

# I QUADERNI DI DIONISO

Nuova Serie N° 1

## *ORESTEA* FRA ESCHILO E PASOLINI

Atti dei Convegni

«Vendetta e giustizia nell'*Orestea*»  
(Siracusa, 6-7 maggio 2008)

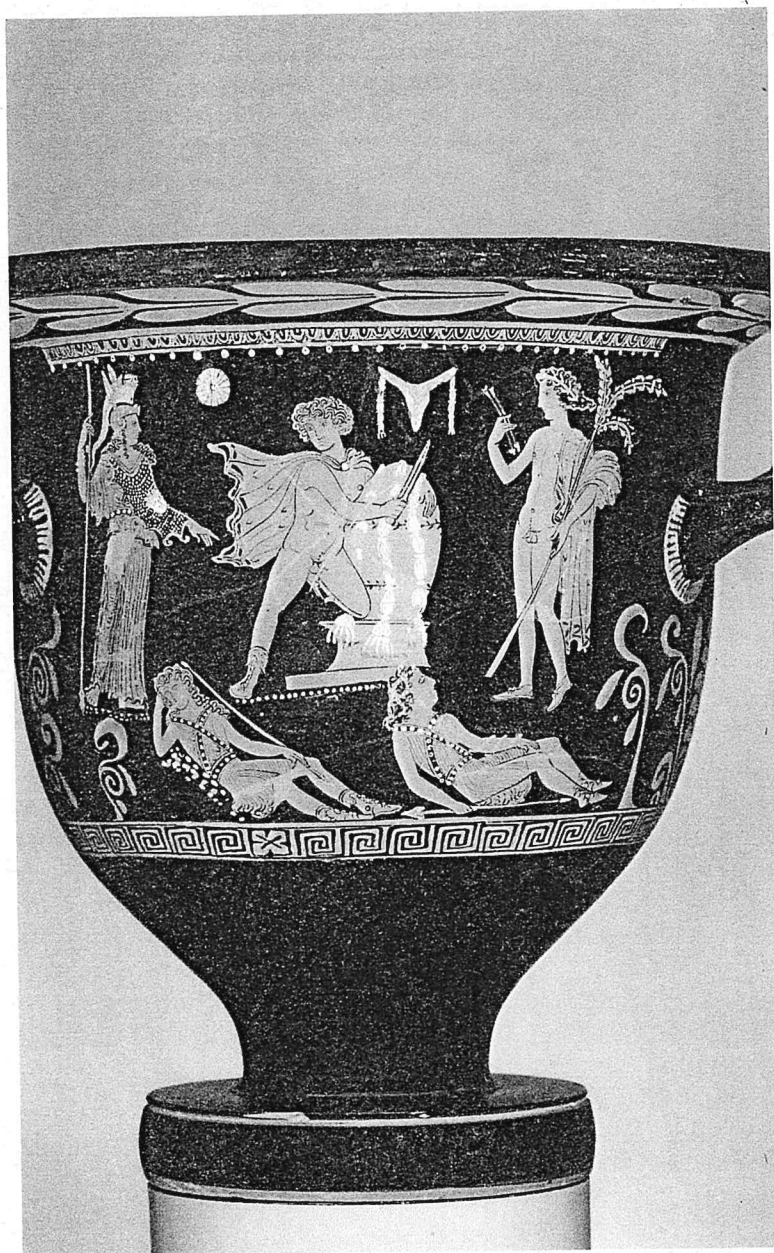
«P.P. Pasolini, poeta civile»  
(Siracusa, 26 maggio 2008)

a cura di Gianfranco Nuzzo  
con la collaborazione di  
Fernando Balestra e Giuseppina Norcia



ISTITUTO NAZIONALE  
DEL DRAMMA ANTICO  
FONDAZIONE ONLUS

ISBN 978-88-907057-0-0



## ORESTEA, ALLESTIMENTI E NUOVE QUESTIONI

Margherita Rubino  
Università di Genova

Ad oggi, mese di novembre 2011, all'*Orestide* di Eschilo sono dedicati su Google 150.000 siti, dai 68.400 in lingua inglese ai 332 in arabo (contro un unico sito nel 2009), ai 7 in ebraico o in estone. Rispetto allo stesso mese dell'anno 2007 i siti dedicati alla nostra trilogia sono quasi raddoppiati. Una massa di informazioni, di articoli, di immagini di vasi antichi o di allestimenti in lingua cinese, notissime o inedite, ovvie o insospettabili, si riversa su chi è interessato alla conoscenza che il mondo ha della tragedia greca.

