

# Le Orestee espanse del nuovo millennio: Antonio Latella, Anagoor, Jan Fabre

Maddalena Giovannelli  
Università della Svizzera Italiana

**Abstract** The first decades of the new millennium have witnessed a new and radical re-emergence of *Oresteia* on the scene: *Mount Olympus: To Glorify the Cult of Tragedy*, by Jan Fabre (2015), *Santa Estasi*, directed by Antonio Latella (2018), *Oresteia* by Anagoor (2018) are not merely works by new directors, or re-adaptations, but rather new projects addressing the very idea of trilogy and questioning the possibility of its reactualisation. All the three projects have expanded the script and are all extremely long (respectively 5, 19, 24 hours). The three productions, which force the audience to share the same space, produce a small and irregular community experience, and explore the tragedy's potential to aggregate people in our contemporary world.

**Keywords** Jan Fabre. Anagoor. Antonio Latella. Contemporary scene. Re-writing. Adaptation. Trilogy.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Drammaturgie espanse e trilogie dilatate. – 3 Nuovi materiali per nuove Orestee: Antonio Latella e Anagoor. – 4 Dal tramonto all'alba, e dall'alba al tramonto.

## 1 Introduzione

Tra le molte ragioni del fascino che l'*Oresteia* ha esercitato sulla sensibilità moderna e contemporanea, ce n'è una da non trascurare: si tratta dell'unica trilogia legata a noi pervenuta all'interno del corpus tragico antico. Il lettore e lo spettatore hanno così la possibilità di seguire i personaggi nella temporalità ampia della saga, di osser-

vare passaggi generazionali e trasformazioni della società,<sup>1</sup> e di collocare il singolo atto tragico in un contesto più ampio.

Non stupisce, dunque, che le migliori regie italiane ed europee del Novecento (tutte trattate nell'ancora fondamentale Bierl 2004) abbiano cercato di valorizzare le caratteristiche dell'arco trilogico operando in particolare in due direzioni: l'ampliamento del materiale drammaturgico di riferimento e la dilatazione del momento fruitivo. L'approfondimento di tre specifici casi di studio (gli spettacoli di Antonio Latella, della compagnia Anagoor e di Jan Fabre) permetterà di osservare come l'eredità delle grandi regie italiane novecentesche sia stata rielaborata e ripercorsa in modo ancor più radicale nel nuovo millennio.

## 2 Drammaturgie espanse e trilogie dilatate

La prima ipotesi di lavoro - cioè la scelta di accostare alle tre tragedie eschilee altre fonti letterarie o visive - è spesso legata a ragioni di ordine per così dire didattico: gli spettatori antichi, esperti conoscitori del mito, erano in grado di collocare i personaggi in una più larga rete di relazioni e di eventi, cogliendone così sfaccettature e motivazioni. Si perde molto della potenza tragica di *Agamennone*, se si ignorano le vicende di Atreo e Tieste (alluse soltanto nell'atroce conclusione ai versi 1577-611), o se si sottovaluta il ruolo della morte di Ifigenia (raccontata ai vv. 218-47):<sup>2</sup> la fruizione orale di uno spettacolo, nella sua dimensione estemporanea, rende quei pochi versi insufficienti a rendere edotto lo spettatore ignaro degli antefatti. Come ovviare a questo ineliminabile iato tra le conoscenze del pubblico antico e di quello contemporaneo? I più importanti spettacoli del secolo scorso hanno mostrato che la rielaborazione della drammaturgia è, in questa direzione, cruciale.

Ariane Mnouchkine, nella sua celebre versione de *Les Atrides* (1990-93)<sup>3</sup> sceglie per esempio di accostare alle tre tragedie eschilee l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (nella traduzione di J. Bollack) componendo così una quadrilogia: «è la volta di risalire alle fonti con un massiccio approccio alla tragedia greca sotto la sigla di una grande famiglia, come si addice a un serial che si rispetti» annota il critico Franco Quadri, inviato per *La Repubblica*.<sup>4</sup> Le porte del teatro pa-

<sup>1</sup> Tra le letture critiche sulla trasformazione sociale rappresentata nell'*Orestea*, si segnala la celebre e discussa interpretazione marxista di Thomson 1941, che ha influenzato notevolmente l'immaginario di registi e drammaturghi.

<sup>2</sup> Per una interessante lettura del passo, cf. Bonanno 2007.

<sup>3</sup> Per un fondamentale approfondimento sullo spettacolo, Judet de la Combe 2005.

<sup>4</sup> F. Quadri, «La saga di Agamennone vista da Mnouchkine», *La Repubblica*, 6 dicembre 1990.

rigino la Cartoucherie si aprono per lo spettatore in due pomeriggi consecutivi: nel primo vengono rappresentate *Ifigenia* e *Agamennone* per un impegno di circa sei ore; nel secondo *Coefore* e *Eumenidi* con una durata equivalente.

