

TEATRO
NAZIONALE
GENOVA



ph. Michele Portino

Oresteia

di Eschilo

stagione 22 — 23

Oresteia

L'*Oresteia* di Eschilo, articolata nei tre drammi *Agamennone*, *Coefore* ed *Eumenidi*, è l'unica trilogia tragica del teatro greco a noi giunta dall'antichità nella sua interezza. Rappresentata nel 458 a.C. valse al tragediografo la vittoria alle Grandi Dionisie, nell'ambito del più importante festival teatrale ateniese. Un unico filone narrativo lega le vicende degli Atridi, vittime e carnefici intrappolati in una catena di sangue e di odio la cui ciclicità si interrompe soltanto con l'istituzione del primo processo della storia da parte della dea Atena. Eschilo nell'*Oresteia* parla di giustizia e vendetta, maschile e femminile, *polis* e sfaldamento della società; racconta il passaggio dalla legge del taglione alla giustizia amministrata da un tribunale, del quale, allo stesso tempo, mette subito in evidenza i limiti. Quest'opera immortale rivive grazie alla straordinaria messinscena di Davide Livermore che, dopo aver debuttato nella splendida cornice a cielo aperto del teatro greco di Siracusa, viene riallestita per il Teatro Ivo Chiesa di Genova e il Teatro Carignano di Torino. Nel progetto nato dalla collaborazione tra l'Istituto Nazionale del Dramma Antico e il Teatro Nazionale

di Genova, che si avvale della nuova traduzione di Walter Lapini, le tre tragedie vengono rappresentate in due spettacoli, *Agamennone* e *Coefore-Eumenidi*, riservando la possibilità unica di vedere l'intera saga in due "puntate" ravvicinate o in formato "maratona" nella stessa giornata. Con uno straordinario impianto scenico che si avvale di oltre 50 mq di *ledwall*, un'abbacinante parete a specchio e una compagnia di quasi quaranta artisti, va in scena l'intera *Oresteia* di Eschilo. L'ambientazione in uno scenario postbellico degli anni Trenta e Quaranta rappresenta un espediente drammaturgico teso a dimostrare l'atemporalità della parola eschilea. Livermore compie un'operazione rigorosa, che, nel rispetto del testo, intende evidenziare l'universalità del messaggio tragico, il quale, calato in un contesto più vicino alla nostra storia recente, risulta assolutamente vibrante. Un comune principio di sintonia col testo guida Gianluca Falaschi nella realizzazione dei costumi: «Lavorare sul ricordo e sulla memoria, piegandosi, come il tessuto, nelle parole del Poeta in memorie plausibili per ciascuno spettatore, mentre le eterne questioni poste dalla Tragedia

rimbombano dentro, ponendo domande», scrive il costumista. Nella lettura registica di Livermore i video di D-Wok, che alludono a oscuri presagi o a terribili fatti di cronaca, ci restituiscono l'immagine di una società sull'orlo del tracollo.

«La narrazione di questa vicenda è vicina ai nostri tempi. In un momento storico come questo, mentre una guerra rimbomba alle porte dell'Europa, il teatro deve porsi l'obiettivo di ricreare la comunità. Diciamo agli spettatori: quel che state guardando ci riguarda, sta parlando di noi».

Davide Livermore



Agamennone. Sax Nicosia e Laura Marinoni — foto: Michele Pantano



Teatro Nazionale di Genova
direttore
Davide Livermore

Genova,
Teatro Ivo Chiesa

Agamennone
14 – 19 marzo

Coefore / Eumenidi
21 – 25 marzo

Maratona Oresteia
19 e 25 marzo

Torino,
Teatro Carignano

Agamennone
28 marzo – 2 aprile

Coefore / Eumenidi
1 – 6 aprile

Maratona Oresteia
1 e 2 aprile

Agamennone

di Eschilo

traduzione **Walter Lapini**
regia **Davide Livermore**

scene **Davide Livermore**
Lorenzo Russo Rainaldi
costumi **Gianluca Falaschi**
musiche originali
Mario Conte
luci **Marco De Nardi**
video design **D-Wok**
regista assistente
Giancarlo Judica Cordiglia
assistente alla regia
Aurora Trovatiello
costumista assistente
Anna Missaglia

direttore di scena
Alberto Giolitti
direttore di palco
Michele Borghini
capo macchinista
Marco Fieni
macchinista
Nathan Copello
macchinista / attrezzista
Giulia Chittaro
capo elettricista
Toni Martignetti
fonici **Edoardo Ambrosio**
Umberto Ferro
Stefano Gualtieri
video **Luca Nasciuti**
trucco e parrucco
Barbara Petrolati
Giuseppe Tafuri
Giovanna Molinaro
sartoria **Cristina Bandini**
Viviana Bartolini

