

Gianluca Guidotti, Enrica Sangiovanni (Archivio Zeta)

Teatro di dossi, ebbri, calcinati

La messa in scena di questo dramma, la cui mole occuperebbe, secondo misure terrestri, circa dieci serate, è concepita per un teatro di Marte.

I frequentatori dei teatri di questo mondo non saprebbero reggervi. [...]

La tragedia che si compone delle scene dell'umanità che si decompone, io l'ho presa su di me, perché lo Spirito che ha pietà delle vittime la ascolti, quand'anche abbia per sempre rinunciato al contatto con un orecchio umano.

Riceva esso la nota fondamentale di quest'epoca, l'eco della mia cruenta follia, che mi rende corresponsabile di questi rumori.

Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*

la mula e io camminiamo la montagna
mentre il vento rade la schiena a tutte e tre

con la lingua raccogliamo i residuati bellici
brillando il silenzio minerale tra il sangue dei morti

la mia poesia animale pratica gli ordigni
e la mia resistenza matta la fa cantare

Anna Maria Farabbi, *dentro la O*

ABSTRACT Twenty years ago, when we first arrived at the Futa Cemetery, an incredible architectural site in the Tuscan-Emilian Apennines, we looked around us. We had no doubts. We immediately thought: Aeschylus. We said out loud: *The Persians*... That's how it all started. Then came the *Oresteia*. The Futa Pass has become our Theatre of Mars, according to Karl Kraus's extraterrestrial conception of theatre: a place of memory, of pain, of defeat but also of pity and ambiguity: here is a burial ground for enemies, precisely more than 30,000 German soldiers. It's a tragic graveyard where a silent chorus, from underground, constantly influences ethical, but also dramaturgical and philosophical choices, in an inexhaustible play of reflections on history, on taking a stance on what revolves around us, and on our principle of responsibility.

KEYWORDS Greek Tragedy, Memory, Drama, Futa Pass, *Oresteia*.

Quand'è che abbiamo deciso di mettere in scena *Oresteia* al Cimitero militare germanico del passo della Futa? Ci deve essere stato un momento in cui ci è balenata questa idea...

Il Cimitero della Futa, un'opera architettonica incredibile, sull'Appennino toscano-emiliano tra Firenze e Bologna, era già da diversi anni il nostro Tea-



Fig. 1. Cimitero della Futa.

tro di Marte, secondo la concezione extraterrestre di teatro derivata da Karl Kraus: un luogo della memoria, del dolore, della sconfitta ma anche della pietà e soprattutto dell'ambiguità: qui vi è sepoltura di nemici. In questo luogo inquietante infatti sono raccolte le spoglie di più di 30.000 soldati tedeschi (perlopiù giovanissimi) caduti negli ultimi anni della Seconda guerra mondiale sulla Linea Gotica: è il più grande sacrario tedesco sul suolo italiano, una spirale di pietra disegnata dall'architetto Dieter Oesterlen che avvolge per 6 chilometri la cima della montagna a 1.000 metri di altitudine. Progettato nel 1959, inaugurato nel 1969.

Per noi, fuoriusciti dal teatro ufficiale, da Roma, da Milano, questo spazio rappresenta una sala prove fuori dall'ordinario: a cielo aperto, a voce nuda, un teatro senza elettricità per una contemporanea ricerca sulla parola e sulle geometrie che il luogo stesso propone. Un enorme camposanto tragico dove un coro silenzioso, dal sottosuolo, influenza costantemente le scelte etiche, ma anche drammaturgiche e filosofiche, in un gioco inesauribile di riflessioni sulla storia, sull'orientamento rispetto a quello che ci ruota intorno, sul nostro *principio responsabilità*.

Fin dal 2003 avevamo capito che per tentare questo lavoro di scavo nell'abisso del Novecento era necessario, con spirito filologico, antropologico e archeologico insieme, *ri-partire* dall'inizio e dal silenzio.

Dall'inizio del pensiero – dall'inizio del teatro... *sofferenza-conoscenza*.

