

JOCELYN HERBERT E TONY HARRISON: PAROLA, SCENA E MASCHERANELL' *ORESTEA* (1981)

«Poetry is all I write, whether for books, or readings, or for the National Theatre, or for the opera house and concert hall, or even for TV. All these activities are part of the same quest for a public poetry [...] I sometimes work with ancient originals written at times when poetry had the range and ambition to net everything, but if I go to them for courage to take on the breadth and complexity of the world, my upbringing among so-called “inarticulate” people has given me a passion for language that communicates directly and immediately».

Tony Harrison, 1987

ABSTRACT

Nel 2011 il National Theatre di Londra celebrava il trentesimo anniversario della produzione dell' *Oresteia* (*Agamemnon*, *Choefori* e *Eumenides*) con una grande mostra che raccontava il lungo processo di creazione di uno degli allestimenti più famosi del teatro inglese degli ultimi quarant'anni; si tratta dell'adattamento e della traduzione della *Trilogia* di Eschilo a opera del poeta e scrittore inglese Tony Harrison, con la regia di Peter Hall (direttore del Teatro Nazionale dal 1973 al 1988) e le scene e le maschere di Jocelyn Herbert. Questa mostra curata da Cathy Courtney, arrivava sette anni dopo la grande esposizione dedicata alla scenografia inglese intitolata *Jocelyn Herbert at the National* (2004). Il presente saggio racconta il lungo percorso creativo che ha portato alla definizione, oltre che di un'originale traduzione, anche di un particolare allestimento scenico che prevedeva l'uso di maschere per i soli attori uomini, create dalla Herbert, una delle più famose *stage designer* britanniche. I materiali preparatori sono stati messi a disposizione *online* negli ultimi anni, grazie a un progetto di digitalizzazione del National Theatre in collaborazione con Google Culture Institute. Proprio alle maschere della Herbert e alle diverse proposte e trattamenti della maschera greca in chiave contemporanea è dedicato un contributo critico finale che le affianca comparativamente sia a quelle del mascheraio e studioso di teatro greco classico Ferdinando Falossi, sia alle maschere video digitali e fotografiche create rispettivamente da Teatrino Giullare e da Marzio Emilio Villa.

In 2011, the National Theatre in London celebrated the 30th anniversary of the stage production of *Oresteia* (*Agamemnon*, *Choefori* and *Eumenides*) with a major exhibition recounting the long process of creation of one of the most famous productions of English theatre of the last forty years; the adaptation and translation of Aeschylus' *Trilogy* by the English poet and writer Tony Harrison, directed by Peter Hall (director of the National Theatre from 1973 to 1988) and the sets and masks of Jocelyn Herbert. This exhibition, curated by Cathy Courtney, came seven years after the major exhibition dedicated to the British stage designer entitled *Jocelyn Herbert at the National* (2004).

This essay recounts the long creative path that led to the definition not only of an orig-

inal translation, but also of a particular stage set that included the use of masks for male actors only, created by Herbert, one of Britain's most famous stage designers. The preparatory materials have been made available online in recent years, thanks to a digitisation project of the National Theatre in collaboration with Google Culture Institute. It is precisely to Herbert's masks and the various proposals and treatments of the Greek mask in a contemporary key that a final critical contribution is dedicated, which compares them with those of mask-maker and scholar of classical Greek theatre Ferdinando Falossi, as well as the digital video and photographic masks created respectively by Teatrino Giullare and Marzio Emilio Villa.

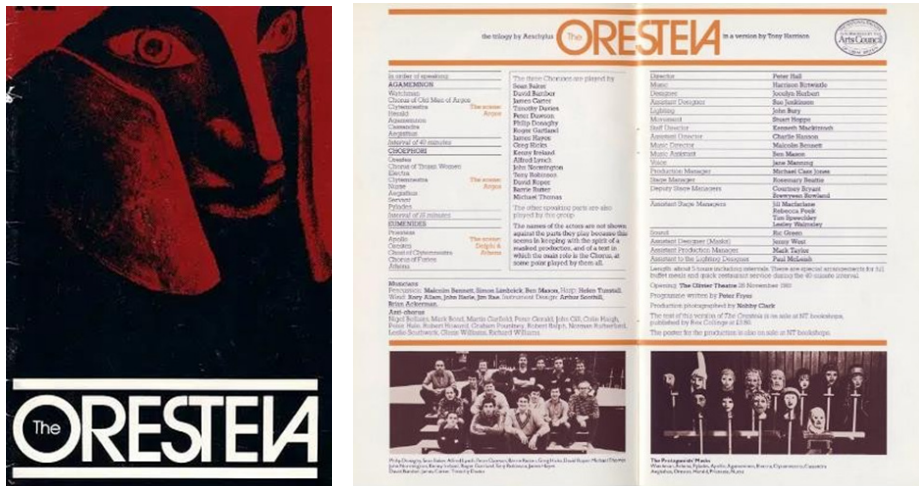


Fig. 1. La locandina originale disegnata da Richard Bird, Michael Mayhew, 1981; fig. 2 *The Oresteia*, libretto di sala dello spettacolo.

L'Oresteia tradotta da Tony Harrison con la regia di Peter Hall, la musica di Harrison Birtwistle e le scene e le maschere di Jocelyn Herbert, debuttò al National Theatre di Londra il 28 novembre 1981; ebbe un enorme successo, al punto che, pur concepito per lo spazio specifico del Teatro Olivier, fu portato in *tournee* nei teatri antichi della Grecia, in particolare a Epidauro nell'estate del 1982.

A distanza di quarant'anni dall'*Oresteia* londinese è possibile attingere ai materiali preparatori di scena grazie al National Theatre che detiene dal 2014 l'Archivio di Jocelyn Herbert (JHA) e che ha affidato recentemente al Google Cultural Institute la digitalizzazione di parti di story board, disegni, fotografie, cartoline, lettere e testimonianze, nonché il loro deposito per una massima visibilità, nella piattaforma Google Arts and Culture; queste tracce grafiche sono andate a comporre alcune mostre *online*: *The Role of Theatre Design* (2018) dove sono inseriti la maggior parte dei materiali preparatori a cui facciamo riferimento per il presente saggio; ed inoltre, *Greek Tragedy at the National Theatre* e *Playing with Scale. How designers use set models*

(2018).¹ Ma la documentazione più completa della *Trilogia* rimane, oltre al sito ufficiale della Herbert con le risorse divise in *gallery* per tipologia di materiali (*masks, sets, costumes, sketches*), il *workbook* originale, in parte pubblicato nel catalogo della mostra *Jocelyn Herbert and Tony Harrison: from the Jocelyn Herbert Archive at the National Theatre* (Chelsea College of Arts, 2016) e in parte nel volume *A Theatre Workbook* (1995) curato da Cathy Courtney.

LO SPAZIO SCENICO

Agamennone e *Coefore* sono ambientate ad Argo, mentre le *Eumenidi* a Delfi e Atene; la trilogia prevede il riferimento alla casa degli Atridi, al tempio di Apollo e la presenza della statua di Atena: questi spazi furono orchestrati dalla Herbert sfruttando la particolarità del teatro londinese dove era prevista la rappresentazione; progettato dall'architetto Denys Lasdun,² il teatro Olivier (che è parte del National Theatre) ha infatti, una pianta semicircolare realizzata sull'esempio del teatro di Epidauro del IV secolo a.C., e dell'abbraccio ideale tra il luogo del pubblico e la scena.

Possiamo dare un primo sguardo allo spazio scenico che si estende in modo significativamente ravvicinato alla platea, sia dallo *storyboard* della Herbert che dalle fotografie di documentazione: queste ci permettono di riconoscere i vari movimenti di scena davanti alla *skené* e intorno e dentro l'area circolare dell'orchestra da parte degli interpreti (sedici in tutto, tra attori e componenti del coro).

¹ Come per altri depositi *online* di artisti e musei, l'Archivio della Herbert sulla piattaforma Google Arts & Culture è pensato come un percorso virtuale tra la documentazione visiva e testuale. Grazie al più grande *repository* di immagini in alta definizione al mondo, i materiali originali di quella produzione datata anni Ottanta sono liberi per la consultazione, e questo permette anche di visualizzare e comprendere nei dettagli, le scelte stilistiche degli autori. La mostra *Playing with Scale* (che esplora l'utilizzo dei modellini in scala per la scenografia in sette produzioni del teatro Olivier di Londra dal 1977 al 2018, tra cui anche quelli della Herbert) è *online*.

² Denys Lasdun fu nominato architetto del Teatro Nazionale nel 1963, il direttore era Laurence Olivier. Completato nel 1976, il Royal National Theatre si trova sulla riva sud del Tamigi; è formato da due torri che si innalzano con terrazze orizzontali stratificate ed è considerato uno degli esempi più importanti del Brutalismo inglese. Per il progetto del teatro Olivier, che è parte della struttura del National Theatre, Lasdun fu affiancato da un team di architetti e scenografi tra cui Philip Wood e la stessa Jocelyn Herbert che realizzarono modelli in scala per ottimizzare lo spazio e per migliorare la visibilità del pubblico. La Herbert nel progettare il modellino, si fece guidare dall'altezza dello sguardo del pubblico che doveva essere a circa un metro e mezzo da terra.