Negli stessi anni, l'italiano Romeo Castellucci – pur refrattario a ogni forma di teatro didattico<sup>5</sup> – approda ad esiti di analogo dilatazione drammaturgica. I materiali provengono in questo caso dalla letteratura moderna e non mostrano esplicita connessione tematica con la saga degli Atridi: *Moby Dick* di Melville e *Alice* di Lewis Carroll vengono accostati alla prima tragedia eschilea – e dichiarati nel libretto di sala – non come innesti testuali ma come bacino di ispirazione per la creazione di immagini e sequenze performative.<sup>6</sup> Il mondo marino di Melville è per Castellucci la chiave per raccontare il mondo arcaico e matriarcale dell'*Agamennone*,<sup>7</sup> mentre Carroll e il suo universo favolistico forniscono un contesto per rappresentare il sacrificio della ragazza (e la sua fantastica trasformazione in cerva). Ifigenia diventa dunque Alice, e il suo corpo offerto sull'altare per permettere la partenza della spedizione di Troia viene mostrato attraverso la celebre 'caduta' della protagonista di Carroll. L'accostamento (sottolineato anche dalla presenza di un corifeo-Bianconiglio)<sup>8</sup> non ha certamente funzione esplicativa o didattica, ma piuttosto quella di catalizzare l'attenzione dello spettatore impedendogli di trascurare la presenza drammaturgica di Ifigenia/Alice: «il regista crea le condizioni per una rivelazione senza interpretazione» spiega Papalexio (2015, 41).

Tra gli insegnamenti lasciati in eredità dalle *Orestee* del XX secolo, non c'è solo la consuetudine di dispiegare, accanto al testo eschileo, riferimenti visivi e letterari di altri autori (con lo scopo, come si è visto, di ricordare al pubblico gli snodi più significativi della saga mitica); molti registi hanno lavorato per ricreare le condizioni fondanti della spettatorialità antica.<sup>9</sup> Gli Ateniesi condividevano i medesimi spalti per molte ore, seguendo insieme le conseguenze della morte di Agamennone, e le diverse 'puntate' della medesima vicen-

<sup>5</sup> «Castellucci rifiuta ogni approccio dogmatico o didattico al teatro» precisa Papalexio 2015, 40.

<sup>6</sup> Sul racconto dello spettacolo, cf. in particolare Valentini 1997 e Ferraresi 2016.

<sup>7</sup> Valentini 1997: «Clitennestra è la creatura abissale che trascina giù ogni cosa, la donna balena ispirata al *Moby Dick* di Melville, emblema centrale della scena».

<sup>8</sup> Ferraresi 2016 : «al monologo d'apertura della Scolta segue l'ingresso spiazzante di un attore travestito da coniglio bianco (Simone Toni), abbigliato con una grande tunica, col 'muso' truccato e tanto d'orecchie. Avanza sul palco, ripetendosi 'oh com'è tardi', 'oh com'è tardi', mentre da una quinta sbucano in fila tante piccole statuine a forma di coniglietto. Il Corifeo eschileo – appunto come in una fiaba nerissima – si è trasformato in coniglio».

<sup>9</sup> Tra le pubblicazioni italiane che hanno meglio indagato le caratteristiche della spettatorialità antica, si veda Loscalzo 2008.

da? Anche il pubblico contemporaneo può sperimentare qualcosa di simile, mutando il proprio modo di accostarsi al tragico (e al teatro).

Va considerata fondativa, in questa direzione, l'esperienza di Luca Ronconi che nel 1972 debutta con la sua «monumentale Orestea»:<sup>10</sup> un'unica rappresentazione di sei ore, fruibile solo nella versione completa di *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*. L'imponente impianto architettonico progettato da Enrico Job rende il pubblico parte integrante della scena: una imponente struttura lignea di tre piani, come un piccolo moderno anfiteatro, impone per la lunga durata dello spettacolo una intima vicinanza palco-platea. «Gli spettatori», annota Roberto de Monticelli, «si trovano nella condizione di chi segue, in un teatro anatomico, le fasi di un'operazione chirurgica».<sup>11</sup>

Pochi anni dopo, anche un altro grande signore della scena europea tenta un esperimento analogo: l'*Orestea* di Peter Stein (1980) ha una durata di circa nove ore e prevede la permanenza in teatro dal tramonto fino a notte inoltrata.<sup>12</sup> Lo spazio scenico, disegnato da Karl Ernst Herrmann, colloca buona parte dell'azione nel corridoio della platea, immersa nell'oscurità e tagliata solo da fasci obliqui di luce: gli attori e gli spettatori si trovano così a condividere per molte ore lo stesso luogo, a distanza ravvicinata.