Nel 2002 abitavamo già in montagna, vicino al passo della Futa, da poco più di un anno. Avevamo imparato a scaldarci con la legna. Avevamo fatto in tempo a vedere il crollo delle torri gemelle. Stavamo lavorando con Elie Wiesel, le sue parole e i suoi silenzi: la Shoah era diventata un controcampo da cui osservare *l'innominabile attuale*, un solfeggio che ci stava insegnando una nuova postura. Eravamo volati fino a Boston per ascoltare e inquadrare questo anziano testimone che, mentre leggeva, pregava. Avevamo poi percorso la vecchia Europa, in inverno, tracciando una topografia del terrore.

Deve essere stato con questo spirito che siamo entrati per la prima volta nel cimitero. Ci siamo guardati intorno. C'era vento. Non abbiamo avuto dubbi. Abbiamo pensato: Eschilo. Abbiamo detto: *I Persiani*... Così è iniziato tutto. La tragedia più antica, l'unica ad argomento storico, un esercizio di smontaggio delle identità: i nemici, i vinti, gli altri, noi. È stato fulmineo. Non ci siamo fatti troppe domande. Ci siamo trovati a dire Eschilo a voce alta, sul fiume, per vedere se reggeva al vento, alla corrente. Poi tutto ha iniziato a prendere corpo.

Abbiamo messo annunci per formare il Coro dei vecchi persiani, si è unito il Coro delle donne, abbiamo provato tutto l'inverno nella Biblioteca Comunale di Firenzuola. Mappe alla mano: i luoghi di Eschilo coincidevano più o meno con la guerra che in quell'inizio del 2003 si stava scatenando in Iraq. E noi, con quella gente d'Appennino che non aveva mai nemmeno sentito nominare Eschilo, iniziammo questo apprendistato di respiri e pause, di gesti e di geometrie. Fu una folgorazione, silenziosa e solitaria. Un confino senza confini. Alcuni di loro divennero compagni inseparabili e insostituibili.

Dopo *I Persiani* decidemmo di mettere in scena la tragedia dello scontro fratricida, della guerra civile: *Sette contro Tebe* con prologo ed epilogo di Cesare Pavese. L'anno dopo quella delle leggi non scritte: *Antigone* con prologo e frammenti da Bertolt Brecht. Così nel 2006 avevamo completato la nostra prima trilogia tragica, replicata poi integralmente nell'estate del 2007 e del 2008.

Nel frattempo, dal nulla – anzi, dal pericolo di abbandonare un luogo come quello ai nostalgici e ai negazionisti di passaggio – si era creato un pubblico: fatto non scontato, non banale. Cittadine e cittadini di ogni età, tutti gli anni, in luglio e agosto, facevano un viaggio per venire in montagna ad assistere alle tragedie: spettatori sempre più fedeli e curiosi, consapevoli di compiere un percorso di conoscenza e di responsabilità, un pellegrinaggio nei *paesaggi contaminati*, nella *memoria obliqua*.

Nel 2008, oltre a riprendere la trilogia tragica, mettemmo in scena *Prometeo incatenato* al Sasso di San Zanobi, poco oltre la Futa, vicino al passo della Raticosa. Volevamo provare a riflettere su *homo e techne*, cambiando prospettiva:

Fig. 2. Porta.



non più tutto il peso della Memoria e della Storia, ma solo Madre Natura e il fuoco; il Sasso con il suo respiro e il suo colore, gli spettatori seduti sulla paglia, il suono del gregge di pecore in lontananza, gli odori della ricotta e della macchia mediterranea. Il Sasso si rivelò – nonostante tutte le difficoltà *herzoghiane* che un progetto del genere ci presentò senza sconti – un luogo mistico e divenne il nostro Caucaso in Appennino.

Il 2009 fu un'estate di passaggio, volevamo andare a fondo sul rapporto dell'uomo con la tecnica: lavorammo su testi di Galileo Galilei, Giacomo Leopardi e Italo Calvino cercando di disegnare il nostro sistema del mondo negli Osservatori Astronomici di Loiano (Bologna) e Arcetri (Firenze).

Nei primi mesi dell'anno, avevamo affrontato, nei teatri al chiuso, in inver-

no, Omero, tessendo e cucendo diversi libri dell'*Iliade*. Erano fiumi di parole. Che in estate, per sole due affollatissime repliche, tentammo di imbastire alla Futa. Ma Omero rimaneva lontano da quella fortezza, da quel rito; ci sfuggiva, chiedeva il raccoglimento della camera oscura, una concentrazione estrema sul ritmo, il verso, il canto. E poi era uno spettacolo astratto.

