

Eschilo in Sicilia: l'Agamènnuni di Isgrò e Pirrotta (1983-2021)

Martina Treu

IULM, Libera Università di Lingue e Comunicazione Milano, Italia

Abstract In Sicily, where Aeschylus spent his last days, Syracuse has been hosting a festival of classical productions since 1914, when *Agamemnon* re-opened the ancient Greek theatre. For the past century, all over Sicily, this play and the entire *Oresteia* was (and is) frequently chosen in order to celebrate the foundation (or rebirth) of a community, or to reflect dramatic events, such as earthquakes and mass movements which inundate and submerge Sicily. Such is the case of the tragedy *Agamènnuni*, based on Aeschylus's drama, and first part of the trilogy *Oresteia di Gibellina*, by the Sicilian artist and playwright Emilio Isgrò (Barcellona di Sicilia, 1937-): first staged in 1983, as a choral performance on the ruins of the town of Gibellina, and re-performed on 9th July 2021 as a monologue by Vincenzo Pirrotta. The latter, a Sicilian actor, playwright and director, has previously adapted *Eumenides*, and other ancient texts in his own language, and style, and performed them over decades in Gibellina, in ancient Greek theatres as well as in non-conventional place, in Sicily and abroad. The study aims at showing how, in both artists, Sicily appears as a crossroad and a melting pot of cultures and languages, where Greek heritage is still vibrant, and strong.

Keywords Aeschylus. Oresteia. Sicilian trilogy. Gibellina. Isgrò. Pirrotta.

Sommario 1 Prologo: «è Troia o Gibellina tutta questa rovina?». – 2 L'*Oresteia di Gibellina*: 1983-85.



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 10

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-88-6969-632-9 | ISBN [print] 978-88-6969-633-6

Peer review | Open access

Submitted 2021-12-22 | Accepted 2022-03-07 | Published 2022-12-13

© 2022 Treu | © 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-632-9/012

1 Prologo: «È Troia o Gibellina tutta questa rovina?»¹

La Sicilia, 'Grecia d'Occidente', da secoli è terra di teatro e degna erede della madrepatria per antichità e nobiltà: com'è noto Eschilo, dopo aver rappresentato ad Atene l'*Oresteia*, conclude qui la sua carriera e la vita, su invito del tiranno di Siracusa. Quest'ultima città nel 1914 ha re-inaugurato il teatro greco con *Agamènnone*, con una scelta altamente simbolica, significativa e foriera di una tendenza destinata a durare per molti decenni, fino ai giorni nostri: rivedendo l'intera storia della città, dell'isola e della nostra penisola si può osservare infatti come il dramma eschileo e l'intera trilogia vengano messi in scena a intervalli regolari, nei momenti cruciali e dopo eventi epocali - una guerra, una calamità, una pandemia - confermando l'ipotesi che abbiamo già espresso altrove, ossia che in Eschilo e più estesamente negli antenati greci, la comunità cerchi ispirazione, sostegno e forza necessari a superare i momenti difficili.² Ne è prova il caso di studio su cui verte il presente contributo, dove il dramma greco unisce due autori siciliani di diversa generazione, formazione e provenienza.

Oggetto di analisi è la riscrittura *Agamènnuni*: primo capitolo dell'*Oresteia di Gibellina*, trilogia siciliana di Emilio Isgrò, commissionata nei primi anni Ottanta per celebrare la rifondazione dell'omonima cittadina siciliana dopo il terremoto del Belice (1968). Da quell'esperienza discende il Festival Orestyadi di Gibellina, ancora oggi attivo, in cui viene rappresentato nel 2021 un originale esperimento del drammaturgo, attore e regista siciliano Vincenzo Pirrotta: trasforma l'*Agamènnuni* di Isgrò in un monologo da lui diretto e interpretato, confermando il suo talento e proseguendo nella tradizione siciliana, in particolare a Gibellina, che rielabora i classici antichi in modo originale e precursore di nuove strade.

¹ Il titolo del paragrafo, in omaggio a Emilio Isgrò, è una domanda ricorrente nel suo *Agamènnuni*. Il presente contributo riprende e sviluppa alcuni miei lavori precedenti, citati anche nelle note seguenti. In particolare per Isgrò si vedano l'introduzione, le note ai testi e i commenti al dramma, nell'edizione critica delle opere teatrali: Isgrò 2011, 9-54, 62-6, 158-221, Treu 2021a, 2021b, Lezza, Caiazza, Ferrauto 2021, 225-39. Ringrazio Alessandro Iannucci e gli organizzatori del ciclo di seminari *Agamènnone Classico e Contemporaneo*, Emilio Isgrò, Francesca Corrao, Vincenzo Pirrotta, Elena Servito e il personale della Fondazione INDA di Siracusa, Elena Andolfi e la Fondazione Orestyadi di Gibellina.

