una guerra, spettri che annunciano il sangue passato e futuro, presagio della devastazione che il prologo annuncia.

Il rigoroso *incipit* si spezza presto, con un cambio di registro: un iniziale affondo brechtiano, che per alcuni versi ci riporta alla *distanciation* di un *Funny*

⁴ La citazione è tratta da appunti inediti della scheda artistica della trilogia.

Games di Michael Haneke, conduce alle presentazioni di Giulio, Matteo e Alice, interpreti della *pièce*, e qui soprattutto giovani testimoni del nostro tempo. Con confessioni e sussurri, i *performers* contribuiscono a una partitura testuale che scivola dalla dimensione biografica e contemporanea a quella tragica, infettando il loro sguardo con il punto di vista dei personaggi: Agamennone, Egisto e Clitemnestra. Si scivola così, fluidamente, in un piano altro, passando dal reale al rito e al teatro, insinuando il dubbio che la dimensione del tempo arcaico e mitico e quella del contemporaneo non siano così distanti e che la tragedia possa ancora parlare al nostro presente.

È detto che non ci può essere bellezza nella violenza. Ma c'è una linea di confine in cui la violenza agisce come metafora, specialmente quando essa è raffinata e controllata in modo tale da esprimere il grado del dramma sadomasochista.

Le parole di Genesis P-Orridge, nell'introduzione al celebre libro *La sadica perfetta* di Terence Sellers, qui pronunciate, in un monologo, dalla voce di Alice Raffaelli – per alcuni istanti in versione di presentatrice e *soubrette* – incidono il lavoro come una lama e forniscono subito la chiave di lettura al testo, distillando nella loro essenzialità la struttura di tutta la *pièce*. La violenza e il suo potenziale catartico nel rituale e nel teatro assumono un senso politico e allo stesso tempo una valenza estetica. Violare attraverso il rito significa discutere il potere, metterlo in crisi, agirlo e umiliarlo, invertirne i codici, esplicitare e dichiarare l'autorità (e il potere) dello sguardo, insita nell'essenza stessa del teatro, nella sua etimologia: un potere politico, che guarda alla sua relazione con la *polis*, con il suo aspetto pubblico e con il ruolo non innocente che l'assemblea di spettatori assume nell'atto dell'osservare e dell'essere testimone di un fatto. Significa discutere il potere e interrogarlo con la massima serietà e il più esacerbato rigore nella dinamica dell'atto, del *play*, del gioco, della *performance*. Il palcoscenico diviene quindi lo spazio dove discutere la crisi del sistema e del racconto tragico, dove restituire alla violenza e alla crudeltà un posto nel mondo, confinato, estetico. Con questa premessa la vendetta di Clitemnestra e il suo desiderio di sangue sono quindi al centro del discorso, esacerbate e allo stesso contenute attraverso il rigore del segno coreografico, permeato di una qualità di movimento centrifuga, schizoide e insieme cristallina, eccessiva come un fiotto di sangue e controllata come in un panopticon, raggelata come il ghiaccio nel bianco ossessivo della scena.

Prosegue P-Orridge:

l'elemento importante non è tanto la violenza, ma la dinamica della relazione, lo scambio tra due esseri. È proprio quest'area che potrebbe definirsi la 'ricer-

ca di un'anima'. [...] Una ricerca di una totale libertà nella schiavitù, condotta attraverso un esame delle sue intime e palesi complessità⁵.

È dunque proprio la riproposizione del rituale sadomasochista a ricondurre alla conquista della libertà, attraverso la scrittura di regole altre, nel confronto con l'eccesso, nella definizione compositiva e ferrea di un'alterità, di una seconda natura, e del *set* che ne circoscrive nuovi confini e norme.