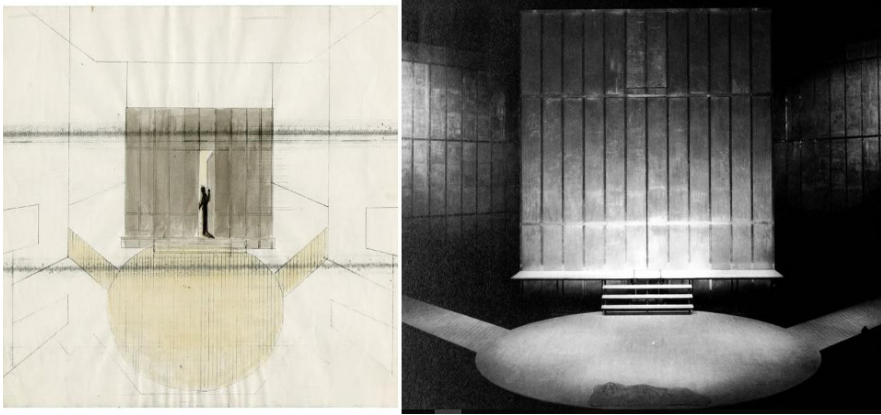


Fig. 3. Uno dei disegni che costituisce il corpus dello story board dell'Oresteia di Jocelyn Herbert con la sottolineatura ad acquerello (beige e marrone) dei due luoghi centrali della rappresentazione: l'orchestra e la skené rialzata con un'apertura centrale, con l'accenno alle due uscite (parodoi/eisodoi) laterali. Fig. 4: foto di scena in bianco e nero con la skené di metallo senza aperture e con la visualizzazione delle scale per la discesa nell'orchestra. Archivio National Theatre. Fonte Google Arts & Culture.

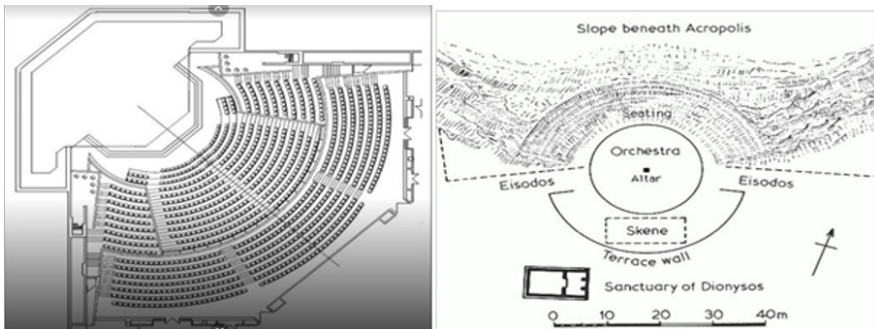


Fig. 5. Pianta dell'Olivier; fig. 6. Schema del teatro di Epidauro e sua collocazione geografica.



Fig. 7. La platea dell'Olivier, fonte Google Arts & Culture; fig. 8. Il teatro di Epidauro, ph: C. Raddato, licenza CC BY-SA 2.0.

È la stessa Jocelyn Herbert, a spiegare che per evocare la tragedia si era fatta ispirare dalla configurazione dell'architettura antica dei teatri perché «l'essenza del dramma greco è usare l'auditorium stesso e aggiungere solo gli elementi laddove necessario»:

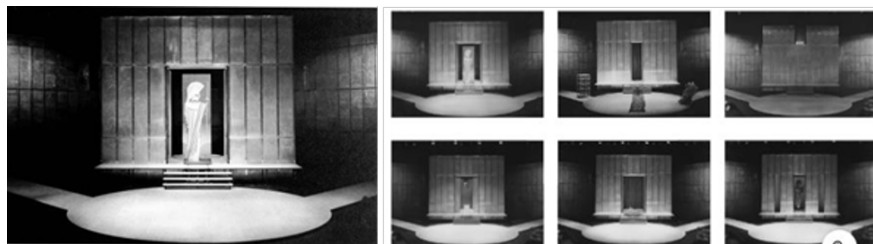


Fig. 9. Un'immagine del secondo atto dell'*Agamemnone* con la statua di Apollo in posizione centrale. Quattro dei moduli che compongono la skené di metallo sono aperti. Fig. 10. Le diverse configurazioni della scena con le aperture.

L'*Agamemnone* ha bisogno di un palazzo dietro le cui mura accadono cose terribili. Volevo usare il teatro dal punto di vista architettonico e utilizzare i materiali di cui l'Olivier stesso è fatto. Ci sono una serie di porte di metallo sul retro del palcoscenico che mi hanno dato l'idea di fare una facciata di metallo che facesse loro da eco. Ho progettato un'enorme porta con aperture su entrambi i lati, posta su una piattaforma rialzata con dei gradini che portano ad essa.

Nel secondo atto Apollo appare nella grande apertura al centro, che è diventata il suo santuario, e nel terzo atto viene posta lì la grande statua di Atena.³

Ma se l'auditorium deve essere parte della scena, allora è implicito il coinvolgimento del pubblico: chi guarda non è solo partecipe ma diventa a sua volta responsabile dell'azione tragica. Non esiste uno spazio sacro e uno rappresentativo. Il teatro occupa e invade lo spazio della vita e lo trasforma.⁴

LA COLLABORAZIONE TRA HARRISON E HERBERT, UN «THEATRICAL LOVE-AFFAIR»

Tra gli anni Ottanta e Novanta, il *working class poet* Tony Harrison⁵ e la scenografa Jocelyn Herbert collaborarono a diversi importanti progetti artistici legati ai classici: *Square Rounds* (National Theatre, 1992: un collage della *Lisistrata* e delle *Troiane*),

³ Testimonianza di J. Herbert in COURTNEY 1995, p.119.

⁴ Certamente il riferimento più immediato è all'*Antigone* del Living Theatre (1964) che rompendo ogni schema e ogni finzione, portava gli attori a penetrare nello spazio degli spettatori portando la guerra dall'età dei Greci alla contemporaneità. Nessun luogo è protetto, la guerra può scatenarsi ovunque: MASTROPASQUA 2021.

⁵ Tony Harrison è nato nel 1937 a Leeds, città industriale dello Yorkshire occidentale, da una famiglia di umili origini. Scrittore, drammaturgo, regista cinematografico e televisivo, è considerato uno dei massimi poeti viventi. Impegnato su temi politici (la guerra nel Golfo) e sociali (l'esclusione, l'emarginazione, il conflitto tra proletariato e borghesia, i diritti dei lavoratori), ha vinto numerosi premi internazionali. Uno dei suoi lavori più noti è la poesia *V* (1985) scritta durante lo sciopero dei minatori del 1984.

The Oresteia (National Theatre, 1981), *The Trackers of Oxyrhynchus*, dai frammenti del dramma satiresco *Ichneutai* di Sofocle, allestito allo stadio di Delfi e al National Theatre, 1988). Le opere da lui tradotte e adattate dai classici Greci esplorerebbero, secondo lo studioso Steve Padley, le stesse tematiche di esclusione sociale già al centro di molta produzione editoriale, teatrale e cinematografica del poeta e scrittore, dalla *Medea* simbolo di disobbedienza civile, ai satiri protagonisti di *The Trackers of Oxyrhynchus*, dove esamina le questioni di espropriazione sociale e culturale: «La poesia di Harrison per il palcoscenico porta voci dure, sovversive, ma voci anche drammaticamente efficaci provenienti dai *margini*, in conflitto con il mondo esclusivo della letteratura classica e dell'erudizione, con rielaborazioni agguerrite del dramma greco antico, che rivelano urgenti risonanze storiche e contemporanee».⁶

Translation Prize nel 1982 e segnò un punto di svolta nella carriera di Harrison e un ritorno al passato, considerata la sua traduzione negli anni Sessanta, della *Lisistrata* di Aristofane (in collaborazione con il poeta irlandese J. Simmons, 1964) per una performance in Nigeria⁷ dove visse per due anni con la famiglia a seguito di un invito a tenere delle lezioni universitarie. La lunga collaborazione di Harrison con il National Theatre iniziò con la sua traduzione del *Misanthropo* di Molière nel 1973 che ebbe uno straordinario successo, a cui seguì un adattamento altrettanto ben accolto, da Racine della *Phaedra Britannica* (1975).

Tuttavia, la produzione dell'*Oresteia* fu più importante, perché collegata con l'incontro di Harrison con la scenografa Jocelyn Herbert da cui nacque una collaborazione di lungo periodo (il critico Hallie Rebecca Marshall la definì in un suo saggio, *A theatrical love-affair*)⁸ che durò fino alla morte di lei nel 2003.

Per ogni allestimento che lo vedeva coinvolto, Tony Harrison richiedeva espressamente la partecipazione artistica della Herbert che, tra le altre cose, si era contraddistinta in passato, per la lunga e importante collaborazione con il regista George Devine e soprattutto, con il drammaturgo irlandese Samuel Beckett per il quale realizzò le scene per la prima assoluta inglese di *Happy Days* nel 1962.⁹

Il nome di Jocelyn Herbert (1917-2003), considerata una delle più grandi scenografe inglesi del dopoguerra, è collegato al Royal Court Theatre di Londra e al National Theatre. Dopo un apprendistato da pittrice a Parigi, la Herbert svolse i primi studi di scenografia e costume allo Slade School of Art e, successivamente, al London Theatre Studio (LTS), con i registi Michel Saint-Denis e George Devine e con il gruppo Motley, che lavorava per i teatri del West End e di Broadway. Dopo la guerra e una deliberata pausa per seguire gli impegni familiari, fu chiamata a far parte dell'English Stage Company fondato da George Devine: è il 1956, anno dell'apertura del Royal Court

⁶ PADLEY 2001, p.2.