² Si vedano Treu 2019 e 2023 (in cds).

2 L'Orestea di Gibellina: 1983-85

Nella notte tra il 14 e il 15 gennaio 1968 un terremoto rade al suolo i paesi del Belice, tra cui Gibellina: il sindaco Ludovico Corrao viene eletto con la promessa di farla rinascere dalle sue ceneri, non più isolata in montagna, ma a valle, e per ricostruirla rivolge un appello pubblico a politici, artisti e intellettuali. Tra loro c'è il siciliano Emilio Isgrò (Barcellona Pozzo di Gotto, 1937-), che non solo crea diverse opere *site specific*, ma esordisce come drammaturgo su commissione per la città: tra il 1982 e il 1984 rappresenta a Gibellina *Gibella del Martirio*. *Sette libri e un girotondo per Francesca Benedetti* (una sorta di *threnos* corale, o cantata funebre per il terremoto), *San Rocco legge la lista dei miracoli e degli orrori* (processione dedicata al Santo patrono, per le vie della città) e nell'arco di tre estati (1982-84) i drammi *Agamènnuni*, *Cuèfuri* e *Villa Eumenidi* che compongono *L'Orestea di Gibellina*.³

Per questa 'trilogia siciliana' (così il sottotitolo), liberamente tratta da Eschilo, Corrao chiede come prima sede di allestimento l'antico teatro greco di Segesta, ma questo non gli viene concesso con la motivazione che non si tratta di un dramma greco originale, bensì di una riscrittura (una scelta, questa, assai significativa di un orientamento prevalente in passato, e ancora oggi diffuso).⁴ L'esclusione porta a una soluzione che si rivelerà decisamente migliore per le implicazioni politiche e simboliche: la trilogia viene rappresentata là dove tutto ha inizio, sui ruderi di Gibellina, con la partecipazione di molti suoi cittadini, artigiani e artisti, spettatori e collaboratori, nonché nelle vesti di coro, di comprimari e di comparse, accanto ad attori professionisti, come Francesca Benedetti (Tinestra), Mariano Rigillo (Oreste), Anna Nogara (Elettra). Isgrò stesso suggerisce di chiamare alla regia Filippo Crivelli per la sua esperienza con le grandi masse dell'opera lirica, e alle scenografie Arnaldo Pomodoro che creerà gli oggetti scenici e in particolare le monumentali sculture metalliche, rilucenti e contrastanti con i colori spenti e cupi delle rovine: si tratta in realtà di involucri concavi, a metà tra idoli preistorici e astronavi fantascientifiche, che servivano a trasportare in scena gli attori principali.⁵ Sono oggi custodite nel Museo delle Trame Mediterranee, al Baglio di Stefano, alle porte della città chiamata «Nuova Gibellina». Qui hanno sede la fondazione, l'archivio e il Festival che portano il nome di 'Orestyadi'.

³ Nell'arco di tre estati debuttano i tre drammi che compongono *L'Orestea* (rispettivamente *Agamènnuni* nel giugno 1983, *I Cuèfuri* nel giugno 1984, *Villa Eumenidi* nel luglio 1985), accompagnati a partire dal 1984 dalla ripresa dei drammi precedenti (<http://www.fondazioneorestiadi.it/archivi/1983/>).

⁴ Cf. Isgrò 2011, 20-1 e 546-8 per il saggio «Lo Scacco di Segesta» (1984) dove l'autore rievoca con autoironia l'intera vicenda e ne commenta le conseguenze.

⁵ Si veda il sito arnaldopomodoro.it, in particolare i lavori di Antonio Calbi nella sezione 'monografie'.

La scelta dell'*Orestea* è simbolica, naturalmente, e non isolata: come già avvenuto a Siracusa, Eschilo con la sua trilogia è eletto a nome tutelare di un atto fondativo, tanto da imprimerne il nome come un sigillo sul Festival. Ma per meglio coglierne la portata simbolica è necessario contestualizzare in termini spazio temporali l'*Orestea di Gibellina*, a cominciare dal termine di paragone con cui inevitabilmente si confronta, il teatro greco di Siracusa: inaugurato proprio da *Agamennone* (1914) e dopo la pausa della prima guerra mondiale riaperto con *Coefore* (1921). Vale la pena di ricordare, a riguardo, un episodio per certi aspetti anticipatore dell'operazione compiuta da Isgrò, e sintomatico del 'rifiuto' di Segesta: a ridosso della prima di *Coefore*, il 16 aprile 1921, i Futuristi siciliani stampano e distribuiscono un volantino, intitolato il *Manifesto futurista per le rappresentazioni classiche a Siracusa*, dal memorabile incipit:

Senza rimorso, al teatro greco di Siracusa, una folla di passatisti siede per ore ed ore col culo a terra per sentire che Agamenonne [sic] cornificò la moglie la quale altrettanto fece e, non contenta, levò di mezzo anche il marito [...] Quella seria massa d'infatuati merita il risveglio di una pedata o, meglio, l'odorante refrigerio di un pitale. Agamennone, Oreste, Clitemnestra?... Ma chi son essi? Chi se ne frega più? Avvenimenti di cronaca mille volte più interessanti registra tutti i giorni la stampa, senza che alcun Eschilo nuovo sorga a romperci le scatole e senza che alcun consiglio comunale si occupi di commemorarli.⁶

A parte il refuso nel nome di Agamennone colpisce il fatto che il Manifesto, benché uscito in occasione di *Coefore*, dedichi tanta attenzione al primo dramma della trilogia – pur rappresentato sette anni prima – a conferma della sua persistenza nella memoria del pubblico. La provocazione dei Futuristi non sortisce l'effetto sperato per gli autori siciliani (la vicenda di Isgrò e di Segesta è esemplare, le riscritture siciliane dei classici non sono 'consone' agli antichi teatri greci),⁷ ma anzi paradossalmente riafferma e consolida e *contrario* il prestigio dell'*Orestea*, più che mai presente a Siracusa per i 100 anni successivi, specie nei momenti-chiave della storia della Sicilia e d'Italia: dopo la seconda guerra mondiale, nel 1948 (traduzione di Valgimigli, scene e costumi di Cambellotti, musiche di Malipiero), nel 1960

⁶ Si vedano i miei saggi Treu 2006; 2010.

⁷ Un analogo caso è *'U Ciclopu*, riscrittura siciliana di Pirandello del dramma satiresco di Euripide (1918), riallestita nel maggio 2005 da Vincenzo Pirrotta nel teatro greco di Akrai (oggi Palazzolo Acreide), e in altri teatri siciliani, ma non – significativamente – nella sede principe di Siracusa che gli è preclusa (oltre ai due saggi citati alla nota precedente si vedano Treu 2005, 35, 149-99, 266-71; Unceta Gómez, González Vaquerizo 2022, 101-23).

(riscrittura di Pasolini e regia di Gassman e Lucignani) e molti altri ancora fino al 2021, quando il centenario delle *Coefore* è doppiamente ricordato dalla mostra documentaria *Oresteia atto secondo. La ripresa delle rappresentazioni classiche dopo la Grande Guerra e l'epidemia di Spagnola* (aperta al pubblico fino al 30 settembre 2022, poi in tour in Italia e all'estero), e dall'allestimento di *Coefore* ed *Eumenidi* (nel 2022 mostra e spettacoli vengono ripresi insieme con una nuova produzione, *Agamennone*).⁸

Se già a Siracusa l'*Oresteia* è onnipresente, non lo è da meno sulla scena internazionale: basti ricordare la trilogia diretta da Luca Ronconi (Belgrado, 1972) e gli allestimenti (pressoché contemporanei all'*Oresteia* di Gibellina) di Peter Stein (Berlino, 1980), Peter Hall (1981), Karolos Koun (1982). E l'onda lunga comprende le ben note versioni degli anni Novanta - Ariane Mnouchkine (1992/93), Stein a Mosca (1994), la Societas Raffaello Sanzio (1995) - e quelle più recenti di Jan Fabre, Antonio Latella, Ricci/Forte, Anagoor, Milo Rau.⁹

In questa tradizione di riletture e allestimenti si iscrive l'*Oresteia* di Isgrò, che non resta confinata in Sicilia, ma spazia volutamente dal contesto locale a quello internazionale e unisce come un ponte l'isola con l'Europa e il resto del mondo.¹⁰ Rispetto agli altri esempi sopra citati quest'*Oresteia* si distingue per l'impronta unica dell'artista, che intreccia la sua storia personale e artistica con quella di Gibellina, combinando l'archetipo greco con la tradizione multiculturale dell'isola e ne fa una metafora del mondo, in una dimensione ecumenica e universale. Forte dei suoi studi classici, dei suoi trascorsi di cronista e giornalista culturale, delle sue invenzioni artistiche (prima tra tutte la 'cancellatura'), Isgrò 'cancella' Eschilo a suo modo: senza tradirlo o annullarlo, riesce a riscriverlo e reinventarlo, valorizzandone la portata storica e filosofica, aumentandone