Un *cut up* cuce frammenti dell'*Agamennone* eschileo, i versi poetici di Giulia Roncati a estratti della letteratura fetish contemporanea, in un testo infestante che prende uno spazio autonomo e dirige i gesti dei *performer*. Li muove, li inietta di un liquido letale, di un odore di morte, li sottrae alla ricerca di senso tra movimenti rotti e bestiali per condurli in uno scenario martoriato, dove la perdita – di presenza, di ragione, di senso – diviene la vera protagonista. La partitura coreografica oltrepassa i confini dei generi e delle discipline per abdicare in favore di un nuovo linguaggio, ricco, barocco, profondamente teatrale.

Nella violenza rituale in cui si iscrive la *pièce*, l'elemento della trasformazione, di quella fatica immane e profondamente umana del risorgere attraverso una morte simbolica per dar vita a una nuova carne e a una nuova entità, si esercita attraverso il confronto con la *hybris*, con la dannazione della vita così come è, da cui non sembra possibile la fuga.

E così nelle sordide atmosfere del potere e del tradimento, sopraffatte dalle musiche del compositore George Frederich Haas, si consuma il pasto nudo della violenza sacrificale di Clitemnestra che in una danza feroce erode se stessa, distruggendo l'altro, in un piacere implacabile che ripristina un nuovo ordine attraverso il *chaos*⁶.

Cadute, corse, volute di un corpo sottoposto al limite, mutilato dal suo stesso spasmo, contraggono e si impossessano delle membra e dei muscoli di questa eroina che celebra un femminile che non ha paura della *bestia*, che si confronta con le pulsioni, che non teme la morte.

Un *climax* di orgia, desiderio, piacere e devastazione conduce alla scena finale, dove l'esercito di manichini, che avevamo visto in *silhouette* all'inizio, invade la scena: una classe morta di corpi rotti, di resti umani giace come in un cimitero di animali, avvolta nel silenzio, tra gli ultimi latrati di una guerra ancestrale. Non c'è redenzione in questi resti, solo una frattura assordante come una ferita, che appare sulla soglia dell'umano.

⁵ P-Orridge, 2007, p. 8.

⁶ Zedda 2019a.

Il lavoro ha un ottimo riscontro dalla critica: Franco Cordelli lo definisce ammirevole sulle pagine del «Corriere della Sera»⁷ e Sergio Lo Gatto, su «Teatro e Critica», scrive:

Senza abbandonarsi a estetismi di maniera e conservando un generoso spazio per un movimento non tirato a lucido né calligrafico, *Glitter in My Tears* propone, svolge e risolve una drammaturgia nuda e razionale, dove il riferimento alla tragedia di Eschilo non si limita al parallelismo con le pratiche sadomaso, è invece in grado di consegnare allo spettatore una potente temperie contemporanea. Trovando coerenza in un'esposizione oscena degli equilibri di potere, corpo, parola e musica tratteggiano con ferocia la decadenza intellettuale dell'oggi⁸.

La circuitazione del lavoro è tuttavia piuttosto fredda, forse per via delle varie restrizioni e limitazioni imposte dal Covid, forse a causa dell'assenza di forme di concessione e di ammiccamento al pubblico, forse per la sua severità estetica⁹.

3. *Coefore Rock'n'Roll*

Diversa è la sorte di *Coefore Rock'n'Roll*, che ha debuttato nel 2020 a RomaEuropa Festival, ultimo dei lavori di quell'anno a essere presentato prima della nuova e, tragica, chiusura dei teatri. In seguito alla pubblicazione di *Enzo Cosimi – Una conversazione quasi angelica*¹⁰, Cosimi mi coinvolge nel lavoro come *dramaturg* sia per la collaborazione alla scrittura scenica sia nella creazione della parte testuale.

Il lavoro, concepito inizialmente come un *site specific*, coniuga una riflessione sul formato – un concerto performativo – con la specifica condizione spaziale dell'Ex Mattatoio di Roma a Testaccio, dove in tempi non troppo lontani sgozzavano e pulivano dal sangue gli animali. I ganci appesi sopra le vasche testimoniano questo passaggio di pelli e carni pendule, di fabbrica della morte. Intoccabili per motivi di conservazione del patrimonio storico, gli uncini sembrano rimanere tuttavia come riferimenti visivi e scultorei sotto traccia nella composizione. Cosimi, bambino, aveva visitato quegli spazi ancora nel periodo

⁷ Cordelli 2019.