A tali fonti non è riconosciuta dignità scientifica. Si ammette una "sitografia" in articoli brevi o particolari, non ancora all'interno di una tradizionale pubblicazione di filologia classica. Come può evolvere lo studio della fortuna dell'antico nell'era Internet? Vi è un ambito per cui la ricerca tecnologica è sicuramente fruttuosa e dà risultati immediati, e questo ambito è l'allestimento teatrale del dramma antico. Libretti di sala, recensioni, fotografie danno un'idea dell'insieme, ma più del resto aiuta una buona sitografia, che seleziona e mette di fronte a tutto il materiale importante di questo o quell'allestimento contemporaneo. Si tratta del miglior vantaggio che Internet offre da circa vent'anni a chi fa ricerca sul dramma greco e latino oggi. Non potè farvi ricorso Hellmut Flashar per *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München 1991, splendido libro ricco di documentazione anche fotografica, che fornisce un nuovo modello scientifico. Sulla sua scia, e in era ormai tecnologica, Anton Bierl pubblicava *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Roma 2004, riedizione con nuova post-fazione rispetto all'originale, pubblicato a Stoccarda nel 1996. Bierl focalizza l'attenzione sulla sola *Orestea*: non manca nessun allestimento di rilievo del XX secolo e inoltre la bibliografia si impone per vastità ed esaustività. Il problema, che non è del libro di Bierl, ma è di metodo e coinvolge il futuro di un certo tipo di studi, sta in quelle *concezioni teoriche* che stanno nel titolo. I vari allestimenti, benissimo descritti, vengono raggruppati dal Bierl sotto l'etichetta "modello

evolutivo" (Stein, Pasolini) o "modello anti affermativo" (Ronconi, Parenti) o altro. Qui sta il rischio, e non è rischio da poco. La storia delle riscritture di un testo antico, della cinematografia che vi si ispira, delle traduzioni o rifacimenti ha senso se poggia su documentazione verificabile, libri, o cassette o DVD. Viceversa, il senso complessivo di una messinscena può sfuggire a chi non vi ha assistito. Tale senso può contraddire il materiale offerto da Internet, può eludere o sopravanzare l'idea cui sembrerebbero portare traduzione, regia e interpretazioni attoriali sommate insieme. Si possono citare molti esempi.

Certamente, per tutto il XX secolo, si rincorrono molti allestimenti 'politici' di *Oresteia*. Ma in base a quale elemento una lettura su scena si definisce 'politica'? Traduzione? Regia? e se tra le due non vi è sintonia, quale prevale?

La celebre traduzione di Wilamovitz-Moellendorf fu il fondamento di due allestimenti storici di *Oresteia*, il primo in apertura di secolo, nel 1900, a Berlino, per la regia di Hans Oberlaender<sup>1</sup>, il secondo sempre a Berlino, durante i Giochi olimpici del 1936, per la regia di Lothar Muethel<sup>2</sup>. Nel primo caso, si legge che nel corso della trilogia, con *Eumenidi*, il punto di arrivo era l'esaltazione della nascita di uno stato giuridico, quale era lo stato prussiano, e che serpeggiava un patriottismo di base genericamente collegato allo stato moderno. Nel 1936 invece venne impresso un indirizzo decisamente nazionalsocialista, e si ricava da Flashar, seguito da Bierl, che si volle in quell'occasione delineare il passaggio da una sorta di rozzo caos primigenio (*Agamennone*) assimilato alla repubblica di Weimar verso la luce dell'ordine del sistema nazionalsocialista (*Eumenidi*) ovvero dell'età hitleriana. La coloritura nazista è dovuta al regista Muethel: ad esempio, nel prologo, quando la sentinella vede i fuochi che annunciano la presa di Troia si leva a gridare *iou iou*. Wilamovitz tradusse *heil heil!*

Ma fu l'attore (si intende da una foto) che, levando il braccio nel saluto hitleriano, come ad equiparare la luce a Hitler, dietro certa indicazione del regista, fece apologia di nazismo; fu il teatrante, e non il traduttore, che decenni prima si era prestato a tutt'altra operazione. A Wilamovitz furono addossate colpe non sue. E' possibile giudicare unitariamente un allestimento?