produzione
Teatro Nazionale di Genova
INDA Istituto Nazionale
del Dramma Antico

personaggi

Musici

Sentinella
Corifea
Coro

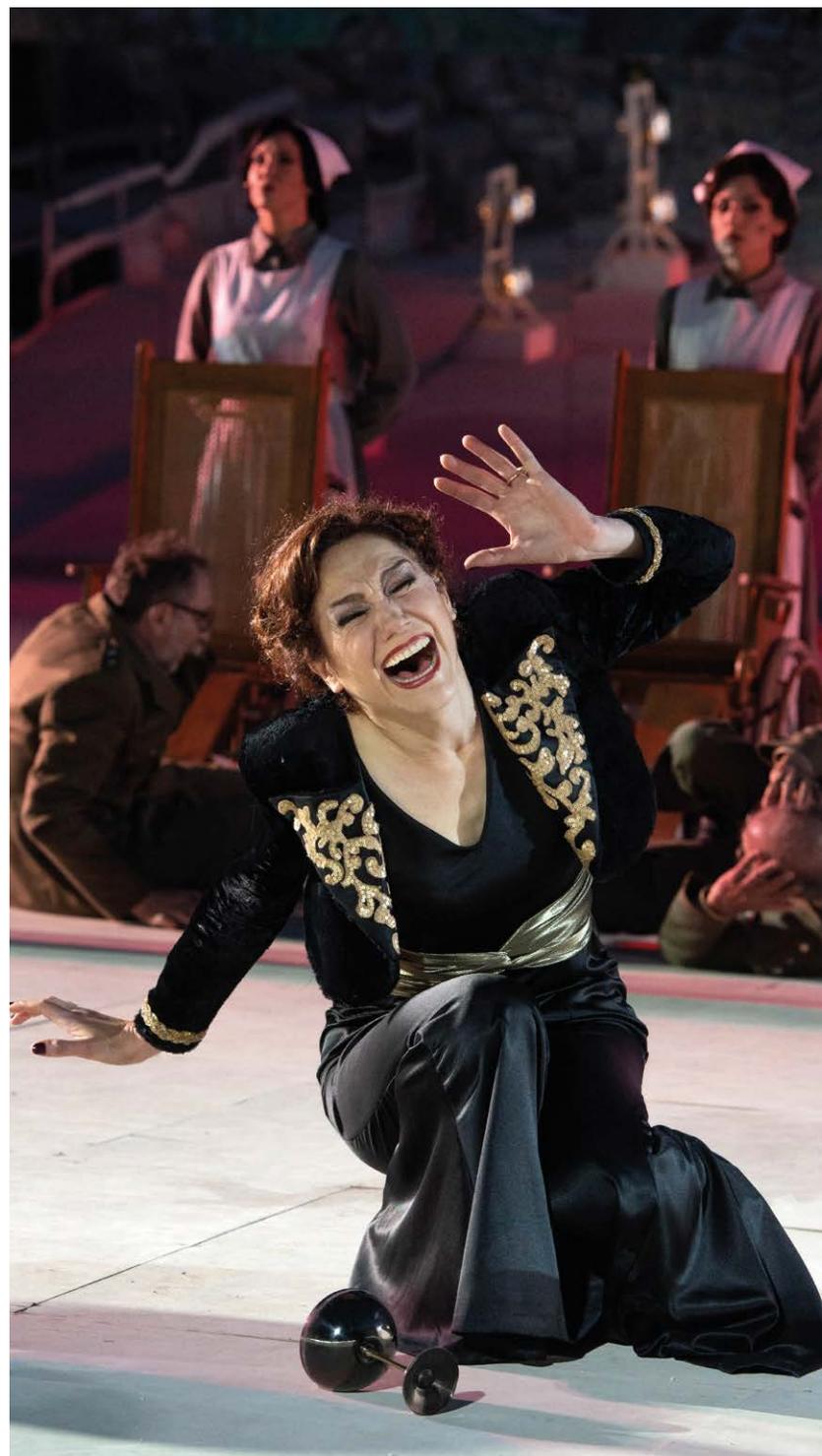
Clitennestra
Messaggero
Agamennone
Cassandra
Egisto
Spettro di Ifigenia

Vecchi argivi

Oreste bambino
Elettra bambina

interpreti

Diego Mingolla
Stefania Visalli
Maria Grazia Solano
Gaia Aprea
Maria Laila Fernandez
Alice Gioldini
Marcello Gravina
Turi Moricca
Valentina Virando
Laura Marinoni
Olivia Manescalchi
Sax Nicosia
Linda Gennari
Stefano Santospago
Aurora Trovatiello
Ludovica Iannetti
Davide Pennavaria
Marco Travagli
Alessandro Trequatrin
Riccardo Bertoni
Anita Torazza