⁸ Tra gli allestimenti siracusani dell'*Oresteia* si ricordano: nel 1978 le *Coefore* tradotte da Edoardo Sanguineti e dirette da Giuseppe Di Martino, nel 1994 l'*Agamennone* (regia di Roberto De Simone) e nel 1996 *Coefore* (Giorgio Pressburger), entrambi tradotti da Umberto Albin. L'intera trilogia è allestita da Antonio Calenda fra il 2001 e il 2003 (traduzione di Valgimigli), e da Carriglio nel 2008 (traduzione di Pasolini), nel 2014 da Luca De Fusco (*Agamennone*) e Daniele Salvo (*Coefore-Eumenidi*), nel 2021/22 da Davide Livermore. Cf. rispettivamente per i testi Valgimigli 1948; Pasolini 1960; Albin 1997; Banfi 2008.

⁹ Si vedano, oltre ai contributi di questo volume, rispettivamente www.lucaronconi.it; Bierl 2004; 2012; Bertolaso 2006; Treu 2005, 35, 149-99; 2009, 77-84; 2018a, 100-19. Su Pasolini cf. Fusillo 2007 e Berti 2008. Sulla messinscena di *Agamennone* cf. infine Macintosh et al. 2005; Stuttard 2021; Macintosh, Kenword 2020 cds.

¹⁰ L'artista stesso sottolinea questo aspetto più volte, nelle sue drammaturgie e in molte opere (come il Seme d'arancia), ma anche nei suoi scritti teorici. Nel 1985 (*La questione culturale*) sostiene che la «questione morale» e la «questione culturale» siano la «stessa identica cosa» e conclude: «E la Sicilia (con il Sud) può forse diventare il laboratorio, per l'Italia e per l'Europa, in cui le due facce della medaglia si saldano e coincidono» (Isgrò 2011, 50, 555-6).

la potenza linguistica e immaginifica, riprendendone i tratti peculiari – le metafore, le onomatopee – e facendone emergere concetti e parole-chiave con nuova vitalità e forza. Pur fedele a Eschilo nello spirito, infatti, apporta innovazioni visibili ai personaggi e alla trama (da cui si emancipa man mano che la trilogia procede, come già fa Pasolini nel 1960, fino alla radicale rielaborazione nel terzo capitolo *Vil-la Eumenidi*), ma prima ancora sul piano linguistico. Isgrò infatti si ispira al dialetto messinese della sua infanzia e lo contamina con la variante locale di Gibellina, fino a creare una lingua d'arte universale, che mescola il siciliano ad altre lingue, antiche e moderne, anche nello spazio di pochi versi o di uno stesso verso.¹¹

Basti citare, ad esempio, il prologo dell'*Agamènnuni* che riprende sostanzialmente i versi iniziali dell'*Agamennone* (vv.1-21), ma mostra già le peculiari invenzioni linguistiche, stilistiche e concettuali che caratterizzeranno in modo sempre più marcato la trilogia.¹² Per prima la didascalia iniziale, di per sé rivelatrice, determina una forte localizzazione spazio-temporale e simbolica (la città distrutta domina visivamente la scena e ne costituisce l'antefatto drammaturgico, come confermerà poi la domanda che ricorre insistentemente, come un mantra, fino alla fine del dramma: «è Troia o Gibellina tutta questa rovina?»). Già il primo personaggio che appare non è la sentinella eschilea, ma un anonimo Carrettiere (lo stesso attore interpreterà poi Oreste): è lui a trasportare lo spettatore, o il lettore, indietro nel tempo, con un procedimento simbolico e 'sinestesico' paragonabile a quello adottato da Pasolini nel prologo del film *Edipo Re* (dove prima con i suoni e poi con le immagini 'trasporta' lo spettatore dall'Italia della sua infanzia al monte Citerone). Anche in seguito passato e presente si mescolano e si sovrappongono nelle battute del cantastorie e degli altri personaggi che affiancano o sostituiscono quelli antichi, in un raffinato gioco metateatrale che coinvolge il lettore-spettatore, con un fitto intreccio di rimandi eschilei. Su tutto domina l'inconfondibile ironia di Isgrò, che accomuna l'*Oresteia*, le drammaturgie e tutta la sua arte, dalla poesia visiva alle cancellature. Così inizia il prologo di *Agamènnuni*:

Sulle macerie di Gibellina.

Il Carrettiere viaggia nella notte mediterranea trascinando a mano il suo carretto sfasciato. La cavalla è fuggita. Le redini, cadute a terra, strisciano nella polvere.