⁸ Lo Gatto 2019.

⁹ D'altro canto va segnalato che il ritorno in scena di *Glitter in my tears – Agamennone* il 15 novembre 2021, al Teatro Franco Parenti di Milano, nell'ambito del Festival Exister-Milano, ha avuto un'ottima accoglienza da parte del pubblico, URL <https://teatrofrancoparenti.it/spettacolo/glitter-in-my-tears-agamennone/>.

¹⁰ Zedda 2019b.

della loro attività con suo padre, in un episodio che – come lui stesso afferma – ha contribuito con molta probabilità alla creazione del suo immaginario.

La lingua centrale che separa la zona delle vasche da piccole celle claustrofobiche diviene generatrice della concezione spaziale e, in linea con le ben note passioni di Cosimi per la moda, prende subito le sembianze di una *catwalk* dove la ferocia e la freddezza del *glamour* si affiancano al ritmo ipnotico della vendetta.

Nelle celle Enzo immagina delle stanze, come tappe installative che il pubblico potrà visitare liberamente, prima, dopo e durante la *performance*. In questa operazione siamo guidati dal riferimento all'orizzonte poetico ed estetico di Mike Kelley, artista statunitense, immerso nelle controculture e nella scena *no wave* newyorkese, dall'immaginario pop e grottesco e dal gusto nero e sarcastico con cui restituisce e rigurgita in maniera perturbante la pacificatoria iconografia dell'America *smile or die*. E così arrivano le prime visioni che costituiranno il fuori scena della *pièce*: un Mickey Mouse impiccato, appeso alle griglie dell'architettura, un sipario di catene di ferro rosse, e una video installazione dove una *performer*, Valentina Sansone, si morde e si riprende con la telecamera in modo voyeuristico e convulso alcuni dettagli del corpo.

E sempre a Mike Kelley Enzo dedica l'impianto visivo della scena: una serie di coperte di lana, lavorate a mano, coloratissime, assumono forme via via diverse come tappeti, stracci, abiti sontuosi, burqa. E poi un esercito di peluches, anche questo un riferimento a Kelley, comparirà a metà spettacolo: un accenno al mondo infantile in cui il personaggio di Oreste appare immerso. Un eroe involuto, forse moderno, un Amleto *ante litteram*, incapace di decidere tra l'amore materno e la vendetta, in cerca di un continuo consenso.

La struttura del testo rimane presente sottotraccia, in particolare nella definizione dei personaggi: Clitemnestra ed Elettra, rispettivamente Alice Raffaelli e Roberta Racis, si fronteggiano tra loro e con la figura di Oreste, sullo sfondo, sdoppiata e antieroica, interpretata dai danzatori Luca Della Corte e Francesco Saverio Cavaliere.

Poi le Coefore, nere, incappucciate e armate di smartphone, agguerrite nei selfie, capeggiate dall'icona della scena indie e techno romana e berlinese, Lady Maru.

Nel lavoro la parola è sottratta: emerge in pochi istanti attraverso una tessitura poetica che cuce il testo originale, le parole di Sylvia Plath¹¹ e una composizione originale a firma di chi scrive.

Qui il dolore dell'amore verso il materno rivela anche un atto di accusa con-

¹¹ Plath 2019.

tro il potere della madre, verso quella forma di accoglienza incondizionata che sigilla un obbligo di riconoscenza e un vincolo di amore immortale.