Agamennone. Linda Gennari — foto: Tommaso Le Pera

La trama

Il dramma apre la trilogia *Oresteia*. Nella reggia di Argo, un sistema di fuochi avverte che Troia è stata presa. Si attende con ansia il ritorno di Agamennone, preceduto da un araldo che narra le fatiche della guerra e il faticoso ritorno. Clitennestra da tempo prepara l'assassinio del marito, che le aveva sacrificato la primogenita. Agamennone entra in scena portando con sé la concubina Cassandra, che profetizza l'imminente regicidio senza essere creduta. Viene scannata insieme al re da Clitennestra che prende il potere accanto all'amante Egisto.

Agamennone

Note di regia

Ogni volta che realizziamo l'atto umano di ritrovarci a teatro, un atto intimamente più complesso della condivisione, ci troviamo a formulare una riflessione profonda nei confronti della società, una riflessione che, in questo caso, diviene concreta in quanto, nell'abbraccio della parete di specchi che delimita il mondo dell'*Agamennone*, il destino dei personaggi sulla scena si unisce indissolubilmente a quello degli spettatori che, nel riflesso, divengono agenti.

Avere la straordinaria occasione di dirigere l'*Agamennone* di Eschilo significa accogliere la sfida di partire dall'archetipo per porre le premesse che, in maniera "irrefrenabile", vengono sviluppate negli altri due drammi della trilogia. In quanto archetipo, l'*Agamennone* eschileo corrisponde alla definizione stessa di "classico": qualcosa che è esemplare sin dal momento della sua creazione, ma sempre vibrante ed estremamente attuale, motivo per cui va restituito in tutta la sua possanza e forza con un lavoro di altissima filologia. Per "filologia" intendo una coscienza profonda di che cosa fosse la tragedia e di come possiamo tradurne oggi le potenzialità nell'amplificazione, nella presenza della musica, di armonie che sostengono sempre le figure retoriche delle parole. Lo facciamo sfruttando, ad esempio, la dodecafonia che, nella sua mancanza di concretezza armonica, nella sua atonalità, offre l'opportunità di scandagliare l'animo umano senza verità emotiva.

Giustizia è l'idea fondamentale della trilogia e attorno alla quale gira tutta la storia dell'uomo, una giustizia i cui labili confini vengono costantemente messi in discussione in un dramma che racconta il dibattersi dell'uomo e delle sue umane fragilità in una rete senza scampo.

Punto di partenza "obbligato" è la rievocazione dell'atroce sacrificio di Ifigenia

(sulla quale si infierisce al fine di ottenere un cospicuo profitto per la guerra) che sarà presente in scena quale spettro che viaggia in un tempo emotivo che è quello delle anime: l'eternità. Il suo spirito vaga sulle note di *Das Musikalische Opfer* di Bach, un tema imposto dal dolore, che diviene ossessivo e sul quale si addensano voci dissonanti che contribuiscono a creare un'architettura di orrore. In uno scorrere del tempo che muta le stelle ma non l'avvicinarsi di destini dolorosi, Ifigenia sarà il tramite per andare avanti e indietro nel tempo nell'ambito di una ciclicità che è una dimensione in cui sono intrappolati i personaggi e che costringe loro a reiterare un destino familiare terrificante finché la catena non si spezza. Il ciclo delle generazioni è un ciclo meccanico di sofferenza.

In un clima di distorsione della comunicazione alla presenza dei vecchi argivi, ufficiali dell'esercito reduci dalla guerra e privati della loro voce, si consuma la vicenda, che prende avvio all'arrivo del segnale di fuoco nunzio della vittoria su Troia. È stata Clitennestra ad organizzare la trasmissione dei segnali e, nell'attribuirsiene il merito, intende avvalorare il proprio ruolo di regnante, mostrandosi una governante alla stregua di Elisabetta I, donne che "mangiano" il proprio cuore per farsi uomo.

Il discorso che Agamennone, nel suo autocompiacimento da dittatore, fa al suo ritorno rievoca il discorso alle nazioni di un re che ha un mantello di sangue dietro di sé e che arriva superbamente senza difesa perché all'apice dei suoi successi militari. Ad accoglierlo è Clitennestra, autentica nel suo dichiarargli amore perché il suo è amore per la vendetta. E così, accettando di attraversare il cammino di porpora – e di sangue – che Clitennestra, ma in realtà Ifigenia, ha simbolicamente predisposto per lui, Agamennone si sottomette alle trame

Agamennone. Laura Marinoni e Stefano Santospago — foto: Tommaso Le Pera



intessute dalla moglie, ma dettate dalla figlia immolata per dare avvio al conflitto. Sarà Ifigenia stessa ad armare la madre e farle commettere l'omicidio per chiedere il conto del male inflitto. Il canto di Ifigenia lega Clitennestra a quel sangue, a quel delitto.