⁷ Il titolo della *Lisistrata* fu cambiato in *Aikin Mata (Boss Woman)*.

⁸ «Forse il modo migliore per descrivere il rapporto che seguì dopo la produzione dell'*Oresteia* è dire che si erano innamorati. Non un amore romantico, ma piuttosto era la reciproca scoperta di un partner con una visione condivisa di ciò che era possibile nel teatro, un desiderio di un teatro fuori dall'ordinario, e una fede nel teatro come arma sociale e politica» (MARSHALL 2007).

⁹ Sulle produzioni di J. Herbert: MONTEVERDI 2021.

Theatre, ricostruito dalle macerie della guerra e dove Devine iniziò una vera rivoluzione che proseguì per i dieci anni a venire, ospitando produzioni che non trovavano spazio nei teatri commerciali del West End e mettendo in scena la nuova drammaturgia inglese, a partire da quella dei cosiddetti “Angry Young Men”; proprio il testo-manifesto, *Ricorda con rabbia* (*Look Backin Anger*, 1956) di John Osborne è la terza produzione dell’English Stage Company al Royal Court. Herbert debuttò ufficialmente come scenografa nel 1957 con *Le sedie* di Ionesco e la regia di Tony Richardson, e continuò a lavorare con registi come John Dexter, che dirigerà il famoso testo di Arnold Wesker, *The Kitchen*.

Il traduttore-autore Tony Harrison prestò la sua penna per raccontare miti antichi e attuali divisioni sociali: offrì, infatti, al pubblico quella che fu acclamata come “una tragedia femminista”, per l’intuizione dello scrittore di evidenziare l’aspetto di prevaricazione e la tirannia delle figure maschili eschilee, la mortificazione della figura femminile, il declino del matriarcato e l’ingiustizia del patriarcato;¹⁰ ma soprattutto, mise in evidenza «il contrasto dei principi materno-tellurico e paterno-apolloineo o in altre parole, come una battaglia dell’eterna guerra dei sessi in cui trionfala parte maschile. Compito di Medea sarà quello di pareggiare le vittorie».¹¹



Fig. 11. Tony Harrison e Jocelyn Hebert a Delfi, ph. V. Hallam 1988. Foto tratta dal sito <https://fromthejocelynherbertarchive.com/>

L’esplicita ideologia femminista (la «prevaricazione dell’uomo-eroe e dell’uomo-dio sulla donna» come ricordava Umberto Albini)¹² e la lotta dei sessi, prima ancora che i temi sociali, fu evidenziata dall’autore in una lettera scritta al regista Peter Hall datata 1981:

¹⁰ Questa “propensione” femminista della tragedia di Tony Harrison nella traduzione dei Greci sfocerà nella “guerra dei sessi” della sua *Medea: A Sex War Opera* (1990).

¹¹ VIEZZI 1994, p.238.

¹² ALBINI 1991, p.210. Il riferimento è proprio alla regia dell’*Oresteia* di Peter Hall.

La questione del dominio delle donne da parte degli uomini va oltre la polarizzazione di destra e sinistra, ed è potenzialmente più accesa di quella questione. Devo solo ricordare alcune delle conversazioni sull'*Oresteia* che ho avuto: la mia sensazione è che il movimento femminista sia la prossima cosa che ci farà rivalutare le nostre vite e le nostre società. Il nostro futuro dipende da esso. Quando ci siamo incontrati la prima volta, ero entusiasta di quello che avevi detto sul fatto di voler fare opere greche perché mostravano una società che discuteva veramente con sé stessa.¹³

Harrison diede a Jocelyn Herbert alcune suggestioni in questa direzione, per il progetto di scena: tra queste, emerse proprio il tema del “femminismo militante”, a cui anche lei era particolarmente devota. La scelta deliberata di dare tutte le parti a soli uomini per esempio, rispondeva a uno scopo ben preciso, ben spiegato dall'autore nel programma di sala: «Far recitare le donne poteva sembrare come se noi del Ventesimo secolo, confermassimo con compiacimento che la guerra dei sessi sia finita e che l'oppressione del codice patriarcale esistesse solo nei tempi passati. La “mascolinità” dell'opera è come un contenitore sottovuoto che mantiene ancora calda (*attuale*, ndt) quell'antica questione».¹⁴

Harrison dirà che a unirli alla Herbert, oltre al femminismo, era la fiducia nella parola teatrale, e che di lei apprezzava la non didascalicità nel progettare le scene, il suo metodo di lavoro e gli obiettivi comuni («Mi è sembrato spesso che Jocelyn ed io stessimo scavando un tunnel da estremità diverse ma che conduceva verso lo stesso obiettivo»),¹⁵ oltre che l'impegno politico e sociale che lei aveva appreso all'epoca del lavoro con George Devine al Royal Court:

Il motivo per cui sono attratto dal teatro greco è che, prima di tutto, era un teatro che credeva nel primato della parola. Ciò che Jocelyn porta in questo lavoro è un'enorme fede nella scrittura come potere teatrale, come motore principale, portando la tradizione di impegno verso lo scrittore contemporaneo sviluppata al Royal Court dentro l'arena del drammagregco antico. Questo impegno è un meraviglioso strumento per scoprire la contemporaneità di un'opera antica. Anche quando mi sento scoraggiato è Jocelyn, paradossalmente in quanto designer, che mi ricorda di avere fiducia nel testo. Come si sa, è abbastanza comune nel teatro moderno fare tutto tranne che fidarsi del testo, e questa mancanza di fede si mostra in molta progettazione e produzione. In questa atmosfera un poeta può sentirsi sopraffatto e sminuito da altri elementi di una produzione. Questo non è mai il caso di Jocelyn. Un poeta non potrebbe essere benedetto con un collaboratore teatrale migliore di lei. Le persone che scrivono sul dramma dell'antica Grecia non hanno esperienza pratica di teatro; spesso presumono che, poiché il testo è ricco, la produzione deve essere altrettanto ricca. L'impegno di Jocelyn nella scrittura

¹³ T. Harrison *The Oresteia in the Making. Letters to Peter Hall*, in ASTLEY 1991, p. 280.

¹⁴ T. Harrison, Programma di sala per *The Oresteia* (National Theatre, 1981). Il programma includeva anche tre pagine di citazioni sulla subordinazione delle donne nella società occidentale e il passaggio da una società matriarcale a una patriarcale nella cultura greca antica, specificando che questo era un tema importante della produzione. Il riferimento è al matricidio collocato in una fase di mutamento epocale: il passaggio da un potere matriarcale di origine micenea a un emergente potere maschile guerresco; questo è evidenziato nella terza parte delle *Eumenidi* (vv. 734-743) quando si porrà fine alla persecuzione delle Erinni nei confronti di Oreste, a seguito del verdetto del tribunale dell'Areopago che vedrà vincere Apollo con la ben nota argomentazione della superiorità del diritto paterno sul diritto materno o della consanguineità (rappresentata dalle Erinni). Si veda COPPOLA 2016.

¹⁵ Intervento di T. Harrison in COURTNEY 1995, p. 230.

fa capire che il teatro greco creava i suoi effetti più forti non illustrando il testo. Lei è la designer perfetta per sbloccare questo fatto fondamentale del teatro Greco.¹⁶

UNA QUESTIONE DI LINGUA

La commissione teatrale viene da lontano, e lo studio della lingua del tragediografo greco impegna a lungo Harrison, titubante se gettarsi o no nell'impresa.

Nella corrispondenza con il regista Peter Hall già nel 1975 spiegava:

Sono stato finora un po' bloccato con l'*Oresteia*, anche se ora so come *non* farlo. Sto ancora aspettando di prendere il volo. L'impresa mi sembra molto più una 'drammaturgia collaborativa' di qualsiasi altro lavoro convenzionale di sceneggiatura, produzione televisiva ecc. Sono in affanno. Sto studiando il greco e i commentari per trovare indizi, e leggo quasi tutte le altre versioni. Nessuna di queste mi sembra neanche lontanamente attuabile se non nei frammenti più inconsistenti [...] Nessuna di esse si avvicina neanche lontanamente al coro, e questo è il problema.¹⁷

Harrison, come *resident dramatist* al National, fece molto più di una traduzione dal testo classico, reinventò dal punto di vista linguistico, il dramma greco; come puntualizza Paola Viezzi, Harrison creò degli «unicismi»:

Il poeta resta fedele all'originale greco per l'intreccio, i personaggi, e ambientazione storica: crea invece, un linguaggio nuovo che si immedesima nello spirito del testo, mettendone in risalto la misoginia e gemmando in neologismi per significare dei concetti antichi con termini nuovi che abbiano più presa su un pubblico moderno. Tali neologismi sono classificabili come *nonce-formations*, unicismi, ossia termini usati in una singola occasione senza l'intenzione di aumentare il patrimonio lessicale dell'inglese.¹⁸

Hall e Harrison sin dal 1975 fecero dei primi laboratori espressivamente dedicati alla lingua greca al National Theatre, per trovare il giusto corrispettivo con l'inglese, arrivando a definire per la rappresentazione, un gergo moderno e a scegliere un verso ritmico con una metrica di dodici sillabe a quattro accenti per ogni riga (92 crome al minuto).

