



Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Miscellanea di studi interdisciplinari

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Direttore di collana

Donatella Gavrilovich
Università di Roma Tor Vergata

Comitato scientifico

Marie-Christine Autant-Mathieu
Directrice de Recherches CNRS, Paris (Francia)

Paola Bertolone
Università di Siena

Maria Ida Biggi
Università di Venezia "Ca' Foscari"
*Direttrice del "Centro studi per la ricerca
documentale sul teatro e il melodramma"*
Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Enrica Dal Zio
"Michael Chekhov Association MICHA", New York (USA)

Erica Faccioli
Accademia di Belle Arti di Bologna

Gabriella Elina Imposti
Università di Bologna

Ol'ga Kupcova
*Direttrice delle Ricerche del Dipartimento di Teatro,
Istituto di Storia dell'Arte, Mosca (Russia)*

Roger Salas
Critico di danza e giornalista, Madrid (Spagna)

Donato Santeramo
*Head Languages, Literatures and Cultures,
Queen's University, Kingston (Canada)*

Questo volume di studi in onore di Edo Bellingeri è un'edizione speciale. I testi non sono stati sottoposti al consueto sistema di valutazione basato sulla revisione paritario, imparziale e anonimo (peer-review).

Miti antichi e moderni

A cura di
Donatella Gavrilovich
Carmelo Occhipinti
Donatella Orecchia
Pamela Parenti

UniversItalia

*Il presente volume è stata pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Scienze storiche, filosofico-sociali,
dei beni culturali e del territorio.*

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright 2013 - UniversItalia - Roma

ISBN 978-88-6507-556-2

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art.68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

In copertina: *Foto di scena*. A. Fedotov e K. Stanislavskij nel ruolo di Leporello e di Don Giovanni nella tragedia *Il convitato di pietra* di A. Puškin. 1889.

Associazione d'arte e letteratura, Mosca.

Miti delle passioni nella città minacciata. L'*Andromaca* di Giuseppe Manfridi

Fabio Pierangeli

Desidero esprimere, innanzitutto, la mia gratitudine personale e di studioso per il costante e rigoroso impegno di Edo Bellingeri, da cui ho tratto diversi insegnamenti, in particolare negli anni in cui ho tenuto i corsi di Letteratura teatrale italiana.

Gli appunti di Stanislavskij per i suoi attori, per la prima volta presentati in lingua italiana nello straordinario testo di Bellingeri *Stanislavskij prova Otello*¹, hanno costituito lo spunto per alcuni seminari sul rapporto tra scrittura e creatività, poi raccolti nel testo, a mia cura, *In attesa della festa*, edito nel 2010 da Universitalia. Il titolo riecheggia una espressione del padre della regia moderna che allude ai due fattori imprescindibili del teatro: la creazione allo stato puro, nelle sue componenti misteriose e irripetibili, non meccaniche (la festa, appunto) e la preparazione a questo evento, faticosa, puntigliosa, registrata fin nei minimi dettagli storici, ambientali, psicologici; la costruzione, attraverso atti fisici, della “pista”, il rollare dell’aereo prima del volo.

Una lezione di metodo, insomma, acquisita e contagiosamente diffusa a sua volta da Edo Bellingeri, come docente e come studioso, giunta, con grande profitto, anche ai miei studenti di Letteratura teatrale e Letteratura italiana.

Ringrazio dunque i curatori del volume in onore del Maestro di avermi dato la possibilità di rendere pubblica questa esperienza umana e professionale su un tema, le riscritture del mito, tra tradizione e innovazione, molto “caro”, a cui ho dedicato studi su personalità diverse, da Alfieri a Leopardi, da Pavese a Testori a drammaturghi o narratori contemporanei, come Marco Baliani e Giuseppe Manfridi.

Un comune riferimento culturale, una fascinazione condivisa, sia pur scaturita in anni diversi, lega quest’ultimo a Edo Bellingeri nel magistero di Giovanni Macchia, illustre francesista nonché studioso di altissimo profilo in vasti campi del sapere, tra cui quello del teatro e del mito. Passioni che attraversano gli anni e fruttificano in modi diversi: nel mondo scientifico e accademico della ricerca, di

¹ Cfr. E. Bellingeri *Stanislavskij prova Otello*, Artemide, Roma 2007, p. 206.

cui, ben presto, è diventato illustre maestro Edo Bellingeri, in quello della drammaturgia, dove Manfredi figura tra i sicuri punti di riferimento italiani in campo internazionale, riconosciuto unanimemente dalla critica.