Inesorabilmente si realizza quanto profetizzato da Cassandra nelle sue visioni, ovvero incursioni all'interno del maligno, con cui, in un addensarsi di dolore cromatico, va incontro al suo destino di morte violenta. La tragedia richiede attori capaci di possedere il senso del canto nella voce parlata poiché i temi toccati dalla tragedia necessitano di un tale estraniamento, di una tale capacità di immergersi in suoni che sostengano la forza di queste parole, restituendone la loro storia, scarnificando le emozioni e oggettivandole. Il dramma si conclude con un atto di violenza, con il crollo di un sistema di potere nella totale mancanza di contraddittorio, in un mondo che pullula di speranze irrealizzabili, cristallizzate dal gelo della neve.

Davide Livermore

Le musiche

Le musiche originali sono state curate da Mario Conte, che racconta così il lavoro svolto per lo spettacolo: «Sovrapposizione, frammentazione e rielaborazione sono le parole chiave, fondamento della composizione. Il suono come elemento di scrittura, non solo come risultante. L'utilizzo di tecniche di sintesi elettronica e strumenti musicali acustici tra i più svariati contribuisce alla creazione di tavolozze musicali cangianti che si basano sul campionamento di elementi naturali, paesaggi sonori, frammenti di musica antica e moderna, suoni dal web. Su tutto prevale il sintetizzatore in ogni sua forma. L'obiettivo è una tensione musicale costante, sempre molto scura, profonda, spesso dissonante: una linea narrativa addizionale basata sul suono. Un ulteriore aspetto che contribuisce in modo determinante al risultato finale è la sinergia tra l'interazione musicale creata dai due pianoforti in scena che gestiscono in real-time l'intera colonna sonora, in base all'evolversi delle dinamiche sceniche, e l'interazione ambientale, frutto della creazione di ambienti evocativi, riverberi, elementi della natura e sfondi musicali. Un frullatore di visioni individuali da cui nasce l'opera d'insieme».



Agamemnone. Laura Marinoni e Sax Nicosia — foto: Tommaso Le Pera

Coefore / Eumenidi

di Eschilo

traduzione **Walter Lapini**
regia **Davide Livermore**

scene **Davide Livermore**
Lorenzo Russo Rainaldi
costumi **Gianluca Falaschi**
musiche originali
Andrea Chenna
luci **Marco De Nardi**
video design **D-Wok**
regista assistente
Sax Nicosia
assistente alla regia
Aurora Trovatello

direttore di scena
Alberto Giolitti
direttore di palco
Michele Borghini
capo macchinista
Marco Fieni
macchinista
Nathan Copello
macchinista / attrezzista
Giulia Chittaro
capo elettricista
Toni Martignetti
fonici **Edoardo Ambrosio**
Umberto Ferro
Stefano Gualtieri
video **Luca Nasciuti**
trucco e parruccho
Barbara Petrolati
Giuseppe Tafuri
Giovanna Molinaro
sartoria **Cristina Bandini**
Viviana Bartolini

produzione
Teatro Nazionale di Genova
INDA Istituto Nazionale
del Dramma Antico

personaggi

Coefore

Musici

Oreste
Pilade
Elettra
Le Coefore

Voce e immagine
di Agamennone
Clitennestra
Cilissa
Egisto
Una donna
Le Erinni

Guardie

Eumenidi

La Pizia (Profetessa)
Apollo
Le Eumenidi

Fantasma
di Clitennestra
Statua di Atena
Atena

interpreti

Diego Mingolla
Stefania Visalli
Giuseppe Sartori
Gabriele Crisafulli
Anna Della Rosa
Gaia Aprea
Alice Giroladini
Valentina Virando
Cecilia Bernini (cantante)
Graziana Palazzo (cantante)
Silvia Piccollo (cantante)

Sax Nicosia
Laura Marinoni
Maria Grazia Solano
Stefano Santospago
Nicoletta Cifariello
Maria Laila Fernandez
Marcello Gravina
Turi Moricca
Lorenzo Crovo
Lorenzo Scarpino
Davide Niccolini

Maria Grazia Solano
Giancarlo Judica Cordiglia
Maria Laila Fernandez
Marcello Gravina
Turi Moricca

Laura Marinoni
Bianca Mei
Olivia Manescalchi



Coefore / Eumenidi.