Si arrivò a un uso dell'accento e del dialetto del Nord dell'Inghilterra, così giustificato da Harrison:

Essendo nato nel Nord dell'Inghilterra sono attratto dalla fisicità del linguaggio di Eschilo. Mi piace la sua scabrosità e il suo slancio. A scuola non mi è mai stato permesso di leggere versi ad alta voce a causa del mio accento dello Yorkshire. Dicevano che ero un barbaro, non adatto a recitare i tesori della nostra cultura. E la mia traduzione di Eschilo non è quello che si potrebbe definire una *deliberata vendetta*, ma più enfaticamente, una riscoperta della dignità dell'accento.¹⁹

¹⁶ Intervento di T. Harrison in COURTNEY 1995, p. 229.

¹⁷ T. Harrison, *The Oresteia in the Making. Letters to Peter Hall*, in ASTLEY 1991, p. 275.

¹⁸ VIEZZI 1994, p. 234.

¹⁹ T. Harrison, *The Oresteia in the Making. Letters to Peter Hall*, in ASTLEY 1991, p. 278. A questo proposito i critici spesso fanno riferimento al testo del *Prologo* iniziale della *vedetta* da un anno

Oswyn Murray specifica che l'uso di allitterazioni, assonanze, fonemi duri e la stessa presenza di una cesura centrale, richiamerebbe il ritmo del verso antico anglo-sassone.²⁰ Harrison dirà però, di aver solo voluto evitare il solito stile di traduzione prezioso e "melodioso" che corrispondeva a una certa tradizione teatrale *rétro*: questo è uno dei motivi per cui optò per «un'energia consonantica e allitterante con vocali brevi del Nord».²¹ Harrison si appassiona alla cadenza musicale della parola, alla presenza ritmata della *stichomitia*,²² ovvero il confronto tra due personaggi, che dona vivacità all'azione drammatica; proprio questa scoperta del verso ritmato nella tragedia è l'anello di congiunzione con il lavoro della Herbert sulle maschere. Queste ultime infatti, permettono agli attori di cambiare registro recitativo e al poeta di andare a indagare più a fondo il verso:

La sticomitia nella tragedia greca, una coppia formalmente abbinata di domande e risposte che sono al centro delle opere tragiche, ha una grande importanza in relazione all'uso delle maschere e anche sullo stile del linguaggio. Jocelyn mi ha aiutato a capire come le due cose fossero indissolubilmente legate. Gli attori tendono a considerare questi scambi come una parte di un dialogo vero e il loro istinto è quello di recitarli in modo naturalistico. Non funziona così [...] Quello che abbiamo scoperto è che la sticomitia rappresenta una sorta di 'cambio di passo' formale, in cui la maschera poteva far ruotare (*trasformare*, ndt) la sua emozione da un colore all'altro. Per esempio, l'Araldo nell'*Agamennone* indossa la stessa maschera sia quando deve entrare e fare il discorso della vittoria sia nel momento dell'euforia e infine, per dare la cattiva notizia. Il modo in cui passa dal vittorioso e trionfante al triste e sconfitto, è proprio attraverso la sticomitia.²³

LA SCENA E LA MASCHERA

Nei disegni di scena di Herbert depositati negli Archivi del National Theatre si nota un continuo avvicinarsi e allontanarsi dalla greicità: la scena richiama in forma essenziale quella che fu, o che noi immaginiamo fosse, la *skéné*²⁴ che si ergeva sul fondo, tra orchestra e bosco, come ancora ci documenta il Teatro di Epidauro. Ne riproduce, infatti, la struttura semplice e funzionale, dilatandosi a comprendere anche l'orchestra e le *parodoi* e *eisodoi* di entrata e di uscita degli attori e una porta centrale.

appostata sul tetto della casa degli Atridi, che apprende della presa della città di Troia e dell'imminente ritorno di Agamennone attraverso il sistema della catena di segnali luminosi: «No end to it all, though all year I've / muttered my pleas to the gods for a long / groped for end. Wish it were over, this / waiting, this watching, twelve weary months, night in and night out».

²⁰ O. Murray, *Poetry and the Theatre*, in ASTLEY 1991, p. 263.

²¹ Testimonianza di T. Harrison in COURTNEY 1995, p. 230.

²² La *sticomitia* è la parte dialogica di dramma greco o latino in cui due attori recitano un verso ciascuno alternato.

²³ Testimonianza di T. Harrison in COURTNEY 1995, p. 230.

²⁴ Ricordiamo che probabilmente, per la *skéné* venivano utilizzate facciate in legno e tessuto, facilmente smontabili. DI BENEDETTO – MEDDA (1997, p. 15) ricordano che «la facciata era in genere dotata di una porta: lo spazio dell'orchestra risultava così comunicante con uno spazio interno che costituiva una sorta di "prolungamento" dello spazio scenico visibile e che poteva eccezionalmente essere coinvolto nell'azione drammatica, diventando, almeno in parte, visibile agli spettatori».

La *skené* vera e propria è costituita nella versione della Herbert, da una parete di metallo che può aprirsi realizzando l'ingresso di un palazzo o di un tempio, mostrando anche spazi interni. Si tratta di una forma modulare che nella sua compattezza, mostra grande mobilità e leggerezza. Può essere importante ricordare il valore simbolico di "soglia" della *skené* nel teatro greco, ossia quel limite entro cui il rito della rappresentazione diventava possibile, come ricorda lo studioso di teatro greco Fernando Mastropasqua:²⁵

Le porte che in lei (*skené*) si aprivano, permettevano una comunicazione tra quanto la memoria degli uomini, intesa come conoscenza del passato e del patrimonio collettivo di storie e di verità e non solo come facoltà del ricordo, era in grado di far rivivere con le tecniche della messa in scena e la sapienza. Questa era l'unica e universale verità custodita dai morti e dalle presenze inferie del bosco, dove *physis* e divino conservavano in totale disgiungimento dalle fragili costruzioni umane delle città e del vivere civile, incorrotto e inalterato il loro dominio.²⁶

È ancora Mastropasqua a spiegare come anche le maschere, valorizzate e ampiamente impiegate nella rappresentazione inglese, rappresentassero per i Greci un elemento di passaggio, esattamente come la *skené*, cioè soglia tra questo e l'altro mondo, una linea rimarcata e da oltrepassare: «Una voce che risuona da cavità sotterranee - un volto che è ventre e poesia, una testa decapitata che cresce come un frutto sui rami - un passo estremo oltre il quale affiorano visioni sconosciute. Essere sulla soglia (maschera) o essere soglia (*skené*) costituisce uno stato privilegiato, ma anche di totale separazione dal tutto».²⁷



Fig. 12. Il "pieno" e il "vuoto" della scena e dell'orchestra, il varco socchiuso e spalancato della *skené* nello storyboard di Herbert.

²⁵ Fernando Mastropasqua, già professore di Storia del Teatro presso le università di Pisa, Trento e Torino, si è occupato di feste, di maschere antiche, di carnevali, di regia. Le sue pubblicazioni: *Komos, il riso di Dioniso: Maschera e Sapienza*, Roma, ETL – Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 1989; *Metamorfosi del teatro*, Napoli, ESI, 1998; *In cammino verso Amleto (Craig e Shakespeare)*, Pisa, BFS, 2000; *Teatro provincia dell'uomo*, Torino, Prinp, 2021; *La scena rituale*, Roma, Carocci, 2007; collabora a "Critica d'Arte". È autore con F. Falossi dell' *Incanto della Maschera. Origini e forme di una testa vuota* (Torino, Prinp, 2014).

²⁶ MASTROPASQUA 1998, p. 132.

²⁷ *Ibidem*.

Ma cosa prendere dai Greci e soprattutto, cosa può essere rappresentato in una scena moderna che imita quella antica, considerato che il momento critico della morte nella tragedia attica non è mai oggetto di rappresentazione? Come raccontare ciò che avviene nello spazio extrascenico e retroscenico visto che proprio nella trilogia eschilea, come ricordavano Medda e Di Benedetto, si mostra la valorizzazione dello spazio interno?²⁸

Ricordo che ci fu una discussione su come collocare la scena, con i cadaveri di Agamennone e Cassandra su quel carro con ruote che i Greci chiamavano *ekkyklema*. Clitennestra sta dietro le sue vittime in gongolante trionfo. Il regista voleva molto sangue, ma Jocelyn si oppose; quello che venne fuori fu un guanto di seta rosso, 'l'attenuamento' del sangue, che era collegato sia al panno rosso che si srotolava per accogliere Agamennone di ritorno da Troia, sia ai mantelli dati alle Furie come segno della loro accettazione nella comunità, proprio alla fine della *Trilogia*. Jocelyn difese fino alla fine questi valori stilistici quando altre persone stavano perdendo fiducia nel testo. Anch'io, il poeta delle profondità del dubbio, ero tra questi e devo benedire Jocelyn per aver ripristinato la mia fede con il suo impegno.²⁹

Di Benedetto e Medda escludono decisamente l'uso dell'*ekkyklema* che avrebbe permesso di trasferire il corpo da interno a esterno, in questa scena all'epoca di Eschilo, e ipotizzano piuttosto, che lo svelamento dello spazio interno avvenisse o tramite l'apertura centrale di una porta – anche se questa visione poteva essere interdetta a chi non fosse seduto frontalmente – o tramite la rimozione di una parte della *skéné* in legno.³⁰

Il momento drammatico corrispondente alla *katastrophé* (la morte dell'eroe e esibizione del cadavere) viene fatto intuire da un elemento cromatico: Clitennestra è vestita di rosso con un guanto rosso indossato in una mano a indicare l'omicidio del marito, il re di Argo Agamennone, e di Cassandra. La veste carmigna risalta tra i colori scuri della scena e quelli neutri dei costumi del coro; Clitennestra accoglie con un tappeto rosso che scende dalla reggia, Agamennone il giorno stesso del rientro trionfale in patria: il colore rosso è la visualizzazione dell'omicidio o una sua anticipazione. La scena successiva mostra esattamente al centro della *skéné*, i due cadaveri di Cassandra e Agamennone, e Clitennestra trionfante sopra di essi. Harrison aggiunge all'atto di amputazione delle mani e dei piedi da parte di Clitennestra al marito anche il membro virile.