La prima prova drammaturgica di Giuseppe Manfredi risale all'esperienza universitaria alla Facoltà di Lettere della Sapienza di Roma, alla fine degli anni Settanta del Novecento. Andata in scena in forma dilettantesca, riguardava la figura di Andromaca², quando il futuro autore di *Giacomo, il prepotente*, di *Ti amo, Maria*, di *Elettra*, aveva superato da poco i vent'anni. Se il testo è andato smarrito, l'episodio attesta la spinta originaria, formativa, in ambito di riscrittura del mito, di un autore tra i più prolifici del panorama italiano odierno, della raciniana *Andromaque*³, di cui Manfredi coglie la fortissima tensione delle passioni non corrisposte, sempre ad un passo o dal compiersi o dal consumarsi di fronte ad un ostacolo potentissimo, che si declina, in ambiti contemporanei, in uno dei temi costanti⁴ della sua ispirazione drammaturgica, in particolare nel rifacimento graf-

² G. Manfredi, *Andromaca e la condizione estrema dell'urlo*, portato in scena nel 1976 nei teatri La comunità e Spaziouno di Roma.

³ L'*Andromaque* di J. Racine va in scena per la prima volta nel novembre del 1667, con la compagnia dell'Hotel de Bourgogne nell'appartamento delle Regina Maria Teresa, alla presenza di Luigi XIV.

⁴ G. Manfredi, romano, classe 1956, ha al suo attivo una settantina di testi, per lo più rappresentati. Assai schematicamente e chiarendo immediatamente che la versatilità è una delle componenti qualificanti la sua operazione drammaturgica, si potrebbe dividere la sua vasta opera in alcuni filoni, o meglio, interessi principali: il mito e i drammi storici rivisitati (*Elettra*, 1990, *L. Cenci*, 1992) il dramma delle passioni (e del sesso) o nella sottile ironia del salotto borghese o in un impasto noir (*Ti amo, Maria*, 1989, *L'orecchio*, 1990, *La cena*, 1992, *Stringiti, Stringiti a me*, *Zozòs*, 1994) l'ambito dello sport (*Ultrà e Teppisti*, 1985, *La partitella*, 1995, il ciclo, iniziato nel 2010 del racconto performance di *Dieci partite* della Roma). La ricostruzione, quasi sempre degli ultimi istanti, "terreni", della privata vita di alcuni grandi della letteratura e dell'arte, in un confronto serrato e commovente tra ispirazione e limiti fisici e temporali (*Giacomo, il prepotente*, 1989, *La sposa di Parigi*, 1994 su Camille Claudel, lo splendido *La matassa e la rosa* 1999, sul presunto incontro prima della morte nel lager tra Etty Hillesum e Edith Stein, *I venexiani*, 2002 su Casanova giovane, *Anja*, 2006 su Dostoevskij, *L'osso d'oca. Gli ultimi giorni di Puccini a Bruxelles*, 2007, *Marlene*, 2011). Anche altri testi sganciati da questi interessi formano dei piccoli capolavori, tenendo sempre presenti i meccanismi della ispirazione, del plagio e della follia: *La supplente* (monologo entusiasmante, del 2008, per molti il suo capolavoro, anche per la completa sintonia con l'attrice, Silvia Brogi, molto più che una semplice interprete, su cui il testo è intessuto), *Nel vuoto*, (1984) o *Corale dell'attesa*, (2004) quest'ultimo segnalato in G. Antonucci, *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Studium, Roma, 2012, p. 236, tra i testi migliori del prolifico drammaturgo romano. Oltre al profilo di Antonucci si veda per un primo orientamento critico T. de Matteis, *Autori in scena. Sei drammaturgie italiane contemporanee*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 129-165.

La de Matteis si sofferma lungamente, con pagine importanti, sull'originalità con cui Manfredi si accosta ai tragici, in particolare attraverso il commento di *Elettra* (da p. 141), giustamente inserito in un ambito di "eccessi familiari, tra mito, storia e attualità". A p. 141 una sintetica

fianche, brillante, a tratti paradossale, con un percorso drammaturgico non esente da situazioni di suspense nel filone della commedia dei sessi in ambito borghese. Un quadrilatero (Pirro ama Andromaca e disdegna Ermione a sua volta innamorata di lui, che respinge Oreste e se ne serve per la vendetta con il re dell'Epiro) mai composto in Racine, con inseguimenti psicologici rabbiosi, tranelli e vendette, consumate attraverso la seduzione d'amore usata come arma potente: non si esce da un funesto teorema, mai l'amore fa incontrare chi si ama.

