

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](http://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](mailto: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](http://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

## ORESTEA 2.0

Editoriale di Engramma 133

a cura di Alessandra Pedersoli e Stefania Rimini

Un fantasma si aggira per le sale d'Europa: quasi irriconoscibile, per via di insoliti travestimenti e nuove maschere, avanza indisturbato recando con sé il monito di antiche favole e il peso di parole che contano... Eschilo non è più in esilio, la sua *Oresteia* incarna più che mai lo spirito del presente, e così in molti cartelloni della stagione 2015-2016 ritornano le trame e gli urti di Clitennestra e Oreste. Del resto di *revenants* e *ghost* è piena la drammaturgia eschilea, capace come poche di superare i labili confini tra vita e morte e di riaffermare un principio di continuità tra gli esseri che larga parte avrà nell'invenzione del teatro shakespeariano. Monica Centanni, nel suo contributo *Ghosts evoking Ghosts*, analizza epifanie fantasmatiche eschilee da *Persiani* a *Eumenidi*, cogliendo le sottili implicazioni performative determinate dalla presenza (o dall'assenza) di spettri in scena. I dispositivi di apparizione, lungi dall'essere soltanto degli effetti speciali spettacolari, interferiscono con l'azione drammatica e contribuiscono ad accentuare il tasso di immaginazione della scrittura tragica.

Romeo Castellucci aveva già colto vent'anni fa la dirompente energia della figurazione eschilea consegnandoci uno spettacolo epocale per potenza visiva e forza espressiva, che viene riproposto a Parigi in occasione del Festival d'Automne nel novembre del 2015, in una versione che tende a riprodurre l'originale, cristallizzandone la tessitura fisica e rituale. La ripresa dell'*Oresteia* della Societas, oltre a confermare l'idea di teatro come fossile (si veda [la recensione di Daniela Sacco su \*ateatro\*](#)), reimmette nel buio cerchio del nuovo millennio l'ebbrezza di un'umanità bestiale, la vibrazione di un *ethos* fuori dalla storia.



*Orestea*, Societas, autunno 2015 (credits Guido Mencari).

Su questa lunghezza d'onda sembra situarsi il vertiginoso esperimento di Jan Fabre raccontato da Freddy Decreus in *Mount Olympus. To glorify the cult of tragedy*, in grado di riattivare l'intimità del contatto fra attori e spettatori attraverso una performance smisurata, tanto nella durata quanto nella tensione del gesto attoriale. Anche qui, come in altri spettacoli, Fabre carica le visioni corali dei suoi attori richiamando il perturbante (cfr. Sacchi 2012, pp. 218-222), spostando l'asse del discorso sul piano delle risonanze ancestrali, riaffermando l'idea mitica di un tempo sospeso e danzante. La parabola tragica di Dioniso e Apollo trova spazio, grazie alla lettura di Decreus, nella cornice performante della scena, nel convulso riaffiorare del rimosso, nel pulsare a tratti indecente dei corpi, intenti a mimare il rito antico di un piacere senza inibizioni.

Da sempre attenti alle 'tragiche' insegne pop delle metropoli contemporanee, e al sovrapporsi di paradigmi solo apparentemente inconciliabili, ricci/forte partecipano al ritorno d'attenzione verso la trilogia di Eschilo con *Darling*, ennesimo corto circuito fra estasi e caduta, ferita e sogno. Rimandiamo a un'altra occasione l'analisi dei segmenti dello spettacolo ma approfittiamo delle parole di Massimo Fusillo per disegnare una mappa di autori e modelli che stanno caratterizzando – per quelle strane anomalie dell'arte – la scena italiana contemporanea:

ricci/forte amano definirsi pronipoti di Gadda e nipoti di Pasolini e Testori (altro autore affascinato da Oreste), e il loro teatro è stato spesso accostato