Roberto de Monticelli assiste a una replica ad Ostia del 1984 e non nasconde il suo entusiasmo: «Dal tenero opale della sera al violetto dell'alba», scrive in un'ispirata recensione su *Il Corriere della Sera*, «ecco compiuta la traversata dell'inferno eschileo [...] Dalle sette e mezzo alle quattro e un quarto, con quelle ore piccole, l'una, le due, che ti rintoccano dentro come batacchi di campana, accentuando il capogiro della stanchezza. Che impresa, gente. Da non dimenticarsela».<sup>13</sup>

Se tra il 1972 e il 1995 hanno visto la luce alcune delle *Orestee* più significative dell'intero Novecento - che ho qui rapidamente ripercorso, in modo strumentale all'argomentazione, rimandando all'ampia bibliografia di riferimento - una nuova età dell'oro sembra aver animato i primi decenni del nuovo secolo, in particolare tra il 2015 e il 2020.<sup>14</sup>

Ad inaugurare, quasi simbolicamente, questa nuova fase di indagine sulla trilogia più nota della storia del teatro occidentale è proprio il riallestimento dello storico spettacolo di Castellucci, voluto da

<sup>10</sup> Quadri 1973, 25.

<sup>11</sup> R. de Monticelli, «Affascinante involucro ma discutibile contenuto», *Il Corriere della Sera*, luglio 1972.

<sup>12</sup> Galletti 2014.

<sup>13</sup> «La lunga notte dell'inferno eschileo», *Il Corriere della Sera*, 15 luglio 1984.

<sup>14</sup> Sulla produzione tragica del nuovo millennio, imprescindibile il contributo di Sacco 2018.

RomaEuropa Festival nel 2016.<sup>15</sup> Nello stesso anno Antonio Latella presenta a Vie Festival un progetto interamente dedicato alla saga degli Atridi, *Santa Estasi*; nel 2015 debutta l'atteso *Mount Olympus: To Glorify the Cult of Tragedy* di Jan Fabre, ventiquattr'ore di spettacolo ispirate all'intero corpus tragico antico, con un lungo e determinante episodio centrale dedicato specificamente ad *Agamennone*; nel 2018 la compagnia Anagoor apre la Biennale di Venezia con *Oresteia*; nel 2019 il regista Milo Rau presenta a Ghent *Orestes in Mosul*; e ancora dal 2019 il coreografo Enzo Cosimi comincia a mostrare al pubblico le tappe della sua *Trilogia della Vendetta* (i primi due episodi, *Glitter in My Tears-Agamennone* e *Coefore Rock'n Roll* sono stati presentati tra il 2019 e il 2020).

Così come gli spettacoli precedentemente menzionati vanno considerati il felice esito della ricerca delle più vivaci intelligenze registiche del secondo Novecento, anche in questo secondo periodo aureo gli artisti che si sono avvicinati ad *Oresteia* sono tra i più noti e premiati del nuovo millennio: Latella, Fabre, Rau, Cosimi, e persino i più giovani componenti la compagnia Anagoor sono senz'altro da annoverare tra le nuove eccellenze del teatro europeo.<sup>16</sup>

Avrò modo di mettere in luce come le due tendenze già enucleate (espansione del materiale drammaturgico di riferimento; dilatazione dello spazio-tempo della fruizione) vengano esplorate in questa nuova fase con ancora maggior decisione.<sup>17</sup>

### 3 Nuovi materiali per nuove Orestee: Antonio Latella e Anagoor

*Santa Estasi*, curato dal regista Antonio Latella<sup>18</sup> nel 2016 e riproposto al Piccolo Teatro nella primavera del 2018, risulta in questa prospettiva un caso di studio di particolare interesse. Si tratta di un ambizioso progetto (nato nel 2016 all'interno del Corso di Alta

<sup>15</sup> Nelle tre date delle repliche al teatro Argentina in occasione di Romaeuropa (ottobre 2016), la terza parte dello spettacolo non è potuta andare in scena per un vizio procedurale che ha coinvolto festival e Prefettura nella «richiesta di autorizzazioni per il coinvolgimento in scena di animali classificati come esotici». *Le Eumenidi* si sono dunque spostate a mo' di prologo, con le parole di spiegazione e racconto che lo stesso regista ha offerto al pubblico dal palco dell'Argentina. Cf. Ferraresi 2016.

<sup>16</sup> Gli indicatori che prendo in considerazione per questa affermazione sono premi di rilevanza nazionale e internazionale (Leone d'oro o d'argento alla Biennale; Premio Ubu), e coproduzioni e tourné internazionali.

<sup>17</sup> Tra gli spettacoli sopra elencati, non tratterò per esteso *Orestes in Mosul* di Milo Rau (affrontato, in questo volume, da Massimo Fusillo, *infra*) e la trilogia del coreografo Cosimi, ancora in fieri.

<sup>18</sup> Per una panoramica dell'attività del regista, cf. Tirelli 2016. Ho trattato estesamente dello spettacolo anche in Giovannelli 2016.