In primo piano Anna Della Rosa e Giuseppe Sartori,
sullo sfondo Alice Giroladini, Valentina Virando, Gaia Aprea
foto: Tommaso Le Pera

La trama

Oreste, figlio di Agamennone, torna dopo dieci anni ad Argo e alla sua reggia, il cui trono è usurpato dagli assassini del padre, cioè la madre Clitennestra e il suo amante Egisto. Sulla tomba del re ucciso incontra ancelle che versano libagioni per il morto, le Coefore, con la sorella Elettra. Invocata con loro la protezione del re ucciso, Oreste uccide prima Egisto e poi la madre. Le cagne furenti di Clitennestra, le Erinni, lo perseguitano implacabili da Argo a Delfi, dove si svolge l'ultimo atto. Esce dal tempio Apollo, che difende Oreste, in cerca di purificazione, contro le Erinni, eccitate dal fantasma della regina assassinata. Oreste fugge di nuovo, verso Atene, dove la dea Atena affida il giudizio su di lui a una nuova istituzione, un tribunale i cui giurati dovranno decidere se assolvere o condannare Oreste. Grazie al voto di Atena, che vale doppio, Oreste è assolto e le Erinni si adeguano al nuovo corso, diventando Eumenidi (le benevole).

Coefore / Eumenidi

Note di regia

Il mondo di *Coefore* è un sistema di potere distrutto dove il fantasma di Agamennone impregna un impianto scenico di manifesta devastazione.

La narrazione di questa vicenda è il più vicino possibile ai nostri tempi. Non siamo “modernisti”, ma artisti e abbiamo la responsabilità di dare vita alle parole della tragedia, materia viva e pulsante che racconta le umane fragilità, a volte terribili.

L'episodio più sconvolgente e più vicino a noi, che rappresenta il sacrificio di una figlia da parte di un padre, lo si può ritrovare nella mancata restituzione della figlia di Vittorio Emanuele III dal lager di Buchenwald, Mafalda di Savoia: una figlia non riscattata e morta in un campo di concentramento. Era la figlia del re.

Storicamente non si può dire che il referendum del 2 giugno del 1946 sia stato perso dalla monarchia per questo episodio, ma un dato umanamente inequivocabile è che Vittorio Emanuele III non si è comportato da re, non si è comportato da padre, non si è comportato da uomo.

Il rapporto tra il sacrificio di Mafalda e quello di Ifigenia appare immediato.

Il resto è storia.

Ci troviamo in quella che può essere la fine di un mondo che i nostri nonni, o almeno mio padre e mia madre, hanno vissuto nella loro infanzia. Non solo era la fine della monarchia sabauda: è stata la fine di un sistema che ha rischiato di devastare la nostra cultura occidentale, è stata la fine del mondo.

Lo spettacolo si apre in un ambiente algido, freddo, ricoperto di gelo e di neve, una neve dolorosa, che congela il corpo della tragedia, lo sospende per dieci anni, dieci lunghissimi anni in cui un bambino, Oreste, diventerà un matricida. Martellato dall'ossessività reiterata e devastante del pensiero della vendetta, Oreste non è altro che una vittima del proprio destino, un meccanismo dell'ineluttabilità del contraccambio delitto-castigo.

Una volta bevuto dalla terra, il sangue versato diviene vincolo di vendetta, alimentando la catena infrangibile di efferati crimini. Il delitto che rende Oreste vindice del padre suscita gli spiriti della vendetta di sangue, le Erinni, un'istanza super egoica il cui ufficio viene messo in discussione e minacciato dall'istituzione del primo tribunale della storia, l'Areopago. Si accende così il dibattito che oppone a una “giustizia selvaggia” – come la definirebbe Bacone – una nuova idea di giustizia che intende superare la legge del taglione, chiamando in causa la questione dell'equilibrio tra colpa e responsabilità.

Il crimine di Oreste sarà giudicato in un atto che viene considerato il fondamento del diritto e della democrazia occidentale, ovvero la rappresentazione di *Eumenidi*.

Oggi, in un nuovo mondo, quello post-pandemico, abbiamo la responsabilità di denunciare sempre con grande forza i limiti e la dolorosa imperfezione di un sistema democratico: in *Eumenidi* ne comprendiamo tutta la natura, poiché l'atto fondativo di esso è l'assoluzione di un assassino da parte di un giudice, Atena, e di un avvocato, Apollo, che per la loro stessa natura divina determinano una disparità del giudizio al limite dell'iniquo.

Nel finale di *Eumenidi* le immagini degli scempi della democrazia, a memoria dei casi in cui la giustizia non ce l'ha fatta, ci ricordano l'impossibilità per quest'ultima di essere realizzata fino in fondo. Allo stesso tempo, il canto finale con cui si chiude l'ultima tragedia della trilogia vuole essere un inno di redenzione umana, teso a sublimare la continua tensione dell'uomo verso un ideale altissimo e luminoso che distingue e nobilita l'essere umano: la Giustizia.