Ormai noto drammaturgo (nella stagione, ad esempio di *Ti amo, Maria e Giacomo, il prepotente*, entrambi del 1989, di *Elettra*, del 1990, o di *L. Cenci*, 1992) a una quindicina d'anni dall'esordio "dilettantesco" menzionato in apertura, dunque nei primi anni Novanta, Manfredi torna alla figura di Andromaca, costruendo un testo, *Ultimi passi per la salvezza dell'Epiro*, dalle molte significative varianti rispetto alle versioni della tradizione.

Se in ambito di riscrittura della tradizione classica, *Elettra* rimane il testo più fortunato per messe in scena, successo di pubblico e visibilità sulla stampa, il testo dedicato all'Epiro e ad Andromaca (Premio della Giuria al Festival di Riccione, 1993), rappresenta, per la stessa predilezione dell'autore e la lettura di testimoni altamente qualificati, come Franco Quadri, uno dei più convincenti di Manfredi, grazie a quel tipico stile versificatorio scelto per rappresentare al meglio situazioni di esasperazione drammatica. Ancora in attesa di un allestimento completo, al Tempio di Giove Anxur di Terracina andava in scena, nell'ambito del Festival del Teatro Italiano di Fondi 1998, un importante, ma parziale, studio di Pierpaolo Sepe su brani tratti da *Ultimi passi per la salvezza dell'Epiro*.

I raciniani conflitti amorosi si immaginano all'interno di un altro sentimento prevalente, di terrore collettivo, in un paesaggio lirico e simbolico, l'Epiro, dopo la guerra di Troia. Una determinazione violenta e invadente fin dall'incipit che finisce per calamitare nella sua orbita i conflitti di cui si intesse la trama.

I personaggi sono i medesimi della tradizione, con la significativa aggiunta con chiari riferimenti alla attualità, di cui diremo, di un infido ambasciatore, di un Consiglio di Guerra, di una Assemblea delle Nazioni Unite, di due ragazzi ribelli alle tirannie di uno "straniero" minacciosamente pronto all'invasione del piccolo Stato libero.

Regna Pirro (come si ricorderà si tratta del nome di "battaglia" del figlio di Achille, Neottolemo) con la "lussuosa" preda di guerra fatta schiava Andromaca (e il figlio Astianatte, che nelle *Troiane* di Euripide viene gettato dalla rupe dopo la distruzione della città e che Racine vuole al fianco della madre) e come pro-

ma efficace lettura di *Ultimi passi per la salvezza dell'Epiro*, incentrata sulla figura di Pirro, già indeciso tra due donne, trascinato dalla ragion di stato, e alla fine costretto a constatare «la rovina e l'isolamento che spettano a chiunque tradisca i propri istinti autentici in nome dei nefandi giochi di potere».

messa sposa Endimione, figlia di Menelao, il re pavido e imbelles della tradizione e del grande drammaturgo seicentesco, superfluo nella lettura di Manfredi.

Per introdurre immediatamente l'atmosfera di terrore, il drammaturgo romano usa il coro, da una parte aggiungendo elementi all'usanza tradizionale dei tragici, nella oggettivazione della paura di tutta la città, dall'altra, teatralmente, riducendolo a una voce solitaria quanto unanime di quella comunità. Sono le stesse mura, le vie, le fortificazioni, gli utensili, a partecipare, umanizzate, a quelle ore d'angoscia⁵.

Un coro come *anima della città*, avverte la didascalia iniziale, esprime la voce eterna e troppo poco ascoltata del dolore della gente "comune". In versi di alta poesia.