Formazione di Emilia Romagna Teatro) che prevede la visione di otto movimenti corrispondenti ad altrettante tragedie del repertorio classico. Oltre a sedici giovani interpreti, sono stati scritturati per l'occasione sette giovani drammaturghi:<sup>19</sup> ad ognuno di questi (sotto la supervisione dei due *dramaturg* di compagnia Federico Bellini e Linda Dalisi) è stata affidata la riscrittura di un testo, con l'obiettivo di ricomporre a mosaico l'intera saga degli Atridi. Il risultato è uno spettacolo di diciannove ore, fruibile in due giorni consecutivi.<sup>20</sup>

La macro-struttura è volta alla ricostruzione cronologica dell'epopea: attorno al fulcro dell'*Orestea* di Eschilo (*Agamennone*, *Eumenidi*) si innestano i *prequel* (*Ifigenia in Aulide*, *Elena*), i *sequel* (*Oreste*, *Elettra*, *Ifigenia in Tauride*) euripidei, e un'opera originale (*Crisotemi*, firmato da Linda Dalisi). Lo sbilanciamento in favore di Euripide (si noti come *Elettra* ed *Oreste* sostituiscano di fatto *Coefore*) non deve stupire: Antonio Latella, allievo di Massimo Castri,<sup>21</sup> sembra aver da lui ereditato la predilezione per la tragedia colta «non nel suo momento monumentale ma nel suo momento problematico».<sup>22</sup>

La drammaturgia provvede dunque a corredare l'*Agamennone* con la narrazione degli antefatti. Laddove Mnouchkine si limitava a integrare le vicende di Ifigenia, Latella si assicura invece di colmare le lacune anche per quanto riguarda il pasto cannibalico offerto da Atreo al fratello Tieste, truce principio di contaminazione della famiglia: per questo, nella parte iniziale della riscrittura dell'*Ifigenia in Aulide*, viene inclusa anche una sezione del *Tieste* di Seneca.

Dal punto di vista dello spettatore, la possibilità di assistere a tutti gli otto spettacoli in soli due giorni permette non soltanto di penetrare a fondo nella vicenda mitica, ma anche di individuare visivamente i collegamenti interni tra un testo e l'altro, e di cogliere con immediatezza scarti e rovesciamenti. Le direttrici che attraversano i vari episodi sono sottolineate in primis dagli attori che, con la loro polimorfica presenza in scena, in ruoli diversi, invitano il pubblico a

**19** Francesca Merli (*Ifigenia in Aulide*), Camilla Mattiuzzo (*Elena*), Riccardo Baudino (*Agamennone*), Matteo Luoni (*Elettra*), Pablo Solari (*Oreste*), Martina Folena (*Eumenidi*), Silvia Rigon (*Ifigenia in Tauride*). I copioni, ad oggi inediti, mi sono stati gentilmente messi a disposizione della compagnia. A questi farò riferimento, nelle citazioni riportate di seguito, con la semplice menzione del cognome dell'autore e del titolo dell'opera.

**20** Al Piccolo Teatro, nel 2018, gli spettacoli sono stati proposti anche singolarmente, in una programmazione che ne prevedeva due nella stessa serata durante la settimana, e quattro nel fine settimana. La soddisfazione del pubblico è stata, in genere, maggiore nel caso della fruizione di almeno quattro spettacoli della saga (ringrazio la compagnia per la condivisione di questi dati).

**21** Latella: «Forse Castri è quello che mi ha insegnato di più con la sua umanità e la sua analisi del testo. Insieme a Shakespeare, credo sia stato l'università che non ho mai frequentato» in Tirelli 2016.

**22** L'affermazione, che ben inquadra l'approccio di Massimo Castri al teatro antico, si trova nell'edizione dei taccuini di lavoro del regista a cura di Innamorati (Castri 2007).

farsi guidare da veri e propri cortocircuiti di senso. Agamennone (interpretato dall'attore Leonardo Lidi) mantiene un ruolo centrale ben oltre la fine della tragedia a lui titolata: il fantasma resta in scena come spettatore partecipe, vegliando sugli altri membri della famiglia, incitando Elettra e Oreste alla vendetta. Non solo. Lo stesso Lidi interpreta Atreo nella prima parte della saga (così come l'attore che interpreta Egisto compare anche nelle vesti di Tieste, a rimarcare l'ineluttabile ripetersi del conflitto fraterno), e poi Toante in *Ifigenia in Tauride*, una figura autoritaria *alter ego* del padre per la figlia Ifigenia.

La messa in scena di *Agamennone* si caratterizza – contrariamente alla spiccata contemporaneità di linguaggio e di scena di altri episodi euripidei – per un certo gusto arcaizzante, a partire dalla rappresentazione del coro che canta in greco antico al ritmo serrato di bastoni lignei. Anche la riscrittura, firmata da Riccardo Baudino, opta per un registro sorvegliato e alto, con alcuni voluti squarci verso il linguaggio politico contemporaneo. Si veda, a questo proposito, il primo monologo del re appena tornato da Troia: «Cittadini, io ritorno e vi saluto. Sono così stordito dai fantasmi, che se volete vi faccio anche la Democrazia». <sup>23</sup> E ancora si legga il dialogo che precede la celebre camminata sul tappeto purpureo (nell'originale, i vv. 914-57) qui trasposta scenicamente come un fatale ballo tra i coniugi al termine del quale il re scivolerà a terra morto. Il verso 925 dell'originale («onorami come un uomo, non come un dio») diventa nella riscrittura uno snodo lessicale centrale, utile a rimarcare la necessità di una dimensione relazionale e di una politica a misura d'uomo:

- Se mi ami, non mi dare molli onori da barbaro, ma io, che sono mortale, ti chiedo una via umana per la casa.
- Ma tu davvero questa grazia purpurea non la vuoi calpestare?
- Non la voglio l'invidia popolare.
- Ma tu sei il vittorioso sovrano. Forse il re di Troia non avrebbe festeggiato?
- Io sono un umano.
- Troppo.

