

Agamennone (ri)figurato

Gian Luca Tusini

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Abstract Painting of the early Contemporary Age reserves some attention to the mythical figure of Agamemnon and the characters closely involved in his story, mostly including him in figurative works that retrace the salient moments of the Homeric and especially tragic narrative, the latter with various modulations. The twentieth century, on the other hand, tends perhaps to isolate his figure, to make him a kind of monument to himself, with singular experiences in stage design. The result is a continuous redefinition that gradually dilutes the very recognizable identity of the characters in the drama, now pondered within more 'intimate' and personal poetics, now transfigured into open and polysemic symbolic forms.

Keywords Guérin. Collier. De Chirico. Baj. Pomodoro. Aeschylus' Agamemnon.

Senza rischiare di esondare su un bacino fin troppo esteso e dalle acque non sempre chiare e quiete, è bene precisare che vedere l'*Oresteia* nelle arti visive significa, per parte nostra, far affiorare soprattutto episodi prosopografici o al massimo recepire suggestioni scenografiche di grandi o modesti protagonisti dell'arte contemporanea senza però dover superare prudentemente quei confini che una sana prassi interdisciplinare deve poter ignorare, ma oltre i quali non è consigliabile andare, visto che si abuserebbe della materia altrui. Ci si trova di fronte, per taluni aspetti, ai caratteri di quella che si può definire una 'mitopoiesi aumentata', ove si producono ridondanze, forzature, riscritture, revisioni, cambiamenti di senso, proprio come avviene nella sfera della visività informatica, nella cosiddet-



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 2022-03-15 | Published 2022-12-13

© 2022 Tusini | © 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-632-9/014

ta *augmented reality*. Tutto ciò si spiega *iuxta propria principia*, con l'ovvio e naturale processo di rilettura e riscrittura connaturato alla stessa produzione creativa, alle dinamiche citazionistiche, alla forza dell'esempio, alla potenza del classico, alla parodia, fino alla corrica e manieristica imitazione.

I personaggi evocati nell'*Oresteia* e ripresi e riscritti in secoli a noi più vicini, sono immaginati dall'arte visiva tra Otto e Novecento secondo registri diversi e mutanti, sovente in stretta, naturale, aderenza con il testo o la prassi scenografica all'interno della messa in scena, talvolta invece completamente rfigurati, addirittura radicalmente ripensati.

Non si tratta infatti, *sic et simpliciter*, della ricerca di una peregrina intertestualità, ma di una continua ridefinizione che stempera via via la stessa riconoscibile identità dei personaggi del dramma, ora meditati all'interno di poetiche più 'intimiste' e personali, ora trasfigurati in forme simboliche aperte e polisemiche.

Prima di entrare *in medias res* ci preme una ulteriore precisazione di carattere metodologico che non è una dichiarazione di programma ma che viene soddisfatta attraverso una banale scelta lessicale: nel nostro breve, anzi brevissimo viaggio sul versante delle arti visive per cogliere solo alcuni esempi notevoli, parleremo cautamente di 'occorrenze' laddove si potrà ragionare di incontri tra la narrazione classica e le sue riprese e gli episodi figurativi in un qualche modo correlati alla drammaturgia. Scelta lessicale, questa, che rimane per sua natura aperta, trasversale e attraversabile.

Ci accosteremo ad Agamennone e alle sue vicende con pochi esempi scelti, nella pur non abbondantissima iconografia prodotta dall'arte contemporanea, ove quei confini e quelle categorie individuate da Lessing nel celebre *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) si riverberano nel grande insieme delle arti visive.

Iniziamo con un'opera di non grande momento, di un autore onesto ma certo non memorabile pur se celebre ai tempi suoi quale fu il parigino Pierre-Narcise Guérin (1774-1833), artista dotato di buona mano ma di non brillantissima inventiva, capace tuttavia di sentire e adattarsi ai mutamenti del gusto.¹ Vincitore del prestigioso *Prix de Rome* a solo ventitré anni, fu maestro, a Parigi, di personalità del calibro di Théodore Géricault ed Eugène Delacroix² per tornare poi a Roma quale direttore dell'Accademia di Francia, trovandovi la morte. Il Guérin si produsse, già a carriera avanzata, in *Clitemestra esi-*

1 Sull'opera forse più famosa del pittore francese si veda Bordes 1996. Sull'artista in generale lo studio più recente è Korchane 2018, inoltre appare utile per la sua attività grafica Bottineau, Foucart-Walter 2006.

