



Il risveglio del mito Conversazione con Luca De Fusco a proposito di *Oresteia* 2015/2016

a cura di Stefania Rimini

English abstract

Dopo il debutto napoletano presso il Mercadante nel novembre del 2015, l'*Oresteia* di Luca De Fusco sta 'attraversando' importanti ribalte nazionali, rendendosi protagonista di una felice tournée per numero di presenze e qualità della ricezione. L'esperienza maturata all'INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico) nelle scorse stagioni ha spinto il regista a proseguire il confronto con la tragedia classica, in una direzione che coniuga rispetto filologico e altrezza visiva. Forte di un cast d'eccezione, e di un consolidato gruppo di co-autori, De Fusco rilegge Eschilo attraverso una lente attualizzante, capace di abbinare scintille d'antico e abbagli moderni, in un disegno scenico di grande effetto.

Il testo che qui proponiamo è la traccia di una conversazione che mira a porre in evidenza il senso di alcune scelte estetiche (la traduzione, le dinamiche espressive, le marche visuali, la partitura strumentale) che connotano lo spettacolo.

Stefania Rimini (SR) | In *Corpo teatro* Jean-Luc Nancy sostiene che tutta la storia dell'Occidente si è pensata "dopo la tragedia" o per prendere congedo da quella "tragedia" o per rimpiangerla e cercare di ritrovarne la verità. La sua *Oresteia* è attraversata da un cupo senso di Apocalisse, che è insieme rivelazione ed ecatombe. A partire da quali modelli ha cercato di immaginare il "dopo" e il "qui e ora" della tragedia?

Luca De Fusco (LDF) | Ho immaginato *Oresteia* come un viaggio nel tempo. *Agamemnone* mi è sembrata un'opera lontanissima, arcaica sia come struttura drammaturgica (essendo basata su grandi tirate, poche e possenti) sia come tematiche (come si può uccidere una figlia per ottenere il vento?). *Coefore* mi è sembrato invece un testo molto cinematografico, pieno di fatti, composto di molte piccole scene e basato su un intreccio fitto e avvincente e più vicino a noi. Le lunghe conversazioni con Monica Centanni mi hanno poi fatto capire la grande importanza della figura di Atena, che ho raccontato come un personaggio del futuro. Con lei chiudiamo lasciandoci alle spalle il cupo senso dell'apocalisse. In fondo *Oresteia* è una tragedia a lieto fine.

Atena (Gaia Aprea)

SR | Uno degli elementi di punta dello spettacolo mi pare risieda nella 'recitabilità' del testo, grazie alla traduzione di Monica Centanni. La densità dello stile di Eschilo, la cristallizzazione dei concetti in metafore – lungi dal complicare l'immersione degli attori nella parte – consentono ad ognuno di loro di recitare le battute con agio, disegnando una partitura di immagini che si imprimono immediatamente nella memoria viva dello spettatore. In che modo le parole del mito, distillate dalla traduzione, hanno guidato la sua immaginazione? È possibile affermare che la sfida della sua *Oresteia* passi anche dal recupero di un teatro di parola?

LDF | Ho cercato di evitare sempre il "tragediese". Ho invitato gli attori a recitare in musica e cercare di essere antiretorici. La traduzione, da tutti lodata, ha certamente aiutato in modo determinante nel raggiungere il risultato voluto.

SR | La ritrovata "dicibilità" del linguaggio tragico si deve, oltre al filtro prezioso della traduzione, anche alla qualità della compagnia, un *ensemble* che rivela sul palco un affiatamento non comune, un gioco di altezze vocali e presenza scenica che sembra guardare a un modo antico di fare teatro. Su quali chiavi ha spinto l'interpretazione dei ruoli principali?

LDF | *Oresteia* è un'opera che si può mettere in scena solo con una compagnia eccezionale. La Pozzi ho sempre detto che è la più grande attrice della sua generazione. Rigillo non devo certo scoprirlo lo. Ha fatto *Agamemnone* non so quante volte. Non sarà un caso, ovviamente. Sono molto orgoglioso della mia invenzione drammaturgica sulla Pagano. La Aprea e Palamarini sono i miei attori storici, con cui ci intendiamo con uno sguardo.

SR | Il coro sembra conquistare progressivamente la scena; si va dai toni grigi di *Agamemnone* (gli uomini di Argo indossano la loro 'impotenza') al gruffo pulp di *Erini* (incarnato soprattutto da Angela Pagano), passando per le tinte calde e sofferte di *Coefore* (anche in questo caso i costumi e le voci disegnano lo stesso diagramma di intensità): c'è l'idea di una *climax*? Che valore ha, nell'epoca del postdrammatico, il corpo plurale della *polis*?