Davide Livermore

Le musiche

La tragedia non è prosa, la tragedia è tragedia. Sappiamo che, all'epoca, ogni singola parola, dalle parti dialogiche alle parti liriche, era accompagnata dall'orchestra. E come nella ricerca della fine del 1500 a opera degli artisti della Camerata de' Bardi, una ricerca che portò alla creazione dell'opera lirica, noi concretizziamo la definizione di Claudio Monteverdi: l'Armonia al servizio della Poesia. Lungi dal dar vita a una mera rievocazione storica, ci serviamo dei frutti di questa ricerca per avvicinarci all'essenza della tragedia greca, rielaborandone i mezzi nell'ottica di evidenziarne l'estrema attualità.

Sfruttiamo il contrappunto musicale per sostenere la parola, la sovrapposizione non omoritmica per dar il senso del disfacimento di un ordine, riservando al canto la parte trascendentale, al fine di esaltare la straordinaria sinergia tra musica e testo.



Coefore / Eumenidi. Al centro Laura Marinoni — foto: Tommaso Le Pera

In dubio pro reo

Margherita Rubino

Negli anni Sessanta del secolo scorso, una provvisoria fede in una società più democratica e più giusta diede vita all'*Oresteia* di Eschilo (458 a. Ch. n.) secondo Jean Louis Barrault (per cui era «opera magica, rituale, innovatrice per non dire progressista, piena di speranza, fondata sul rinnovamento e la conciliazione», 1959) e secondo Pasolini-Gassman (meno dubbioso il primo del secondo, che scrisse «quello che ci interessa è individuare, risoffrire il grande arco, la parabola di un mutamento di civiltà»). Mancò già allora, però, il finale “conciliatorio” a favore, nelle *Eumenidi* di Gassman, di una chiassosa celebrazione collettiva di generica speranza. Il pessimismo sulla possibilità di una Giustizia si fa marcato, nei decenni successivi, in Stein e Ronconi (che sancisce: «Culti pari in cambio dei voti pari. Questo è il risultato del processo a Oreste... l'uomo, pur partecipando del tribunale, non partecipa del patto, ma è uno strumento del patto»). Ne *Gli Atridi* di Ariane Mnouchkine (1992) esiste un'utopia ottimista nella dea Atena, ma il solo fatto che la regista abbia affidato alla medesima attrice la parte di Clitennestra marca una contraddittorietà notevole, pur in due donne che chiedono entrambe giustizia. In realtà, la difficoltà di rappresentare le Erinni era già stata evidenziata in scena e teorizzata a chiare lettere da Thomas Stearns Eliot, con e a margine di *Riunione di famiglia*: «Sfortunata, la apparizione delle Furie... nel futuro vanno eliminate dalla rappresentazione... non vanno mai bene, non riescono mai a essere né divinità greche né spettri moderni». L'ultimo atto di *Oresteia* provoca le reazioni e i modi di allestimento più vari di tutti i drammi greci. Il punto è che Eschilo, che fu probabilmente attore in quel 458 a. Ch. n., riservando per sé il ruolo di Clitennestra, nei primi due atti della tragedia si fa intendere tanto bene quanto rifiuta di farsi capire nell'ultimo atto. Non può essere univoca, la lettura di *Eumenidi*, né ieri né oggi, dal momento che la votazione finale assolve Oreste solo grazie al voto di Atena. I Greci avevano una sorta di principio in *dubio pro reo*. La parità di voti proscioglie l'accusato, «e questa legge varrà per i posteri: che a parità di voti vinca l'accusato, sempre» (Euripide, *Elettra*, v. 1269, ma anche gli oratori del V e IV secolo, Antifonte e poi Eschine lo affermano). Eschilo ha voluto e scritto e fissato per sempre l'ambiguità di quella stessa votazione democratica che egli reinventa e celebra nel suo finale grandioso. Il voto di Atena poteva essere in più, poteva non essere determinante. Lo è invece. Una dea, sorella del difensore Apollo, fa assolvere Oreste. Eschilo poteva allestire un'autocelebrazione di Atene,



Agamemnone.
In primo piano Sax Nicosia
foto: Michele Pantano

non lo ha fatto, il dubbio lo ha ideato e creato lui stesso. Così, spesso i toni della terza tragedia della trilogia vengono forzati rispetto al tragico puro delle due precedenti, virano verso lo pseudo leggero, il cabaret, l'operetta, la farsa. Così accade da oltre 60 anni, ma si parla ovviamente degli strumenti di scena, della lettura registica. Niente è più drammatico della Giustizia senza principi e senza identità portata avanti da pupazzoni senza volto in Ronconi 1972 o dell'annientamento totale dei rappresentanti della Giustizia in Livermore 2021.