Invece alla Futa bisogna essere concreti. Fissare stazioni, percorsi, significati, prospettive. Decidere ogni volta il punto di vista e calibrare gli spostamenti di scena in scena.

Ecco, deve essere stato proprio l'inverno del 2009, il momento esatto in cui abbiamo iniziato a rileggere *Oresteia* e a immaginare di dedicarle un lungo arco di tempo. Certo, avevamo già messo in scena tre tragedie (su sette) di Eschilo, Eschilo era il nostro autore, ma qui si trattava di pianificare un viaggio. Mentre nel corso della prima trilogia avevamo navigato a vista, cercando di riconoscere i venti, imparando a decifrare le singole mappe, sperimentando soluzioni di volta in volta differenti, ora avremmo dovuto pensare questa nuova avventura come ad un'unica spedizione: innanzitutto valutando bene la nostra capacità di resistenza fisica e artistica in relazione al tempo e alla durata.

Fin da subito abbiamo capito che avremmo messo in scena una tragedia all'anno; almeno quattro anni di lavoro quindi, lasciandoci l'ultimo anno per riprendere l'intero ciclo. E poi c'era da considerare il disegno generale della trilogia: non solo la scelta degli oggetti di scena e dei costumi, ma soprattutto le persone da coinvolgere, tenendo presente che avrebbero dovuto compiere un arco all'interno delle tre tragedie, passare da un personaggio all'altro secondo una logica interna alle scelte drammaturgiche.

Si tratta di un'opera complessa, splendida, terribile, l'unica trilogia completa giunta fino a noi, scritta/trascritta però in una lingua morta, in parte corrotta, che ci ha posto il primo grande problema da affrontare: quali parole? Come tradurre? A chi affidare il compito di rendere comprensibile un'opera tanto antica? Con un caro amico e compagno di avventure teatrali, Federico Condello, filologo dell'Università di Bologna, tante volte, anche insieme agli studenti dei suoi corsi, ci siamo interrogati sul problema enorme della traduzione/tradimento dei testi in greco antico. Come fare? Scegliere i versi e riprodurre l'andamento ritmico utilizzando l'endecasillabo, o ricorrere alla prosa e cercare un parlato quotidiano e semplice? O ancora, andare verso il linguaggio aulico della poesia italiana ottocentesca? Queste le ipotesi. Alle quali abbiamo risposto che non esiste una soluzione valida per tutti i testi e il magma della traduzione deve essere plasmato, discusso, eviscerato dai filologi insieme agli artisti, con un lavoro meticoloso e profondo, strettamente legato alla messinscena e soprattutto *in ascolto*.



Fig. 3. Vento avverso.

Per *Agamennone* abbiamo avuto il privilegio di pronunciare la traduzione in versi di Monica Centanni (nella versione del 2010) e quella di Federico Con-dello (nella versione del 2013), traduzioni che scolpiscono il *logos* di Eschilo in una forma nuova e che ci permettono quel contemporaneo lavoro di ricerca sulla parola a cui sempre tendiamo. La traduzione di *Coefore* invece era il frutto di un laboratorio realizzato al Liceo Minghetti di Bologna con alcuni studenti coraggiosi e fantastici. *Eumenidi* aveva incorporato anche parti della traduzione di Pasolini, rielaborate da noi.

La parola tragica si è innestata poi in una articolata partitura sonora e acustica, composta da Patrizio Barontini ed eseguita dal vivo dalle percussioni di Luca Ciriè in collaborazione con Duccio Bonciani. I rimandi sono alla musica contemporanea che, nel corso del Novecento, ha provato a ripensare se stessa a partire proprio dalle ipotesi sulla musica greca antica.