⁵ « E' un'usurata convenzione che mi tiene
prologante al proscenio, a voi frontale, supponendovi
incuriosite presenze in questo pozzo d'ombre.
Intendiamoci per bene:
a parlarvi in me s'incarna
tutt'altro che un 'me', che un 'io', bensì piuttosto
una varia moltitudine rozza e miscelata
da un motivo che ha nome d'Emergenza, gravissima e cruciale.
Io sono tale e quale
la folla delle strade.
Io sono il cicaliccio
degli anditi, il tremore
mormorante dei crocicchi, l'alterco, il capannello
che si forma e che si disfa come gemma
di masse compatte. E sono, *ultima ratio*,
l'ideologico buonsenso
elementare delle piazze.
E qui, oramai, qualsiasi luogo è piazza.
Non più lecita è nessuna intimità. Io sono l'ansia
della Città allertata da qualcosa d'imprevisto.
Lassù, vedete?,
in cima a quel torrione - scoprirete
ben presto quale e quanto il suo valore per noi di queste terre - non un ignoto
emissario d'alleati ma nemico nei precordi, s'è affacciato stamane ad ostentare
un orribile principio d'invasione. Là, vedete? [...]]
Pochi lo videro ma ormai tutti, e tutte lo sappiamo:
ORESTE, L'
DONDE CALANO TUONI
PLUMBEI DI CAMPANE COME BOMBE, STA».

Si cita dal dattiloscritto G. Manfredi, *Ultimi passi per la salvezza dell'Epiro*, gentilmente fornito dall'autore, auspicando una prossima pubblicazione o, ancora meglio, rappresentazione, fornendo l'indicazione della scena. Pochi versi più avanti il coro introduce la figura di Pilade, definendolo uno sgherro dello sgherro, per cui l'amicizia è fatta di pelo di volpe.

Non si tratta di un caso isolato. Temi classici⁶, con la predilezione per Virgilio, riecheggiano nelle opere totalmente ispirate ai miti⁷, come in contesti di altro ambito storico o psicologico, per fissare immagini archetipiche sempre affioranti.

Nel recente monologo narrativo *Wakefield, l'uomo che volò oltre se stesso*, con spunti esibiti e sotterranei da Virgilio, Manfredi, esplicita un elemento cardine del suo intelligente sguardo alla tradizione letteraria, traendolo proprio dall'*Eneide*: «"Ciò che racconto è già stato raccontato", e suggerendoci che la sua opera possiamo considerarla non come una fonte, bensì come la propalazione di una fonte»⁸.

Propalazione necessaria di una fonte, nel caso di Andromaca e del nostro testo per rappresentare in modo poetico, ma per questo più diretto ed efficace, il disagio, avvertito in gran parte del globo, di fronte alle immagini della Prima Guerra del Golfo (2 agosto 1990, invasione del Kuwait da parte di Saddam Ussein, ultimatum fissato dalle Nazioni Unite il 15 gennaio 1991, 17 gennaio dichiarazione di guerra-28 febbraio fine della guerra), in quella che fu definita la prima guerra del villaggio globale. I potenti, di cui Oreste è ambasciatore, si radunano attorno ad un sinistro Fronte Planetario, che ambisce ad una pace globale, a costo del sangue e della repressione delle diverse identità, come si evince da una frase di Pilade a metà della lunga II scena: «Già sia detto per inciso che una Pace / Planetaria è il frutto vero, l'autentico bottino / di quello che altri hanno chiamato Eccidio».

Le facce rassicuranti di chi conduce le trattative si rivelano maschere atroci: Bush e Saddam Hussein e le varie figure comprimarie a cui si sovrappongono con l'immaginazione i volti di Pirro e di Pilade, con Oreste a incarnare, senza corpo, l'essenza del terrore tangibile che penetra dall'abisso, minaccia per tutto

⁶ Alla guerra di Troia, ad esempio, Manfredi dedica un altro testo della sua frenetica attività drammaturgica, singolarissimo e tesissimo dialogo tra due guerrieri, prima della distruzione di Troia: G. Manfredi, *Prima della guerra*, 1989, ambientato dentro al cavallo, la notte prima della caduta di Troia. Singolare in *Sole*, 2002, i richiami a due luoghi letterari: *La lupa* di Verga e il mito di *Fedra*

⁷ Oltre ai due testi già citati, *Elettra* e *Prima della guerra*, da segnalare ancora: *Il canto di mezzo* (con Enea agli inferi nel rifacimento in versi monologanti del VI libro del poema virgiliano con una interpretazione di Umberto Orsini nella Basilica di Massenzio di Roma nel settembre 2004 nell'ambito della Notte Bianca della capitale), *La matriarca*, 1997, una Medea ripresa nel suo lurido tugurio, da dove eserciterà, quasi a sorpresa per Giasone e Creonte, le sue selvagge arti magiche, con un finale in crescendo, che corregge, in un senso "bestiale", virulento, la già brutale tradizione del mito. Eppure la matriarca, ancora nella parte finale, ma in tutto il percorso del testo, con chiare allusioni a Kavafis e altri anacronismi, offre spunti poetici usciti dalla ispirazione più cristallina di Manfredi, ancora una volta abile a offrire un punto di vista teso tra sublimità dello stile e terrigna descrizione dei sentimenti assoluti, delle passioni, della corporalità.