Lo stesso linguaggio apertamente allusivo, che richiama la contemporaneità senza vere e proprie attualizzazioni, marca anche l'ultimo dialogo tra Cassandra e il Coro:

- Vedo i bambini, con le loro stesse viscere in mano.
- Brava. Benvenuta in Occidente.

<sup>23</sup> Il passaggio sembra riprendere, ampliandolo e riscrivendolo, il v. 846 di *Agamennone* e in particolare il passaggio ἐν πανηγύρει βουλευσόμεσθα, che sembra rimarcare un'attitudine non autoritaria del sovrano appena tornato.

Al termine della pièce, Egisto resta seduto accanto alla nuova regina in evidente stato di ubriachezza, mentre calpesta con i tacchi il cadavere di Agamennone che giace ai loro piedi. Poco dopo gli attori, compreso il re appena ucciso, si ricomporranno cambiandosi d'abito davanti agli spettatori, pronti a dare vita ai successivi episodi della saga.

Solo due anni dopo il fortunato debutto di *Santa Estasi*, Antonio Latella passa virtualmente il testimone per la successiva *Orestea*. Per inaugurare l'edizione 2018 della Biennale di Venezia (da lui diretta tra il 2017 e il 2020) sceglie, quasi in posizione di manifesto, il lavoro dedicato alla trilogia eschilea dalla compagnia Anagoor,<sup>24</sup> premiata proprio in quella sede con il Leone d'Argento.

Anche se questa *Orestea* pare 'sottile' in confronto all'ipertrofica struttura latelliana (la durata complessiva è di quattro ore) anche il regista Simone Derai si mostra evidentemente interessato alle potenzialità di una narrazione ampia, estesa, policentrica: fin dal sottotitolo dello spettacolo (*Agamennone, Schiavi, Conversio*), viene posta l'attenzione sull'articolato arco trilogico dell'originale. Non solo, Derai costruisce una partitura drammaturgica che può essere considerata un vero 'arcipelago testuale', dove confluiscono fonti e autori differenti per provenienza ed epoca: Hermann Broch, Emanuele Severino, Sergio Givone, Winfried Sebald, Hannah Arendt, Guido Mazzoni. La ricca partitura drammaturgica<sup>25</sup> assume tuttavia un peso molto diverso nelle tre parti. *L'Agamennone* è costruito su un'ampia presenza del testo originale (tradotto quasi letteralmente da Patrizia Vercesi e dallo stesso Simone Derai), e di ampi brani dalle altre fonti per una durata scenica di quasi due ore. Nelle due parti successive, la drammaturgia subisce una vertiginosa accelerazione: in *Schiavi* (durata scenica di un'ora) i versi di *Coefore* si fondono con alcuni passi di *Campo Santo* di Sebald, dove la ritualità arcaica viene accostata a quella del popolo corso. *Conversio* occupa invece la mezz'ora conclusiva dello spettacolo, in una quasi totale assenza di testo.

A far da ponte tra le tre sezioni, è la figura di una *didaskalos*, un corifeo-guida (Marco Menegoni) che parla al microfono e accompagna gli spettatori dentro e fuori dalla vicenda e dal tempo; a lui sono affidati quasi tutti i brani non eschilei, e la funzione di rendere esplicito l'orizzonte interpretativo all'interno del quale si accostano l'originale e gli autori moderni.

*Agamennone* (l'unica, delle tre opere, a mantenere il nome tradizionale) si apre per esempio con un lungo brano tratto da *Cristianesimo dell'inizio e della fine* di Quinzio (1967):

<sup>24</sup> Per un approfondimento sulla compagnia, cf. De Min 2016.

<sup>25</sup> La drammaturgia è stata pubblicata in un'ampia edizione corredata di commento, che ricostruisce verso per verso le interpolazioni e le giunture tra i diversi testi (Derai 2020). A questa faccio riferimento per la citazione dei brani.



Un istante dopo la morte, la persona che suscitava amore e desiderio di comunione fa solo ribrezzo e paura, anche se ci si sforza di toccarla con le labbra. Si sente che la morte è infinitamente più potente della vita, che la vera realtà, quella definitiva, è il silenzio, l'immobilità, il nulla.