²⁸ DI BENEDETTO – MEDDA 1997.

²⁹ Testimonianza di T. Harrison in COURTNEY 1995, p. 230.

³⁰ DI BENEDETTO – MEDDA 1997, p.88.



Figg. 13-14. Corrispondenza tra disegni e realizzazione scenica: la scena del ritorno di Agamennone: la sequenza dell'omicidio nascosto alla vista ma prefigurato dai tappeti di porpora che scendono come un fiume dalla reggia; a sinistra, il disegno preparatorio, a destra, il momento corrispondente in un fermo immagine dallo spettacolo.



Figg. 15-16 Clitennestra sulla soglia della reggia con il guanto rosso e i cadaveri nella rete; a destra un fermo immagine. Clitennestra uccide Agamennone (e la concubina Cassandra) per vendicare il sacrificio della figlia Ifigenia, immolata da Agamennone per propiziare la partenza della flotta greca per Troia.

Fu Peter Hall a scegliere di far rappresentare gli attori in maschera e Herbert divenne fondamentale nella scelta della tipologia di maschera e dei materiali da usare. Harrison disse che lei optò per soluzioni di una «bella neutralità».³¹

Ho sempre pensato al palcoscenico greco come fosse esso stesso una maschera, perché il dolore, l'azione, le urla e gli omicidi avvengono a porte chiuse. Ho pensato che Jocelyn sarebbe stata magnifica nel portare una forte neutralità sulla scena. Ciò che era meraviglioso del suo lavoro sull' *Orestea* è che si era messa all'opera in modo molto umile iniziando con niente, senza avere soluzioni. Ha fatto un lungo studio per trovare come dovevano essere quelle ma-

³¹ «Avevano una bella neutralità fino a quando, cioè, non venivano indossate dall'attore e diventavano animate dalle emozioni espresse attraverso il testo» (Testimonianza di T. Harrison in COURTNEY 1995, p. 230).

schere e come dovessero funzionare, ci sono voluti mesi e mesi. È stato un processo minuzioso, lungo e difficile fatto di tentativi ed errori, provando continuamente nuove soluzioni e cancellandone altrettante drasticamente: Jocelyn ha una grande capacità per questo; sa immediatamente se qualcosa è sbagliato o giusto.³²

Create su una base neutra – occhi e bocche semispalancate – queste maschere realizzavano una varietà per ogni personaggio, basandosi sull'immediata riconoscibilità della figura e del suo ruolo, riallacciandosi alla pratica greca dell'uniformità solo per i componenti del coro (i vecchi di Argo per *Agamennone*; le donne greche per *Coefore* e le Furie per *Eumenidi*). Per le Furie non furono proposte maschere con solchi di rughe, ma con lacrime e bave di sangue e vesti stracciate. Le maschere delle lamentatrici esibivano sulle guance rosse i graffi del pianto rituale, come indicato da Eschilo:

CORO:

Me dalla reggia inviano
ad offerir libami; e qui con strepito
di palme acuto io mossi.
Su le mie guance lacere
vedi i solchi dall'unghie
or ora aperti e rossi.
Si pasce il cuore di perenni gemiti;
e i brandelli svolazzano
delle strappate vesti
d'intorno a me: ché l'impeto
crudo su me piombò di casi infesti.³³

L'uniformità animale era presente, invece, nei movimenti e nelle azioni di gruppo ma non erano presenti elementi di bestialità nelle maschere come si nota dalle fotografie di scena.



Fig. 17. Prove dell'*Oresteia*: gli attori indossano le maschere delle Furie (Foto di Nobbie Clark, 1981, Archivio del National Theatre da Google Art & Culture). Fig. 18 Le maschere della Tragedia, al centro a figura intera Cassandra e sopra di lei, le maschere di Egisto e Clitennestra; a sinistra dal basso all'alto: la maschera del coro dei vecchi di Argo, quella di Oreste e quella di Agamennone; a destra dal basso all'alto: la maschera delle donne troiane, Elettra e la Nutrice.

³² Intervento di P. Hall, in COURTNEY 1995, p.224.

³³ Eschilo, *Coefore*, vv. 24-34 (trad. di E. Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1922, p.130).

Sull'uso delle maschere, argomento approfonditamente studiato nei dettagli, Tony Harrison insisteva correttamente nell'affermare che all'epoca dei Greci queste non avessero affatto una funzione di semplice amplificatore ma una funzione «esistenziale» e di «testimonianza»:

Una maschera greca è parte di un kit *esistenziale di sopravvivenza*. Fornisce il “giubbotto di salvataggio” all'attore che lo indossa. È un impegno a vedere tutto con occhi che non si chiudono mai. Rappresenta un impegno ad andare avanti a parlare quando gli occhi sempre aperti, sono testimoni di qualcosa di indicibile. Sono testimoni dell'intollerabile. Questo è il motivo per cui le ho volute con gli occhi aperti. La bocca deve continuare a parlare in situazioni in cui gli esseri umani rimarrebbero senza muti o a urlare o incapaci di articolare la loro agonia (...).³⁴

Gli autori erano consapevoli che potevano esserci resistenze all'uso delle maschere sia da parte del pubblico inglese poiché non appartenevano alla loro tradizione teatrale, sia degli attori stessi che si potevano sentire defraudati di una parte importante della loro espressione. Harrison replicò che le maschere offrivano un diverso codice di recitazione: «La maschera, anche se in apparenza statica, cambia a seconda di ciò che dice».³⁵

È utile ricordarne la funzione dalle stesse parole di Fernando Mastropasqua che ha dedicato importanti studi alla maschera primitiva e alla maschera greca. Essa è l'oggetto sapienziale che consente l'interruzione del tempo, l'annullamento del presente: «Calzare la maschera equivale a compiere un atto di iniziazione alla via della conoscenza. La sapienza dionisiaca rivela la sua inequivocabile vocazione teatrale»; e ancora:

È bene ricordare che i Greci chiamano la maschera con due nomi: *Gorgoneion*, in cui risuona l'eco del terrore meduseo e evoca la maschera silenica, e *Pròsopon* (persona) il volto umano. Il tempo, sostituendosi all'eternità come movimento incessante nello stare, stabilisce un passato e un futuro, abolisce il presente, l'attimo perenne, e fa sprofondare nella pena. La maschera dell'attore è la maschera della sofferenza umana. Appare chiaro che una simile differenza rivela una modificazione della nozione e della funzione della maschera. Non è essa all'origine la rappresentazione di ciò che non è umano, di ciò che eccede ogni pensiero? Non è essa la simulazione degli dei, degli spiriti, delle entità invisibili? Che Sileno sia maschera è ovvio; ma come può essere maschera il volto dell'uomo? Essa non è più solo l'Altro ma anche il Sé, la condizione tragica di esistere.³⁶

Nel processo di creazione, come ricorda la stessa Herbert nelle sue memorie curate da Courtney, aveva cominciato con le assistenti Jenny West e Sue Jenkinson a fare maschere dalle forme astratte per poterle dare agli attori da provare. Alcuni errori sul materiale e con gli stampi portarono a varie versioni poi rigettate: le maschere di argilla e di cuoio vennero rifiutate; infine vennero utilizzati strati di mussolina incollati insieme e verniciati: questa fu la soluzione finale accolta anche dal regista.

Le maschere greche classiche della tragedia avevano bocche ampie ma non spalancate (per poter consentire all'attore di parlare senza che la maschera si spostasse dal

³⁴ T. Harrison, *The Oresteia in the Making. Letters to Peter Hall*, in ASTLEY 1991, p.277.

³⁵ Intervista a T. Harrison, in MCDONALD 1998, p.96.

³⁶ MASTROPASQUA 2021, p. 157.

viso), a differenza di quelle di epoca tardo greca e ellenistica; i materiali impiegati erano il cuoio, la pelle, il legno, la tela e il lino. Quest'ultimo materiale veniva importato dall'Egitto e conferiva alla maschera stessa la forma convessa; un altro importante e utile materiale per conferire aspetto pittorico e plastico data la sua malleabilità, era lo stucco.

Herbert, come dimostrano i numerosi disegni e schizzi preparatori,³⁷ non fece un vero e proprio studio archeologico o filologico, attingendo sia a maschere africane, etrusche o asiatiche, sia alle maschere romane e alla scultura greca (alcune richiamano direttamente i *kouroi* greci), evitando però, una resa troppo realistica.³⁸



Fig. 19-20 Le Furie, vestito e maschera: si noti la tipica postura dell'iconografia delle Menadi dai vasi attici. Fig. 21 Le donne troiane prigioniere nel coro delle Coefore che recano offerte e libagioni sulla tomba di Agamennone.