2 Possibile vedere un debito di Delacroix nella sua più celebre composizione, *La libertà che guida il popolo* (1830), con un'opera piuttosto riuscita, di genere epico-ritrattistico del Guérin, cioè *Henri de la Rochejacquelein*.

tante davanti ad Agamennone addormentato del 1817 [fig. 1], dipinto non certo celebre tra il grande pubblico ma di sicuro non ignoto agli studiosi del Neoclassicismo e pure della letteratura classica.

Guérin aveva dato prove di successo con *Il ritorno di Marco Sesto proscritto da Silla che trova sua moglie morta e sua figlia nella disperazione* (1799), composizione per certi aspetti stereotipata, ove però l'espressione assente e quasi allucinata del protagonista, dichiarato *hostis publicus* ed epurato, tempera certi enfatici convenzionalismi.

Nel dipinto di nostro interesse si rileva un'atmosfera d'interni sin troppo affocata con toni soffusi (segno appunto dell'abbandono di certe durezza neoclassiche per una maggiore dolcezza di tratto e sentimento che però rimane in superficie) che avvolge e svela gli attimi concitati che precedono l'omicidio di Agamennone per mano della moglie fedifraga: una Clitemestra che tende ad arretrare, irrigidita nella esitazione ed un Egisto (anch'egli contratto in una posa artefatta, ma in un atteggiamento simmetrico di irrisolto incitamento di chi ha tutta l'aria di tenersi codardamente 'dietro le quinte') cercano di animare senza molto successo una scena impaginata in modo non particolarmente originale. Il braccio abbandonato, addirittura rilassato di Clitemestra che stringe un pugnale con la punta rivolta all'indietro, nell'attesa di prendere coraggio ed avvicinarsi al marito dormiente, può ricordare, ma giusto per dar conto di una citazione sbiadita, la postura del celeberrimo *Marat assassinato* di Jacques-Louis David (1793).³

Tuttavia si impone, a questo punto, una ulteriore precisazione in sede di lettura del dipinto di Guérin: apprezzarlo secondo paradigmi stilistici 'moderni' o addirittura generalmente 'preromantici' o anche solo neoclassici (ma senza i dovuti *distinguo*) è forse fuorviante. Occorre rilevarne invece, avendo riguardo sia per l'economia generale della *compositio* che per il disegno, la marcata suggestione arcaizzante, l'ordinamento tendenzialmente paratattico (addirittura, si potrebbe azzardare, di tipo 'vascolare' e il cromatismo stesso su toni terrosi sembra suggerirlo) in linea con il senso di certi momenti della iconografia classica. Questa scelta stilistica non pare a caso, pur ponendosi in netta antitesi con altre opzioni dell'artista sempre riguardo alla pittura di storia o meglio ancora mitologica, ben più inclini a una eterea limpidezza, come ad esempio *Aurora e Cefalo* (1810).

Difatti la stessa mimica di Clitemestra è praticamente una maschera senza espressione, meno che una maschera tragica, con lo sguardo fisso e stralunato che è troppo facile interpretare *in malam partem* (al pari dell'atteggiamento e della mimica di Egisto) come un impacchio dell'artista su costruzioni e modulazioni fisiognomiche. D'altronde

³ Su David basti il riferimento a Delécluze 1983 e per problemi più circostanziati a Thévoz 2003.



Figura 1 Pierre-Narcisse Guérin, *Clitennestra esitante davanti ad Agamennone addormentato*. 1817. Olio su tela, 76 × 84 cm. Collezione privata. © Wikimedia commons

de proprio questo contegno titubante, paradossalmente, finisce per adattarsi bene non già ai versi eschilei ma almeno ad una successiva riscrittura, come vedremo in seguito.

Nell'*Agamennone* di Eschilo il fatto criminoso è, come ben noto, alluso dalle ambigue parole (τὰ δ' ἄλλα φροντὶς οὐχ ὕπνω νικωμένη | θήσει δικαίως σὺν θεοῖς εἰμαρμένα) di una Clitennestra lucidamente determinata, dopo che ha accolto il marito vincitore.