A fianco del dramma eschileo, è stata di fondamentale importanza la lettura del testo controverso a firma di una delle rappresentanti più note del femminismo radicale contemporaneo, *King Kong Theory* di Virginie Despentes¹², che ha guidato in modo sotterraneo la partitura. Nelle prime pagine in cui la figura della madre è paragonata al potere fascista, troviamo scritto:

La maternità è diventato l'aspetto più glorificato della condizione femminile. Anche in Occidente, è l'ambito in cui il potere della donna è maggiormente cresciuto. [...] La mamma sa cos'è giusto per il suo bambino, ce lo ripetono in tutte le salse, quasi avesse questo potere intrinseco straordinario. Replica domestica di quanto si profila a livello collettivo: lo Stato, sempre più vigile sa meglio di noi quello che dobbiamo bere, mangiare. Uno Stato che si pone come madre onnipotente è uno stato fascistoide. [E continua:] Lei sola sa punire, inquadrare, mantenere i bambini in stato di allattamento prolungato. [E conclude:] Investire la madre di tutte le virtù significa preparare il corpo collettivo alla regressione fascista¹³.

Nonostante la potenza dei riferimenti teorici e della letteratura, e forse a suo contrasto, le parole del testo emergono registrate, sussurrate, origliate e poi captate come in una confessione. Appaiono nell'etere come voce fuori campo, oltre il dramma, a suggerire un racconto onirico pronunciato da bocche diverse: Oreste, Clitemnestra, le Coefore. Voci che evocano questa impossibilità dell'amore di esercitarsi se non come dramma, come potere, come assenza, e la spietatezza del suo procedere nella richiesta di un riscatto quando la vita appare oramai come un campo devastato.

Ti guardo, con il tuo potere laconico
 Con la tua presenza assidua,
 Con la tua calma immensa
 Che crede di sapere il mio bene,
 Bene che non sa plasmare
 Madre che per me sei certezza,
 nutrimento, vincolo di amore
 eterno e sacrificio.
 Madre da cui rifugio,
 Madre statuaria, da te

¹² Despentes 2019.

¹³ Despentes 2019, pp. 21-22.

Scappo,
 Dal tuo dominio,
 Dall'obbligo di essere cibo per la tua
 Fame vorace di amore,
 Potenza che non ha sguardo, non ha occhi,
 Solo bulbi bianchi,
 Ciechi e avidi come serpente.
 Asfaltami, invece di modellarmi
 Fammi spargere chiome di sangue sul tuo corpo
 Invece di lasciarmi qui
 in una vita spezzata, non mia
 A sospirare silenzi, ad anelare l'eternità di un abbraccio.
 Non proteggermi
 Uccidi, piuttosto, tuo figlio, liberalo da questa schiavitù dell'anima
 O permetti che lui liberi te.

Le parole fluttuano nella sospensione che caratterizza la parte iniziale di *Coefore Rock'n'Roll*, seguita da una colonna sonora che dilata lo spazio, tra le urla del concerto di Arca insieme alle sonorità *dark ambient* di Alessandro Cortini. È poi interrotta e scandita dalle danze tribali delle sette *performer* in saio nero che, al ritmo della chitarra distorta e implacabile di Lady Maru, si agitano con ritmi convulsi. Cosimi concepisce il coro come un esercito di profemministe che incitano alla vendetta e alla ribellione nei confronti del potere istituito. Poco importa se il suo ribaltamento sarà a opera di un uomo, in questo caso Oreste, qui svuotato peraltro del suo potere decisionale e dall'azione delittuosa. Compagiono sulla scena in preda a un sabba, a una danza dionisiaca che grida uccisione e vendetta per poi estinguersi. È così che nel silenzio appare Clitemnestra (Alice Raffelli), con la sua chitarra rosa, bionda ma oscura, a fronteggiare con pochi segni sospesi e gemellari Elettra (Roberta Racis), che dal fondo della scena avanza lentamente sulle punte, sorreggendo due rami secchi, prolungamenti delle sue braccia e metafore di un regno senza più fertilità. Le parole tornano, cucite da frammenti di Sylvia Plath, ma si confonde la loro origine.

Sono abitata da un grido.
 Di notte esco volando
 in cerca di qualcosa da amare.
 Rido, e il mio rossetto lascia una macchia rossa
 come una falce di luna insanguinata
 sulla parte superiore delle labbra
 Dalle ceneri io rinasco

Con le mie rosse chiome
E mangio uomini come aria di vento.