Qualcuno che non si vede (o lo stesso Carrettiere, che ancora si vede poco) fischiotta una canzonetta in voga nel millenovecentotrentanove, vigilia della seconda guerra mondiale.

¹¹ Si veda lo scritto programmatico «Cancellazione di Eschilo» in Isgrò 2011, 585-6.

¹² Per le parti del dramma citate qui e in seguito cf. Isgrò 2011, 158-221.

Il Carrettiere arriva al centro della scena, in stato di choc.

CARRETTIERE

Zotta in Sicilia significa frusta.
Ed è con questa frusta che si chiama zotta
che pungo la cavalla quando annotta
su Madonìa, Peloritani e Nèbrodi.
È con questo nerbo che la spingo.
Ma non la freno né la tengo a bada:
e tremo, tremo, se alza la cresta
dalla sua biada
lungo le pianure o sopra le voragini.
Non scaliare, pensiero!
Fèrmati, fèrmati destriero
dentro le vertigini!
Inchiòdati, carretto!
Non superare gli argini che restano
sul ciglio dell'abisso.
La lanterna si è spenta
in questa notte eterna.
Come sono ferito, sfracellato al viso!
È l'occipite che canta contro il sasso a punta.
Ah, la mia povera testa!
Ah, cavadda, cavadda!
Giumenta maledetta!

II

Da qualche parte entra il Cantastorie, singolo o moltiplicato.

CANTASTORIE

La storia è presto detta.
Un caso da manuale,
studiato anche
dall'eccellente e grande
filologo e grecista Milio,
eccezionale docente
all'Università di Messina:¹³
il carrettiere cade in una frana
per colpa di una cavalla strana
e quando si risveglia all'ospedale

13 Il professor Valerio Milio, grecista messinese all'epoca in cui è ambientato il dramma, è ironicamente eletto a garante della veridicità e attendibilità dell'episodio, peraltro assolutamente inverosimile. Qui Isgro come di consueto mescola realtà e finzione: si veda Isgro 2011, in particolare la mia introduzione, *Classico suo malgrado* (40-2), le note ai testi (62-3), i testi e le note di traduzione (158-221).

- il meschino analfabeta -
ti parla greco ch'è un piacere udirlo.

CARRETTIERE

En archè!... en archè!... en archè!...¹⁴
Mischinazzu!... analfabeta!... policlinicu!...
Grecanico o sicano?
O canto lontanissimo e profondo di profeta?
Come cantavano gli uccelli neri
alle origini del mondo e del pianeta?
Che luce mi darà
l'inverno di Plutone o di Saturno?
Certo è straordinario.
Certo è assa' inquietante per un vivo.
Chiedilo a Dio, spiiccìllu
all'Incòncsciu Collettivo, spiiccìllu...¹⁵
Ma se non ami Dio e i suoi capelli grigi
ricòrdati e rifletti: c'è pure
una qualche scuola a New York o a Parigi
fatta di sogni e di paure
che portano scritte filangeliche
sviate con fratture
e dogmi di dogmi che non sviano.
Chista non è una storia.
Ma posso raccontarla come un cieco
che ha perduto le redini in un gioco.
Io, carrettiere di mare, con le costole rotte
parlo le lingue della Pentecoste.
Al tempo delle Crociate...
Gerusalemme è già caduta...

CANTASTORIE

Cadiù! Cadiù! Cadiù Gerusalemme!¹⁶

CARRETTIERE

Al tempo delle Crociate...
'A Frància nni futtiù...

14 «In principio!... in principio!... in principio!». Qui, come in seguito, i termini greci hanno valore evocativo e pregnante, rimandando al tempo stesso agli antichi, ma anche alla Bibbia, come in questo caso: la commistione di echi classici e religiosità cristiana che caratterizza già l'*Orestiaide* di Pasolini, sopra citata, viene qui anticipata in forma implicita e poi ripresa sistematicamente in tutta la trilogia.

15 «Certo che è molto inquietante per un vivo. [...] domandaglielo | all'Inconscio Collettivo, domandaglielo...».

16 «È caduta! È caduta! È caduta Gerusalemme!».

Londra è già kapùt...
 Berlinu s'arrimina...
 E nuddu voli cchiù
 ciùri d'aranci amari
 e mènnulli nturrati...¹⁷

CANTASTORIE

Troia combatte ancora...
 En archè c'era un bambino che si chiama Dio...
 Theòs Theoù Theò Theòn Theòs...

