



Oresteia 2.0

Editoriale di Engramma 133

a cura di Alessandra Pedersoli e Stefania Rimini

Un fantasma si aggira per le sale d'Europa: quasi irriconoscibile, per via di insoliti travestimenti e nuove maschere, avanza indisturbato recando con sé il monti di antiche favole e il peso di parole che contano... Eschilo non è più in esilio, la sua *Oresteia* incarna più che mai lo spirito del presente, e così in molti cartelloni della stagione 2015-2016 ritornano le trame e gli urti di Citenestrea e Oreste. Del resto di revenants e ghost è piena la drammaturgia eschilea, capace come poche di superare i labili confini tra vita e morte e di riaffermare un principio di continuità tra gli esseri che larga parte avrà nell'invenzione del teatro shakespeariano. Monica Centanni, nel suo contributo *Ghosts evoking Ghosts*, analizza epifanie fantasmatiche eschilee da *Peristeri* a *Eumenidi*, cogliendo le sottili implicazioni performative determinate dalla presenza (o dall'assenza) di spettri in scena. I dispositivi di apparizione, lungi dall'essere soltanto degli effetti speciali spettacolari, interferiscono con l'azione drammatica e contribuiscono ad accentuare il tasso di immaginazione della scrittura tragica.

Romeo Castellucci aveva già colto vent'anni fa la dirompente energia della figurazione eschilea consegnandoci uno spettacolo epocale per potenza visiva e forza espressiva, che viene riproposto a Parigi in occasione del Festival d'Automne nel novembre del 2015, in una versione che tende a riprodurre l'originale, cristallizzandone la tessitura fisica e rituale. La ripresa dell'*Oresteia* della Societas, oltre a confermare l'idea di teatro come fosse (si veda la recensione di Daniela Sacco su *ateatro*), reimmette nel buio cerchio del nuovo millennio l'ebbrezza di un'umanità bestiale, la vibrazione di un *ethos* fuori dalla storia.

Oresteia, Societas, autunno 2015 (ovetto Guido Menconi).

Su questa lunghezza d'onda sembra situarsi il vertiginoso esperimento di Jan Fabre raccontato da Freddy Decreus in *Mount Olympus. To glorify the cult of tragedy*, in grado di riattivare l'intimità del contatto fra attori e spettatori attraverso una performance smisurata, tanto nella durata quanto nella tensione del gesto attoriale. Anche qui, come in altri spettacoli, Fabre carica le visioni corali dei suoi attori richiamando il perturbante (cfr. Sacchi 2012, pp. 218-222), spostando l'asse del discorso sul piano delle risonanze ancestrali, riaffermando l'idea mitica di un tempo sospeso e danzante. La parabola tragica di Dioniso e Apollo trova spazio, grazie alla lettura di Decreus, nella cornice performante della scena, nel convulso riaffiorare del rimosso, nel pulsare a tratti indecote dei corpi, intenti a mimare il rito antico di un piacere senza inibizioni.

Da sempre attenti alle "tragiche" insegne pop delle metropoli contemporanee, e al sovrapporsi di paradigmi solo apparentemente inconciliabili, ricci/forte partecipano al ritorno d'attenzione verso la trilogia di Eschilo con *Darling*, ennesimo corto circuito fra estasi e caduta, ferta e sogno. Rimandiamo a un'altra occasione l'analisi del segmento dello spettacolo ma approfittiamo delle parole di Massimo Fusillo per disegnare una mappa di autori e modelli che stanno caratterizzando - per quelle strane anomalie dell'arte - la scena italiana contemporanea:

ricci/forte amano definirsi prapioni di Gadda e ripeti di Pasolini e Testori (altro autore affascinato da Oreste), e il loro teatro è stato spesso accostato a quello di Rodrigo Garcia o della Societas Raffaello Sanzio, che hanno affascinato Eschilo in quest'accezione di "teatro epocale", nonostante varie affinità, ricci/forte sono teatro della devianza diretta del conservatore praticato da Garcia, questo dalla risultata primordiale della Societas, e ovviamente ancor più dall'urlo apocalittico di Pasolini. Vanno oltre la dicotomia fra apocalittici e isergari, danno ormai per scontata la società mediatica, anzi vi lavorano dall'interno, assecondandone i tic linguistici. In ballate di amore, sentimenti, oggetti, feticci, rituali, si mescolano spazi pubblicitari e Mallarmé, Arrabal e Luis Buñuel, i cartoni animati di Franco Battiato, non per poi parare giusto postmodernismo, ma per aggredire il contemporaneo, per fare "radiografie di un quotidiano affettivo", per creare cortocircuiti nel vissuto degli attori e degli spettatori. Un teatro così non usa i classici per rappresentarli, nemmeno in una veste particolarmente pacante: il suo come tracce, schemi mentali, conetti con cui leggere il presente. La traccia stratificata dell'*Oresteia* offre loro tratterie mitologiche, e li fa giungere a un "rito di passaggio all'inverso" (Fusillo 2014).

Darling (ipotesi per un'Oresteia), ricci/forte, autunno 2015 (ovetto Alex Yocis).

L'inversione del dettato eschileo, la frammentazione episodica, la volontà di radiografare il presente proiettano in effetti ricci/forte nel cono d'ombra e di luci della drammaturgia di Giovanni Testori, che aveva ingaggiato col mito un corpo a corpo dagli esiti sorprendenti se solo si guarda ad *Edipus* (ultimo atto della *Trilogia degli Scarronzanti*) e a *sdisOré* (secondo affondo della *Branctriologia* seconda). In entrambi i casi gli stralci della tragedia sono affidati a un povero guito, un personaggio monologante che "rimastica" le parole antiche impastandole con una lingua diversa, terragna e bassa, densa di umori, nostalgicamente votata allo scacco ma mai doma. Maddalena Giovannelli recensisce la nuova versione di *sdisOré*, andata in scena presso lo Spazio Tertuliano nel gennaio del 2016 per la regia di Gigi dall'Aglio e l'interpretazione di Michele Macagno: si tratta di un ritorno importante, che fa seguito allo storico debutto del 1991 con Franco Branciaroli e alla ripresa del 2003 con Ferdinando Bruni, di un testo poco frequentato ma cruciale per l'azzardo con cui Testori ribalta in senso "antiretorico, antipomoso, antiseroso" (Cascetta 1995, p. 93) il destino degli Atridi, e segnatamente di Oreste, lasciando intravedere nel finale la possibilità di una "antropologia del perdono" ("perdon io go / de imparare / da ista performanse / finarmente a dimandare": Testori 1991, p. 110), ovvero il barlume di una "poesia della memoria" (Cascetta 1995, p. 94).

Michele Macagno in *sdisOré* di Giovanni Testori, regia di Gigi dall'Aglio (2016).

Se Testori rilegge la parabola di Oreste attraverso il filtro di una religiosità dolente Pasolini, invece, rinviene nella vendetta dell'eroe una cifra politica decisiva, soprattutto rispetto alle vicende dell'Italia del secondo dopoguerra. Non poteva mancare in questo numero, che registra la fortuna scenica dell'*Oresteia* nell'epoca della "convergenza", una menzione speciale alla contrastata ma efficacissima traduzione pasoliniana della trilogia di Eschilo e alla traduzione scenica di Calderón per la regia di Saponaro che rinvoca il "mistero" del nuovo teatro di PPP. Silvia de Laude propone una intensa e approfondita introduzione alla trascrizione dello *script* del documentario *Pasolini, Gossman e filologi*, che viene riproposto in una nuova edizione rivisitata e arricchita.

Bruno Roberti, con *Misteryum Pasolini: tra Petrolio e Calderón*, ci offre una densa lettura dello spettacolo di Saponaro, prodotto da Teatri Uniti con la partecipazione di Università della Calabria. Roberti insiste molto sui diversi piani della visione consegnati dalle scene di Lino Fiordo, indispensabili per riattivare quella tensione plurilinguistica presente già nella scrittura di Pasolini. La rifrazione dei linguaggi del cinema, della pittura e del teatro - modellata a partire da *Las Meninas* di Velázquez e dalla lettura foucaultiana del dipinto - in Pasolini serviva a stigmatizzare le oscure e perverse trame del potere, nella riscrittura scenica di Saponaro vale a confermare la critica al dogma del Padre/Re/padrone ma si tinga anche di sfumature misteriche, addensando le ambigue e profetiche visioni di Petrolio.