a quello di Rodrigo Garcia o della Societas Raffaello Sanzio, che hanno affrontato Eschilo in spettacoli divenuti ormai epocali. In realtà, nonostante varie affinità, ricci/forte sono lontani tanto dalla denuncia diretta del consumismo praticata da Garcia, quanto dalla ritualità primordiale della Societas, e ovviamente ancor più dall'urlo apocalittico di Pasolini. Vanno oltre la dicotomia fra apocalittici e integrati, danno ormai per scontata la società mediatica, anzi vi lavorano dall'interno, assecondandone i tic linguistici, (la bulimia di sesso, sentimenti, oggetti, feticci, finzioni...). Mescolano spot pubblicitari e Marlowe, Artaud e i Led Zeppelin, i cartoni animati e Francis Bacon, non per un puro gioco postmoderno, ma per aggredire il contemporaneo, per fare "radiografie di un quotidiano asfittico", per creare cortocircuiti nel vissuto degli attori e degli spettatori. Un teatro così non usa i classici per rappresentarli, nemmeno in una veste particolarmente piccante: li usa come tracce, schemi mentali, cornici con cui leggere il presente. La traccia stratificata dell'*Oresteia* offre loro traiettorie molteplici, e li fa giungere a un "rito di passaggio all'inverso" (Fusillo 2014).



*Darling (ipotesi per un'Oresteia)*, ricci/forte, autunno 2015 (credits Alex Yocu).

L'inversione del dettato eschileo, la frammentazione episodica, la volontà di radiografare il presente proiettano in effetti ricci/forte nel cono d'ombra e di luci della drammaturgia di Giovanni Testori, che aveva ingaggiato col mito un corpo a corpo dagli esiti sorprendenti se solo si guarda ad *Edipus* (ultimo atto della *Trilogia degli Scarrozzanti*) e a *disOrè* (secondo affondo della *Branciatrilogia* seconda). In entrambi i casi gli stralci della

tragedia sono affidati a un povero guitto, un personaggio monologante che ‘rimastica’ le parole antiche impastandole con una lingua diversa, terrena e bassa, densa di umori, nostalgicamente votata allo scacco ma mai doma. Maddalena Giovannelli recensisce la nuova versione di *sdisOrè*, andata in scena presso lo Spazio Tertulliano nel gennaio del 2016 per la regia di Gigi dall’Aglia e l’interpretazione di Michele Maccagno: si tratta di un ritorno importante, che fa seguito allo storico debutto del 1991 con Franco Branciaroli e alla ripresa del 2003 con Ferdinando Bruni, di un testo poco frequentato ma cruciale per l’azzardo con cui Testori ribalta in senso “antiretorico, antipomposo, antiserioso” (Cascetta 1995, p. 93) il destino degli Atridi, e segnatamente di Oreste, lasciando intravedere nel finale la possibilità di una ‘antropologia del perdono’ (“perdon io go / de imparare / da ista performanse / finarmente a dimandare”: Testori 1991, p. 110), ovvero il barlume di una “poesia della memoria” (Cascetta 1995, p. 94).



Michele Maccagno in *sdisOrè* di Giovanni Testori, regia di Gigi dall’Aglia (2016).

Se Testori rilegge la parabola di Oreste attraverso il filtro di una religiosità dolente Pasolini, invece, rinviene nella vendetta dell’eroe una cifra politica decisiva, soprattutto rispetto alle vicende dell’Italia del secondo dopoguerra. Non poteva mancare in questo numero, che registra la fortuna scenica dell’*Orestea* nell’epoca della “convergenza”, una menzione speciale alla contrastata ma efficacissima traduzione pasoliniana della trilogia di Eschilo e alla traduzione scenica di *Calderón* per la regia di Saponaro che rinnova il ‘mistero’ del nuovo teatro di PPP. Silvia de Laude propone una intensa e approfondita introduzione alla trascrizione dello *script* del

documentario *Pasolini, Gassman e i filologi*, che viene riproposto in una nuova edizione rivisitata e arricchita.