CARRETTIERE

(si prende la testa tra le mani)
 Sono duemila e rotti - duemila e rotti, dico -,
 duemila quattrocento quarant'anni
 che veglio tutte le notti
 sulla casa d'Atreo e dei nipoti...
 Scàmpami, Diu, pietà di stu castigu!
 Havi dumila e rutti
 - dumila quattrucèntu quarant'anni -
 chi stàju vigghiànti
 supr''a casa d'Atrèu, mpujàtu
 supra i gùvita, comu un dog,
 ch'all'Austràlia veni a diri cani
 e in doichlandìsi si pronùnzia Hund,
 riciatànnu supra all'acca.
 E sàcciu i spustamenti di' stiddi nuttalori,
 lu nvernu chi pòrtanu e la stati,
 e quànnu spùntanu
 e quànnu còddanu, sti magnìfichi regini,
 ciammiànti celu celu.
 Vardu si vidu di luntanu lampiàri un focu
 e siddu chiàmanu di Tròja
 'n signu di vittòria: cà chistu spera, e voli,
 'u cori masculinu di 'na fimmina.
 'U sonnu è lèggiu e sònaira non fazzu
 ntrà stu pagghiunèddu 'spostu ô sirinu.
 Scantu mi teni, cchiù chi la sunnura,
 scantu di calari i pàppibri ntò sonnu.
 Cantu, friscu pi non dòrmiri,
 ma non c'è ninna chi prima o doppu
 non si fa chiàntu supra sta famigghia

¹⁷ «La Francia ci ha fregati... | [...] Berlino se la cava come può... | E nessuno vuole più | fiori d'aranci amari | e mandorle tostate...».

chi pirdivu ogni sensu di giustìzia.
 Miràculu sarìa e gràzia
 si scuru scuru bampiàssi 'u focu
 chi mi libira di sta cruci.¹⁸

Già in questo prologo è evidente la complessità dell'operazione, il modo in cui le lingue e le culture si intrecciano, le epoche antiche e moderne si sovrappongono, i personaggi stessi si sdoppiano e si moltiplicano. Il carrettiere sostituisce la sentinella, il cantastorie è voce narrante, singolare e collettiva, e l'arciprete Baldassarre Ingoglia, figura storica di Gibellina, assume anche le funzioni di corifeo. Sulla falsariga di quest'intuizione, nel 2021 viene concepito l'ambizioso progetto di affidare la riscrittura e l'interpretazione dell'intero dramma a un solo interprete dal talento multiforme, Vincenzo Pirrotta, attore, drammaturgo e regista con un prestigioso *curriculum*. Già allievo di Mimmo Cuticchio, poi dell'Accademia del Dramma Antico a Siracusa, ha scritto, diretto e interpretato numerosi drammi classici; in particolare a Gibellina nel 2004 ha partecipato a una riedizione della trilogia eschilea affidata a tre diversi registi: dopo *Agamennone* di Rodrigo García e *Coefore* di Monica Conti, la sua versione siciliana delle *Eumenidi*, a partire dall'*Orestide* di Pasolini, ha conquistato pubblico e critica.¹⁹

In quello spettacolo Pirrotta riscriveva liberamente Pasolini aggiungendo alcune parti nello stile del *cunto* e un originale commento alla sentenza dei giudici, oltre a interpretare Oreste (affiancato da altri attori e dal coro). Nel monologo del 2021 invece il testo di Isgrò è scarnificato, ridotto all'essenza, con opportuni tagli. La drammaturgia corale viene sostituita da un concerto 'per voce sola', ma con una robusta presenza scenica e corporea: Pirrotta incarna fisicamente i personaggi principali del dramma, maschili e femminili, differenziandoli ad uno ad uno con la postura, la vocalità, l'intonazione, sottolineata dalle percussioni di Alfio Antico. In una sorta di *trance* impersona via via il

18 «Scampami, Dio, pietà di questo castigo! | Sono duemila e rotti | - duemila quattrocento quarant'anni - | che sto a vegliare | sulla casa d'Atreo, appoggiato | sui gomiti, come un *dog*, | che in Australia vuol dire cane | e in tedesco si pronuncia *Hund*, | aspirando la acca. | E conosco gli spostamenti delle stelle notturne, | e quando portano l'inverno e quando l'estate, | e quando sorgono | e quando tramontano, queste magnifiche regine, | fiammegianti per il cielo. | Sto a vedere se lontano lampeggia un fuoco | e se per caso chiamano da Troia | per annunciare la vittoria: perché questo spera, e vuole, | il cuore mascolino di una donna. | Il sonno è leggero e io non sogno più nulla | su questo pagliericcio esposto alla rugiada. | Mi blocca la paura, più che il sonno, | la paura di addormentarmi. | Canto, fischio per non dormire, | ma non c'è lena che prima o dopo | non si trasformi in pianto per questa famiglia | che ha perduto ogni senso di giustizia. | Sarebbe un miracolo e una grazia | se in questo buio sfolgorasse un fuoco | capace di liberarmi da questa croce».