LDF | Non è un caso che il secondo e il terzo testo dedichino il titolo al coro. L'importanza crescente del coro nello spettacolo segue semplicemente il testo. Ribadisco che reputo una delle idee vincenti aver affidato due ruoli di corifea così importanti ad una attrice di enorme talento come la Pagano che non aveva mai fatto una tragedia nella sua carriera. Ciò conferma che non esistono attori tragici o comici ma solo attori grandi e piccoli.

Ingresso del Coro

SR | La scrittura scenica dello spettacolo si avvale di una fitta rete di codici espressivi, ciascuno dei quali si incarica di veicolare la tensione fra arcaico e moderno. La scenografia è probabilmente il coefficiente in cui l'intersezione fra i segni dell'antico e le schegge della contemporaneità raggiunge il massimo grado, immergendo lo spettatore in uno spazio-tempo instabile, franto. La vibrazione intermediale in *Eumenidi* è appena percepibile, tutto si gioca nel contrappunto fra viscere (da cui emergono i personaggi) e deserto di lava: basta una vena di sangue a suggerire l'orrore della strage. A partire da *Coefore*, invece, il tappeto visivo si apre alle interferenze video, assunte come preciso segno drammaturgico e declinate quasi sempre attraverso la figura della sineddoche: più che raccontare, gli inserti si incaricano di evocare, di suggerire, di alludere. Come mai questa soluzione in levaro?

LDF | Il nostro allestimento scenografico è molto spettacolare ma questa spettacolarità avviene cercando di coniugare efficacia ed economia di mezzi espressivi. Ho fatto tre regie a Siracusa ed ho imparato come nella tragedia greca siano necessari segni linguistici forti. Questi segni devono essere pochi, altrimenti si rischia un accumulo retorico e di cattivo gusto ma di grande forza. Ma ho fatto questa *Oresteia* essendo ben consapevole che nasceva per teatri al chiuso e quindi stando ancora più attento a dosare questa forza. Partendo da queste premesse si è arrivati a questa spettacolarità sobria, se posso sfiorare il paradosso.

SR | La collaborazione con la Vertigo Dance Company aggiunge alla messa in scena un segmento espressivo interessante, forse non sempre necessario ma di sicuro effetto. Anche in questo caso gli interventi coreografici, come gli altri coefficienti scenici, cambiano nel passaggio da un'opera all'altra: secondo quale schema? Per analogia o per contrappunto?

LDF | Sono profondamente convinto della idea che mosse i nobili siracusani innamorati di Wagner nel fondare il Ciclo di spettacoli classici nel 1914: la tragedia come opera d'arte totale in cui confluiscono parola, musica e danza. Non ho mai deviato da questa idea nelle quattro tragedie greche che ho messo in scena nella mia carriera. In particolare, in questo caso, la grande voglia di fare questa regia nasceva anche dalla voglia di comporre a sei mani con Noa Wertheim e Ran Bagno, artisti di grande talento e portatori di una nuova energia creativa, quella israeliana, che mescola oriente ed occidente. Il peso crescente della danza corrisponde al crescendo drammaturgico dei tre testi, e in particolare all'importanza del coro, a cui ho già fatto riferimento prima.

SR | Il recupero della complessità espressiva dello spettacolo greco fa virare la sua *Oresteia* verso il musical, format di lunga tradizione ma da molti ritenuto "popolare" se non addirittura *kitsch*. A Siracusa, negli ultimi anni, abbiamo assistito al dilagare di un'effervescente onda pop, che ha travolto il pubblico e sorpreso gli addetti ai lavori. È una coincidenza, o davvero il musical offre la giusta via per ancorare la totalità della tragedia al presente?

LDF | Questa risposta si collega alla precedente. Non credo affatto di aver sfiorato il *kitsch* e nulla mi è più lontano dal gusto *kitsch* di recenti allestimenti siracusani. Comporre un'opera basata su diversi linguaggi scenici (parola, musica, danza) non vuol dire necessariamente essere *kitsch* o sfiorare il musical. Se poi si pensa al *kitsch* per i tabelloni luminosi di votazione comandati da Atena è evidente che quello è un gioco ironico e quindi antitetico al cattivo gusto.

Oreste (Giacinto Palamarini)

SR | L'estetica teatrale del Novecento ci ha consegnato diversi modelli di spettatore: c'è quello che De Marinis definisce – per via semiotica – lo "spettatore Modello", che riconosce tutti i codici del testo spettacolare ed è in grado di produrre una lettura "pertinente", e c'è invece lo spettatore qualunque, immerso nella moltitudine dell'esperienza ricettiva, capace di sentire lo spettacolo attraverso i vincoli dell'emozione. Lei quale spettatore cerca per i suoi spettacoli?

