

la rivista di **en**gramma
2016

132-133

La Rivista di Engramma
132-133

La Rivista di
Engramma
Raccolta

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **132-133** anno **2016**
132 gennaio 2016
133 febbraio 2016
finito di stampare febbraio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-14-4
ISBN digitale 978-88-31494-15-1

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

133

febbraio **2016**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 133

Centanni | Decreus | De Laude | Giovannelli | Pedersoli | Rimini
Roberti | Rubino

ORESTEA 2.0

A CURA DI ALESSANDRA PEDERSOLI E STEFANIA
RIMINI

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, nicole cappellari, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

© 2019

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma n. 133 | febbraio 2016

www.engramma.it

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

this is a peer-reviewed journal

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 7 | ORESTEA 2.0
a cura di Alessandra Pedersoli e Stefania Rimini
- 17 | GHOSTS EVOKING GHOSTS
by Monica Centanni
- 37 | DIONYSUS, A TWOFOLD MASTER OF CEREMONY IN JAN FABRE'S *MOUNT OLYMPUS*
Freddy Decreus
- 49 | IL RISVEGLIO DEL MITO
a cura di Stefania Rimini
- 57 | RELOADING CLITENNESTRA*
Stefania Rimini
- 65 | ORESTE IN BRIANZA
Maddalena Giovannelli
- 69 | GASSMAN, PASOLINI E I FILOLOGI. *ORESTIADE* A SIRACUSA 1960: SAGGIO-DOCUMENTARIO
a cura di Monica Centanni e Margherita Rubino (2005).
- 103 | *MYSTERIUM PASOLINI: TRA PETROLIO E CALDERÓN*
Bruno Roberti

Stefania Rimini

In *Figure del mito* James Hillman dedica all'archetipo della madre frammenti di grande intensità, che consentono di chiarire alcune disposizioni del tragico nella sua declinazione al femminile. Sono diversi i contesti in cui appare un richiamo più o meno velato al quadro delle relazioni parentali e ai suoi influssi sulla psiche, con mirate incursioni verso quelli che possiamo definire 'guai di nascita' (si vedano in proposito i capitoli *L'abbandono del bambino*, *Edipo rivisitato*), ma poi quel che più conta è l'intenzione generale del discorso, cioè la reciprocità fra miti e psicologia ("la psicologia mostra i miti in vesti moderne, mentre i miti mostrano la nostra psicologia del profondo in vesti antiche" [Hillman 2014, 142]), e con essa il tentativo di riacquistare una prospettiva che sappia ricondurre l'uomo all'ambiguità dell'esperienza. Tra le molte occorrenze riferite al tema della madre c'è un passaggio che sorprende per insospettabili riverberi con l'ombra di Clitennestra:

La crescita che la madre promuove è sempre senza mezze misure e piena di passione, la morte sempre schiacciante – *mater dolorosa*; perché la madre è sempre eccessiva: troppa bontà e protezione, troppa pietà per la debolezza o troppo interesse per l'ambizione. La sua dismisura trasforma il bambino in un eroe e in un ribelle, la bambina in una principessa e in una prostituta. [Hillman 2014, 99]

È indubbio che Clitennestra figuri nel catalogo delle 'madri dolorose', se non altro per lo strappo causato dall'orrendo sacrificio di Ifigenia; per di più il suo destino eroico è scandito dalla misura dell'eccesso, che la con-

duce a violare il vincolo delle nozze, a sporcarsi le mani col sangue del campione Agamennone.

Il profilo di donna che emerge dal ritratto di Hillman, però, non è quello eschileo – di cui pure si riconoscono alcuni lampi – ma somiglia in modo sorprendente a quello che Vincenzo Pirrotta consegna al pubblico nel suo convinto ritorno alla tragedia, dopo il terragno lamento delle *Eumenidi* (2004) e l’oceanica solitudine di *Filottete* (2007). Con *Clitennestra Millennium* l’attore-autore di Partinico prolunga la sua personalissima ricognizione del mito, confermando la predisposizione a rinnovare la tradizione nel segno di una spiccata modernità. Il testo ripropone alcune delle ‘magnifiche ossessioni’ dell’autore (il tema del sangue, l’idea della maternità come condizione eccezionale, il motivo della vendetta, il ricorso al dialetto), ribadisce la centralità della scrittura come processo di invenzione ed elaborazione drammaturgica, ma lascia intravedere una diversa impronta registica, un più ardito confronto con i coefficienti della scena.