19 Cf. Treu 2005, 197-202, 271; Pirrotta 2010; Lezza 2015, 9, 10, 11 e *passim*; Rimini 2015; Di Vita 2015; cf. anche Arpaia, Albanese, Russo 2015, 21-4, 83.

carrettiere/scolta, Oreste, poi il coro e Ingoglia, lo stesso Agamènnuni con Cassandra e Tinestra/Clitennestra, il servo di Egisto ed Egisto stesso. Ma riesce anche a dar voce al coro originariamente composto dai cittadini di Gibellina, dove si mescolano musicisti e venditori ambulanti, servi e contadini. Per quanto solo in scena, Pirrotta non fa rimpiangere la forma corale originaria, anzi: come mostra l'accoglienza riservata allo spettacolo, il 9 luglio 2021, la comunità di Gibellina si rispecchia e si riconosce anche in questa versione, simbolicamente suggellata da una *gnome* dal sapore eschileo e siciliano al tempo stesso:

CANTASTORIE

Chi nasce sopra questa terra secca
e si spaventa e tace
avrà sempre la guerra: mai la pace.²⁰

Pirrotta con questo lavoro si conferma ancora una volta degno erede di Isgrò ed esponente di punta di quel filone teatrale che trova nei classici una fonte di ispirazione continua e li rinnova in modo originale, attingendo alle radici multiculturali dell'isola.²¹ A Isgrò e Pirrotta possiamo aggiungere altri artisti siciliani di diverse generazioni (basti qui citare Franco Scaldati e Mimmo Cuticchio, Lina Prosa e Emma Dante, Davide Enia e il coreografo Roberto Zappalà).²² Grazie al loro lavoro l'eredità greca è ancora ben presente in Sicilia: in particolare Eschilo con la sua *Oresteia* gode tuttora di indiscussa autorità, come nume tutelare della fondazione o rifondazione di una comunità, dopo una guerra o una pandemia. Anche in momenti di crisi, come quello attuale, la Sicilia si conferma un modello teatrale e culturale vincente, e un esempio da seguire idealmente anche su scala nazionale e internazionale: perché le riscritture dei classici, nei teatri antichi o nei luoghi-simbolo come Gibellina, non siano più casi isolati, ma frequenti, indicatori delle tendenze in atto, forieri di novità anche per il futuro.

²⁰ Lo spettacolo, tutto esaurito, è seguito da un incontro con Emilio Isgrò, Francesca Corrao e la sottoscritta: si vedano, per maggiori informazioni e fotografie, il sito fondazioneorestiadi.it e Treu 2021b.

²¹ Tra le altre opere dell'autore, di dichiarata ispirazione classica, il dramma *Dido-ne Adonàis Dòmine* (scritto nel 1983 e rappresentato nel 1986 a Barcellona, paese natale di Isgrò), è stato di recente riallestito al teatro romano di Brescia (22 giugno-3 luglio 2022) in concomitanza con la mostra *Isgrò cancella Brixia*, a cura di Marco Bazzini (Brescia, 22 giugno-8 gennaio 2023). Si veda Treu 2022. Si ricordano anche il romanzo *Polifemo* (1989), la *Medea* liberamente tratta dall'omonima tragedia di Euripide, rappresentata al Teatro Vittorio Emanuele di Messina, nel 2002 e l'*epos Odissea Cancellata* (2004). Tutti i testi sono riportati integralmente, con note e commento, in Isgrò 2011. Per la *Medea* e l'*Odissea Cancellata* si vedano anche, rispettivamente, Treu 2015 e 2018b.

²² Per una panoramica su questi artisti si vedano i saggi contenuti in Lezza, Caiazzo, Ferrauto 2021, 225-39, 278-87.