Subito si prepari un cammino coperto di porpora,
perché Giustizia lo conduca alla sua casa che non sperava più di
[vedere;

il resto lo sistemerà in modo giusto una cura che non è vinta dal sonno, con l'aiuto divino, secondo il destino.⁴

Il grido di Agamennone colpito a morte che si ode dall'esterno viene poi, come noto, chiosato con concitazione dal coro, mentre la stessa moglie omicida commenterà con la consueta freddezza la propria violenza. Ma di questo vedremo oltre, proprio in ragione di altre ficcanti occorrenze iconografiche.

Neppure la Clitennestra cantata da Euripide nella *Ifigenia in Aulide* può essere raffigurata come la pavida esecutrice del marito che ci tramanda il dipinto di Guérin. La consorte dell'Atride non si consola per la scampata morte sacrificale della figlia Ifigenia in grazia del misterioso prodigio che la dea Artemide ha operato all'ultimo, non consentendo che la giovane le fosse immolata, nonostante dal suo sacrificio dipendesse il buon inizio della guerra contro Troia.

Al contrario, Clitennestra dimostra la sua indole negli accesi scontri verbali col marito, una volta scoperto il suo comportamento mendace (egli aveva attirato a sé la figlia in Aulide col pretesto delle nozze, pronto, seppur dolorosamente, a sacrificarla), minacciandolo di ciò che poi sarebbe in effetti avvenuto al suo ritorno, con una determinazione al cui confronto la Clitennestra di Guérin, spaventata da ciò che sta per compiere, risulta davvero improponibile.

CLITENNESTRA

Dunque partirai lasciando dietro di te un tale odio;
e allora basterà un lieve pretesto
perché io e le figlie superstiti
ti diamo l'accoglienza che meriti di ricevere.
No, in nome degli dei, non costringermi
a farti del male. E anche tu non diventare un criminale.⁵

Per valutare appunto una occorrenza interessante rispetto al dipinto del Guérin, occorre riferirci dunque all'*Agamennone* di Vittorio Alfieri (1783-88) tragedia di passioni primordiali che vengono dal profondo, torbide e fatali, inquinate dalla brama di potere, proprie di un mondo antico, tirannico ed arcaico in cui si compiace la sua ragione illuminata.

In effetti proprio il dipinto del nostro Guérin pare incrociarsi e, diremmo, sintetizzare abilmente un punto notevole del dramma alfieriano. Qui la indecisione di Clitennestra nel compiere l'omicidio pare manifestarsi in un serrato dialogo melodrammaticamente temperato su volere e disvolere, con l'amante Egisto pronto, per parte sua, a sacrificare pure Oreste per prendere il trono.

⁴ Aesch. *Ag.* 910-13; per la trad. si fa riferimento a Medda 1995.

⁵ Eur. *IA* 1179-84. Per la traduzione si fa riferimento a Ferrari 1988.

La Clitennestra di Guérin pare trasfigurarsi bene nel personaggio alfieriano, sgomenta per ciò che si appresta a compiere, mentre guarda Agamennone dormiente: la sua mano destra già pegno d'amore coniugale e ora destinata a diventare «ministra» dell'assassino rimane abbandonata lungo il fianco stringendo senza forza il pugnale, proprio come nell'iconografia:

CLITENNESTRA

Ecco l'ora. Nel sonno immerso giace
Agaménnone. — E gli occhj all'alma luce
Non aprirà più mai? Questa mia destra
A te d'amor, di fede a te già pegno,
Per farsi or sta del tuo morir ministra?...
Tanto io giurai? — Purtoppo sì;...conviemmi
Andar... Vadasi... Il piè, la mano, il core,
Tutta io tremo: ahimè lassa! e che promisi?...
Che imprendo? ahi vile! — Oh come quel, che infondi
Coraggio in me, tutto sparisce, Egisto,
Al tuo sparir! sol del delitto io veggio
L'atrocitate immensa: io veggio sola
La sanguinosa ombra tradita;... ahi vista!—⁶

Tralasciando la prima parte del dialogo tra un Egisto impostore e una Clitennestra ferita e innamorata, ove egli le rivela, ingannandola, che la loro relazione è conosciuta dal sovrano e che dunque non gli rimane che darsi la morte come unica alternativa all'omicidio di Agamennone (mentre ben altri sono i suoi propositi), occorre considerare proprio quella parte ove si intreccia un serrato e drammatico contrasto:

EGISTO

Or quale
Hai destra tu, debil del par che inetta,
A trucidar chi t'ama, e chi t'abborre?
Ben supplirà la mia...

