

## **INDA 1960: *Orestiade* di Eschilo al Teatro Greco di Siracusa**

Sotto il segno dell'*Orestiade* di Eschilo, il 1960 segna un importante punto di svolta nella storia dell'Istituto, che insegue la ricerca di un nuovo codice espressivo. La regia è affidata a Vittorio Gassman e Luciano Lucignani, che intendono mettere in scena una *Orestiade* senza archeologia<sup>1</sup>.

### **Gli elementi di novità**

Per la prima volta nella storia delle moderne rappresentazioni al Teatro Greco di Siracusa, nel 1960 viene messa in scena nello stesso giorno l'intera *Orestiade*<sup>2</sup> di Eschilo. L'esperimento è riservato alla prima e all'ultima giornata di spettacoli, rispettivamente il 19 maggio e il 5 giugno, mentre nelle altre sere, la rappresentazione dell'*Agamennone* si alterna a quella di *Coefore* ed *Eumenidi* che sono date insieme in uno spettacolo unico.

La regia è curata da Vittorio Gassman e Luciano Lucignani, direttori del Teatro Popolare Italiano, che dichiarano di volere «modernizzare» più che «rivoluzionare» il modo di rappresentare le opere drammaturgiche antiche nei teatri all'aperto. Propongono pertanto un'interpretazione moderna dell'*Orestiade*, che all'occorrenza impieghi i mezzi tecnici teatrali più innovativi e suggestivi.

Uno degli elementi di novità del XVI Ciclo di Rappresentazioni Classiche è l'orario della messa in scena. Lo spettacolo inaugurale ha inizio alle ore 19 per terminare intorno alla mezzanotte, mentre tradizionalmente la manifestazione iniziava nel tardo pomeriggio per poi concludersi al tramonto. Il nuovo orario implica un uso più massiccio delle luci di scena, che sono così impiegate dal principio alla fine dello spettacolo. L'illuminazione artificiale crea una suggestione nuova e conferisce un maggiore risalto plastico alle scene, ai movimenti dei personaggi, ai costumi: «tutto si trasforma, ... si crea un'atmosfera quasi irreale che il sole non avrebbe potuto creare».<sup>3</sup> L'innovazione è però limitata alla prima settimana di spettacoli, perché in realtà a partire dal 26 maggio, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico decide di anticipare nuovamente l'inizio degli spettacoli, come era nella tradizione, per consentire agli spettatori che viaggiano con mezzi pubblici di potere ripartire in tempo utile da Siracusa.

---

<sup>1</sup> Questo approfondimento è tratto dal saggio di Francesco Fontana "Una *Orestiade* senza archeologia" pubblicato in *I Siracusani*, Maggio-Giugno 2003, Anno VIII, n.43, pp.53-60.

<sup>2</sup>*Orestiade* (e non *Orestea* con poca fedeltà ad un'antica tradizione risalente alle *Rane* di Aristofane) è la forma di traduzione del titolo con cui nel 1960 la trilogia eschilea è annunciata nei manifesti e nel frontespizio della versione pasoliniana. In realtà, Aristofane, *Rane*, 1124-ss., sembra riferire in maniera generica il titolo di *Orestea* non all'intera trilogia, ma soltanto al secondo e al terzo dramma insieme (*Coefore* ed *Eumenidi*). Il titolo *Orestea* era comunque destinato a essere esteso a tutta la trilogia e ad avere una grande fortuna fino ai nostri giorni.

<sup>3</sup>Aldo Carratore, *La Sicilia*, Catania, 18 maggio 1960.

I registi introducono anche un'altra novità che suscita non poche polemiche: l'uso dei microfoni per amplificare certe zone corali dell'*Orestide*. Questa scelta si giustifica «con l'impostazione eminentemente chiarificatrice ed enunciativa»<sup>4</sup> che i registi intendono conferire all'intero spettacolo. Come dichiara lo stesso Gassman, è infatti «nel coro che si accentua il nostro tentativo di innovazione, volto alla ricerca di toni esplicativi e di un tramite diretto fra il testo e il pubblico»<sup>5</sup>. Oltre all'impiego dei microfoni che molti critici ritengono un'innovazione gratuita data l'acustica relativamente perfetta del teatro di Siracusa, Gassman ricorre all'uso di battute registrate e deformate che, trasmesse dagli altoparlanti, soprattutto nelle *Eumenidi*, contribuiscono a conferire una voce sinistra alle mostruose Erinni. In maniera analoga, sempre nelle *Eumenidi*, l'ombra di Clitennestra si muove soltanto sulla scena, mentre la sua voce registrata è trasmessa «fuori campo».<sup>6</sup> Parimenti registrate ed incise su nastro magnetico sono le musiche del maestro catanese Angelo Musco.

