

Titolo || Eschilo, che per primo ha costruito parole come alte torri

Autore || Ferdinando D'Agata

Pubblicato || Marcido Marcidorjs, Famosa Mimosa, *Una giostra: l'Agamennone*, Edizioni del Noce, 1990

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

UNA GIOSTRA: L'AGAMENNONE

da Eschilo

con Maria Luisa Abate, Lauretta Dal Cin, Marco Isidori, Costanza D'Agata, Ferdinando D'Agata

e con la straordinaria partecipazione di Nana Sabi

progetto della reggia degli Atridi, delle macchine sceniche e dei costumi di Daniela Dal Cin

manifesto di Oncino

direzione di Marco Isidori

produzione Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa - Festival di Chieri '88

Eschilo, che per primo ha costruito parole come alte torri

di Ferdinando D'Agata

Prologo

Un bianco telo nasconde alla vista del pubblico convenuto la Reggia degli Atridi: è la "skenè", elemento di separazione che allude alla distanza dell'esperienza comune da quella dionisiaca del Teatro, ed anche il primo dei segnali che preordinano la partecipazione all'evento e l'inizio della rappresentazione.

Un disegno topografico, spaziale e visivo, vi si sottintende, ed esprime l'aderenza strutturale, non archeologica, di *Una giostra: L'Agamennone* allo spirito fondamentale della tragedia: l'unità organica di spazio, azione, musica, testo, coreografia e costumi, che alla tragedia attica deriva dal Rito, il cui svolgimento non tollera che luoghi, gesti, parole, abiti, investiti di una medesima identità sacrale.

Qui è la radice profonda del Teatro, l'origine della sua stessa specificità estetica: il carattere unitario di tutto quanto in esso concorre alla costruzione drammatica, la pertinenza di acconciature e costumi, della recitazione, della scenografia e della musica, pertinenza propria dell'atto liturgico che non consente alcunché di interscambiabile. Non a caso Eschilo fu accusato di essersi servito dell'abito rituale dei Misteri Eleusini e deriso anche, per la troppo dirupata e fantastica audacia della dizione e per il tessuto verbale inusitato, sorretto da una dilatazione semantica delle parole fino al limite dell'impossibile, quasi un uso esorcistico e mantico del suono verbante.

In *Una giostra: l'Agamennone* è a questo spirito di coesione estrema del tragico che riporta ogni elemento della sua costruzione. Ecco che alla "skenè", avanzata ad occultare il recinto della Reggia e dell'Azione, non un fondale, si fa strada la figura muta di una nana, grottescamente danzando al suono di "Granada" (canto di "servizio" ma anche canto di "entrata"); essa è un'annunciatrice, l'adescatrice barocca che con il suo abito di corte e l'acconciatura sonante di campanelli attira alle magnificenti meraviglie dell'arte scenica. Nella luce crudele del mezzogiorno, per cui si rischiera in vista la Reggia degli Atridi svelata, spenta l'ultima nota della siringa panica, colei che, vestita di fiammante rosso, si accompagna alla nana invitando gli spettatori ad accedere, è un'anima guida, una mediatrice e una mentrice del "viaggio nell'aldilà", cui si equipara la partecipazione del pubblico all'evento rappresentato, pubblico non più di "solamente vivi", ma di uomini e donne in qualche straordinario modo solidali con il regno dei morti, dal quale è tratta a più vera vita la rappresentazione degli antichi Eroi. La linea scala, che il rosso-vestito valletto accosta alla Reggia, è un segno ulteriore del graduato accedere degli spettatori all'accadimento scenico, un altro di quegli elementi topografici di accesso al mondo, trasfigurato e straniero, del Teatro. Interamente manifesta è, nell'architettura della Reggia degli Atridi, quell'unità, detta, tra le diverse espressioni concorrenti alla Forma definitiva dello spettacolo.

Lo spirito totalizzante di una costruzione in nessun punto arbitraria, coglie infatti, con essa, il nucleo di una verità spaziale: quell'essere aperto e senza interno dei colonnati dorici, da dove è bandita ogni allusione psicologica.