CLITENNESTRA

No,... mai...

EGISTO

Dobbiamo
Atride, od io perir.

⁶ Vittorio Alfieri, *Agamennone*, atto V, scena I, vv. 1-13. Si cita da Alfieri 1783.

CLITENNESTRA
Sceglie...

EGISTO
T'è forza.

CLITENNESTRA
Tra 'l dare...

EGISTO
O l'aver morte.

CLITENNESTRA
Ah sì;...pur troppo
Necessario è il delitto.

EGISTO
E breve è l'ora.

CLITENNESTRA
Ma... la forza,... l'ardire...

EGISTO
Ardire, forza
Daratti Amor.

CLITENNESTRA
Mi tremerà... la mano
Nel ferire... il marito.

EGISTO
Addoppierai
Nell'uccisor d'Ifigenia tuoi colpi.

CLITENNESTRA
Lungi... ho scagliato... il ferro.

EGISTO
Eccoti ferro;
Tienlo; quest'è ben d'altra tempra; stavvi
Rappreso su de' figli di Tieste
Il sangue ancor.. Va; del figliuol d'Atreo
Nel sangue il forbi: va; brevi momenti
T'avanzan; va. Se male il colpo assesti,
O se pria di ferir ti penti, il piede
Più non rivolgi a queste stanze, o Donna.

Di propria man me quì svenuto; immerso
Me troveresti dentro un mar di sangue.
Va, non vacilla, ardisci, entra, l'uccidi.⁷

Se dunque, ribadiamo, di intertestualità non si può parlare è evidente che il rimanere prudentemente su questioni di 'occorrenza' tra Alfieri e Guérin ci consente di mettere in relazione due testi altrimenti difficilmente comparabili, ove l'antico intreccio tra *pictura* e *poesis* non pare proprio aver luogo. Da rilevare poi che non ci sono certo prove di un consapevole debito da parte dell'artista francese rispetto alla tragedia. La complessità protoromantica dei personaggi alfieriani è scarsamente apprezzabile nel dipinto del francese, egli si limita a cogliere il momento cruciale, obliterando, come già osservato, qualsiasi resa degli 'affetti', qualsiasi introspezione modulata su espressioni ed atteggiamenti, abbassando il tutto ad un grado addirittura caricaturale, un monogramma narrativo, tuttavia di indubbia efficacia proprio perché sintetico ed arcaizzante.

La figura di Clitennestra è poi frequentata in tempi più vicini ed in diverse versioni dall'inglese John Collier (1850-1934),⁸ uomo politico di successo e artista che potremmo definire 'vittoriano', nell'ambito della pittura di storia di lontana derivazione preraffaellita ma sintonizzata su temi classici, in una enunciazione prosopografico-archeologica meditata sullo studio dell'iconografia. Si tratta di una vera e propria torbida epifania di Clitennestra, che ci è data in due versioni abbastanza congrue, ma in realtà piuttosto difformi, anch'esse da mettere in relazione ai versi eschilei.

⁷ Vittorio Alfieri, *Agamennone*, atto V, scena I, vv. 110-30.

⁸ Collier fu una figura importata dell'ambiente culturale inglese tra XIX e XX secolo, di idee liberali, portato all'agnosticismo, fu imparentato con la famiglia Huxley e svolse un importante ruolo politico. Pittore piuttosto versatile si muove con sicurezza tra il genere del ritratto e della pittura di storia, ove, laddove necessario, dimostra una notevole sensibilità archeologico-filologica, mentre con minore convinzione affronta il genere paesaggistico. Da ricordare il sontuoso *The death of Cleopatra* (1890) o la meno manierata *Circe*, di cinque anni anteriore, senza alcuna ambientazione archeologica ma immersa in un bosco, accostata da un tigre, un gattopardo e altri animali sullo sfondo (variante rispetto agli altri animali di cui narra Omero), in una soluzione quasi povera e meno storicistica, 'simbolismo' *sui generis* (l'accoppiata fiera - figura femminile è piuttosto nota), sorprendentemente casto che abbassa anche la tipicità e riconoscibilità iconografica della maga. In termini diversi, sintetici ma attinenti al dato epico, la figura della *Priestess of Delphi* del 1891, ove la veggente nell'oscuro ἄδυτον, assisa sul tripode, sembra respirare le allucinogene esalazioni che provengono dalla faglia del terreno pavimentale per emettere i suoi oscuri vaticini: il che non può non apparire, oltre che una allusione alla nota testimonianza di Plutarco, un riferimento ad una possibile spiegazione del fenomeno in senso scientifico-positivistico. Per il Collier illustratore si veda Allingham 2014.