### **Dalla barbarie alla civiltà: la regia di Gassman e Lucignani**

Gassman e Lucignani eliminano gli elementi archeologici di una «certa tradizione estetizzante, tra reinhardtiana e dannunziana»,<sup>7</sup> che fino a quel momento, tranne alcuni tentativi di innovazione, aveva caratterizzato gli spettacoli di Siracusa. E dichiarano di improntare la regia all'analisi "storicistica" e "sociale" di George Thomson, lo studioso di ideologia marxista dell'Università di Birmingham. Thomson esercita una sorta di consulenza a distanza sulla messa in scena di Siracusa, come mostra il fitto carteggio tra lo stesso professore inglese e Lucignani.<sup>8</sup> La tesi di Thomson, esposta nel saggio *Eschilo e Atene*, interpreta l'*Orestide* come la rappresentazione del passaggio dalla barbarie alla civiltà, dalla società matriarcale a quella patriarcale, dalla tribù primitiva alla prima monarchia, all'aristocrazia e infine all'ordinamento democratico. In questo quadro di interpretazione, la storia degli Atridi diventa una stratificazione di vari momenti della storia sociale dell'umanità. E così, nel finale delle *Eumenidi*, quando il matricida Oreste è assolto dai giudici del tribunale ateniese, istituito sotto il patrocinio di Atena, lo spettatore assiste alla nascita della democrazia: «l'omicidio che in origine era considerato un'offesa che spettava ai parenti della vittima vendicare, e in seguito una profanazione da esparsi in base alle persecuzioni di una casta

---

<sup>4</sup>V. Gassman, *Appunti alla regia*, da *Eschilo. Orestide*, trad. it. di P. P. Pasolini, Quaderni del Teatro Popolare Italiano diretti da L. Codignola, V. Gassman, L. Lucignani, Giulio Einaudi Editore, Torino 1960, p. 175.

<sup>5</sup>V. Gassman, *Appunti alla regia*, cit., p. 175.

<sup>6</sup>Niny Ganguzza, *Il Picchio Verde*, Catania, 27 Maggio 1960.

<sup>7</sup>Arnaldo Frateili, *Sipario*, Milano, Giugno 1960.

<sup>8</sup>Cfr. *Corrispondenza Thomson-Lucignani*, in *Eschilo. Orestide*, cit., pp. 179-182.

sacerdotale aristocratica, diventa ora un delitto che deve essere sottoposto al giudizio di un organo popolare legalmente nominato. Il conflitto tra la costumanza della tribù e il privilegio dell'aristocrazia si è risolto in democrazia»<sup>9</sup>.

I registi riflettono il presupposto thomsoniano che la vicenda ha inizio in un periodo barbarico in tutti gli elementi scenici, dagli imponenti e sinistri totem presenti sulla scena alle frenetiche danze del balletto voodoo. A proposito delle coreografie, Gassman dichiara infatti: «la danza del coro per l'*Oresteia* io la vedo non composta, di gusto classico, ma frenetica, selvaggia».<sup>10</sup> E così la trilogia è aperta dalle danzatrici e dai ballerini creoli, diretti dalla bravissima coreografa caraibica Mathelda Beauvoir. I ballerini irrompono sulla scena al suono di vistosi tamburi sudamericani in un balletto voodoo, selvaggio, sfrenato, intercalato da grida isteriche. L'episodio solleva non poche polemiche: per molti infatti «è assurdo aver dato inizio a Eschilo con l'avanspettacolo del balletto negro d'Haiti».<sup>11</sup>

I danzatori tornano più volte a inserirsi nell'azione scenica della trilogia, come nel seguito dell'*Agamennone*, dove il balletto è un commento mimico al delirio profetico di Cassandra. La presenza delle ballerine creole risulta sicuramente appropriata nelle *Eumenidi*, dove ben esprimono la furia demoniaca e vendicatrice delle Erinni. Nell'ultima tragedia della trilogia, il gruppo di Erinni che compongono il coro recitante è tenuto dai registi fermo ed immobile su sedie stile novecento nello spazio orchestrale, perché tutte le parole di Eschilo siano ascoltate con la maggiore chiarezza possibile, mentre l'altro, formato dalle danzatrici della Beauvoir, «con urla, soffi, ringhi e divincolamenti, fornisce un doppiopiede mimico e coreografico»<sup>12</sup> del primo. Nel secondo atto, quando Oreste da Delfi si è spostato ad Atene, le danzatrici entrano in scena mimando l'angosciante inseguimento del matricida. Segue poi una frenetica danza demoniaca, che è richiesta espressamente dalle indicazioni coreografiche contenute nel testo: «con maniaco calcolo / ora alto ora basso / muovo il mio piede, / chi fugge brancola, / il male non ha rimedio. / Cade e non lo sa, nella follia che l'acceca».<sup>13</sup> Poi, «finita la danza, un breve e pacato preludio, in contrasto con il carattere precedente, annunzia l'apparizione di Atena».<sup>14</sup>

## **La scena e i costumi di Theo Otto**

---

<sup>9</sup>G. Thomson, *Eschilo e Atene*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1949, p. 396.