Non vi è dunque separazione prospettica tra lo spazio occupato dagli spettatori e i diversi piani in cui ha luogo l'azione drammatica: essa, la linea "orchestra" del Coro, tutt'intorno circolante e la raggiera di corde tesa sopra il cerchio elevato di panche, che è la cavea del pubblico. A questa composizione, necessaria allo spazio esatto del tragico, concorrono elementi e suggestioni forti dal mondo del circo, dei divertimenti viaggianti e degli antichi Stadi che sono, per noi, luoghi autentici dell'epifania dionisiaca.

Appena un po' dissonanti vi partecipano anche le memorie dell'originaria platea circolare della danza bacchica e la riproposizione, secondo linee di geometrica astrattezza, degli arcaici luoghi di culto: le selvatiche radure, circondate da erme e maschere

terrifiche.

E' intera la meraviglia, per lo spettatore, e molteplice, come si addice all'apparire di forme divine; ogni volta cangiante, se di poco mutasse il suo punto di osservazione.

Il Coro

Se in virtù della configurazione spaziale della Reggia - luogo teatrale autonomo e autosufficiente - l'evento si comunica con la forza di una possessione magica, simile a quella di un rito di identificazione, nel Coro è celata, non soltanto la chiave drammaturgica che apre le porte del racconto ma, anche, il legame più sottilmente segreto con una "physis" non ancora umana, cui allude l'archetipo corteggio di Satiri.

Perciò la distanza radicale da ogni interpretazione "classica", coreograficamente archeologica e psicologizzante del Coro di

Titolo || Eschilo, che per primo ha costruito parole come alte torri

Autore || Ferdinando D'Agata

Pubblicato || Marcido Marcidorjs, Famosa Mimosa, *Una giostra: l'Agamennone*, Edizioni del Noce, 1990

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

Una giostra: l'Agamennone.

I tre attori che lo compongono ne infrangono ogni verosimiglianza, con una recitazione che solo raramente è strettamente corale, restituendone la suggestione e la seduttività con i toni di una dizione il cui disegno verbale, quasi dovesse da solo appropriarsi e trasmettere l'intero spirito della tragedia, davvero se ne assume tutto l'onere, aggiungendovi, per sovrabbondanza e lusso (non è il destino tragico, appunto, lusso e sperpero di magnifica vitalità?), la funambolica fatica dei tre corpi, tesa ad ancora sottrarre psicologica emozione e a riprodurre e comunicare, in sua vece, un coinvolgimento più elementare: quello di chi assiste, come nel Circo e nell'Agone, a qualcosa di bravamente rischioso.

La riproduzione sonora della lingua, icastica e spesso virtuosistica, della scrittura eschilea, è un problema alla cui difficile soluzione *Una giostra: l'Agamennone* partecipa con uno stile recitativo che riferisce al canto (a quello spirito della musica, più esattamente, che nelle intuizioni di Nietzsche è all'origine della tragedia) ma, proponendosi di ricostituirne il carattere dionisiaco, con intonazioni che dal "parlato" si evolvono in una direzione opposta sia al "recitar cantando" sia alla "ritmica", cioè trattando le parole soltanto "come se" fosse possibile su di esse comporre una partitura di note, e non realmente vincolandole a una qualunque consuetudine musicale.

Non infatti nella significazione sua di forma specifica di fonazione e intonazione, intendiamo il canto, ma quale referente allegorico, e però assoluto, della dimostrazione mediante la parola, ché transita nella lingua la formulazione dell'umano enigma e solo c'è il mezzo effratore della parola a scioglierlo, come altro risolutore edipico - cantava la Sfinge i suoi enigmi - non c'è, se non l'attore.

Ma quello solo, di attore, che partendo dai contorni "tonemici" del discorso, sottoposti alla tecnica della dizione, attinge infine a una sintassi vocale che interamente si sostituisce al piano della narrazione.