La fedeltà alla saga degli Atridi pone ancora una volta Pirrotta nel solco di Pier Paolo Pasolini, a conferma di quella influenza tutelare espressa fin da *All’ombra della collina* e poi rimarcata con *Eumenidi* [sul peso di certa eredità pasoliniana nell’opera di Pirrotta si veda Rimini 2015, 26-28; 113-126]. Il poeta bolognese, dopo aver tradotto l’*Oresteia* nel 1961 per l’Istituto Nazionale del Dramma Antico su proposta di Vittorio Gassman, immagina con la tragedia *Pilade* (1967) un’ideale prosecuzione della trilogia eschilea e giunge così alla fondazione *ex novo* del mito dell’eroe silenzioso, immergendolo nel côté culturale e sociale dell’Italia del secondo Novecento (procede in tale direzione la lettura di Stefano Casi, che ha il merito di evidenziare il punto di contatto fra l’immaginazione mitica di Pasolini e la poetica di Ezra Pound; [Casi 2005, 151-154]). Se è vero che “il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico” [Pasolini [1960] 2001, 1008], allora è certo che anche il dramma *Pilade* ripropone un punto di osservazione di matrice ideologica: “nella forma dell’allegoria mitologica *Pilade* traccia una più che trasparente parabola della trasformazione della vita e della società prodotta dal Neocapitalismo” [Santato 1980, 273]. Le vicende dell’Italia del dopoguerra sarebbero, infatti, adombrate sotto il sole della piazza di Argo, nella fondazione di un ordine democratico, dietro il quale si celano l’industrializzazione selvaggia e la mutazione antropologica stigmatizzate negli *Scritti corsari*.

Pirrotta, che in *Eumenidi* aveva riletto in modo dirompente il dettato tragico attraverso la forte fisicità del cunto e il ricorso a una lingua intarsiata di echi e risonanze ancestrali, con *Clitennestra Millennium* di fatto compie un'operazione analoga a quella pasoliniana, prefigurando una sorta di *sequel* ambientato in un futuro prossimo, ambigualmente familiare. Più che 'smontare' il mito - si deve a Massimo Fusillo una delle analisi più interessanti delle strategie di smontaggio del mito in atto nella scena contemporanea, con attento riferimento alle *Eumenidi* di Vincenzo Pirrotta: [Fusillo 2015] - come nel caso di *Eumenidi* o dello stesso *Ciclope*, Pirrotta sceglie questa volta di reinventarlo, affidandosi alla sensibilità del suo intuito drammaturgico e alla disponibilità di Anna Bonaiuto, chiamata a una esaltante prova d'attrice.



Anna Bonaiuto in *Clitennestra Millennium* (credits - Franco Lannino, Studio Camera)

La novità dell'opera consiste innanzitutto nella scelta di concedere a Clitennestra il tempo della resurrezione, o forse addirittura di una rinascita (una delle metafore più dense, che non a caso ricorre fin dalla prima didascalìa, è quella dell'uovo, simbolo carico di implicazioni semantiche, in cui Pirrotta racchiude il presagio di un destino di rinnovamento, ben presto smentito dall'odore di marcio di un universo in decomposizione), un intervallo di vita oltre la morte necessario a ripulire l'anima (per dirla ancora con Hillman) dalla macchia dei crimini commessi. L'attore-autore crede nella verità del personaggio, nel suo bisogno di porre rimedio al male a cui il destino l'ha inchiodata, e così immagina il suo ritorno, forzando la logica di verosimiglianza del *mythos*. Fin dalle prime battute la