La riflessione sulla morte, e sulla memoria individuale e collettiva, accompagna l'intero spettacolo come una delle più insistenti chiavi interpretative della regia dalle prime battute fino, come avremo modo di osservare, all'esito. Nonostante le numerose e variegiate inserzioni drammaturgiche, l'episodio che più spesso viene interpolato, la morte di Ifigenia, viene invece lasciato alle scarse parole della parodo eschilea; la natura sanguinosa e patetica del momento viene però enfatizzata nella traduzione di Patrizia Vercesi, dall'evidente sapore pasoliniano:<sup>26</sup> «Osò tagliare a pezzi sua figlia con le sue stesse mani | per aiutare la flotta, e varare le navi nel sangue | I due comandanti, nell'inseguire la propria sete di guerra | non tennero in alcun conto le preghiere della figlia bambina | né il fatto che lei lo chiamasse papà». A sottolineare il ruolo chiave dell'episodio è piuttosto la partitura di immagini e di oggetti sulla scena, dove permane indelebile il segno del sacrificio. Una cerva bianca con il ventre aperto campeggia a lungo al centro del palco come alter ego di Ifigenia, coperta appena da un telo bianco, mentre voluminosi fiocchi di lana bianca vengono a più riprese sparsi e accumulati sul palcoscenico; alla memoria della giovane Atride viene accostato anche un oggetto-simbolo, la museruola, che fa la sua prima comparsa verbale nella libera traduzione dei versi 235-7: «Agamennone ordinò di tenerle schiacciato il muso, di tapparle la bocca, *con morsi e museruole*». Da quel momento, in diverse fasi dello spettacolo, alcuni performer si presenteranno al pubblico con la bocca coperta da una museruola, come a riecheggiare nella memoria dello spettatore la morte colpevole che grava sulla casa. Come ulteriore sottolineatura sul tema della morte sacrificale, viene proiettato in scena un video (curato dal video-maker Giulio Favrotto) che mostra bovini appesi e uccisi con brutalità all'interno di un mattatoio. Tra i passaggi che la regia di Simone Derai marca con maggior decisione, vale la pena menzionare anche la felice resa della già menzionata camminata di Agamennone sul tappeto purpureo: al re vengono sfilati i sandali e i suoi piedi, ricoperti accuratamente con lamine d'oro, sono costretti a calpestare una scia di cenere versata

**26** Si confronti il passo tradotto nell'*Orestide* di Pasolini (1960): «Uccise sua figlia con le sue mani | e un'armata poté ripartire alla riconquista di una donna [...]. Le preghiere, le grida della figlia al padre - della figlia bambina! Niente poté vincere quella sete di guerra». L'originale eschileo, ai vv. 224-5 si limita a definire Agamennone θυτήρ, cioè agente del sacrificio: l'atto di tagliare «con le proprie mani» è dunque scelta pasoliniana, qui ripresa da Vercesi-Derai.

da urne funerarie. Per il suo rientro a casa Agamennone deve attraversare, letteralmente, i cadaveri delle morti che ha causato. Al suo fianco fa il suo ingresso a palazzo Cassandra; Derai fornisce una specifica connotazione al personaggio fin dalla scelta dell'attrice (Gayané Movsisyan, di origine armena), che parla nella propria lingua madre non venendo mai compresa dagli interlocutori e avvalendosi di un interprete. In linea con molte delle rappresentazioni contemporanee,<sup>27</sup> il personaggio di Cassandra illumina dunque in senso imperialista la guerra di Troia e, senza esplicite attualizzazioni, suggerisce allo spettatore analogie con conflitti moderni e contemporanei. Il più deciso passo in allontanamento dell'*Orestea* di Eschilo, tuttavia, è custodito nella terza parte dello spettacolo. In *Conversio* il testo viene traspeso quasi completamente in immagine, e propone una traslazione della questione socio-antropologica posta da Eschilo ai giorni nostri. Alcune immagini proiettate sullo sfondo mostrano infatti al pubblico uno scenario iper-tecnologico con tanto di pulsazioni luminose: alcune pistole scanner acquisiscono sotto i nostri occhi l'immagine della statua di Apollo del tempio di Olimpia, e successivamente la restituiscono in 3D a partire da un blocco di gesso, tramite un trapano applicato a un braccio robotizzato. L'opera d'arte, soggetta all'usura del tempo, viene trasformata in una versione imperitura e infinitamente replicabile; intanto, giovani visitatori in t-shirt e bottigliette di plastica calpestano con leggerezza i residui del passato, con nuove vite, nuova inconsapevolezza: i morti 'individuali' delle prime parole dello spettacolo – a cui si sopravvive a fatica, e con dolore – si traducono in *Conversio* nella fragile eredità di un'intera civiltà. Cosa resta? Cosa scompare? Quanto siamo in grado di trattenere? Il tribunale di questa *Orestea* diviene dunque il tempo, che sembra meta-teatralmente attentare anche le molte riprese sceniche della trilogia che anno dopo anno tornano ad animare i teatri di oggi.

#### 4 Dal tramonto all'alba, e dall'alba al tramonto

Si è già osservato come per molti registi (senz'altro per Ronconi, Stein, Latella) la lunga permanenza del pubblico in teatro – e la qualità di quella permanenza – resti uno snodo cruciale. Ad alimentare tale urgenza registica contribuiscono, senza dubbio, conoscenze più o meno estese sulle festività nelle quali gli spettacoli antichi venivano presentati e sulla loro valenza sacra;<sup>28</sup> e riflessioni sul rito contemporaneo, ormai consunto e residuale, dell'andare a teatro.

<sup>27</sup> Si veda Rehm 2005.