Voglio essere una cicatrice di parole.
Non sono un albero
che succhia amore materno
con la radice nel suolo

Eccomi, sono sospinta fuori dal palazzo
Tonfo crudo di mano, guancia accesa scarlatta,
Squarcio caldo delle unghie ad ararla.
Passa sempre la vita, e il cuore, a sfamarsi di pianto¹⁴.

È la fine di un mondo che si celebra in un'ultima sfilata, sotto il suono dei rantoli di Demetrios Stratos mentre, con le coperte colorate continuamente trasformate in abiti sontuosi, copricapo, burqa, il maschile e il femminile si sfidano, e con loro il dionisiaco e l'apollineo, il tribale e la nuova legge, come in uno scontro di civiltà agito tutto sul tappeto alabastrino del *glamour* e, di rimando, della nostra contemporaneità.

Come ripagare il sangue caduto in terra
Focolare di dolore
Casa senza sole crollata in rovina
Abbiamo nella casa un odio comune.
Per una lingua che odia
Una lingua che odia sarà il prezzo
Per un colpo che uccide
Un colpo che uccide sarà pagato
Canterò un canto di gioia
Per l'uccisione dell'uomo e della donna
Dalla prua del cuore soffia aspra rabbia
Odio pieno di rancore
È legge che gocce cruenta versate
per terra domandino altro sangue

Con un atto simbolico e con lo spargimento del sangue sui volti dei *performer* da parte di una delle Coefore, la *performance* si avvia verso la sua conclusione. Sulla coperta si arrotolano i corpi che retrocedono sul fondo della scena riavvolti nell'oscurità, in un tormento ancora non sedato. Proprio alla fine, quando tutto sembra concluso, riemergono in tutto il loro edonismo le figure

¹⁴ Plath 2019, pp. 714-720.

selvagge, sferzanti e taglienti, e si rimpossessano del bagliore dei riflettori a colpi di techno mentre la loro *maîtresse*, con una maschera della morte, apre le danze e fa partire il mixer a tutto volume.

«Raramente vedemmo un'*Orestea* di tale potenza: potenza da 'fine del mondo'»¹⁵, ha scritto Franco Cordelli.

4. Le lacrime dell'eroe – Installazione performativa sulle Eumenidi

In an era when forensic aesthetics are largely dominant, the 'truth' is constructed by way of an aesthetics of science, abstracted graphs, coded presentations, and PowerPoint decks that stand alongside experience and offer an evidentiary version of the truth¹⁶.

Le lacrime dell'eroe – Installazione performativa sulle Eumenidi conclude la Trilogia della Vendetta.

Concepito con la collaborazione di Marcello Cualbu, artista e ricercatore nell'ambito delle nuove tecnologie e dei *new media*, e Filippo Lilli, musicista e compositore, il lavoro si avvale nuovamente della condivisione del lavoro drammaturgico tra Enzo e me. Forse nella sua asciuttezza è il più complesso degli atti della tragedia da trasferire sulla scena: il dramma è già avvenuto e l'azione si sviluppa principalmente attraverso i dialoghi di un processo riportati qui grazie al confronto con un'intelligenza artificiale, progettata appositamente, che risponde alle domande legate al testo su un canale Telegram.

Il lavoro si avvale della partecipazione di Alice Raffaelli, da un decennio interprete di punta degli spettacoli di Cosimi, che qui slitta tra differenti registri, passando dalla freddezza della macchina, alla durezza e imparzialità di Atena sino alla spettralità di Clitemnestra, sposa, regina, madre, donna assetata di vendetta, con il suo lutto d'amore e di una giustizia che non la riconosce. Insieme a lei le figure complici di Oreste, Lorenzo Caldarozzi, alla sua prima collaborazione con la Compagnia, e Apollo, personificato da Lilli, che sottilmente accompagnano e tirano le fila dell'azione.