Figura 2

John Collier, *Clytemnestra After Murder*. 1882.

Olio su tela, 239 × 174 cm.

Guildhall Art Gallery Londra.

© Wikimedia Commons

Clytemnestra after murder, dipinta nel 1882 [fig. 2] è colta nella sua maestà vigorosa, quasi agghiacciante, lontana dalle incertezze che Guérin aveva adombrato. Ritratta come una *virago*,⁹ appena compiuto il misfatto, dimostra quella estenuata ed apparente rilassatezza che segue il furore, ancora sporca delle «oscare gocce della rugiada di morte» (ἔρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου), appoggiata con una certa disinvoltura ad un'ascia bipenne le cui dimensioni non tacciono sulla violenza dei colpi mortali. Con lo sguardo assente e solo una parvenza di turbamento, sembra entrare in scena lasciandosi dietro l'inaccessibilità dei luoghi domestici profanati e apprestarsi ad enunciare i versi eschilei:

⁹ Un paio d'anni prima della esecuzione del dipinto, al Balliol College di Oxford nel 1880, fu tenuta una rappresentazione dell'*Agamennone* eschileo ove uno studente, tale Frank Benson recitava la parte di Clitennestra. Possibile che i caratteri androgini della regina abbiano riferimento in quella circostanza.

io sto qui, dove ho colpito, di fronte all'azione che ho compiuto [...] Così egli esala la propria vita cadendo a terra, e soffiando un violento fiotto di sangue mi colpisce con le scure gocce della rugiada di morte.¹⁰

Tuttavia occorre precisare che lo stesso artista in occasione della presentazione del dipinto alla Royal Academy nel medesimo 1882 suggerì di corredarlo con altri versi di *Agamennone* che, assieme a quelli poco sopra citati, praticamente contigui, costituiscono il pregnante incrocio tra la narrazione verbale e quella per immagini, dando addirittura il macabro e freddo resoconto autoptico dell'azione criminosa:

lo colpisco due volte, e con due gemiti soltanto egli abbandona le membra lì dove si trova, e un terzo colpo lo aggiungo quando è già a terra, come gradita offerta che accompagna la preghiera allo Zeus sotterraneo salvatore dei morti.¹¹

L'altra versione di Collier del medesimo soggetto è assai più tarda, precisamente del 1914: *Clitennestra* senza altra specificazione. Anche in questo caso la moglie dell'Atride è colta subito dopo l'omicidio, mentre ancora ha in mano l'arma del delitto, questa volta un pugnale assai meno 'invasivo', più adatto al carattere che l'artista sembra dare al soggetto: difatti questa delicata Clitennestra a seno scoperto, invero piuttosto anodina, poco regale, sembra essere sottesa da un gusto maggiormente estetizzante, per altro già attardato, sottilmente erotico, meno drammatico o addirittura leggero.

La cura storico-filologica che Collier si sforza di dimostrare è abbastanza evidente. I dettagli di entrambi i dipinti si basano su scoperte da scavi di siti archeologici in Grecia e del sito di Troia. Clitennestra nella prima versione indossa un diadema che richiama un pezzo del cosiddetto Tesoro di Priamo. La decorazione dell'ascia è anch'essa ripresa da esempi troiani, come accuratamente ripresa da motivi archeologici è la decorazione delle vesti della seconda versione di Clitennestra, mentre la colonna accanto alla porta nel dipinto ricorda esempi micenei, pur con una errato posizionamento.

Tralasciando altri episodi figurativi laterali legate pur sempre alla temperie tardoromantica e simbolista, ricordiamo le riprese prosopografiche che riguardano Agamennone e la sua vicenda reimpaginate dall'"eterno ritornante" Giorgio De Chirico (1888-1978).¹² Dalla

¹⁰ Aesch. *Ag.* 1379, 1388-90.