<sup>10</sup>Aldo Carratore, *Il Giornale d'Italia*, Roma, 17 Maggio 1960.

<sup>11</sup>Manlio Miserocchi, *Scena Illustrata*, Roma, Giugno 1960.

<sup>12</sup>Renzo Tian, *Il Messaggero*, Roma, 20 Maggio 1960.

<sup>13</sup>Eschilo, *Eumenidi*, vv. 372-376, trad. it. di P. P. Pasolini, *Eschilo. Orestide*, cit., p. 145.

<sup>14</sup>Aldo Carratore, *Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari, 16 Maggio 1960.

La scenografia e i costumi portano la firma di Theo Otto, bozzettista di Bertolt Brecht a Berlino e uno degli scenografi più importanti del teatro tedesco degli anni '60. Al pari di Gassman e Lucignani, Otto per la creazione delle scene e dei costumi dell'*Orestide* evita ogni ricostruzione archeologica e non si attiene «di proposito a nessuna testimonianza di civiltà passate».<sup>15</sup>

L'*Agamennone*, le *Coefore* e le *Eumenidi* sono ambientate in una scena fundamentalmente unica, salvo alcuni semplici spostamenti episodici. L'intera struttura è concepita e realizzata soprattutto in relazione all'illuminazione artificiale. L'imponente facciata, che chiude la scena distaccandola dal cielo e dalla veduta dal mare, è infatti costituita da moltissimi pannelli di colore bianco sovrapposti su diversi strati in modo da potere creare all'occorrenza un suggestivo gioco di luce. Innanzi a questa impalcatura retta da tubi metallici sono poste tre grandi porte che simboleggiano l'ingresso della reggia degli Atridi nell'*Agamennone* e nelle *Coefore*. Le nuda mura bianche dei pannelli creano un interessante gioco con i risplendenti metalli che coprono le porte della reggia.

Le tre porte, che nella prima parte delle *Eumenidi*, simboleggiano l'entrata del tempio di Apollo a Delfi, nella seconda parte della tragedia ambientata ad Atene, sono invece eliminate con uno spostamento ai margini della scena: diventa così visibile una cavea retrostante, dove prendono posto i cittadini ateniesi convocati da Atena.

Theo Otto, tentando una traduzione scenica dell'interpretazione thomsoniana dell'*Orestide*, si ispira a una concezione tutta barbara della Grecia. Per la durata dell'intera trilogia la scena è pertanto «fiancheggiata da colonne totemistiche, che recano elementi di totem, divini e demoniaci».<sup>16</sup> A questi imponenti totem sono appesi trofei di caccia, teschi umani e grandi maschere di bronzo dorato a doppio volto. Queste maschere, che nella prima parte della trilogia rappresentano volti sereni, sono poi rovesciate e trasformate nelle mostruose Erinni dalle chiome anguicrinite, quando nel finale delle *Coefore*, dopo l'uccisione di Clitennestra, le furie della madre sconvolgono la mente di Oreste. Le visioni di Oreste si materializzano così sulla scena attraverso il rovesciamento delle grandi maschere, la cui trasformazione è suggestivamente illuminata ed evidenziata dalla luce artificiale dei riflettori. Col procedere della trilogia, i trofei totemici sono destinati a rimanere sempre più nell'ombra, quasi a significare visivamente l'abbandono dei primitivi costumi tribali. Al termine della tragedia, quando le Erinni persuase da Atena si trasformano in Eumenidi, le anguicrinite maschere sono nuovamente capovolte in immagini di serenità, quasi a sancire il definitivo passaggio dall'età barbara e tribale allo stato democratico.

---

<sup>15</sup>Vincenzo Talarico, *Telesera*, 19 Maggio 1960.

<sup>16</sup>Theo Otto, *Appunti alle scene*, in *Eschilo. Orestide*, cit., p. 178.

Nelle *Eumenidi*, inoltre due grandi maschere simboleggianti Apollo ed Atena sono poste ai lati della scena, rispettivamente a sinistra e a destra, alle spalle dei due personaggi collocati su due trespoli.