Pochi, ma cristallini, gli elementi sonori fusi con le parole, un viaggio nel tempo, dalla preistoria al futuro, costellazioni di suoni ottenuti dal solfeggiare aritmico: nel primo Coro pietre battute tra loro e lame suonate con gli archi stridenti accolgono i cittadini davanti al Palazzo degli Atridi; pelli battute che prima incalzano il discanto di Cassandra e poi sovrastano il gesto omicida di Clitemnestra; ruggini percosse che annunciano i lamenti delle Coefore; forassiti (tubi di plastica), ispirati all'*aulos*, i cui soffi tentacolari evocano le Erinni; dis-



Fig. 4. Sacrificio.

sonanze del violino di Apollo (dio che offre fin troppi rimandi alla musica e in particolare agli strumenti a corda) nella cripta-tempio di Delfi; fino all'ultimo grado dell'ascolto, l'*ostinato* di un pianoforte scordato e rotto nell'Areopago.

Ma procediamo con ordine.

Agamennone è la tragedia del vento avverso, orrendo, osceno, sacrilego, del vento che muta, la tragedia dei segnali di fuoco sulle vette dei monti, del ritorno su strade di porpora, del delirio profetico, della rete inestricabile della vendetta sulla soglia fatale.

L'impossibilità di partire, il disastro del ritornare.

In scena è una doppia attesa. Attesa simmetrica di un carro: da una parte conduce al sacrificio di Ifigenia e dall'altra, quasi fosse un varco spazio-temporale, all'omicidio di Cassandra.

Nel mezzo le figure granitiche di Agamennone e Clitemnestra.

L'inizio è un ritorno, atteso dieci anni: la notte di guardia che precede l'alba del segnale di fuoco che annuncia Agamennone. Lungo la scalinata un uomo infreddolito, in posizione fetale, su una grande porta di ferro arrugginita, divelta e appoggiata volutamente in precario equilibrio su uno degli ingressi del Palazzo, attende il segno da comunicare alla sua regina. Il racconto del viaggio dei fuochi, alla Futa, è una concreta decifrazione del paesaggio; si percorre a trecentosessanta gradi ogni vetta, si segue ogni segnale di fuoco, fino alla reg-

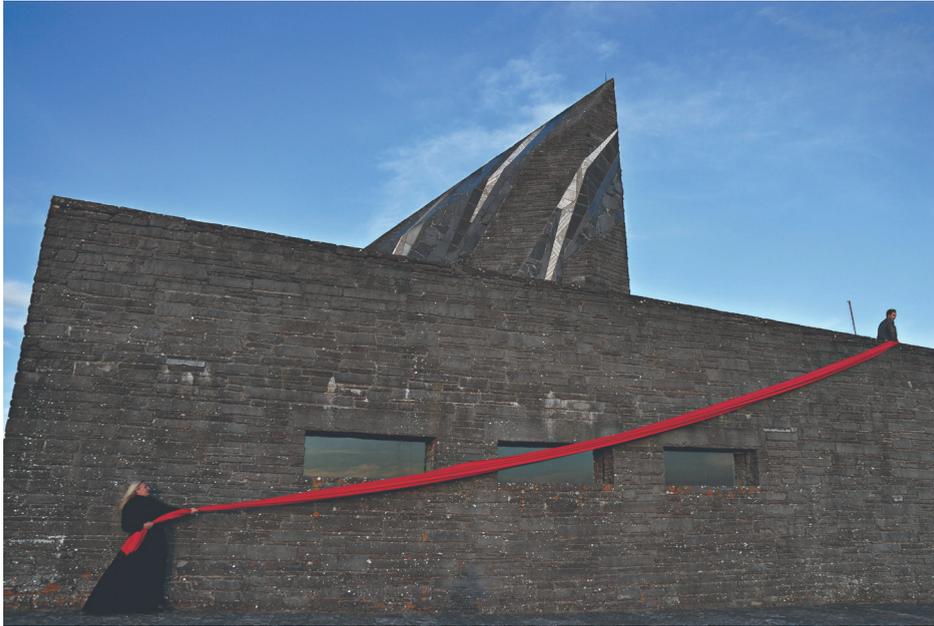


Fig. 5. Assassinio.

gia. Un esercizio di toponomastica che sovrappone i luoghi immaginati, mitici, con quelli reali.