Herbert ricorda in alcune note anche il contributo teorico che le provenne dallo studio dei testi sulle maschere del regista del primo Novecento Edward Gordon Craig. Prima di arrivare alla versione definitive, Herbert provò diversi stili di maschere; in generale si allontanò decisamente al catalogo delle maschere dell'*Onomastikon* di Polluce.³⁹

Abbiamo provato vari materiali, e ci sarebbe piaciuto usare la pelle, ma ci sarebbe voluto troppo tempo per fare tutte le maschere di cui avevamo bisogno. La fibra di vetro era troppo dura e pesante, e alla fine abbiamo usato quattro strati di mussola di cotone, così le maschere erano leggere e porose. Noi facevamo la maggior parte della pittura e il National realizzava i capelli, che di solito erano neri, fatti di corde di seta o cotone tinte, tranne che per le Furie, per le quali usavamo spago tinto. Uno dei problemi era che ogni personaggio doveva avere la bocca aperta:

³⁷ Per vedere la galleria dei bozzetti per le maschere: <https://www.jocelynherbert.org/oresteia-gallery/>.

³⁸ Alessandro GRILLI (2014) nel suo saggio sulla drammatizzazione tragica del mito e la sua messa in scena in epoca classica e la sua relazione con le rappresentazioni vascolari a soggetto mitologico di area magnogreca, riporta due immagini di anfore e coppe a figure rosse raffiguranti rispettivamente *Clitennestra che uccide Cassandra con un'ascia* tratta della coppa attica attribuita al Pittore di Marlay e conservata al Museo Archeologico di Ferrara, e *Oreste che uccide Clitennestra* dall'anfora a figure rosse attribuita al Pittore di Würzburg del settimo decennio del IV sec. a.C., oggi al Paul Getty Museum di Malibu.

³⁹ La datazione è tarda rispetto alla classicità (170 d.C.): Polluce descrive le maschere (più di cento) che lui vedeva a teatro e alla sua epoca erano già tipi. Non c'è già più la maschera di Agamennone, di Clitennestra, di Elettra ma quella dell'uomo maturo, della vedova, della giovane in lutto.

questa è una caratteristica molto espressiva. Le Furie sono descritte come figure orribili con occhi iniettati di sangue e moccio che esce dal naso, e Peter Hall voleva maschere bestiali, con sangue che usciva dalla bocca. Il risultato è stato che gli attori sono diventati come animali, ma questo non sembrava funzionare con il testo. Abbiamo continuato a provare diversi volti e gradualmente abbiamo scoperto che funzionava molto meglio renderli piuttosto di bell'aspetto e strani, e il testo e il modo in cui gli attori si muovevano hanno fatto il resto. Le maschere per il coro dei vecchi di Argo dovevano essere originariamente più astratte, usando una meravigliosa maschera africana come base, ma ho capito che non avrebbe funzionato.⁴⁰



Fig. 22-23 Il coro delle Eumenidi con Oreste al centro la cui maschera (a destra) con zigomi pronunciati e cavità per le orbite degli occhi più ovali delle altre maschere, richiama uno stile orientale e nel complesso, la forma delle grandi marionette ninyô jôruri.

LE “TESTE VUOTE” DI FERDINANDO FALOSI, LE MASCHERE DIGITALI DI TEATRINO GIULLARE E IL MITO ROVESCIATO NELLE FOTOGRAFIE DI MARZIO VILLA

Quale è l'origine della maschera greca antica ai tempi di Eschilo, che aspetto poteva avere quando veniva indossata realmente dagli attori, considerato che sono quasi inesistenti le maschere a tutto tondo ritrovate e impiegate in teatro? Quali materiali venivano utilizzati e come aderiva al volto? Che tipo di movimenti e suoni permetteva? E qual è la sua origine?

Secondo Ferdinando Falossi,⁴¹ studioso di maschere antiche e mascheraio, la maschera greca antica, strumento di lavoro dell'attore, oggetto su cui è più concentrato

⁴⁰ Intervento di J. Herbert, in COURTNEY 1995, p.120.

⁴¹ Ferdinando Falossi è uno studioso della maschera. Laureato in storia del teatro e dello spettacolo con una tesi sulla maschera greca, ha collaborato all'insegnamento di Storia del Teatro dell'Università di Pisa. Allievo di Donato Sartori, per quanto riguarda la maschera della Commedia dell'Arte, è costruttore di maschere, sia in cuoio che in altri materiali, e da anni conduce una ricerca specifica sulla morfologia e la tecnologia della maschera del teatro greco classico. Ha condotto laboratori e realizzato maschere per varie compagnieteatrali e scuole di teatro tra le quali Zingaro, Footsbarn Travelling Theatre, La Bottega del Teatro di Vittorio Gassman, La Città del Teatro, e per lo spettacolo *Esse-dice* di Gipi-Sacchi di Sabbia. Lavora come educatore per la Cooperativa Sociale C.RE.A di Viareggio con cui ha realizzato

l'occhio e lo sguardo dello spettatore, si basa come forma prototipica sulla testa della Gorgone Medusa; secondo Falossi, sarebbe questa la «madre di tutte le maschere»: lo studioso aveva trovato, una fotografia di quattro maschere fittili di Gorgone databili alla fine VIII secolo a. C. e rinvenute a Tirinto, città fondata secondo il mito proprio da Perseo a seguito del decollazione della Gorgone; queste portavano le testimonianze di un uso teatrale (i fori per le acconciature e per i serpenti) ma anche i segni del rito perché furono ritrovate nella fossa sacrificale (*bothros*), ossia un luogo dove venivano gettati gli oggetti che avevano terminato la funzione di uso rituale:

La Gorgone è un concentrato di potere e la maschera ancora di più perché ha anche il potere dello sguardo che pietrifica che si trasferisce all'attore. La maschera ha il volto fisso, inquietante, perturbante, che spaventa. Quello che spaventa i bambini della maschera è proprio la fissità dei lineamenti, è la fissità dello sguardo, è un volto fisso immobile che sembra mobile grazie al potere evocativo della parola e del gesto ma è immobile, e quindi legato alla morte. Il bambino che non conosce la morte, quando vede la maschera si spaventa. Il lavoro dell'attore con un volto immobile, oggetto legato alla morte è ciò che accomuna la maschera rituale usata a scopo magico in un rito, alla maschera teatrale, linguaggio della rigidità.⁴²

Ma quando la maschera rituale diventa personaggio?

La maschera è un contenitore di segni e di simboli che reagisce con il gesto e con la parola, rendendo identificabile qualunque personaggio fin dal suo primo apparire e fin dalle prime parole che pronuncia o chesi pronunciano a suo riguardo. Il tentativo di riprodurre una somiglianza, oltre che estraneo allo spirito dell'arte greca dell'epoca classica, sia essa pittura vascolare o statuaria, avrebbe costituito uno sforzo inutile e fuori luogo in un teatro in cui la visione è caratterizzata da una forte componente evocativa e sottoposta alle regole di una percezione a grande distanza. Lo spazio del volto è inteso come luogo dove si dispongono segni come quelli dell'età o del lutto, si veda il caso delle acconciature di Elettra o di Antigone, o i graffi sui volti delle Supplici, ma anche la cecità di Edipo o di Tiresia.⁴³

Falossi ha studiato gli aspetti tecnico-costruttivi della maschera classica, per cercare di capirne la natura e la sua derivazione, ripercorrendone la nascita, e intraprendendo un cammino di studio e di ricerca attraverso i problemi formali e tecnici che la conernono, dando vita, dopo un meticoloso processo di modellatura, stucco, essiccazione e colore, ad alcune figure della tragedia attica antica, tra cui proprio Agamemnone,

“spettacoli” all'interno delle strutture per il disagio giovanile, la disabilità e la salute mentale. Tra le sue pubblicazioni *L'erma dal ventre rigonfio. Morfologia della maschera comica* (Roma, ETL – Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 1989) e *Gorgoneion: la forma dell'oxymoron*, in *Maschera Labirinto*, Roma, ETL, 1991. È autore, con Fernando Mastropasqua, de *L'Incanto della Maschera. Origini e forme di una testa vuota* (Torino, Prinp, 2014) e de *La poesia della Maschera. Una testa vuota fonte di conoscenza* (Torino, Prinp, 2015).

⁴² Intervista in video a Ferdinando Falossi a cura di Daniele Poletti e Walter G. Catalano, Pisa, 19 aprile 2016. Ringrazio la dott.ssa Costanza Bartolozzi che si è laureata sulla maschera antica (titolo della tesi: *Arte e scena nell'antichità*; corso di laurea triennale in Beni Culturali, Università Statale di Milano, 2021) per i riferimenti che mi ha suggerito sul lavoro di Ferdinando Falossi.

⁴³ FALOSSI- MASTROPASQUA 2015, p.155.

Clitennestra e Elettra, oltre a maschere della Commedia.⁴⁴ Il confronto con le maschere-simbolo di Herbert sottolinea l'identico richiamo all'antico.



Fig. 24. La Maschera di Agamennone, riproduzione in lino e capra di F. Falossi; fig. 25. Agamennone della Herbert da un frame video.



Fig. 26. Maschera e capelli di lino tinto in curcums per Clitennestra di F. Falossi; fig. 27. La maschera di Clitennestra della Herbert.