Eumenidi celebra la nascita della democrazia. Lo fa attraverso l'assoluzione di un matricida. Paradossalmente e forzando la questione, si potrebbe dire che uno specifico tipo di femminicidio sia la base della nuova istituzione ateniese. Naturalmente in atto è un'indagine più complessa, che riguarda la regolamen-

¹⁵ Cordelli 2020.

¹⁶ Segal 2021.

tazione della vendetta e del diritto tribale, il cui prezzo è la negoziazione di uno dei tabù più costitutivi della cultura mediterranea.

Per la prima volta decidiamo di confrontarci nella costruzione della drammaturgia con l'intelligenza artificiale, che poniamo al centro di questo processo: le abbiamo assegnato il ruolo di una *vox populi*, la voce del consenso, della verità politica e della sua costruzione, a richiamare così il compito dell'istituendo Areopago. L'AI viene preparata e istruita attraverso il testo dell'*Oresteia*, un film (*My Son, My Son, What Have Ye Done?* di Werner Herzog) e le cronache di alcuni processi legati al matricidio¹⁷, per essere interrogata successivamente nella creazione del verdetto finale.

Il controllo divino qui si trasferisce in una riflessione sull'invasione del tracciamento digitale nella nostra vita quotidiana, rivelando non tanto il potere onnisciente e onnivigente della tecnologia, quanto la sua allarmante arbitrarietà e vulnerabilità nell'errore.

Con ironia si riflette sul ruolo della democrazia oggi, sulla post-verità, sull'utilizzo e sull'importanza degli algoritmi e dei bot nella creazione dell'immagine nel presente, aprendo quindi la tragedia alla contemporaneità. Le musiche di Lilli restituiscono questo paesaggio e sono costruite come una colonna sonora che intreccia brani di Gustav Mahler, suoni concreti, musica techno, urla dei maxi processi, canti di rituali funebri.

Il confronto con il tema della colpa legata al più efferato dei crimini è affrontato attraverso il *format* dell'installazione coreografica: un *set* visivo clinico, specchiato e glaciale rimanda al panopticon e scardina la visione frontale. Tornano i manichini di *Agamennone*, quasi a chiudere il ciclo tragico, qui nelle vesti delle Erinni che rilanciano la potenza del coro.

L'*Oresteia* di Cosimi debutta nella sua interezza nel mese di novembre 2022 a Romaeuropa Festival¹⁸, questa volta negli spazi del Teatro India, altro luogo potente, pasoliniano, amato dal coreografo romano. Una sfida importante che permette di mostrare e di vedere l'opera nella totalità, anzitutto per comprendere la coerenza del disegno di Cosimi, sempre attento a un'architettura e a un'impalcatura drammaturgica che informa il micro e il macro, e si trasferisce dal disegno complessivo sino al più piccolo dettaglio come un frattale.

¹⁷ Riferimento importante è stato l'omicidio di Rosa Montalto da parte del figlio Filippo Adamo e l'intervista al matricida di Franca Leosini (*Che fine ha fatto Baby Jane?*, Rai 3, 4 novembre 2021).

¹⁸ URL <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2022/glitter-in-my-tears-agamennone/>; <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2022/coefore-rock-and-roll/>; <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2022/le-lacrime-dell-eroe/>.

Rappresenta l'occasione per assistere finalmente alla complessità di un lavoro e di una riflessione che immerge il tragico in una visione contemporanea e lo colloca nel mondo attuale, avvicinandolo agli efferati fatti di cronaca che popolano le pagine dei media e la nostra contemporaneità, alle biografie e alle storie di vita dell'oggi, svuotate qui di ogni dimensione epica ed eroica.

E forse proprio su questo contrasto il coreografo ci invita a riflettere, lasciandoci osservare da un lato le radici antiche dell'efferatezza quotidiana, il potere simbolico e arcaico da cui sembra originarsi, e dall'altro l'opacità e la banalità del male del nostro tempo nell'esercizio di una violenza neo-apatica, per citare Mario Perniola, filtrata, perennemente mediata e connessa, disseminata nella rete – e nell'effimero delle maglie relazionali – distante dal sentire come dall'*ethos*, cui oggi non pone alcun interrogativo e alcuna questione. Eroica paradossalmente forse in quanto apatica, erta nelle altezze, spesso inconsapevoli, di una melanconia che guarda con sufficienza il futuro, e scommette sulla vita giocandola d'azzardo ai dadi.