Quanto vi si presuppone: che l'ognuna singola sillaba abbia già in sé, nel proprio suono, intero il suo senso, così conduce a una trasformazione teurgica delle parole, altro che recitazione!

Qui però si delinea anche l'ambito dell'originale e pressoché isolata ricerca che la Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa svolge, dai suoi esordi, sulle potenzialità espressive della parola recitata, e quindi il suo carattere più difficilmente decifrabile, se non dagli esiti e dalla capacità di comunicare e coinvolgere dall'interno dell'evento teatrale il fuori di colui che vi assiste. Gesto e recitazione, questo danzare e questo cantare nostri, concorrono ad un'unica struttura formale, ad una configurazione necessitante dell'efficacia dell'espressione. Vi hanno parte le discendenze dalle ricerche sul corpo dell'attore degli anni '60 e quelle contemporanee di Carmelo Bene sulla "phoné", tese a fondersi in un unico e singolare stile e modo d'essere teatrale.

I Personaggi

Come nel Coro arcaico l'attore, così, dal nostro e tripartito, si distaccano i personaggi di Agamennone e Cassandra al momento di accedere nell'arena. Distacco che si evidenzia non soltanto attraverso il mutato luogo della loro azione, ma anche dalla vestizione, a vista, e in un certo modo rituale; è infatti Clitennestra che demiurgicamente prepara i personaggi. Il loro ingresso accentua il carattere di "numero", di "esibizione", già presente nelle evoluzioni del Coro.

L'abito poi, il costume indossato, è esso stesso in rapporto inusitato con lo spazio dell'arena, che tende tutto ad occupare. E' una vera "macchina" che limitando e costringendo ogni movimento al suo servizio, trasfigura con il corpo anche la gestualità. Vi si esprime e si accentua la natura del "Soma" divino e un ordine di riferimenti al mostruoso come ad un corpo linguistico: un'avventura e un vagabondaggio nella sintassi primitiva di ogni lingua.

La macchina scenica dei costumi che "maschera" e trasfigura, allude a una mimesi che è anteriore al sorgere dell'individuazione ed è strumento di un "essere-così", la cui natura è significativa soltanto nel difforme e deforme. Essa dà dimostrazione di un eccedere che è il modo proprio di rappresentarsi del non-umano e tuttavia è strettamente connesso alla Forma-spettacolo. E' infatti al di là del velo di Maya della proporzione che si possono scorgere i tratti universali della deformità, per i quali soltanto possono parlare all'uomo le profondità del mondo.

E' pena l'agire, che sempre conduce a rovina, il fato si chiude addosso all'Eroe con una guaina irta di lignei aculei che tutto inibisce. Dopo l'orgia tricotante di un'azione violenta non resta, della volontà che si è fatta simile a quella degli Dei, che un pupazzo irriso dalle Moire: è Agamennone.

Non altro che un reiterato girare e vorticare sul proprio asse gli è concesso. Più che uomo è un feticcio, un totem intorno al quale si infittiscono la rete di parole ingannatrici (le sue sono balbettio e urlo) e gli esorcistici scherni di Clitennestra. Nonostante l'accentuazione parodistica che permea l'incontro regale, la disposizione di Agamennone e Clitennestra all'interno dell'arena come in un planetario, allude al mito astrale delle cacce celesti, a quel "toro dalle corna nere", Marte, che cade nella rete delle Pleiadi, tesa da Artemide, la divina cacciatrice.

Non libera come Clitennestra di agevolmente muoversi (c'è da aggiungerlo? Sebbene anche lei chiusa nel recinto fatale?), Cassandra neppure è imprigionata, come Agamennone, in un abito la cui costrizione, pressoché assoluta, direttamente riferisce a un destino che non sa.

Essa infatti conosce, profeticamente conosce, il suo fato e pure non può mutarlo, perciò la sua veste rituale soltanto l'ostacola, non la irrigidisce.