Al mito della Medusa, archetipo della maschera, sono dedicate alcune fotografie di Marzio Emilio Villa,⁴⁵ artista afrodiscendente che si autoritrae come Gorgone, facen-

⁴⁴ *Ibidem*. Rimandiamo in particolare al capitolo terzo *La tekne della maschera* in F. Mastropasqua, F. Falossi *La poesia della maschera. Una testa vuota fonte di conoscenza* (Torino, Prinp, 2015) dove Falossi spiega i materiali utilizzati per la maschera e per l'acconciatura. Le maschere di Falossi sono state esposte in mostra in diverse occasioni e sono andate a illustrare alcuni volumi sul teatro Greco.

⁴⁵ Marzio Emilio Villa è un artista *black-indigenous* nato in Brasile nel 1987 e vive e lavora a Milano. La sua ricerca visiva si concentra su questioni sociali e realtà discriminatorie. Attraverso le sue opere sviluppa un'introspezione sociologica su temi come il colonialismo, l'urbanistica in relazione alle

do impattare il mito con un messaggio attivista legato alle rivendicazioni *blackness*. In altre fotografie la Medusa è reinterpretata a partire dal rovesciamento del mito: Perseo è una donna bianca che recide la testa simbolicamente a un BIPOC (*Black Indigenous and People of Color*) che è lo stesso artista, tenuto per la testa recisa e da cui penzolano i *dreadlock*: il tema è il razzismo, il patriarcato, lo sfruttamento delle minoranze.

Il mito diventa spazio di giustizia sociale per una più inclusiva rappresentazione della società.



Fig. 28. Maschera di Elettra con rasatura circolare in segno di lutto e di protratta sventurata. Lino stuccato e acconciatura in lana di pecora non colorata realizzata da F. Falossi; fig. 29. La maschera di Elettra della Herbert priva di connotazione specifica.

L'esplorazione delle potenzialità della reintroduzione della maschera nella messa in scena moderna del dramma greco antico, portò a un crescente sviluppo nella ricerca accademica e a un vivace interesse per il suo uso sulla scena a partire dalla produzione dell'*Oresteia* di Jean Louis Barrault nel 1955. Il recentissimo volume *Le Masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaine* (2022), curato da Giulia Filacanapa, Guy Freixe e Brigitte Le Guen,⁴⁶ propone oltre che un approfondito studio della maschera nell'epoca antica, un *excursus* aggiornato sulle versioni disparità sociali e l'etica nel processo fotografico, prestando attenzione agli effetti della civiltà e le sue complessità strutturali. Dal 2012 espone in maniera ricorrente alla Myriam Bouagal Galerie di Parigi. Nel 2016 diventa autore all'interno della Galleria Heillandi. Nel 2017 è entrato a far parte del collettivo internazionale Hans Lucas. Nel 2019 il suo progetto *La marée de la mémoire* è stato esposto alla Leica Galerie di Parigi. Nel 2020 ha collaborato attivamente con The Wall Street Journal. Nel 2021 ha donato la sua opera *Kahnawá: ke*, sui luoghi sacri delle Prime Nazioni canadesi al Museo «Amedeo Lia» della Spezia, ed è stata esposta accanto a un quadro di Canaletto. La sua opera *Privileges* fa attualmente parte della collezione permanente del MUDEC di Milano. La mostra *Kanata*, curata con Anna Maria Monteverdi, è stata allestita all'Università Statale di Milano in occasione dell'edizione 2019 di *Bookcity* e alla Palazzina delle Arti della Spezia nel 2020.

⁴⁶ FILOCANAPA – FREIXE – LE GUEN 2022.

moderne e contemporanee della tragedia con uso di varie tipologie di maschere. Da Karolos Koun alla versione di Harrison-Hall-Herbert a Philippe Brunet con la compagnia Démodocos, fino alle più attuali versioni teatrali in cui viene aggiunto il sistema interattivo di Motion Capture.⁴⁷

In aggiunta, seguendo proprio la linea tracciata in questo volume, ci sembra significativo menzionare un esempio di “maschera tecnologica” italiana: la versione video-teatrale dell'*Oresteia* realizzata da Teatrino Giullare.⁴⁸ Vincitori con quest'opera del *Premio Residenze Digitali* nel 2022, hanno proposto una versione della tragedia in forma di *web serie* teatrale, fruibile a puntate in *streaming* per il pubblico online e in presenza. Il titolo significativo di quest'opera video teatrale è *Drone tragico*: il punto di vista sulla vicenda e sui personaggi offerto allo spettatore è sempre dall'alto, come se fosse la visuale sia dei malevoli corvi che incombono sopra i cadaveri, che quello degli “uccelli tecnologici”, i droni di sorveglianza. La visione esplorativa e inquietante del paesaggio attraverso il video 360° (fruibile anche in versione Realtà Virtuale), porta lo spettatore a indagare autonomamente lo spazio che circonda Oreste. Nel suo cammino solitario il protagonista incontra le maschere di tutti i personaggi della tragedia in luoghi significativi: abbandonate nei fiumi, dentro spazi svuotati, lungo autostrade desertificate.

⁴⁷ Sulle diverse modalità di interazione uomo-macchina nei dispositivi di Motion Capture: MONTEVERDI 2020.

⁴⁸ Teatrino Giullare è stato fondato da Enrico Deotti e Giulia Dall'Ongaro nel 1996; indaga la drammaturgia tramite la sperimentazione di artifici scenici e sviluppando una poetica originale che l'ha portato a realizzare allestimenti teatrali, installazioni e *workshop* in tutta Italia e in *tournee* internazionali in trentacinque paesi del mondo (Europa, Usa, Canada, Cina, Argentina, Uruguay, Guatemala, Etiopia, Kenia, Russia, Turchia, Pakistan, India, Iran, Israele, Egitto, Marocco, Colombia, Venezuela). Gli attori artificiali, gli strumenti di trasformazione, deformazione, duplicazione, gli oggetti, le soglie, le estensioni e le protesi espressive, i campi di forza fisici e mentali sono gli strumenti di volta in volta creati per dare ascolto alla parola e riconoscimento all'evidenza, per indagare il lavoro dell'attore, la comunicazione teatrale, ricercare ed esaltare la natura più intima dei testi. La Compagnia debutta al corso di Drammaturgia di Giuliano Scabia al Dams, Università di Bologna, con *Alceste* di Euripide, seguono lavori su Aristofane (1996), Plauto (1997), la Commedia dell'Arte (1998), Shakespeare (2002) e scritture originali come *Re di bastoni*, *Re di denari* (1999) e *Fortebraccio contro il cielo* (2003). Dal 2005 al 2008 inizia il lavoro sulla drammaturgia contemporanea e del Novecento allestendo *Finale di partita* di Samuel Beckett, *Alla meta* di Thomas Bernhard, Bernard-Marie Koltès, *La stanza* di Harold Pinter, *Canti del guardare lontano* di Giuliano Scabia, *Le amanti* da Elfriede Jelinek, *Menelao* di Davide Carnevali. Nel 2009 produce *Coco*, primo allestimento italiano del testo incompiuto e inedito di Bernard-Marie Koltès dedicato a Coco Chanel. Nel 2011 ha proseguito l'elaborazione del tema creando il soggetto originale *Coco. L'ultimo sogno*. Nel 2016, in occasione del quarto centenario della morte di Shakespeare, produce in collaborazione con l'Università degli Studi di Verona, e per la prima volta in Italia, un allestimento di *Romeo e Giulietta* basato sul testo del Primo In-Quarto (Q1), pubblicato a Londra nel 1597.



Fig. 30 Frame da *Drone Tragico*, progetto teatrale in Realtà Virtuale di Teatrino Giullare (2022) che mostra le “maschere digitali” dell’Oreste. Fig. 31. Marzio Emilio Villa, Autoritratto come Medusa, dalla sua pagina Instagram.

Scontornate graficamente e appena accennate, queste figure con maschera incarnano il senso di colpa di Oreste. Il video astratto è un paesaggio mentale, un paesaggio di espiazione. Le azioni filmate con un drone e con una videocamera 360°, concedono allo spettatore la possibilità di scegliere cosa guardare e cosa trascurare. Viviamo solo porzioni inattendibili di realtà senza conoscere la sostanza reale – e integrale – della vita.

CONCLUSIONI

L’*Oresteia* che rappresenta secondo Gilbert Murray «la più grande conquista dello spirito umano»,⁴⁹ ha avuto molteplici interpretazioni contemporanee e attualizzazioni che hanno lasciato una traccia profonda nella Storia del Teatro: la tragedia della stirpe degli Atridi è stata letta in chiave politica sia da Peter Stein (1980) che da Ariane Mnouchkine (la tetralogia *Les Atrides*, 1992), quest’ultima con aggiunta di motivi ed elementi del mondo orientale (la danza indiana kathakali, il kabuki e il teatro Nô). Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio nel 1995 propose *Oresteia (una commedia organica?)*, definita da Marco De Marinis non una fedele trasposizione del testo classico ma «una straordinaria ricreazione del tragico antico», che univa in una scena multimediale, brani da *Moby Dick* ad *Alice nel Paese delle Meraviglie*.⁵⁰

Pier Paolo Pasolini nel 1960 tradusse liberamente l’*Oresteia* per il Teatro Greco di Siracusa, su invito di Vittorio Gassman e Luciano Lucignani: nelle note alla traduzione affermò che considerava i personaggi della tragedia eschilea dei simboli, incarnazione e veicolo cioè, di concetti politici:

⁴⁹ MURRAY 1940.

⁵⁰ FERRARESI 2016.