regina iscrive la sua storia dentro il raggio di una corporeità bruciante: se “occhi” è la prima parola del testo, che rivela l’assoluto primato della vista come processo di percezione o rimozione del dolore (pur riammessa alla vita, Clitennestra sembra invocare la cecità per allontanare da sé lo strazio del ricordo dell’uccisione del figlio avuto da Tantalò “Occhi che siete schermo della mia memoria, serrate le palpebre, ch’io non veda!”: lo stigma della maternità è una ferita che avvinghia la carne e non concede requie), “seno” è il dettaglio anatomico che metonimicamente incarna la condanna del materno, lo strappo di una condizione scandita dall’oltraggio della violenza. Attraverso il racconto della feroce uccisione del figlio per mano di Agamennone, ripetuto più volte all’interno dell’opera quasi fosse una sorta di mantra liberatorio, Clitennestra tenta di riabilitare la reputazione di madre e moglie snaturata, di procedere oltre “la necessità del suo nome”, perché “solo il respiro della vita può rivoltare il giudizio degli uomini”. Di fronte all’ineluttabilità del fato (per cui l’esistenza intera non è che “il capriccio di un istante”) quello che conta è vincere l’abisso di pena dal quale ognuno viene partorito e riconoscere l’incomparabile forza dell’amore materno; già in *Eumenidi* le Furie rivendicavano la centralità della legge della madre (“picchi la matri è matri” [Pirrotta 2011, 27]), qui addirittura un “blues cullante” si fa carico di elogiare la potenza sacrificale di colei che dà la vita. Nell’avvicinarsi ritmato di strofe e ritornello (“Nun ci nnè, no nun ci nnè / beni chiù granni di la madri nun c’è”) si fa largo l’idea di quel “materno eroico” [cfr. Casella 2010] cifra peculiare di certe donne pronte a tutto pur di difendere i figli e il proprio ruolo, anche se spesso destinate a soccombere per il prevalere della legge del padre, o comunque di una società declinata al maschile. Pirrotta ha il coraggio di perorare fino in fondo il valore della maternità come luogo di nutrizione e di affanno, come codice espressivo di una ‘differenza’ che riconosce nel sangue (del parto e della menorrea) il proprio principio di (auto)determinazione.

Il frammento memoriale dedicato a Ifigenia si annuncia come uno dei momenti più intensi di tutta l’opera, per la grazia con cui la madre si fa testimone dell’affacciarsi alla vita e all’eros della figlia, finché la scure del padre (e del fato) non si abbatte sulle sue carni gentili. Prima di diventare nemica di Oreste ed Elettra, Clitennestra è stata capace di amare senza condizioni, di dedicarsi agli sforzi di una *paideia* eticamente rispettabile, e così il ‘dopo’ del mito serve a recuperare il passato, gli inserti di un racconto solo apparentemente secondario rispetto alla fabula eschilea.

Il tempo ritrovato di Clitennestra viene trapiantato da Pirrotta, grazie a un potente slancio immaginativo, dentro un ultramondo concepito come spazio distopico, apocalittico, invaso da immondizia e rovine. La nuova esistenza della regina si consuma nel regno del 'post', in cui la bellezza è stata sistematicamente annientata per assecondare le smanie dei nuovi sovrani, convinti di poter governare con la cieca complicità delle Eumenidi tornate Erinni. La divaricazione del reame in tre quartieri distinti obbedisce al progetto di una società fortemente gerarchizzata, in cui i sudditi dimorano in condizioni di aperta catastrofe, le cagne reali possono dar sfogo a tutta la loro audace ferinità, mentre il "quartiere felice" è un paradiso artificiale, anestetizzato da luci al neon, fiumi di alcol, droghe sintetiche e musica *lounge*. La lugubre atmosfera descritta minuziosamente da Pirrotta, tramite un attento disegno didascalico, somiglia molto al regno mortifero inscenato da Giovanni Testori nel *Post-Hamlet*: "le orrende periferie del tutto-storia" [Testori 1983, 11], che hanno inghiottito per volere del Totem-Re (*alias* Claudio) la reggia di Elsinore, richiamano in modo impressionante gli angoli metropolitani di una Micene irriconoscibile, assediata da topi e scarafaggi, dimentica degli antichi splendori. La contraffazione dello spazio diviene così espressione di un regime che tende ad azzerare qualsiasi forma di indipendenza, che castiga e tortura, negando la piena affermazione dell'agire umano.