Il primo fotogramma, la prima presenza, sul piazzale, è una mano che esce da uno spesso feltro bianco, la mano di Ifigenia; da quello stesso guscio uscirà dopo poco Clitemnestra. Guscio archetipico da cui nacquerò, come racconta uno dei tanti miti che si perdono nella notte dei tempi, le figlie di Leda, Clitemnestra ed Elena insieme ai Dioscuri, dopo l'accoppiamento con Zeus. L'uovo cosmico generato e generatore (visione che approfondiremo in *Macbeth* anni dopo), segnale di Efesto e radice di ogni male, appartiene al nostro patrimonio genetico: è la sua energia che ha disegnato la possibilità di una vendetta. La nostra Clitemnestra, come una Penelope in negativo (negativo anche della sorella Elena, causa di tutte le rovine, per colpa della quale subisce il sacrificio della figlia Ifigenia, la partenza del compagno, rimanendo a covare un *uovo* di rabbia e rancore), nell'attesa del ritorno tesse una ragnatela da cui non si può sfuggire, una rete inestricabile in cui ancora oggi siamo intrappolati. La donna ragno porta a compimento il suo piano, senza pietà, restituisce l'odio ricevuto e vomita il sangue di Agamennone e Cassandra. Ci chiede di giudicare il suo gesto, con onestà, senza più inganni.

Sono passati pochi anni – nel nostro Teatro di Marte un anno intero perché siamo nell'estate 2011 – e le Coefore sono presso la tomba di Agamennone



Fig. 6. Elettra e Oreste.

per le libagioni: una tomba in mezzo a migliaia di altre tombe. La tomba, per noi, è il carro stesso con cui il grande re era tornato da Troia con la preda Cassandra; la lapide sotto cui aspetta il messaggero delle anime morte. Sotto quel carro-lapide è nascosto Oreste (Gianluca Guidotti, il Corifeo in *Agamennone*). Elettra (Enrica Sangiovanni, che interpreta anche Clitemnestra) e Oreste si ritrovano, si riconoscono: si mette quindi in moto un gioco delle parti meta-teatrale – i greci sapevano orchestrarlo con grande ironia tragica – e i destini, incrociati ai rimandi genealogici, avviano il meccanismo infernale. Nella scena del matricidio, Clitemnestra abbandona in terra il suo guscio e la scia di sangue – Ifigenia, Elettra, Clitemnestra – riprende il suo cammino mentre le Coefore si sono trasformate nelle Erinni che perseguitano Oreste.

Il tempo compie un altro salto, siamo ora nell'estate del 2012 e *Oresteia* si conferma per noi un viaggio evolutivo. Si parte dall'età della pietra in *Agamennone*, da un suono e da una parola di pietra, dai sassi che possono essere usati come arma, come strumento di vendetta, per la lapidazione, per arrivare a *Eumenidi*, dopo un lungo arco di pensiero e di azioni. Alla fine giungeranno alle nostre orecchie alterazioni melodiche da uno strumento complesso e moderno; un pianoforte che produce suoni rotti che faranno da punteggiatura alla nascita, per volere di Atena, dell'Areopago, il primo tribunale umano: l'alba incerta della democrazia. Sotto quella cascata di note dissonanti, il popolo è



Fig. 7. Pietra.

chiamato a decidere su un Oreste ormai vecchio e stanco (Luciano Ardiccioni, lo stesso interprete di Agamennone adesso è Oreste), che ha vagato per anni per l'immenso mondo, braccato dalle Furie. In questo nuovo mondo, moderno, i cittadini devono votare, prendersi la responsabilità di interrompere la catena senza fine della vendetta e le pietre, magicamente, si trasformano da strumento di offesa in oggetti utili alla conta dei voti.

Il pubblico, a cui era stato consegnato un sasso all'inizio del percorso, è chiamato a decidere se metterlo nell'urna bianca o in quella nera. Si crea una sospensione... poi, pian piano, ogni spettatore si alza e depone il proprio voto.

I Corifei diventano delegati del popolo (Franco Belli che era stato il soldato di ritorno da Troia e Alfredo Puccetti che era stato la guardia in attesa della luce), si trasformano in scrutatori al servizio di Atena (quarto personaggio di Enrica Sangiovanni) che, come sappiamo, sposterà l'ago della bilancia verso l'assoluzione di Oreste: con la democrazia nasce anche il primo broglio ...