Clitennestra, Agamennone, Egisto, Oreste, Apollo, Atena, oltre che essere figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente indefinite (si veda la nobiltà d'animo che persiste nei personaggi normalmente e politicamente 'negativi' di Clitennestra e Egisto) sono soprattutto – nel senso che così stanno soprattutto a cuore all'autore – dei simboli o degli strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti: insomma, in una parola, per esprimere quella che oggi chiamiamo una ideologia.⁵¹

Sulla fortuna della trilogia eschilea dagli anni Sessanta agli anni Novanta, rimane fondamentale lo studio di Anton Bierl che ha tentato di distinguere le diverse tipologie sulla base delle tendenze politiche dipendenti dal contesto sociale e riconducibili direttamente alle domande fondamentali sulla giustizia scaturite dal testo eschileo. L'estraneità totale del mito, il suo annullarsi nel mondo contemporaneo è rappresentato, secondo Bierl, dalla versione "antiaffermativa" di Luca Ronconi (1972) e dalla versione della Societas Raffaello Sanzio (1995), evidenziata dall'impossibilità del recupero del testo originario e della sua funzione attuale.⁵²

La soluzione linguistica di Tony Harrison per la versione prodotta dal National Theatre con la regia di Peter Hall (1981) che riportava il testo di Eschilo alla musicalità, al ritmo, al verso antico, unita alla pratica delle maschere-segno di Jocelyn Herbert, fu salutata dalla critica da un lato come epocale, dall'altra come una proposta distante dalla acclamata versione di Karolos Koun (1980), figura chiave della regia teatrale greca moderna, realizzata appena un anno prima proprio a Epidauro. Koun, fondatore del teatro d'arte Technis, intese, infatti, il dramma antico come qualcosa di ancora vivo e vibrante nella cultura greca contemporanea, portando il pubblico a riflettere sul tema della colpa e della giustizia: la corte nelle *Eumenidi* non avrebbe dovuto dare la risposta finale, lo avrebbero fatto il tempo e il cammino umano verso la democrazia. Anche Koun utilizzò come avrebbe fatto la Herbert un anno dopo, la maschera per gli interpreti: il regista affermò che queste dovrebbero essere usate sui volti non tanto per esaltare la grandiosità dei personaggi ma «per aiutare a mantenere la loro scala e la loro natura impersonale», oltre che per sottolineare «la semplicità dell'espressione artistica classica» e «evidenziare la natura stilizzata della pratica esecutiva antica».⁵³

Una proposta che ben aderisce anche all'idea della tragedia secondo la versione inglese di Peter Hall/Tony Harrison/Jocelyn Herbert: per Peter Hall le maschere impediscono agli attori di esagerare con l'espressione del viso e consentono loro di «misurare le passioni»;⁵⁴ secondo John Chioles è stata la scelta linguistica di Harrison a richiedere l'uso delle maschere realizzate insieme a Jocelyn Herbert. Recitare con o senza maschera produce una differenza emotiva sostanziale che il poeta inglese spie-

⁵¹ PASOLINI 1960, NOTA DI TRADUZIONE ALL'ORESTEA.

⁵² BIERL 2005.

⁵³ VARAKIS 2002, (http://didaskalia.net/issues/vol6no1/varakis.html#_edn5; ultimo accesso: 28 ottobre 2022).

⁵⁴ *Ibidem*.

gò concretamente con un'immagine d'effetto: «È la stessa differenza che c'è tra una trasfusione di sangue in un ambiente sterile e un dissanguamento indiscriminato». ⁵⁵

Dalle maschere fatte con strati di cotone della Herbert alle maschere digitali di Teatrino Giullare: le moderne tecnologie video e interattive, comprensive di sistemi algoritmici di *facial recognition*⁵⁶ aprono a territori inesplorati del teatro, introducendo nuove drammaturgie, nuove interpretazioni e nuove scritture sceniche; innumerevoli sono le forme che la maschera può assumere nelle sue continue metamorfosi dall'antico al contemporaneo, ricordandoci la sua intramontabilità:

Sappiamo che la maschera è infinitamente più antica del teatro, ma dal momento in cui accoglie le istanze vitali della sfera umana, le sue esigenze espressive cambiano, così come la sua forma. Dalla tragedia, alla commedia, al dramma e al dramma satiresco, lo spazio vuoto della maschera accoglie una molteplicità di esseri a cui dà voce ed espressione. Tuttavia, indossare un'immagine emblematica sul viso e diventare ciò che una maschera attualizza è un gioco che continuerà a far sentire, secondo noi, la sua origine sacra e magica, anche quando tratterà eventi, sentimenti e ambienti deliziosamente umani.⁵⁷

Anna Maria Monteverdi
Università degli Studi di Milano
anna.monteverdi@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBINI 1991 : U. Albinì, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano, Garzanti, 1991.
- ASTLEY 1991 : N. Astely, *Tony Harrison*, Newcastle, Bloodaxe, 1991.
- BANFI 2008 : A. Banfi *Oresteia, da Eschilo a Pasolini: la parola alla polis*, «Engramma» 65 (2008), pp. 56-62.
- BIERL 2005 : A. Bierl, *L' Oresteia di Eschilo sulla scena moderna*, Roma, Bulzoni, 2005 (1a ed. 1996).
- BYRNE 2022 : S. Byrne, *Tony Harrison and the Classics*, Oxford, Oxford University Press 2022.
- CALDER 2016 : B. Calder, *Raw Concrete: The Beauty of Brutalism*, London, Heinemann, 2016.
- CHIOLES 1993 : J. Chioles, *The "Oresteia" and the Avant-Garde: Three Decades of Discourse*, «Performing Arts Journal», 15 (1993), pp. 1-28.

⁵⁵ HALL IN CHIOLES, 1993, p.17.

⁵⁶ MONTEVERDI 2020.

⁵⁷ FALOSSÌ 2022.

COPPOLA 2016 : G. Coppola, *Le Lemniadi, il matriarcato e le sue interpretazioni da J.J. Bachofen a P. Vidal-Naquet*,

«Mosaico» 3 (2016), pp. 19-30.

COURTNEY 1995 : C. Courtney, *J. Herbert: A Theatre Workbook*, New York, Hall Leonard Corporation, 1995.

DI BENEDETTO – MEDDA 1997 : V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 1997.

FALOSSI 2022 : F. Falossi, *La perte de sacralité du masque*, in G. Filacanapa – G. Freixe – B. Le Guen, *Le Masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaine*, Montpellier, Deuxième époque, 2022.

FARTHING 2011 : S. Farthing, *The Sketchbooks of Jocelyn Herbert*, London, Royal Academy of Art, 2011.

FERRARESI 2016 : R. Ferraresi, "Oresteia" della Societas Raffaello Sanzio (2016-1995), «Culturateatrali.it» (6 dicembre 2016).

FILACANAPA – FREIXE – LE GUEN 2022 : G. Filacanapa – G. Freixe – B. Le Guen, *Le Masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaine*, Montpellier, Deuxième époque, 2022.

GRILLI 2014 : A. Grilli, *Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.): appunti per un'asemiotica comparata*, «Engramma» 120 (2014), pp. 7-52.

HARRISON 1990 : T. Harrison, *Theatre Works 1973-1985: The Misanthrope; Phaedra Britannica; Bow Down; the Bartered Bride; the Oresteia; Yan Tan Tethera; the Big H; Medea: A Sex-War Opera*, London, Penguin, 1990.

MARSHALL 2007 : R. Marshall, *Tony Harrison and Jocelyn Herbert: A Theatrical Love Affair*, «Arion: A Journal of Humanities and the Classics» 15 (2007), pp. 109-126.

MASTROPASQUA 1998 : F. Mastropasqua, *Metamorfosi del teatro*, Napoli, ESI, 1998.

MASTROPASQUA – FALOSSI 2014 : F. Mastropasqua – F. Falossi, *L'Incanto della Maschera. Origini e forme di una testa vuota*, Torino, Prinp, 2014.

MASTROPASQUA – FALOSSI 2015 : F. Mastropasqua – F. Falossi, *La poesia della Maschera. Una testa vuota fonte di conoscenza*, Torino, Prinp, 2015.

MASTROPASQUA 2021 : F. Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo. Dioniso, Shakespeare, Stanislavskij, Living Theatre, Carmelo Bene*, Torino, Prinp, 2021.

MCDONALD 1998 : M. McDonald, *Sole antico/Luce moderna*, Bari, Levante editore, 1998.

MONTEVERDI 2021 : A.M. Monteverdi, *Scenografe. Le artiste della scena dalle avanguardie a oggi*, Roma, Dino Audino, 2021.

- MONTEVERDI 2022 : A.M. Monteverdi, *Come si legge lo spettacolo multimediale*, Roma, Dino Audino, 2022.
- MURRAY 1940 : G. Murray, *Aeschylus. The Creator of Tragedy*, Oxford, Clarendon 1940.
- PADLEY 2001 : S. Padley, *Hijacking Culture: Tony Harrison and the Greeks*, «Cycnos» 18 (2001).
- PASOLINI 1960 : P.P. Pasolini, *Teatro*, Torino, Einaudi 1960.
- VERAKIS 2002 : A. Varakis, *Research on the Ancient Mask*, «Didaskalia» 6 (2002).
- VIEZZI 1994 : P. Viezzi, *Il mito greco nel teatro in versi di Tony Harrison*, «Lexis» 12 (1994), pp. 219-248.
- WENGROW 1994 : E. Wengrow, *The Designer in her Setting: A Conversation with Jocelyn Herbert*, «Theatre Design & Technology» n.3 (1994).