Coefore / Eumenidi. Giuseppe Sartori e Anna Della Rosa;
sullo sfondo Gaia Aprea — foto: Maria Pia Ballarino



Coefore / Eumenidi. Al centro Giuseppe Sartori e Maria Laila Fernandez, Marcello Gravina, Turi Moricca; sullo sfondo Olivia Manescalchi foto: Tommaso Le Pera



L'arte del tradurre

Walter Lapini

In genere pensiamo a Eschilo Sofocle Euripide come a figure finitime, a tre fratelli proporzionalmente distanziati. In realtà Eschilo potrebbe essere comodamente il padre degli altri due. Nato nel lontano 525 sotto i tiranni, e morto nel 456, egli nulla sa della guerra contro Sparta, della democrazia imbruttita, della commedia "cattiva" e di tutto ciò che avrebbe costituito la quotidianità dei più giovani colleghi. Ma l'anagrafe non dice ancora tutto. Mentre Sofocle ed Euripide fanno parte del nostro stesso mondo letterario, Eschilo ha la testa girata all'indietro, verso una greccità ancestrale e oscura che inquieta e attrae allo stesso tempo¹. Anche in fatto di lingua e stile la distanza fra Eschilo e gli epigoni è abissale. Può capitare di attribuire a Sofocle un verso di Euripide, a Euripide un verso di Sofocle. Ma con Eschilo è difficile sbagliarsi: è l'unico dei tre che parli davvero una lingua a noi straniera.

Questa lingua è sotto osservazione da sempre. Aristofane nelle *Rane* ne sbeffeggia i paroloni "accigliati e crestuti", alti come torri, grandi come tronchi d'albero, pesanti come carri di buoi (vv. 924-925, 1004-1005, 1056-1057). I manuali moderni, meno coloritamente ma in piena continuità, parlano di stile grandioso, solenne, possente, magniloquente. La definizione migliore è però quella di Pasolini: "linguaggio strumentale"², cioè che si fa strada verso la meta pressando e sfondando, marcato da una netta displanarità fra essenziale e accessorio: a differenza che in Sofocle ed Euripide, in Eschilo i "residui" non rientrano in gioco come ornamentazione o rifinitura, ma rimangono inerti, grezzi, sinistramente appesi fra le grétole della gabbia metrica: è una poesia che avanza di sommità in sommità, di grandezza in grandezza, senza nulla in mezzo.

Fatta salva la specificità dell'autore, i problemi che ho incontrato nel tradurre sono quelli di sempre, già ben presenti a Schleiermacher all'inizio dell'Ottocento, che per primo individuò le due – e solo due – possibili vie: quella estraniante (portare il fruitore verso l'autore) e quella naturalizzante (portare l'autore verso il fruitore). Come Pindaro, come Orazio, così Eschilo fa parte del manipolo degli intraducibili: andrebbe somministrato nel testo originale, audito come una musica sacra. Per ciò che potevo, ho cercato di riprodurre la sostenutezza di questo linguaggio senza cadere nelle stravaganze, nei goffi letteralismi: "il dardo veloce di piede", "la vampa sugosa", "le cagne della madre". Sono in debito di un mezzo prelievo con Ettore Romagnoli (*Coefore* 930)³ e di un furto in piena regola con Emanuele Severino (*Coefore* 313)⁴.

Le somiglianze con altri traduttori, se ci sono, sono casuali. Sono in debito anche con Francesca Gazzano e Sara Bonechi, lettrici di raffinata intelligenza. Infine sono in debito con il grande Bardo: la resa di *Coefore* 520-521, «nemmeno il

grande oceano di Nettuno / potrà lavare questo sangue: / così è scritto», è un adattamento dal *Macbeth*⁵. Oltre che accigliato e crestuto, Eschilo è anche involuto e astruso. E gli scribi che di secolo in secolo ne hanno trascritti i testi, non orientandosi in tale astrusità, l'hanno ulteriormente aggravata con una quantità imprecisabile di errori di copiatura. Recuperare le vere parole di Eschilo non è impresa facile. A intervalli di trenta-quaranta anni uno studioso importante, in genere nordico, riprende in mano il testo, lo ripulisce di trucioli e cartacce, aggiusta dove può,



Coefore / Eumenidi.
Giuseppe Sartori
Olivia Manescalchi
Giancarlo Judica Cordiglia
foto: Tommaso Le Pera

crocifigge i versi irrecuperabili. Dopodiché, specie tra i filologi dei *sun countries*, si mette in moto l'industria dello smontaggio, che a forza di "corredo semico", di "sirrema in asindeto", di "isotopia scandita dal pendant", torna a spargere sul terreno gli stessi trucioli e le stesse cartacce.