La traduzione di *Oresteia* più usata nei teatri italiani del novecento è quella di Pier Paolo Pasolini.

1 A. BIERL, *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Roma 2004 (Stuttgart 1996), pp. 30-34.

2 H. FLASHAR, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit. 1585-1990*, München 1991, pp. 114-118

Venne effettuata su commissione, per la stagione 1960 del Teatro Antico di Siracusa. L'allestimento, ben documentato e benissimo studiato, si può definire certamente 'politico', poiché descrisse una collettività che cammina verso la democrazia come verso un regime di uguaglianza e progresso. Vi fu assoluta sintonia tra Pier Paolo Pasolini, George Thompson, Vittorio Gassman e Luciano Lucignani, lo testimonia la corrispondenza tra loro e il quaderno che ne descrive la genesi<sup>3</sup>. Questo non significa che tutte le messinscena successive basate su quella traduzione ne abbiano ereditato la tensione politica<sup>4</sup> o il rilievo antropologico. E' qui che il metodo di raggruppare certi allestimenti e dare loro una certa etichetta ideologica rischia di creare gabbie vuote di senso. Ad esempio nel 1987 a Vicenza, Teatro Olimpico, andò in scena una *Orestide* per la regia di Lorenzo Salvetti cui chi scrive assistette personalmente per obblighi di recensione e che pochissimi videro. Bierl la definisce «una cerimonia pubblica festosamente sacrale, che ribadisce l'ordine democratico». Non è vero. Quell'*Oresteia* fu una aggregazione di decine di attori noti (Valeria Moriconi, Corrado Pani, Renato De Carmine, Ave Ninchi, Gabriele Ferzetti) attorno a un progetto nullo, e l'insieme risultò insensato e caotico quanto unitario era stato l'esperimento del 1960. Nel 1999/2000, poi, la traduzione di Pasolini fu scelta da Elio De Capitani per la propria versione di *Coefore* ed *Eumenidi*. Secondo Bierl «si affaccia di nuovo con veemenza una lettura antropologica, il passaggio a un nuovo ordine sociale dal cosiddetto matriarcato al patriarcato». Di nuovo? come nell'allestimento Pasolini Thompson? per di più il regista secondo Bierl «problematizza, di nuovo, come Pasolini, la posizione della donna in Italia». Viceversa, il regista dichiarò che la sua era lettura soprattutto antibellica, legata ai casi recenti della ex Jugoslavia<sup>5</sup>. Quello che sa però chiunque pratichi il teatro è che il libretto di sala, le dichiarazioni di intenti, non sempre illuminano sull'allestimento che poi effettivamente si vede. Il regista

3 Eschilo. *Orestide*, «Quaderni del teatro popolare italiano», 2, Torino 1960.

4 L'allestimento siracusano ebbe tale fortuna da generare, con un singolare processo all'inverso, una serie di rifacimenti o scritture ad esso ispirate, vedi lo stesso *Pilade* di Pasolini, dove Agamennone e Clitemestra sono Mussolini e la Petacci, oppure il simillimo *Elettra amore mio* di Gyurkò Lázlo

5 «Oggi Atena è volata a Belgrado...Emoziona e fa riflettere in *Eumenidi* il faticoso tentativo di Atena di non far scatenare le forze arcaiche delle erinni contro la città. Fatica con cui dovrà fare i conti il neo presidente Kosrunica. Anche lui dovrà redimere le Erinni e portarle al bene, non rimuovere certi elementi dell'orgoglio nazionale che si erano costituiti in *Maledizioni* del popolo serbo ma trasformarli in *Benedizioni*, in forze di pace. E favorire questo stesso accadimento in Kosovo e in Montenegro...queste mie *Eumenidi* sono auspicio di nuove istituzioni che superino le vecchie...», così E. DE CAPITANI ne *Il senno di poi*, Eschilo. *Oresteia*, Libretto di sala (Teatridithalia), Milano 2000.

può dire cose che il suo stesso palcoscenico smentisce, un po' come le presentazioni dei film fatte dai critici o i riassunti stilati dai cronisti: sul grande schermo, poi, si vede tutt'altro. La messinscena è elemento difficilmente *prendibile* in storia del teatro, la si può annunciare, criticare, rievocare, ma in nessun modo *storicizzare*, attribuendo etichette o legami certi con l'epoca. Legami del genere si verificano raramente, casi come quello di Berlino '36 o Siracusa '60 sono soltanto due in un secolo.