Lei, che è al servizio di un dio, allo stesso modo la serve, può camminare, mani e braccia possono agitarsi, ma quasi unicamente per impedire alla raggiera di aste metalliche - le sue profetiche bende - di cozzare contro il perimetro dell'arena; sono ali d'uccello, inutili se in gabbia.

Titolo || Eschilo, che per primo ha costruito parole come alte torri

Autore || Ferdinando D'Agata

Pubblicato || Marcido Marcidorjs, Famosa Mimosa, *Una giostra: l'Agamennone*, Edizioni del Noce, 1990

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

Così in Cassandra dura qualcosa di più solidale con l'umana vicenda, i suoi vaticinii si confondono all'infelice sapienza degli uomini, non possiedono la forza tracotante, convincente, degli dèi che tutto sanno; ma, non creduti, non compresi, partecipano nel dubbio che accompagna la troppo umana conquista della coscienza.

La tenue corona di luce vanamente la illumina, il dio la rischiera alle spalle, come deridendola. Smesse le insegne della sua elezione essa si avvia alla morte. Una pedana circolare - bilancia del fato - venendole incontro la innalza al di sopra dell'arena e là la abbandona da dove aveva udito l'ululare delle Erinni in attesa.

L'etimo, compreso nell'attore, di colui che agisce, assume il massimo rilievo con il personaggio protagonista, di Clitennestra. La sua figura è l'unica che non si distacca dal coro, essa è sempre al centro dell'arena, di là la sua signoria si estende, maieuticamente, sull'orchestra, non solo perché Clitennestra è artefice dell'ordito di eventi che trama l'azione, ma soprattutto perché dialetticamente le si sovrappone l'autore dello spettacolo, non sbadatamente è lo stesso regista ad arrogarsene la parte. Che un uomo la interpreti non è allora tanto da ricercarsi in una sottolineatura psicologica della "virilità" di Clitennestra, quanto nella complessità del suo mitologema che riferisce ad Artemide, la dea ai cui Misteri presiedeva un sacerdote in vesti di donna. Come questo arcaico direttore del Rito egli dirige, nello spettacolo stesso, il suo farsi, formalizzandovi quel compito di costruzione che caratterizza il lavoro della regia. Ne risulta un'esaltazione della funzione protagonista di Clitennestra, che però non indulge a letture psicologiche.

Il suo gioco di direzione dialettica con il Coro si estende, dai personaggi di Agamennone e Cassandra, anche agli oggetti di scena, come avviene durante il monologo dei fuochi, quando intrattiene una vera e propria giostra d'armi con la barbagliante sfera di rame che, roteante a colpirlo, li suggerisce.

E' poi sempre in lotta con il pesante mantello di scaglie metalliche che di volta in volta è stuoia, manto regale o puro strumento musicale, ed infine, al momento delle vestizioni, quasi andasse a infondere vita a meccanici giocattoli. Il suo dire è una fascinazione di suoni e di ritmi, di allusioni insieme uditive e visive, spartito tra più sensi com'è, appunto, la parola di Clitennestra, irta di enigmi (è pur sempre sorella di Elena e figlia di Parsifae, reti e labirinti e seduzioni, anche mostruose, non le sono estranee).

Parlano così gli dei, designazioni di uno stato di disordine irriducibile all'ordine linguistico.

Una sola figura, eccentrica per i suoi colori, non Coro, non personaggio, dialetticamente incrina la coerenza di *Una giostra: l'Agamennone* con la tragedia eschilea; quasi un'icona semovente dello spirito barocco, con quell'abito da Infanta di Spagna rivisitato, ispirato com'è alle Meninas di Velasquez. Un'allegoria del Teatro, inquietante quel tanto che l'essere interpretata da una bambina suggerisce.

Preziosa e continua presenza nel corteggio del Coro, essa incide, con le sue dita di luce, i passaggi più espressionistici di Cassandra, intrecciando infine con Clitennestra, al suono del suo ultimo ditirambico monologo, l'astrattamente feroce danza sciamanica che sigilla lo spettacolo.