Clitennestra (Anna Bonaiuto) e il Coro in *Clitennestra Millenium* (credits - Franco Lannino, Studio Camera)

Spetta al coro delle donne nel primo episodio, e al consesso delle Erinni nel secondo, rappresentare l'orrore della dominazione dei fratelli 'divini', lo scempio della cultura, la tragedia della fame, l'indecoroso spettacolo di uomini-insetti, costretti a frugare tra i rifiuti pur di sopravvivere. L'oltranza figurativa dei gesti e delle pose ricorda certi scenari suburbani alla Tsai Ming-Liang, in cui il livore della metropoli si fa specchio del vacillare della speranza sociale, mentre il ritmo delle voci (orchestrate in dialetto) recupera un battito *blues*, a tratti perfino *black*, che sa di America, di schermi e di libertà. Il confronto serrato con certo immaginario cinematografico non è del tutto nuovo, si pensi alle citazioni almodovariane disseminate in *Sacre-stie*, eppure il tono apocalittico di questa *Clitennestra Millennium* prefigura un diverso modo di intendere il quadro scenico, con soluzioni registiche che già sulla carta promettono di creare effetti spiazzanti. È il caso dell'invenzione del sistema di porte che riproduce la logica di segregazione imposta dai due sovrani, mentre la sovrapposizione di codici pittorici (sguardi, tele, occhi) e filmici (lo stile pulp alla Tarantino) determina una forte combustione di segni.

La fantasia distopica messa in campo da Pirrotta traduce visivamente la crisi epocale del nuovo millennio, il tradimento dei valori civili e religiosi, la devastazione antropologica di un'umanità allo sbando. Riannodando i fili del mito oltre il limite del già detto l'autore chiama in causa la nostra attenzione, ci spinge a proseguire sull'orlo del baratro senza certezze, ma con la convinzione che il teatro sia ancora il luogo nel quale un gesto, o una parola, può fare la differenza.

BIBLIOGRAFIA

Casella 2010

Casella, *Cinema: femminile, plurale. Mogli, madri, amanti protagoniste del terzo millennio*, Le mani, Genova 2010.

Casi 2005

S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano 2005.

Fusillo 2015

M. Fusillo, *Lo smontaggio del mito. Funzioni espressive dell'oralità in scena*, in M. Arpaia, A. Albanese, C. Russo (a cura di), *L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*, Orientale University Press, Napoli 2015.

Hillman 2014

J. Hillman, *Figure del mito*, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano 2014.

Pasolini [1960] 2001

P.P. Pasolini, *Nota del traduttore*, in Eschilo, *Orestiade*, trad. it. di P.P. Pasolini, Einaudi, Torino 1960, ora in P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 2001.

Pirrotta 2011

V. Pirrotta, *Eumenidi*, con note di M. Centanni e S. Rimini, Bonanno, Acireale-Roma 2011.

Rimini 2015

S. Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Titivillus, Corazzano (PI) 2015.

Santato 1980

G. Santato, *Pier Paolo Pasolini, l'opera*, Neri Pozza, Vicenza 1980.

Testori 1983

G. Testori, *Post Hamlet*, Rizzoli, Milano 1983.

ENGLISH ABSTRACT

The new play written and directed by Vincenzo Pirrotta - *Clitennestra Millennium* - represents the tragical figure of Clitennestra more similar to a 'painful mother' than the murderess of the Aeschylus' *Oresteia*. Pirrotta reinvents the myth and the woman (played by Anna Bonaiuto) shows her maternal side. The setting is a sort of dystopian space: an apocalyptic world flooded with waste and ruins in which Pirrotta visually translates the epochal crisis of the new millennium.

Publicato in Vincenzo Pirrotta, *Clitennestra Millennium. La caduta degli dei*, Glifo Edizioni 2015, [colana editoriale "Fuoriscena"](#)



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Sara Agnoletto
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2016**
numeri **132-133**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.