Bruno Roberti, con *Mysteryum Pasolini: tra Petrolio e Calderón*, ci offre una densa lettura dello spettacolo di Saponaro, prodotto da Teatri Uniti con la partecipazione di Università della Calabria. Roberti insiste molto sui diversi piani della visione congegnati dalle scene di Lino Fiorito, indispensabili per riattivare quella tensione plurilinguistica presente già nella scrittura di Pasolini. La rifrazione dei linguaggi del cinema, della pittura e del teatro – modellata a partire da *Las Meninas* di Velázquez e dalla lettura foucaultiana del dipinto – in Pasolini serviva a stigmatizzare le oscure e perverse trame del potere, nella riscrittura scenica di Saponaro vale a confermare la critica al dogma del Padre/Re/padrone ma si tinge anche di sfumature misteriche, addensando le ambigue e profetiche visioni di Petrolio.



*Calderón* di Pier Paolo Pasolini, regia di Francesco Saponaro (2016).

Nel segno di Pasolini e di Anna Bonaiuto (che dà corpo e voce in schermo a Doña Lupe e Doña Astrea nel *Calderón* di Saponaro) si compie anche il ritorno di Vincenzo Pirrotta a Eschilo: dopo aver felicemente rivisitato nel 2004 le *Eumenidi* per il CBT di Brescia e la Biennale di Venezia (da poco riproposte in un nuovo allestimento), Pirrotta torna a confrontarsi con il dettato eschileo in quello che può dirsi a tutti gli effetti un *sequel* della trilogia. Stefania Rimini, nel suo *Reloading Clitennestra*, descrive e analizza l'impianto drammaturgico di *Clitennestra Millennium*, focalizzando l'attenzione sull'adozione di un modello distopico come scenario

degli eventi, sulla caratterizzazione *blues* dei ritmi del coro, sulla centralità del tema materno (visceralmente fisico) in riferimento alla rinascita di Clitennestra. Il tempo ritrovato della regina-revenant è scandito da rimpianto e nostalgia, dalla voglia di riscattare la propria memoria, che si infrange di fronte al serrato sistema di vigilanza e sopraffazione imposto dai nuovi sovrani.



*Clitennestra Millenium*, regia di Vincenzo Pirrotta (credits Franco Lannino, Studio Camera).

Il quadro mosso, frastagliato delle riprese contemporanee di Eschilo che qui si vuole ricomporre è un atlante in divenire, una mappa provvisoria che crediamo restituisca però un senso di vertigine e mistero rispetto alle possibilità stesse del tragico e della tragedia nella società contemporanea. Quel che emerge, al di là delle evidenti differenze di matrice etica ed estetica degli spettacoli, è la ricerca di un grado zero, di un tempo astratto dai vincoli della logica, di un rito di comunione capace di rinnovare il patto della polis. In questo orizzonte si colloca l'esperimento di Luca De Fusco che con la sua *Orestea* intende votarsi a un nuovo format spettacolare, in grado di coniugare suggestioni arcaiche e bagliori tecnologici. La testimonianza che abbiamo raccolto in una intervista al regista serve a ricominciare da capo: dal fantasma di Eschilo, dallo spettro di Agamennone, dal 'maschio cuore' di Clitennestra, per giungere fino all'orrore di Palmyra – che continua a riverberare oltre il sipario strappato (lo spettacolo di De Fusco è dedicato a Khaled Al Asaad, l'archeologo ucciso dall'Isis caduto perché riteneva "stupido e vile" lasciare le pietre della sua, della

nostra, civiltà: a Khaled Al Asaad, Engramma ha dedicato il numero di dicembre 2015).



*Oresteia* di Eschilo, regia di Luca De Fusco (2015-2016).