Agamennone. Maria Grazia Solano
foto: Tommaso Le Pera



Sia l'edizione di Page (un capolavoro) sia l'edizione di West (meno) sono state sottoposte a questo trattamento da parte di legioni di *Korruptelenkultoren* (fra i quali in giovinezza ho per un poco militato anch'io).

Agli interventisti si imputa di costruire un Eschilo normalizzato, modernizzato, levigato; ai conservatori di farlo parlare a vanvera⁶.

Ma per fortuna questa disputa riguarda solo in astratto il traduttore eschileo: per quanto infatti l'Eschilo degli interventisti possa presentarsi ingentilito, si tratta pur sempre, per rubare un'immagine a Fenoglio, di graduazioni di gentilezza sul grugno d'un cinghiale. Leggiamo Sofocle e pensiamo ai tratti armoniosi e severi del modello lateranense; leggiamo Euripide e la mente corre al mediatondo, composto ritratto reatino. La pagina di Eschilo invece non accetta la transcodifica, né si sottomette allo sguardo meramente traduttivo, filologico, letterario. Infatti non è letteratura, è teatro, e come tale interloquisce solo con i maestri, con i *theioi andres* che nella parola e nel gesto sanno infondere la vita. La dura e scabra erma eschilea si leva sul deserto come una rupe di Memnone, «sola, immobile, gelida nel basalto negro. Le genti additano da lungi la sua aridità e la sua solitudine.

Ma come il sole sorge, le sue fibre segrete vibrano come le corde d'una lira, e da tutta la sua sostanza si effonde un'armonia purissima, come da un fiore il profumo. La rupe risponde solamente al sole»⁷.

1. In Aristofane, *Rane* 1030ss., Eschilo si include in una *lignée* che risale fino ai leggendari Orfeo e Museo.

2. *Eschilo. Orestiade*, traduzione di P.P. Pasolini, a cura dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, Urbino, STEM, 1960 = Einaudi, Torino, 1960, poi in: P.P. Pasolini, *Tutte le opere*, edizione diretta da W. Siti, Milano, Mondadori, 2001, *Appendice*, pp. 1007-1009: 1008.

3. E. Romagnoli, *Eschilo. Eumenidi*, Bologna, Zanichelli, 1921, 66.

4. E. Severino, *Interpretazione e traduzione dell'Orestea di Eschilo*, Milano, Rizzoli, 1985, 94: «chiunque agisce si attenda dolore»: l'ho copiato pari pari.

5. Il latinismo "Nettuno" (per "Posidone") e la sostituzione di "scritto" a "detto" – il greco ha *logos* – intendono rendere palese l'operazione.

6. Qualche esempio dalle *Coefore*: v. 69 «[il colpevole] fiorisca di peste che ogni sua colpa sodisfi»; 79-80 «quindi per me il giusto e il non giusto conviene tanto da dovere lodare il potere che sulla mia vita usurpa chi con violenza imperversa»; 250 «opprime una fame che produce l'inedia»; 330ss. «un lamento a Dike dovuto per padri e per genitori non appena con impeto intonasi in traccia del malvagio procede a ghermirlo di certo senza uno scampo»; 343-344 «voce di vittoria te scorti nelle sale caro signore - coppa versata di fresco»; 830 «concreta [imperativo] perdizione immacolata», e così via. Evito di indicare (non ha importanza) le paternità di queste frasi.

7. La citazione, modificata e tagliata, proviene da E. Romagnoli, *Intervista con Ugo Foscolo sui poeti classici e l'asinità dei pedanti*, "Giornale d'Italia" 24.07.2017, poi incluso nella seconda edizione (uscita nello stesso anno della prima) di *Minerva e lo scimmione*, Bologna, Zanichelli, 19172, 238-239.



Coefore/Eumenidi. Olivia Manescalchi — foto: Tommaso Le Pera

Coefore/Eumenidi. Anna Della Rosa, Gaia Aprea e Graziana Palazzo — foto: Tommaso Le Pera



lamialiguria

Castelvecchio di Rocca Barbena



Liguria,
un mare
di Borghi



REGIONE LIGURIA



Genova
24 Marzo 2023
Teatro Eleonora Duse

La cultura che crea economia

Dal mecenatismo
sostenibile al ruolo
strategico delle
sponsorizzazioni e del
fundraising nella
valorizzazione dei
teatri, dei poli museali
e del patrimonio
artistico e musicale
italiano.

Per informazioni: tel. 010.534.2400 | teatronazionalegenova.it

PATROCINIO

CON IL SOSTEGNO DI