Bibliografia

- Albini, U. (a cura di) (1997). *Eschilo. "Oresteia"*. Palermo: Novecento.
- Arpaia, M.; Albanese, A.; Russo C. (a cura di) (2015). *L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*. Napoli: Orientale University Press.
- Banfi, A. (a cura di) (2008). *Carriglio: Orestide*. Palermo: Flaccovio.
- Berti, I. (2008). «Mito e politica nell'Oresteia di Pasolini». Castillo Pascual, M.J. et al. (eds), *Imagines. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales (International Conference "Imagines". The Reception of Antiquity in Performing and Visual Arts)*. Logroño: Universidad de La Rioja, 105-15.
- Bierl, A. (2004). *L'"Oresteia" di Eschilo sulla scena moderna*. Roma: Bulzoni.
- Bierl, A. (2012). «Postdramatic Theater and Politics: *The Oresteia Today*». *Atene e Roma*, 6, 283-96.
- Bertolaso, D. (2006). «A proposito dell'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna». *Annali Online di Ferrara – Lettere*, 2(202/216). <http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/96/51>.
- Di Vita, V. (2015). «Vincenzo Pirrotta tra cunto e sacre-vie nell'apocalisse di un Faro al Buio» Arpaia, Albanese, Russo 2015, 113-22.
- Fusillo, M. (2007). *La Grecia secondo Pasolini. Mito e Cinema*. Roma: Carocci.
- Isgrò, E. (2011). *L'"Oresteia" di Gibellina e gli altri testi per il teatro*. A cura di M. Treu. Firenze: Le Lettere.
- Lezza, A. (a cura di) (2005). *Antologia Teatrale*. Napoli: Liguori.
- Lezza, A.; Caiazzo, F.; Ferrauto, E. (a cura di) (2021). *Antologia Teatrale. Atto secondo*. Napoli: Liguori.
- Macintosh, F. et al. (eds) (2005). *Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press.
- Macintosh, F.; Kenword, C. (eds) (2020 cds). *Agamemnon: A Performance History*. E-book, <http://www.apgrd.ox.ac.uk/ebooks-agamemnon>.
- Pasolini, P.P. (1960). *L'Orestide di Eschilo*. Torino: Einaudi [nuova ed. Milano: Garzanti, 2020].
- Pirrotta, V. (2010). *Eumenidi*. Con note di M. Centanni e S. Rimini. Acireale; Roma: Bonanno.
- Rimini, S. (2015). *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*. Corazzano (PI): Titivillus.
- Stuttard, D. (ed.) (2021). *Looking at Agamemnon*. London: Bloomsbury.
- Treu, M. (2005). *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*. Milano: Arcipelago.
- Treu, M. (2006). «Satira futurista e Satiri siciliani». *Quaderni di Storia*, 63, gennaio-giugno, 345-70.
- Treu, M. (2009). *Il teatro antico nel Novecento*. Roma: Carocci.
- Treu, M. (2010). «Largo ai giovani? IL XLVI ciclo di spettacoli classici dell'INDA». *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, 14, 97-115.
- Treu, M. (2015). «La Medea 'scancellata' di Emilio Isgrò». Condello, F.; Rodighiero, A. (a cura di), «*Un compito infinito. Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*». Bologna: Bononia University Press, 263-76.
- Treu, M. (2018a). «Classics "The 'Italian Way' a Long-Standing Paradox"». Franco, T.; Piantanida, C. (eds), *Echoing Voices in Italian Literature: Tradition and Translation in the 20th Century*. Cambridge: Scholar Press, 100-19.
- Treu M. (2018b). «L'arte di Emilio Isgrò tra epos e teatro: dall'Oresteia di Gibellina all'Odissea cancellata». Ieranò, G.; Taravacci, P. (a cura di), *Il racconto a*

- teatro. *Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*. Trento: Labirinti, 279-305.
- Treu M. (2019). «Erase and Rewrite. Ancient Texts, Modern Palimpsests». *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 5(2), 176-201.
- Treu, M. (2021a). «Emilio Isgrò e le drammaturgie per Gibellina». *Lyceum, La scuola delle cose*, 1(3), 2.
- Treu, M. (2021b). «Orestee siciliane: Isgrò, Pirrotta e Livermore». *Stratagemmi*, 22 luglio 2021. <https://www.stratagemmi.it/orestee-siciliane-isgro-e-livermore/>.
- Treu, M. (2022). «Cancello Virgilio perché lo sento sulla mia pelle». *Il Manifesto – Alias, Dossier Classico e Cancel Culture*, 28 agosto 2022, 12.
- Treu, M. (2023, cds). «Aeschylus, Homer, and Greek Ancestors in Modern Sicilian Theatre». Sarkissian, A.; Poláčková, E. (eds), *Staged Self, Embodied Other: Rethinking and Performing Greek and Roman Drama in Modern Times*. Leiden: Brill.
- Unceta Gómez, L.; González Vaquerizo, H. (eds) (2022). *En los márgenes del mito. Hibridaciones del mito griego en la cultura de masas contemporánea*. Catarata: Ediciones de la UAM.
- Valgimigli, M. (a cura di) (1948). *Eschilo. "Orestea"*. Firenze: Sansoni.