Il caso in cui risultò più netta la divergenza tra la traduzione e la scena fu quello della *Oresteia* allestita nel 1985 da Franco Parenti a Milano nel teatro che ora porta il suo nome. Emanuele Severino aveva tradotto Eschilo seguendo una propria precisa impostazione, secondo cui il poeta greco era uno dei primi grandi filosofi dell'Occidente<sup>6</sup>. Franco Parenti, con cui collaborarono durante le prove Umberto Albini e altri colleghi<sup>7</sup>, seguendo la propria natura di teatrante in qualche maniera 'sanguigno' fece una *Oresteia* interessante, con una Cassandra realmente pazza e un messo che si butta a terra in scena come in Ruzante. Si alternarono momenti felici e meno felici nei tre atti della trilogia, ma è certo che nessuna visione filosofica di insieme né alcuna visione politica fu la base di quella messinscena. Emanuele Severino lo ha affermato ancora di recente, in una *lectio* tenuta a Genova il 12/10/ 2006<sup>8</sup>, ma le recensioni dell'epoca lo fecero già ben capire. Come si può dunque, per amor di schema, parlare di «*Oresteia* filosofica di Franco Parenti», che avrebbe scelto «una nuova traduzione del filosofo Emanuele Severino di cui adotta anche l'impostazione culturale»<sup>9</sup>? Bierl analizza benissimo, al suo solito, il materiale ma sbaglia sulla collocazione finale e sul senso dell'operazione («questa interpretazione teorica di Severino è stata tradotta sulla scena dal suo amico Franco Parenti...») arrivando ad ammettere la frattura tra i due soltanto per il terzo dramma («curiosamente proprio nelle *Eumenidi* si apre una frattura tra l'analisi dettagliata di Severino del dramma vero e proprio e la messinscena del regista»). Questo non gli impedisce di inscrivere questa *Oresteia* 1985 come una dipendente del «modello antiaffermativo», costringendo questa e altre entro una periodizzazione discutibile, poiché vacillante nelle premesse.

6 E. SEVERINO, *Interpretazione e traduzione dell'Oresteia di Eschilo*, Milano 1985.

7 U. ALBINI, *Seguendo le prove in Viaggio nel teatro classico*, Firenze 1987, pp.28-38; MARGHERITA RUBINO, *Noi, superstiti dell'esercito argivo. Rivisitazione di una scena dell'Agamennone*, «La parola del passato» 40, 1985, pp 349-353.

8 La *lectio* inaugurò il ciclo "Teatro e filosofia" al Teatro Politeama.

9 BIERL, *cit.*, pp. 123 ss.

In questo caso, è interessante notare come sia la traduzione a prevalere sulle altre componenti. Si vede però al tempo stesso come una traduzione politica come quella di Pasolini o una traduzione filosofica come quella di Severino non bastano a far definire politico o filosofico l'allestimento che da loro deriva. In altri casi, cito allestimenti celebri come Ronconi 1972 o Stein 1980, fu la mano del regista a prevalere e a dettare la visione critica dell'insieme; avvenne anche nel caso della *Oresteia*. *Una commedia organica?*, rivisitazione di Romeo Castellucci, intellettualistica e coerente citazione di Eschilo e di altri che ebbe gran fortuna alla fine degli anni '80 e che costituirebbe un ennesimo «modello antiaffermativo»<sup>10</sup>. Alla fin fine, l'impressione è che sia studio serio e fruttuoso ricercare e pubblicare insieme tutti gli elementi sulle singole messinscene di teatro antico; meno fruttuoso invece inquadrate pervicacemente scene così composite e farle dipendere da ideologie e teorie ispiratrici.