LDF | Io cerco sempre di realizzare opere a vari livelli di lettura che possano essere coinvolgenti per un pubblico più semplice ma che possano far riflettere il pubblico più avveduto. A questo proposito ricordo con piacere un aneddoto relativo al finale di *Andromaca* al Teatro Greco di Siracusa nel 2011. Nel finale, l'apparizione di Teti, molto spettacolare, con un mantello di seta tempesta che simulava il mare, non era un effetto a sé stante ma l'ultima apparizione della interprete Gaia Aprea, che era stata una speciale corifea mescolata nel coro, una dea Teti nascosta che aveva osservato tutta la vicenda ed interveniva nel momento culminante. Era un momento di grande spettacolarità, che trascinava il pubblico in modo abbastanza clamoroso, ma insieme era anche un segnale drammaturgico di lettura del testo. Un grande studioso di Oxford mi disse, con le lacrime agli occhi, che aveva finalmente capito il vero senso di *Andromaca*. Ecco un esempio di scena a più livelli di lettura (Teti sembrava una fata e piaceva anche ai bambini) ed ecco un momento di spettacolarità che non sfiorava nel *kitsch*. La scena mi richiama alla mente l'entrata di Atena nell'*Oresteia*, che Masolino D'Amico ha definito come l'emozione teatrale più forte dei tempi recenti. Non è forse un caso che entrambi i momenti siano una entrata in scena di Gaia Aprea, il mio piccolo Marcello Mastroianni, che ha acquisito il dono di essere il vettore principale delle mie regie.

scheda dello spettacolo

Oresteia - Agamemnone di Eschilo | traduzione Monica Centanni | regia Luca De Fusco | scene Maurizio Balò | costumi Zaira De Vincentis | coreografie Noa Wertheim | musiche Ran Bagno | luci Gigi Saccomandi | suono Hubert Westheimer | adattamento vocale Paolo Colella | video Alessandro Papa | con Enzo Turris, Fabio Cocciaglia, Gianluca Ruzzi, Paolo Cresta, Elisabetta Pozzi, Claudio Di Palma, Mariano Rigillo, Gaia Aprea, Paolo Serra e le danzatrici della compagnia Körper Sibilla Celesta, Elena Cocci, Sara Lupoli, Marianna Moccia, Rossella Fusco | produzione Teatro Stabile di Catania, Teatro Stabile di Napoli
Oresteia - *Coefore*, *Eumenidi* di Eschilo | traduzione Monica Centanni | regia Luca De Fusco | scene Maurizio Balò | costumi Zaira De Vincentis | coreografie Noa Wertheim | musiche Ran Bagno | luci Gigi Saccomandi | suono Hubert Westheimer | adattamento vocale Paolo Colella | video Alessandro Papa | con Giacomo Palmirani, Gianluca Ruzzi, Angiola Pagano, Francesca De Nicolais, Daniel Salamone, Federico Santini, Paolo Cresta, Elisabetta Pozzi, Patrizia Di Martino, Paolo Serra, Anna Teresa Rossini, Claudio Di Palma, Enzo Turris, Fabio Cocciaglia, Gaia Aprea e le danzatrici della compagnia Körper Sibilla Celesta, Elena Cocci, Sara Lupoli, Marianna Moccia, Rossella Fusco | produzione Teatro Stabile di Catania, Teatro Stabile di Napoli

English Abstract

Aeschylus' Oresteia directed by Luca De Fusco (produced by Teatro Stabile di Napoli and Teatro Stabile di Catania) is having today in Italy a great success both with critics and audiences. The experience in the past 'Ciclo di Spettacoli classici' at the Greek theater of Syracuse led the director to continue the research on classical tragedy in order to combine philological respect and visual experimentation. De Fusco approaches *Aeschylus* with an actualizing mood in a perfect combine of antique spars and modern lights into a gorgeous scene setting. This interview is a conversation with the director, where he highlights the sense of some aesthetic solutions (translation, expressive dynamics, visual marks, instrumental score).

| temi di ricerca | indici | colophon | libreria | archivio |
|----------------------------|------------------------|-------------------------------------|----------|----------|
| Filosofia e Letteratura | Presentazione | libreria | pag. 1 | 2 |
| Arti Visive e Iconologia | Testi (indetti) e vari | Comitato scientifico internazionale | 8 | 9 |
| Architettura | Indice per autore | Centro studi Classica | 16 | 18 |
| Teatro e arti performative | | Associazione culturale Engramma | 25 | 26 |
| Archeologia | | Policy e procedure editoriali | 33 | 34 |
| | | Redazione | 41 | 42 |
| | | Alba Reference | 49 | 50 |
| | | In preparazione | 57 | 58 |
| | | | 65 | 66 |
| | | | 73 | 74 |
| | | | 81 | 82 |
| | | | 89 | 90 |
| | | | 97 | 98 |
| | | | 105 | 106 |
| | | | 113 | 114 |
| | | | 121 | 122 |
| | | | 129 | 130 |
| | | | 137 | 138 |
| | | | 145 | 146 |
| | | | 153 | 154 |