Sul mosaico della terrazza più alta della Futa, da cui si domina l'immane ecatombe causata dal totalitarismo, avviene lo spoglio e le pietre, deposte in ordine sul pavimento, vanno a formare un nuovo mosaico che si sovrappone al vecchio disegno: alla fissità della storia si contrappone la mobile, dinamica, imprevedibile nuova realtà.

Le Erinni abbandonano i loro mantelli neri e, *di domanda in domanda, di*



Fig. 8. Coefore.

risposta in risposta, avviene la loro metamorfosi: le Maledizioni si trasformano in Benedizioni e da tutto quel nero, da quei costumi plumbei, riemergono delle donne in abiti colorati di tutti i giorni.

La nostra *Oresteia* si chiudeva con le parole di Pier Paolo Pasolini tratte dagli Appunti per una *Orestide* africana (1970):

Ebbene la conclusione ultima non c'è,
 è sospesa. Ora i problemi sono infiniti,
 ma i problemi non si risolvono, si vivono.
 E la vita è lenta. Il procedere verso il futuro
 non ha soluzioni di continuità.
 Il lavoro di un popolo non conosce
 né retorica né indugio.
 Il suo futuro è nella sua ansia di futuro.
 E la sua ansia è una grande pazienza.

Il seme di questa pazienza risiede nel nostro cantare che anche è il nostro combattere!

Parola su parola, corpo a corpo.

Questo finale così denso di emozioni arrivava dopo quattro anni di lavoro.



Fig. 9. Tribunale umano.

Nel 2013 tutto questo si è concretizzato anche in tre maratone durante le quali, nell'arco di sette ore, abbiamo messo in scena l'intera *Oresteia*. Alla greca, seguendo la luce del sole fino al tramonto.

Quel finale pasoliniano era in realtà una anticipazione, il segno che nascondeva un nuovo progetto, che ci avrebbe portato nel 2015 a mettere in scena, a fare *a pezzi*, in diverse scenografie di senso, nell'arco dell'anno del quarantesimo anniversario dalla morte, *Pilade*, la tragedia di Pasolini che è una sorta di epilogo novecentesco dell'*Oresteia*.

Da allora abbiamo dissepolto e re-citato le parole di Pasolini a Monte Sole, nei luoghi dei massacri di Marzabotto, sul Monte Battaglia, vetta battuta dal vento dove operai, contadini e intellettuali combatterono fianco a fianco durante la guerra civile, a Volterra, nel quadrilatero sospeso nell'infinito del Campo Santo di Montecatini Val di Cecina, tra i fumi generati dal calore profondo della terra di Sasso Pisano, nella cattedrale bianca di Nervi di Saline di Volterra, con le bandiere bianche della resa degli operai davanti a questo capitalismo feroce, davanti alle tombe degli anarchici caduti sul lavoro nelle cave di Carrara, davanti alle tombe dei nemici nel Cimitero militare germanico del passo della Futa, e in una villa in stato di abbandono a Bologna dove Pasolini girò gli esterni della sua ultima lugubre profezia. Quella Villa Aldini, che fino