<sup>28</sup> Il tema è largamente affrontato in Cole 2019, anche in relazione a *Mount Olympus* di Jan Fabre.

L'esperimento senza dubbio più estremo in questa direzione si deve, nel nuovo millennio, al regista belga Jan Fabre, che propone al pubblico ventiquattro ore consecutive di performance dedicata alla tragedia greca: «I do not consider it hyperbole to say that there is theatre history before and after *Mount Olympus*» scrive deciso Freddy Decreus (2016).

L'autore belga ha più volte sperimentato simili *tour de force* e anche il pubblico italiano è stato di recente sottoposto alle sue maratone teatrali: nel 2013, per esempio, il festival RomaEuropa ha ospitato *This is Theatre Like It Was to be Expected and Foreseen* (spettacolo del 1984 della durata di otto ore, cioè l'equivalente di una giornata lavorativa) e *The Power of Theatrical Madness* (il *remake* di uno spettacolo del 1983, della durata di quattro ore e mezza).<sup>29</sup>

Nel caso di *Mount Olympus*, tuttavia, l'estensione della performance (dalle 19 alle 19 del giorno successivo) è consustanziale al cuore della ricerca creativa, cioè il tentativo di esperire, oggi, qualcosa di paragonabile alla catarsi antica. Fabre ha lavorato su tre fronti: l'esplorazione delle possibilità fisiche ed emotive dei performer; un simmetrico sondaggio sulle capacità di resistenza del pubblico; la costruzione di una drammaturgia che includesse al suo interno la quasi totalità delle tragedie a noi note ma che, allo stesso tempo, non ne raccontasse nessuna in modo compiuto.

Il copione, curato in collaborazione con il drammaturgo Jeroen Olyslaegers, risulta assai snello se messo a confronto dell'ipertrofica partitura spettacolare: in quelle pagine (circa 50) sono confluiti il lungo lavoro di ricerca del regista e degli esperti consultati, ma anche le improvvisazioni degli attori scaturite da un intero anno di lavoro. L'andamento drammaturgico ripropone, pur dilatandola a dismisura, la struttura propria della composizione tragica: agli episodi, che richiamano un singolo personaggio del mito e sono per lo più animati da un numero ridotto di attori, si alternano momenti corali di fortissimo impatto visivo. I personaggi della tragedia antica vengono presentati al pubblico come in un caleidoscopio, senza un accostamento cronologico o per autore, quasi fossero frammenti di una imponente reliquia andata in pezzi: una vera e propria esplosione del Monte Olimpo - con tutto il suo potenziale liberatorio e allo stesso tempo l'inevitabile percezione della perdita - è infatti l'immagine che ha ispirato il titolo dello spettacolo.

Per orientarsi all'interno dei 'territori esplosi', allo spettatore viene consegnato un foglio di sala piuttosto dettagliato, che informa sul titolo dell'episodio (per esempio *Medea*, *Antigone*, *Aiace*, *Eracle*) e sulla sua durata (per un massimo di un'ora e cinquanta). Si tratta di una

<sup>29</sup> Entrambi gli spettacoli sono stati replicati anche al Piccolo Teatro di Milano nel maggio 2014.

vera e propria bussola, non solo perché contribuisce a scandire i tempi della infinita giornata teatrale, ma si rivela indispensabile nella decodifica del singolo mito tragico, spesso difficilmente individuabile. Ogni eroe (o eroina) viene caratterizzato da almeno un'immagine fortemente simbolica, che diviene pregnante in relazione alle vicende narrate dalla tradizione ma che, il più delle volte, non le rappresenta apertamente: per esempio Alceste si purifica in una vasca da bagno in vista della morte, Medea incombe sul palco con il coltello alzato.

All'*Orestea* viene dedicato un vasto episodio centrale, collocato circa alla fine della mattinata; *Agamennone* dura poco meno di due ore, mentre gli episodi che vedono protagonisti Oreste ed Elettra si estendono entrambi per meno di mezz'ora. La scena di *Agamennone*<sup>30</sup> è costruita nella relazione performativa tra tre personaggi: due figure femminili, corrispondenti a Ifigenia e Clitemestra, eseguono intorno alla figura immobile di Agamennone una lunga sequenza di *manege* in cerchio (l'esercizio dura, nel totale silenzio, per venti minuti). Il re, che ha guadagnato il centro del palco trascinandoci drappi insanguinati, resta immobile nella sua corazza durante l'inutile rito di supplica, senza farsi smuovere dalla presenza delle due donne («Victory, no matter what», esclama). All'uscita di Ifigenia, che immaginiamo condotta al sacrificio, compare Cassandra mentre una nuvola di fumo bianco comincia a diffondersi nell'aria; la donna continua a scuotere sinistramente la testa e i lunghi capelli, in preda a una possessione che la smuoverà silenziosa per oltre venti minuti, fino all'esclamazione del celebre «otototoi». La reiterazione ossessiva del gesto è, del resto, la cifra espressiva più evidente dello spettacolo: medium per raggiungere, attraverso la sopportazione della fatica, registri attoriali altrimenti inaccessibili; veicolo di empatia, innescata nello spettatore attraverso la percezione fisica della fatica dei performer. Anche in platea, del resto, si sta vivendo parallelamente un'esperienza altrettanto estrema: quella di una fruizione protratta, faticosa, non di rado disturbante, emotivamente impegnativa.