Mai come ora dunque la trilogia di Eschilo respira di crisi personali, collettive, politiche e intesse trame attualissime. Anton Bierl in un suo lavoro di qualche anno fa, *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna*, aveva analizzato e approfondito lo stretto legame che intercorre tra la messin-scena della trilogia e un determinato contesto. Analizzando alcune tra le più note messe in scena dell'*Oresteia* – Pier Paolo Pasolini (1960) Luca Ronconi (1972), Peter Stein (1980), Ariane Mnouchkine (1992-93) e Romeo Castellucci (1995), fra tutte – Bierl dimostra come sia proprio il particolare contesto di crisi intellettuale e prima ancora politico e sociale, a determinare con urgenza la messin-scena. In questi anni recenti nuovamente è tra l'aria tesa degli scontri bellici e civili, che il dramma degli atridi prende corpo (sull'attualità di Eschilo nel Novecento si veda in Engramma n. 60 il contributo di Anna Banfi: *Il teatro di Eschilo nel XX secolo: attualità della tragedia greca*).



*Oresteia* di Eschilo, regia di Vittorio Gassman, traduzione di Pier Paolo Pasolini (Siracusa 1960).

Anche il linguaggio cinematografico assorbe e riflette questo momento critico: non a caso nel film di Yorgos Zois *Interruption* (presentato in concorso nella sezione “Orizzonti” all’ultima edizione della Mostra del cinema di Venezia) è proprio una versione post-moderna dell’*Oresteia*, la tragedia che è pretesto narrativo e filo conduttore del dramma. In un teatro del centro di Atene è in corso lo spettacolo quando un commando armato irrompe sulla scena e invita chiunque del pubblico lo desideri, a salire sul palco e prendere il posto degli attori. Lo svolgimento del dramma impone a tutti (gli attori, il pubblico, il pubblico/attore) una faticosa e personale riflessione sull’attualità dei temi proposti dal testo eschileo. Il riferimento all’attacco ceceno al Teatro Dubrovka di Mosca nell’autunno del 2005 è l’altro pretesto narrativo, che oggi, alla luce di quanto successo al Bataclan nell’autunno 2015 (due mesi dopo la prima di *Interruption*) appare quasi sinistro. L’attualità della riflessione eschilea sulla guerra pare quanto mai significativa in *Interruption*: le riprese nel teatro – di fronte a un pubblico ‘vero’ – avvenivano mentre per le strade si consumava lo scontro armato tra i cittadini che protestavano contro la politica economica del governo greco e la polizia. Ma il momento topico del film è quando sulla scena si affrontano due Oreste (l’attore e lo spettatore/attore): di fronte all’attrice che interpreta Clitemnestra, la domanda che il terrorista/regista pone è “Cosa farebbe Oreste oggi”? Il pubblico/attore è quindi chiamato a intervenire nella decisione del matricidio, proprio come Oreste, nella scena-madre di *Coefore*, interpella Pilade chiedendogli: τί δράσω;

Che fare? Uccidere o non uccidere la madre assassina? Quel che farà Oreste passa in secondo piano, rispetto alla domanda che tutto il pubblico (nella finzione e nella non-finzione) è costretto a porsi: se tu oggi fossi Oreste, cosa faresti? τί δράσομεν; Cosa faremo noi? *Oresteia* è attuale perché ci pone, oggi, la prima e fondamentale domanda teatrale.



*Interruption*, Yorgos Zois (Grecia 2015).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Cascetta 1995

Annamaria Cascetta, *Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Milano 1995.

Fusillo 2014

Massimo Fusillo, *Darling*, Programma di sala, Romaeuropa Festival, ottobre 2014.

Sacco 2015

Daniela Sacco, *Parigi 2015: L'Oresteia di Castellucci vent'anni dopo*, "ateatro", n. 156, 15 dicembre 2015.

Sacchi 2012

Annalisa Sacchi, *Il posto del re*, Roma 2012.

Testori 1991

Giovanni Testori, *sdisOrè*, Milano 1991.



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](http://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.**