¹¹ Aesch. *Ag.* 1384-7.

¹² Impossibile riassumere la bibliografia su De Chirico. Ci limitiamo a rimandare a Baldacci 1997, per ciò che concerne 'opere e giorni' ma soprattutto, per ciò che riguarda

statuaria greca ai manichini anonimi cui egli attribuisce suggestioni epiche e tragiche il passo è breve e si compie nelle sue estenuate prospettive ove si perde e si riformula continuamente il legame sintagmatico tra le cose. La aposiopesi fisiognomica del manichino consente un gioco di scambi irrisolvibili, di costruzioni e decostruzioni, ma soprattutto una eternizzazione in linea con la concezione 'originaria' della sua poetica e della sua ricerca artistica, cui appartengono evidentemente anche *Oreste e Pilade* ed *Oreste ed Elettra* mentre altra versione successiva contempla un ritorno alla figurazione classica e alla suggestione museale, vero basso continuo della controversa vicenda dechirichiana. Con un espediente quasi fumettistico, da *Macchianera* disneyana (originariamente *Phantom Blot*) De Chirico si diverte a figurare la misteriosa presenza delle Erinni come ombra che segue l'uccisore della madre ne *Il rimorso di Oreste*, ben diverso da quella memorabile identificazione delle dee nate dal sangue di Urano con i suggestivi baobab africani pensata da Pierpaolo Pasolini negli *Appunti per una Orestiade africana* (1970).¹³

Nelle vicende artistiche figurative a noi più vicine (e pure in quelle contaminate e contigue alla scenografia), la figura di Agamennone, la sua rappresentazione fisica, sperimenta le molteplici strade della inventiva contemporanea: dalla condensazione monumentale e ierofanica alla concettualizzazione simbolica che talvolta non disdegna il kitsch e la banalità.

Arnaldo Pomodoro con una sorta di archeominimalismo pencilante tra il passato arcaico e quella cifra futuribile e fantatecnologica che gli appartiene, rifigura i protagonisti del dramma in poderose macchine sceniche, per la riscrittura di Emilio Isgrò, *l'Agamènnuni*, nella memorabile rappresentazione a Gibellina, nel 1983.¹⁴

Dimensioni colossali, tracce di meccanismi fossili, segni alfabetici misteriosi connotano la scenografia di Pomodoro, che si impone per la sua spettacolare e incombente potenza segnica da un lato, e di impenetrabile afasia dall'altro, in linea con le cancellature di Isgrò. L'operazione di Pomodoro trasforma i principali personaggi del dramma in forme simboliche, monumentali ed impenetrabili, in autorità drammaturgiche, poste sulla piazza in guisa di 'casse di risonanze della tradizione' come egli stesso ha precisato, ove si ripropongono i tragici eventi in un ciclo temporale che sembra non potere avere fine, che potremmo definire 'postmoderno' e che ripropone e ridefinisce l'Arcaico. Eccoci dunque in presenza di Agamennone che

da la *Metafisica* a Calvesi 1982.

13 Si veda a proposito Pasolini 1983.

14 Cf. Isgrò 1983. Sull'opera di Pomodoro in generale basti il riferimento a Hunter 1995 nonché Gualdoni 2007. Per le dichiarazioni di poetica, Esengrini 2014. Per Pomodoro scenografo, Calbi 2012.

si trasfigura nel Potere, Clitennestra nell'Ambizione, Cassandra nella Profezia ed Egisto nella Macchina. Forme primordiali, strutture a prima vista semplici ma che nascondono disposizioni tra l'osteologico e il meccanico, solidi solo in apparenza afasici, ma ambigui e polisemici, che accolgono nei loro penetranti misteriosi tutte le variati possibili di quella antica vicenda.

Ma dal *sublime d'en haut* si può pure scivolare immediatamente nel *sublime d'en bas* con il parodistico dileggio patafisico operato da Enrico Baj¹⁵ col suo *Agamennone* (1986-88) che si situa nella arlecchinesca serie dei *Generali* costituendone quasi un capostipite, mentre da ultimo, nella nostra trattazione, il segno essenziale e primitivo di Mimmo Paladino, tra i più celebri artisti della cosiddetta Transavanguardia,¹⁶ che illustra la riscrittura eschilea di Nanni Cagnone¹⁷ facendone un reperto arcaico e impassibile. Egli abbassa nel segno della sintesi estrema un Agamennone di cui si è persa la fisionomia (e che in effetti mai è comparso nella nostra esposizione fitta di comprimari, quasi fosse un invitato di pietra), aprendo così l'intera prosopografia eschilea a nuovi valori di senso in una circolarità temporale che è la cifra stessa della nostra stesa civiltà mediatica e postmoderna.