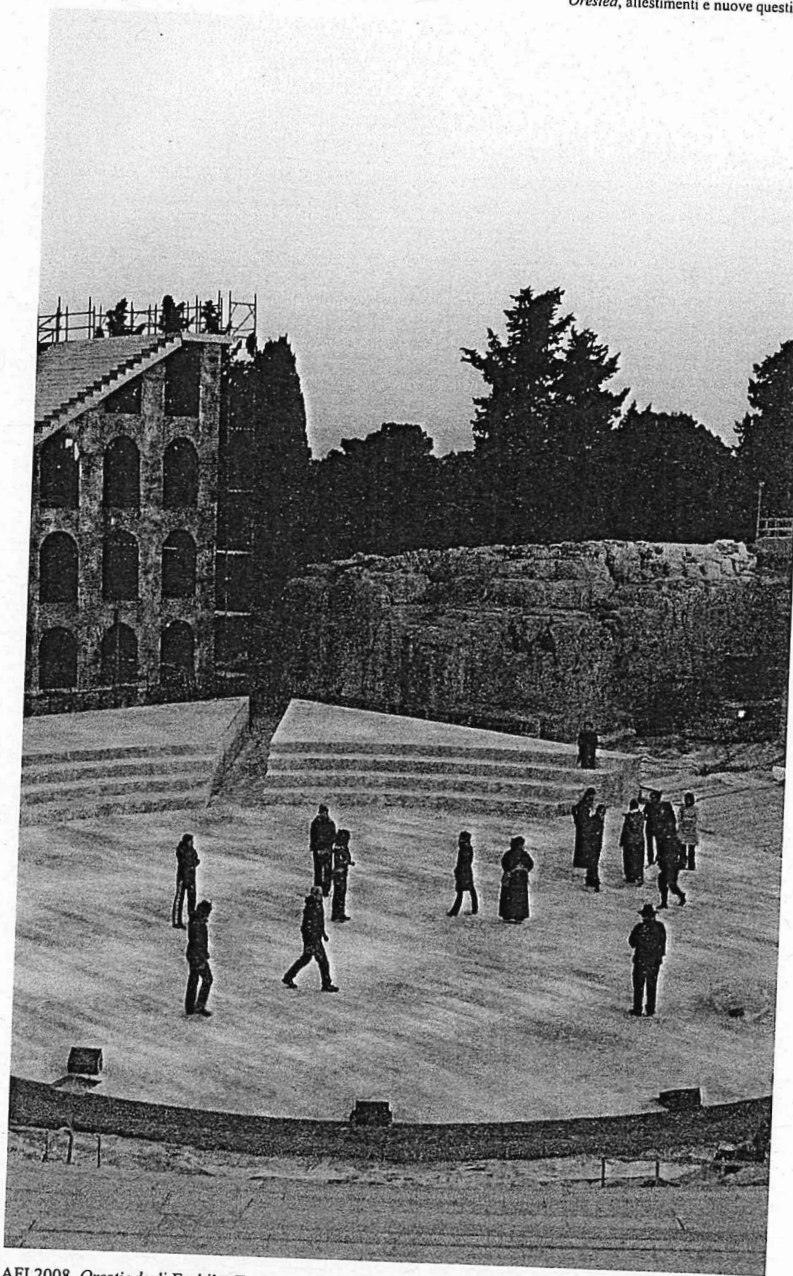
L'ultimo allestimento importante di *Oresteia* non è passato per i circuiti nazionali. Si tratta di una ferocissima e spiazzante *Oresteia* del giovane talento tedesco Michael Thalheimer, andata in scena al Festival di Sarajevo 2007. Google offre molte immagini e alcune recensioni dell'allestimento: oggi, davvero, nell'età di Internet, la penna del cronista o del critico aggiunge poco. La traduzione è quella fortunata di Peter Stein, che a partire dal 1980 tornò più volte a dirigere allestimenti ove era costante la riflessione sulla democrazia e sulla funzione del voto popolare. Qui invece Stein traduttore «serve» un regista molto diverso da lui, che recupera *Oresteia* come storia di una casata dove corrono uccisioni a catena insieme a fiumi e fiumi e fiumi di sangue. Non che mancassero scene di macelleria nelle trilogie XX secolo (proprio Stein nella versione 1980 di Ostia antica usò per i primi due finali un enorme tagliere dove giacevano le coppie uccise tutte coperte di sangue che i coreuti si affannavano a pulire). La chiave spettacolare è una costante che qui viene esasperata. Tutti i protagonisti si cospargono in scena di sangue, continuamente e per due ore di spettacolo. L'impatto è violento, Agamennone muore e non smette di morire, muovendosi rantolante in scena per l'intera durata di *Coefore*. La scena è lunga e claustrofobica, chiusa da una parete di legno che incombe su tutti. Alle spalle degli