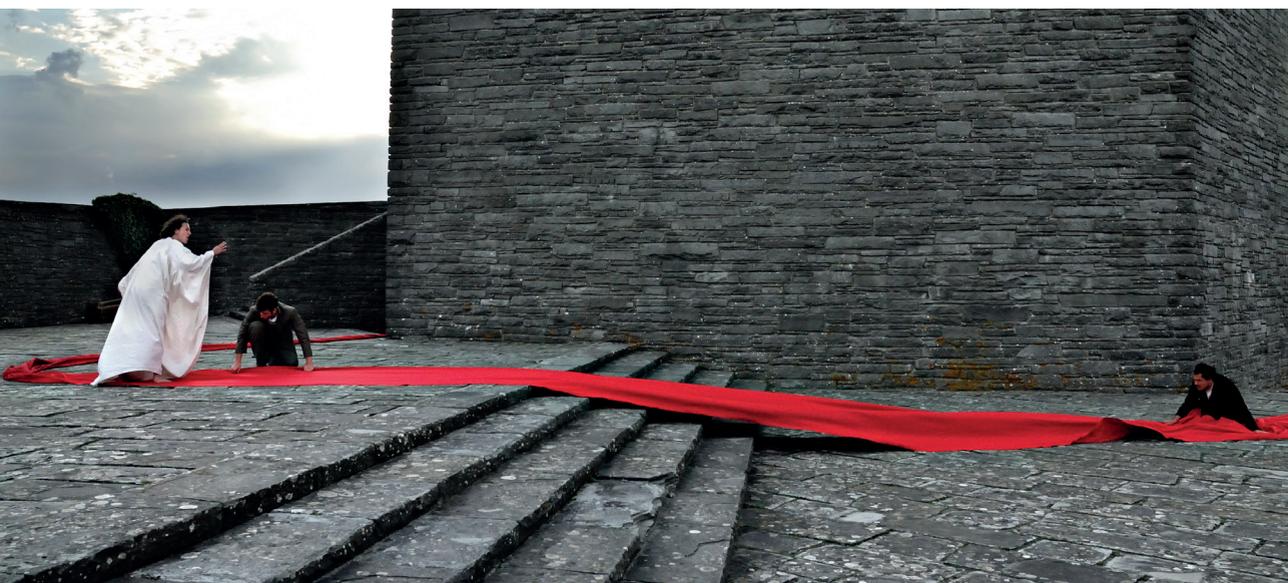


Fig. 10. Scia di sangue.

a pochi mesi prima, per napoleonico contrappasso, aveva ospitato, nell'estenuante e demenziale attesa burocratica, i richiedenti asilo.

Sì, ecco, è vero... forse fin dall'inizio la nostra trilogia doveva essere una tetralogia. Un atto della *polis*. Un monumento incompiuto alla democrazia. La vicenda di Oreste ci ha occupato in totale per sei anni. Ma qui non racconteremo nel dettaglio Pilade: questa è un'altra lunga storia.

Il nostro viaggio incantato alla Futa, all'interno di quella spirale di pietra, è proseguito senza mai fermarsi: in vent'anni siamo stati a Susa, a Ecbatana, a Tebe, ad Argo, ad Atene, a Delfi con Eschilo e Sofocle, a Troia con Omero, a Vienna e nelle trincee con Kraus, nell'Italia del dopoguerra con Pasolini e Pavese, ad Inverness e Dunsinane con Shakespeare, a Cnosso con Cortázar, in Russia, a San Pietroburgo e Siviglia, *pro e contra* Dostoevskij.

Non ci siamo mai mossi eppure abbiamo attraversato tutti i tempi e tutti gli spazi. Questo *Teatro di Marte par excellence* si è fatto fortezza, santuario, palazzo, camposanto, bosco sacro, campo di battaglia, scuola, labirinto, sottosuolo. Un corredo multiforme di idee, immagini, poesia, filosofia, pensiero in azione.

Un teatro di resistenza in montagna, nel cimitero dei nemici. Come stiliti ci siamo messi in quest'architettura e in questo paesaggio, a provare e, anno dopo anno, sono cambiati il nostro sguardo, i gesti, il respiro, il ritmo, il nostro modo di pensare; ci siamo dovuti accordare agli elementi della natura, il tanto

e più verde, le linee, i trecentosessanta gradi a perdita d'occhio, i rumori in lontananza.

Abbiamo vissuto a lungo tra queste tombe, abbiamo abitato il cimitero e ne abbiamo fatto il nostro *parlatorio dell'Europa*, come direbbe sempre Karl Kraus.

Un anno tra gli spettatori c'era Enrico Pieri, uno dei sopravvissuti alla strage di Sant'Anna di Stazzema. Alla fine dello spettacolo, con le lacrime agli occhi, guardando le lapidi e l'orizzonte, ci disse: *ora ho capito, dopo aver visto il vostro lavoro in questo posto, ho capito che cos'è l'Europa*.