15 Rimandiamo a Baj 2008, 2009 e 2013; importante seppur datato Crispolti 1973.

16 Cf. Bonito Oliva 1979.

17 Cagnone 2011. Su Paladino bastino il recente Celant 2017 nonché, per una più storicizzata contestualizzazione, Bonito Oliva 1980.

Bibliografia

- Alfieri, V. (1783). *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, vol. 2. Siena: Pazzini Carli & figli.
- Allingham, P.V. (2014). «John Collier's Pre-Raphaelite Illustrations to *The Trum-pet-major*». *The Hardy Review*, 16(2), 50-91.
- Baj, E. (2008). *Dame e generali*. Milano: Skira.
- Baj, E. (2009). *La patafisica*. Milano: Abscondita.
- Baj, E. (2013). *Ecologia dell'arte*. Milano: Abscondita.
- Baldacci, P. (1997). *De Chirico 1888-1919. La metafisica*. Milano: Leonardo Arte.
- Bonito Oliva, A. (a cura di) (1979). *Opere fatte ad arte. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino = Catalogo della mostra* (Acireale, 1979). Firenze: Centro Di.
- Bonito Oliva, A. (1980). *Achille Bonito Oliva con Mimmo Paladino*. Modena: Mazzoli.
- Bordes, P. (1996). *La mort de Brutus de Pierre-Narcisse Guérin*. Vizille: Musée de la Révolution française.
- Bottineau, J.; Foucart-Walter, E. (2006). *Pierre-Narcisse Guérin, 1774-1833*. Paris: De Baysen.
- Cagnone, N. (a cura di) (2011). *Aeschylus, "Agamemnon". Racconto per figure di Mimmo Paladino*. Modena: Mazzoli.
- Calbi, A. (a cura di) (2012). *Arnaldo Pomodoro. Il teatro scolpito*. Milano: Fondazione Arnaldo Pomodoro.
- Celant, G. (2017). *Mimmo Paladino*. Milano: Skira.
- Calvesi, M. (1982). *La metafisica schiarita da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*. Milano: Feltrinelli.
- Crispolti, E. (a cura di) (1973). *Catalogo generale Bolaffi dell'opera di Enrico Baj*. Torino: Giulio Bolaffi.
- Delécluze, É.-J. (1983). *Louis David, son école & et [sic] son temps souvenir*. Paris: Macula.
- Esengrini, S. (a cura di) (2014). *Forma, segno, spazio. Scritti e dichiarazioni sull'arte. Arnaldo Pomodoro*. Falciano: Maretti Editore.
- Ferrari (a cura di) (1988). *Euripide: "Ifigenia in Tauride", "Ifigenia in Aulide"*. Milano: Rizzoli.
- Gualdoni, F. (a cura di) (2007). *Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura*. 2 voll. Milano: Skira.
- Hunter, S. (1995). *Arnaldo Pomodoro*. Milano: Fabbri.
- Isgrò, E. (1983). *Agamennùni. L'Orestea di Gibellina, da Eschilo*. Milano: Feltrinelli.
- Isgrò, E. (1984). *I cuefuri. L'Orestea di Gibellina, da Eschilo*. Milano: Feltrinelli.
- Isgrò, E. (1985). *Villa Eumenidi. L'Orestea di Gibellina, da Eschilo*. Milano: Feltrinelli.
- Korchane, M. (2018). *Pierre Guérin, 1774-1833*. Paris: Mare & Martin.
- Medda, E. (1995). *Eschilo, "Orestea"*. Traduzione e note di E. Medda. Milano: Rizzoli.
- Pasolini, P.P. (1983). *Appunti per un'Orestiede africana* (a cura di A. Costa). Copparo: Centro culturale di Copparo. [Rist. in *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, vol. 1. Milano, 2001, 1175-96].
- Thévoz, M. (2003). *David, il teatro del crimine*. Trad. it. Milano: Abscondita.