10 Un allestimento curato a l'Aquila, 1970, da Antonio Calenda, viene addotto da BIERL (*cit.*, p. 48) come esempio «affermativo-democratico». Bierl tace invece su un secondo, più importante allestimento dello stesso Calenda andato in scena a Siracusa tra 2001 e 2003, dove fu massimo il divario tra la traduzione alta e lievemente retorica di Manara Valgimigli per una scena che alludeva al secondo dopoguerra, tra vagoni merci che vomitavano a terra reperti di soldati uccisi, Egisto e Clitemestra morti in una sorta di bunker come Hitler ed Eva Braun, insomma: traduzione aulica e contenuto polemico politico. Dove e come incasellarlo?

spettatori agisce il coro, una quarantina di persone nella versione vista a Sarajevo. *Eumenidi* vengono nella sostanza eliminate, domina la spettacolarità, il ribrezzo per la guerra, (Agamennone recita la propria gloriosa tirata entrando in scena praticamente in mutande), tutto avviene rapidamente e toglie il respiro, in un mondo del tutto privo non solo di dei ma anche di qualsiasi sollievo e di qualsiasi apertura alla speranza. In scena si assiste ad una sequenza di monologhi, i dialoghi sono tre o quattro in tutto, i personaggi imbrattati di sangue, i corpi deturpati e orrendi. Oreste, alla fine degli oltre cento minuti di spettacolo, resta in scena solo e angosciato tra i cadaveri. Fuori scena, in chiusura, voci di pace, ma pare che a Berlino questa versione- post-guerra-slava fosse già diversa. Si può dire che questa messinscena si impone per spettacolarità violenta e senso di dannazione, ma la chiave antibellica pare essersi persa un po' per strada nella tournée, e per nostro conto non è facile *classificare* questa edizione della trilogia, si dovrebbe poter prendere visione diretta delle varianti per arrivare a conclusioni sensate.

Sempre la traduzione di Stein era stata usata nel 2004 da Stefan Pucher a Zurigo per una singolare versione di *Oresteia* detragicizzata e interamente condizionata da video e installazioni varie. Anche la versione Siracusa 2008 di una nuova *Orestide* dovuta a Pietro Carriglio ignora componenti ideologiche e punta molto su ciò che è spettacolo: suonatori e musica dal vivo in apertura di scena, collocazione a decine di metri dal suolo per la sentinella, una scala imponente sullo sfondo da cui scende Atena abbigliata sontuosamente, eminenti personaggi che si levano dal pubblico a rileggere i versi finali (alla prima fu il procuratore antimafia Pietro Grasso).

Vi è poi la "drammaturgia iconografica" del gruppo Anagoor, che ha presentato per ora *Agamennone* e *Coefore*, già disponibili in video, enfatizzando lo scontro tra sessi e pulsioni diverse. Tutte queste messinscene post duemila sembrano in qualche modo 'visive' e sembrano avere in comune una tendenza a puntare su ciò che fa spettacolo. Ma neppure qui si può seriamente credere di delineare una tendenza. Valutare una totale dismissione della chiave politica e decretare uno stacco totale dalle impostazioni del XX secolo sarebbe possibile, e sarebbe per ora legittimo. Ma non è detto che in qualche angolo del mondo non possa imporsi domani una versione saldamente legata alle vicende di quel lembo di terra, a quella storia e a quella politica, che non possa tornare ad esaltare il cammino verso un progresso democratico che in più parti della terra è ancora utopia. L'era Internet costringe anche i filologi classici a far parte di un universo allargato ormai ai cinque continenti, dove l'usuale visione eurocentrica non funziona più.



AFI 2008. *Orestide* di Eschilo. Teatro Greco di Siracusa. Foto archivio INDA.