È anche il contesto per rispondere al desiderio di Cosimi di presentare l'intero arco della trilogia e di restituire il valore alla consistenza e all'impianto dell'opera, oltre alle maglie veloci ed effimere del performativo e al consumo *touch and go* delle attuali programmazioni di danza, di farne sentire il corpo e il peso, permettendo al tempo e allo spazio di occupare la dimensione del teatro e di quell'assemblea di corpi che lo rende spazio civico, politico ed estetico del nostro tempo.

Bibliografia

- ARTAUD A. 1991, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Milano (ed. or., *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris 1934).
- BANES S. 1994, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover, NH.
- CORDELLI F. 2019, «*Glitter in my tears-Agamennone*»: parole e frammenti di intimità, «Corriere della Sera/Spettacoli». URL https://www.corriere.it/spettacoli/19_giugno_05/eschilo-intrecci-parolee-frammenti-intimita-82e8886a-87b1-11e9-b851-9738da749704.shtml.
- CORDELLI F. 2020, «*Coefore rock'n'roll*» di Enzo Cosimi per l'ultima sera in platea, «Corriere della Sera/Spettacoli». URL https://roma.corriere.it/notizie/cultura_e_spettacoli/20_ottobre_27/dorsirmpag15-dorsorm16-dadas-0030corriere-web-roma-a13c8784-17b7-11eb-a554-aa444d891737.shtml.
- DESPENTES V. 2019, *King Kong Theory*, Roma (ed. or., *King Kong Théorie*, Paris 2006).
- LO GATTO S. 2019, *Sesso e potere. Glitter in my tears di Enzo Cosimi*, Teatro e Critica. URL <https://www.teatroecritica.net/2019/05/sesso-e-potere-glitter-in-my-tears-di-enzo-cosimi/>.
- NADOTTI M. 1993, *La fragilità dell'eroe*, in *Blitza Opening*, programma di sala, s.i.p.
- OLIVIER W. R. 2010, *Writing about Dance*, Leeds.

- PLATH S. 2019, *Tutte le poesie*, Milano (ed. or., *The Estate of Sylvia Plath*, New York City 1960).
- P-ORRIDGE G. 2007, *Prefazione*, in T. SELLERS, *La sadica perfetta*, Milano, pp. 1-10 (ed. or., *The Correct Sadist*, Brighton 1990).
- SEGAL N. 2021, *Prediction in the Era of Digital Stupidity: Hito Steyerl*, «Flash Art» CCCXXXIV. URL <https://flash---art.com/article/hito-steyerl/>.
- ZEDDA M. P. 2019a, *Teatro. L'Agamennone di Enzo Cosimi*, Artribune. URL <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2019/07/agamennone-enzo-cosimi/>.
- ZEDDA M. P. 2019b, *Enzo Cosimi. Una conversazione quasi angelica. 10 oggetti per uso domestico*, Spoleto.

Sitografia

<https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2022/glitter-in-my-tears-agamennone/>;
<https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2022/coefore-rock-and-roll/>; <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2022/le-lacrime-dell-eroe/>
<https://teatrofrancoparenti.it/spettacolo/glitter-in-my-tears-agamennone/>



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

Credit foto

Miriam Alé, Antonio Fikai, Stefano Galanti, Piero Tauro , Gino Rosa.

Glitter in my Tears - Agamennone: figg. 1-4, Piero Tauro; fig. 5, Antonio Fikai.

Coefore Rock'n'Roll: fig. 6, Piero Tauro; fig. 7, Miriam Alé; figg. 8-9, Stefano Galanti; fig. 10, Piero Tauro.

Le lacrime dell'eroe – Installazione performativa sulle Eumenidi: fig. 11, Antonio Fikai; figg. 12-15, Gino Rosa.