Calderón di Pier Paolo Pasolini, regia di Francesco Saponaro (2016).

Nel segno di Pasolini e di Anna Bonaiuto (che dà corpo e voce in schermo a Doña Lupe e Doña Astrea nel *Calderón* di Saponaro) si compie anche il ritorno di Vincenzo Pirrotta a Eschilo: dopo aver felicemente rivisitato nel 2004 le *Eumenidi* per il CBT di Brescia e la Biennale di Venezia (da poco riproposte in un nuovo allestimento), Pirrotta torna a confrontarsi con il dettato eschileo in quello che può dirsi a tutti gli effetti un sequel della trilogia. Stefania Rimini, nel suo *Retrouvée Citenestrea*, descrive e analizza l'impianto drammaturgico di *Citenestrea Millennium*, focalizzando l'attenzione sull'adozione di un modello distopico come scenario degli eventi, sulla caratterizzazione *blues* dei ritmi del coro, sulla centralità del tema materno (visceralmente fisico) in riferimento alla rinascita di Citenestrea. Il tempo ritrovato della regina-revenant è scandito da rimpianto e nostalgia, dalla voglia di riscattare la propria memoria, che si infrange di fronte al serrato sistema di vigilanza e sopraffazione imposto dai nuovi sovrani.

Citenestrea Millennium, regia di Vincenzo Pirrotta (credito Franco Lantini, Studio Camera).

Il quadro mosso, frastagliato delle riprese contemporanee di Eschilo che qui si vuole ricomporre è un atlante in divenire, una mappa provvisoria che crediamo restituisca però un senso di vertigine e mistero rispetto alle possibilità stesse del tragico e della tragedia nella società contemporanea. Quel che emerge, al di là delle evidenti differenze di matrice etica ed estetica degli spettacoli, è la ricerca di un grado zero, di un tempo astratto dai vincoli della logica, di un rito di comunione capace di rinnovare il patto della polis. In questo orizzonte si colloca l'esperimento di Luca De Fusco che con la sua *Oresteia* intende votarsi a un nuovo format spettacolare, in grado di coniugare suggestioni arcaiche e bagliori tecnologici. La testimonianza che abbiamo raccolto in una intervista al regista serve a ricominciare da capo: dal fantasma di Eschilo, dallo spettro di Agamemnone, dal "maschio cuore" di Citenestrea, per giungere fino all'orrore di Palmyra - che continua a riverberare oltre il sipario strappato (lo spettacolo di De Fusco è dedicato a Khaled Al Asaad, l'archeologo ucciso dall'Isis caduto perché riteneva "stupido e vile" lasciare le pietre della sua, della nostra, città; a Khaled Al Asaad, Engramma ha dedicato il numero di dicembre 2015).

Oresteia di Eschilo, regia di Luca De Fusco (2015-2016).

Ma come ora dunque la trilogia di Eschilo respira di crisi personali, collettive, politiche e intesse trame attualissime. Anton Bieri in un suo lavoro di qualche anno fa, *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna*, aveva analizzato e approfondito lo stretto legame che intercorre tra la messinscena della trilogia e un determinato contesto. Analizzando alcune tra le più note messe in scena dell'*Oresteia* - Pier Paolo Pasolini (1960) Luca Ronconi (1972), Peter Stein (1980), Ariane Mnouchkine (1992-93) e Romeo Castellucci (1995), fra tutte - Bieri dimostra come sia proprio il particolare contesto di crisi intellettuale e prima ancora politico e sociale, a determinare con urgenza la messinscena. In questi anni recenti nuovamente è tra l'aria tesa degli scontri bellici e civili, che il dramma degli Atridi prende corpo (sull'attualità di Eschilo nel Novecento si veda in Engramma n. 60 il contributo di Anna Banfi: *Il teatro di Eschilo nel XX secolo: attualità della tragedia greca*).

Oresteia di Eschilo, regia di Vittorio Gossman, traduzione di Pier Paolo Pasolini (Giracusa 1960).