Al pari della scenografia, anche i costumi sono concepiti per i loro colori in relazione all'effetto delle luci: i figurini, che oggi purtroppo possiamo ammirare soltanto in foto in bianco e nero, in origine avevano «colori a tonalità mista, per dare modo alle luci - provenienti da cinque parchi lampade - di giocare gli effetti dovuti».<sup>17</sup> Vittorio Gassman, dopo avere spogliato lo sfarzoso costume, gli schienali di cuoio e il grande elmo di metallo di Agamennone nell'omonima tragedia, nelle *Coefore* e nelle *Eumenidi*, nel ruolo di Oreste è invece vestito, come l'amico Pilade, con una semplice camicia fasciata di lana grossa legata alla vita da una cintura tessuta e da pantaloni aderenti, con un pugnale alla cintola. Nelle *Eumenidi*, Atena, senza elmo e corazza, veste un chitone bianco, che per la sua eccessiva semplicità più di un critico paragona ad un vestito «per educanda alla prima comunione».<sup>18</sup> Ancora più minimizzato appare il costume di Apollo che indossa «pantaloni al polpaccio e camicia annodata sull'ombelico come si usa a Capri».<sup>19</sup> Ettore Paratore, considerando un «capriccioso tocco anticonformistico»<sup>20</sup> vestire il dio greco con le brache, abbigliamento tipico del barbaro, lo ribattezza polemicamente l'«Apollo bracato».<sup>21</sup> Le Erinni indossano delle tuniche quasi tutte grigie e chiazzate e sopra dei mantelli in rosso, nero e verde.

### **Un traduttore d'eccezione: Pier Paolo Pasolini**

Per volontà di Gassman, «che sostiene la quasi impossibilità a recitare le traduzioni che pur vanno per la maggiore»,<sup>22</sup> l'Istituto Nazionale del Dramma Antico affida l'incarico della traduzione dell'*Orestide* non ad un filologo, ma ad un romanziere, autore di numerosi soggetti cinematografici: Pier Paolo Pasolini. La scelta del traduttore aderisce perfettamente alle scelte dei registi in merito alla recitazione del testo: una dizione limpida, scandita, ritmata, senza né cantilene né perorazioni enfatiche, sia per i protagonisti, sia per i componenti dl coro. Nonostante la scarsa aderenza filologica al testo greco, la versione pasoliniana in versi liberi e in prosa ritmica rivela infatti una grande funzionalità e resa teatrale: ha il merito di attualizzare e rendere direttamente comprensibile al vasto pubblico il testo eschileo, che notoriamente presenta

---

<sup>17</sup>Naxos, *Espresso Sera*, Catania, 17 Maggio 1960.

<sup>18</sup>Manlio Miserocchi, *Scena Illustrata*, Roma, Giugno 1960.

<sup>19</sup>Manlio Miserocchi, *Scena Illustrata*, Roma, Giugno 1960.

<sup>20</sup>E. Paratore, *Considerazioni in anteprima*, cit., p. 90.

<sup>21</sup>E. Paratore, *Considerazioni in anteprima*, cit., p. 90.

<sup>22</sup>Nino Sammartano, *Lettera all'Avv. Nicola De Pirro, Direttore Generale dello Spettacolo, Ministero del Turismo e dello Spettacolo*, Roma 17 marzo 1960, Archivio Fondazione Inda.

una densità concettuale e immaginativa molto forte. A questo fine, il romanziere usa un linguaggio chiaro ed immediato, piano e a tratti volutamente dimesso, che rifugge da «ogni tentazione classicista».<sup>23</sup> La versione costituisce una drastica rottura con i modelli di traduzione adottati, seppure con qualche eccezione, nelle precedenti rappresentazioni siracusane, con quel gusto per il tono declamatorio e per l'endecasillabo ridondante di tradizione ottocentesca ancora predominante negli ambienti classicisti di quegli anni. Come afferma lo stesso Pasolini, «la tendenza linguistica generale è stata a modificare continuamente i toni sublimi in toni civili: una disperata correzione di ogni tentazione classicista. Da ciò un avvicinamento alla prosa, all'allocuzione bassa, ragionante. Il greco di Eschilo non mi par una lingua né eletta né espressiva: è estremamente strumentale. Talvolta fino a una magrezza elementare e rigida: a una sintassi priva degli aloni e degli echi che il classicismo romantico ci ha abituati a percepire, quale continua allusività del testo classico a una classicità paradigmatica, storicamente astratta»<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup>P.P. Pasolini, *Lettera del traduttore*, da *Orestide* di Eschilo, Numero Unico, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Roma-Siracusa, 1960, XVI Ciclo di Rappresentazioni Classiche, 19 Maggio-5 Giugno, pp. 16-17.

<sup>24</sup> P.P. Pasolini, *Lettera del traduttore cit.*