Come nei precedenti spettacoli di Fabre, al pubblico viene lasciata la possibilità di comportarsi in modo libero: è possibile lasciare la sala definitivamente o per brevi periodi, abbandonarsi al sonno sulle poltrone della platea, mangiare o parlare. Di simile libertà di comportamento – per lo più impraticabile nei teatri moderni e contemporanei – parlano anche le fonti antiche,<sup>31</sup> e non è fuori luogo immaginare altrettanto refrattari a un'educata immobilità anche i primi spettatori della tragedia. L'*Orestea*, progressivamente dilatata

**30** La scena è percepita come centrale in molte ricostruzioni critiche. Si veda, a titolo di esempio, il lungo articolo di Oliviero Ponte di Pino e Giulia Alonzo (Mount Olympus: *Tragedia e catarsi secondo Jan Fabre*) apparso sulla webzine *Ateatro*.

**31** Si legga l'ancora utile ricostruzione di Loscalzo 2008.

nelle drammaturgie del nuovo millennio, arriva così a esplodere e a rifrangersi in una struttura espansa, esondando dalle direttrici del testo letterario e offrendo allo spettatore contemporaneo una radicale esperienza performativa<sup>32</sup> del tragico.

## Bibliografia

- Bierl, A (2004). *L'“Orestea” di Eschilo sulla scena moderna*. Roma: Bulzoni.
- Bonanno, M.G. (2006). «Ifigenia nell'Agamennone di Eschilo». *Dioniso*, n.s. 6, 34-43.
- Cagri, M. (2007). *I greci nostri contemporanei. Appunti di regia per “Le Trachinie”, “Eletra”, “Oreste”, “Ifigenia in Tauride”*. A cura di I. Innamorati. Roma: Carocci.
- Cole, E. (2019). *Postdramatic Tragedies*. Oxford: Oxford University Press.
- De Min, S. (2016). *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*. Pisa: Titivullus.
- Decreus, F. (2016). «Jan Fabre's *Mount Olympus*, or How to Conceive Culture in Transitional Times?». *Critical Stages*, 13. <https://www.critical-stages.org/13>.
- Derai, S. (2020). *Una festa tra noi e i morti. Sull'“Orestea” di Eschilo*. Napoli: Cronopio.
- Ferraresi, R. (2016). «Orestea 1995. Vent'anni prima. Discorsi verso una teoria dell'attore». *Culture teatrali*. <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/orestea-1995-ventanni-prima-discorsi-verso-una-teoria-dellattore>.
- Galletti, L. (2014). «L'Agamennone di Eschilo secondo Peter Stein: storia di una messa in scena (1974-1994)». *Drammaturgia*, n.s. 1, 255-82.
- Giovannelli, M. (2016). «Ritorno al tragico. *Mount Olympus*, *Santa Estasi* e la ricerca di un nuovo rito collettivo». *Stratagemmi*, 34, 11-42.
- Lehmann, H.T. (2013). *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag.
- Loscalzo, D. (2008). *Il pubblico a teatro nella Grecia antica*. Roma: Bulzoni.
- Judet de La Combe, P. (2005). «Ariane Mnouchkine and the History of the French *Agamemnon*». Macintosh et al. 2005, 273-90.
- Macintosh, F. et al. (eds) (2005). *Agamemnon in Performance, 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, 273-90.
- Papalexiou, E. (2015). «Nyx Teleia. Nella notte profonda del mondo greco antico». Di Matteo, P. (a cura di), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*. Napoli: Cronopio, 31-44.
- Quadri, F. (1973). *Il rito perduto*. Torino: Einaudi.
- Rehm, R. (2005). «Epilogue: Cassandra – The Prophet Unveiled». Macintosh et al. 2005, 273-90.
- Sacco, D. (2018). *Tragico contemporaneo. Forme della tragedia e del mito nel teatro italiano (1995-2015)*. Bologna: Luca Sossella.
- Thomson, G. (1941). *Aeschylus and Athens*. Oxford: Oxford University Press.

<sup>32</sup> Sul ripensamento del tragico come esperienza cf. Lehmann 2013.

- Tirelli E. (2016). *La misura dell'errore. Vita e teatro di Antonio Latella*. Bologna: Caracò.
- Treu, M. (2005). *Il teatro antico nel Novecento*. Roma: Carocci.
- Treu, M. (2018). «L'arte di Emilio Isgrò tra epos e teatro: dall'*Oresteia di Gibellina* all'*Odissea cancellata*». Ierandò, G.; Taravacci, P. (a cura di), *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*. Trento: Università degli Studi di Trento, 279-306. Labirinti 174.
- Valentini, V. (1997). «L'*Oresteia* della Societas Raffaello Sanzio». *Biblioteca Teatrale*, 42, 35-46.