Anche il linguaggio cinematografico assorbe e riflette questo momento critico: non a caso nel film di Yorgos Zois *Interruption* (presentato in concorso nella sezione "Orizzonti" all'ultima edizione della Mostra del cinema di Venezia) è proprio una versione post-moderna dell'*Oresteia*, la tragedia che è pretesto narrativo e filo conduttore del dramma. In un teatro del centro di Atene è in corso lo spettacolo quando un commando armato irrompe sulla scena e invita chiunque del pubblico lo desideri, a salire sul palco e prendere il posto degli attori. Lo svolgimento del dramma impone a tutti (gli attori, il pubblico, il pubblico/attore) una faticosa e personale riflessione sull'attualità dei temi proposti dal testo eschileo. Il riferimento all'attuale ceccano al teatro Dubrovka di Mosca nell'autunno del 2005 è l'altro pretesto narrativo, che oggi, alla luce di quanto successo al Bataclan nell'autunno 2015 (due mesi dopo la prima di *Interruption*) appare quasi sinistro. L'attualità della riflessione eschilea sulla guerra pare quanto mai significativa in *Interruption*: le riprese nel teatro - di fronte a un pubblico 'vero' - avvenivano mentre per le strade si consumava lo scontro armato tra i cittadini che protestavano contro la politica economica del governo greco e la polizia. Ma il momento topico del film è quando sulla scena si affrontano due Oreste (l'attore e lo spettatore/attore): di fronte all'attrice che interpreta Citenestrea, la domanda che il terrorista/regista pone è "Cosa farebbe Oreste oggi? Il pubblico/attore è quindi chiamato a intervenire nella decisione del matricidico, proprio come Oreste, nella scena-madre di *Coevole*, interpella Pilade chiedendogli: τι ὄψομαι?

Che fare? Uccidere o non uccidere la madre assassina? Quel che farà Oreste passa in secondo piano, rispetto alla domanda che tutto il pubblico (nella finzione e nella non-finzione) è costretto a porsi: se tu oggi fossi Oreste, cosa faresti? τι ὄψοομαι; Cosa faremo noi? Oreste è attuale perché ci pone, oggi, la prima e fondamentale domanda teatrale.

Interruption, Yorgos Zois (Grecia 2015).

Riferimenti bibliografici

- Cascetta 1995: Annamaria Cascetta, *Invio alla lettura* di Testori. L'ultima aligione (1982-1993), Milano 1995.
- Fusillo 2014: Massimo Fusillo, *Darling*. Programma di sala, Romaeuropa Festival, ottobre 2014.
- Sacchi 2015: Daniela Sacco, *Parigi 2015. L'Oresteia* di Castellucci vent'anni dopo, "ateatro", n. 156, 15 dicembre 2015.
- Sacchi 2012: Annalisa Sacchi, *Il posto del re*, Roma 2012.
- Testori 1991: Giovanni Testori, *sdisOré*, Milano 1991.

temi di ricerca	indici	colophon	archivio
Filosofia e Storia	Interviste	Presentazioni	libreria
Arti visive e scenografie	Texti teatrali e vari	Comitato scientifico internazionale	pdf 1 2 3 4 5 6 7
Architettura	Valori per azione	Comitato studi Gossman	8 9 10 11 12 13 14 15
Teatro e arti performative		Associazione culturale Engramma	16 18 19 20 21 22 23 24
Architettura		Policy e procedure redazionali	25 26 27 28 29 30 31 32
		Albo Redattori	33 34 35 36 37 38 39 40
		In preparazione	41 42 43 44 45 46 47 48
			49 50 51 52 53 54 55 56
			57 58 59 60 61 62 63 64
			65 66 67 68 69 70 71 72
			73 74 75 76 77 78 79 80
			81 82 83 84 85 86 87 88
			89 90 91 92 93 94 95 96
			97 98 99 100 101 102 103 104
			105 106 107 108 109 110 111 112
			113 114 115 116 117 118 119 120
			121 122 123 124 125 126 127 128
			129 130 131 132 133 134 135 136
			137 138 139 140 141 142 143 144
			145 146 147 148 149 150 151 152
			153 154 155 156 157 158 159 160