POST SCRIPTUM POST PANDEMICO:

Ai primi di marzo del 2020 avremmo dovuto debuttare al Teatro Rasi di Ravenna con una nuova versione da palcoscenico dell'*Agamennone*, in collaborazione con il Teatro delle Albe e l'Università di Bologna (Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica). Eravamo al lavoro da diversi mesi con attori e musicisti e già a buon punto delle prove quando le notizie sulla pandemia hanno iniziato a invadere il mondo e in men che non si dica, tra telefonate allarmate e riunioni, il debutto fu annullato. Il progetto però non è naufragato nel nulla ... abbiamo iniziato a lavorare con le immagini che avevamo accumulato in archivio, abbiamo registrato le parti recitate, e nei lunghi mesi di *lockdown* abbiamo lavorato al montaggio: è nato un film, un esperimento in video che si intitola *φωτός/photós*, dal genitivo greco che significa *della luce*. *Agamennone* è la tragedia della luce, del venire alla luce, ma per noi oggi, sotto la dittatura linguistica, è anche il plurale inglese di Photo: le immagini ci inseguono dappertutto, invadono occhi e mente, senza più tregua.

*Ri-cordo:
anche pre-cordare, avanpensiero e custodia di ciò che potrebbe essere.*

Paul Celan

CREDITI:

Oresteia

al Cimitero militare germanico del passo della Futa (FI)

drammaturgia e regia: Gianluca Guidotti e Enrica Sangiovanni

partitura sonora: Patrizio Barontini

percussioni: Luca Ciriegi, Duccio Bonciani

sartoria: Made in Tina

foto: Franco Guardascione

produzione: archivio zeta 2010/2013

Agamennone

edizione 2010: traduzione Monica Centanni; con Enrica Sangiovanni, Gianluca Guidotti, Alfredo Puccetti, Franco Belli, Luciano Ardiccioni, Liyu Jin, Nicolò Todeschini, Lorenzo Viapiana; flauto Niccolò Livi

edizione 2013: traduzione Federico Condello; con Enrica Sangiovanni, Gianluca Guidotti, Marianna Cammelli, Alfredo Puccetti, Gianni Piazza, Luciano Ardiccioni

Coefore

con Enrica Sangiovanni, Gianluca Guidotti, Marianna Cammelli, Luigia Savoia, Giulia Piazza, Rosanna Marcato, Giovanna Villa

Eumenidi

con Luciano Ardiccioni, Gianluca Guidotti, Marianna Cammelli, Rosanna Marcato, Giulia Piazza, Alfredo Puccetti, Enrica Sangiovanni, Luigia Savoia, Giovanna Villa

CRONOLOGIA:

Oresteia/Agamennone di Eschilo

dal 31 luglio al 15 agosto 2010 - Cimitero militare germanico del passo della Futa (FI)

20 agosto tramonto/21 agosto alba 2010 - Segesta (TP) - Teatro greco, Segesta Festival

Oresteia/Coefore di Eschilo

dal 30 luglio al 14 agosto 2011 - Cimitero militare germanico del passo della Futa (FI)

Oresteia/Eumenidi di Eschilo

dal 3 al 19 agosto 2012 - Cimitero militare germanico del passo della Futa (FI)

Oresteia di Eschilo

dal 19 luglio al 18 agosto 2013 - Cimitero militare germanico del passo della Futa (FI)

27 luglio / 3 e 11 agosto 2013 - Maratona Oresteia - Cimitero militare germanico del passo della Futa (FI)

1 agosto 2013 - Bologna – Museo Civico Archeologico – serata di presentazione dell'Oresteia con interventi di Massimo Marino e Federico Condello

Oresteia/Eumenidi di Eschilo

4/5 maggio 2013 - Bologna - Dom La Cupola del Pilastro - rassegna *Quello che si ha*

28 settembre 2013 - Bologna - Policlinico S.Orsola Malpighi

Bibliografia

CALASSO R. 2017, *L'innominabile attuale*, Milano.

CELAN P. 2020, *Microliti*, Milano.

ESCHILO, *Orestia*, traduzione di Pier Paolo Pasolini, Torino 1960.

FARABBI A. M. 2016, *Dentro la O*, Bologna.

GUIDOTTI G., SANGIOVANNI E., MENNA R. 2016, *Incompiuto, Pilade/Pasolini di Archivio Zeta*, Faenza.

KRAUS K. 1980, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Milano.

PASOLINI P. P. 1988, *Teatro*, Milano.

PIRAZZOLI E., GUIDOTTI G., SANGIOVANNI E. 2019, *Teatro di Marte, Il cimitero militare germanico del passo della Futa*, Firenzuola (FI).