⁸ *Ivi*, p. 16.

l'Epiro, scandita dal ripetersi, quasi nenia funebre, dalla conta di quanti giorni manchino alla scadenza, in un passar di voci sempre più strepitanti.

Manfridi rappresenta il terrore, direi, in modo neutrale: denunciando i soprusi di entrambi i protagonisti, dando voce agli stati oppressi e, soprattutto, attraverso i versi del coro, ai civili innocenti.

Una tensione avvertita in assenza, con un altro efficace spunto drammaturgico: Oreste non appare mai, sinistramente rinchiuso nella torre e coperto da un velo nero di funebre minaccia. La sua assenza regna sovrana, come quella di un potere occulto, tangibile e non visibile, lasciando spazio ad un personaggio altrove, nel mito, pressoché muto, Pilade (si rammenti l'interesse di Pasolini per questo personaggio).

Andromaca diventa l'oggetto desiderato e conteso: nonostante sia schiava, rappresenta l'ambita stirpe regale dell'eroe: Ettore. Come in Racine, Oreste, per volontà del suo popolo vincitore, le vuol portare via il figlio, pericoloso per l'avvenire dei Greci, incaricando un Pilade (novità di Manfridi) astuto, tracotante, di portare il messaggio al re dell'Epiro che a sua volta desidera la bella sua schiava pur essendo promesso ad Ermione. In quel quadrilatero di impossibilità su cui Manfridi intesse i dialoghi più intensi della drammaturgia, quest'ultima è desiderata invano da Oreste (anche qui con un oculato impasto tra innovazione e riscritture della storia antica).

In gioco la complessa psicologia del potere che desidera perpetrarsi attraverso l'istituto matrimoniale e che rende Pirro personaggio ambiguo fin dall'inizio: assume (sinceramente?) il volto del difensore del piccolo stato libero rispetto alla schiacciante egemonia dei potenti confederati, eppure non riesce a sottrarsi alla brama di potere, nel suo aspetto più esteriore di ricerca di gradi di nobiltà. Sarebbe forse più semplice consegnare Astianatte e mantenere, sia pur con il sacrificio dell'infante, lo *status quo*.

Andando avanti nelle scene, appare inequivocabile il vero motivo che anima Pirro: più che la giustizia e la libertà del suo popolo, l'ambizione di possedere Andromaca e assicurarsi una stirpe regale, pur attratto anche da Ermione.

Alternando sapientemente dialoghi brevi e serrati, altri più subdoli e distesi, con interventi del coro (anche questi fondati sulla alternanza di tempi e ritmi lirici), Manfridi, in XXVIII scene di diversa lunghezza, mette a confronto i personaggi alla maniera di Racine, quasi sempre a due a due, o contro il coro o, nel caso di Pirro, con una assemblea politica, lasciando Pilade a rappresentare quel potere più temibile nel suo mantenersi non visibile, che ha la pretesa di entrare nelle camere da letto e nei sentimenti di quelli che ritiene sudditi. Usando i mezzi artistici della drammaturgia in versi, Manfridi torna (consapevole o no) ai tragici e al mito sul tema della guerra, rappresentando la sua immonda attualità: la spietata politica di Oreste (divenuto maschera velata senza alcun sentimento se non il dominio militare, ma che nasconde bene il suo desiderio altezzosamente rifiu-

tato da Ermione, non ultimo dei motivi per cui, proprio lui, scende ambasciatore in Epiro), la lingua biforcuta e pronta all'inganno di Pilade, la difficoltà di tenere alti gli ideali della patria e della politica di Pirro.

E poi le due donne, Ermione e Andromaca, inevitabilmente belve feroci per difendere i beni più cari, messe in opposizione (è il coro che avverte la promessa sposa delle "tresche" di Pirro per sposare la vedova di Ettore), l'una per salvare il figlio, l'altra il matrimonio imminente e la consacrazione a regina dell'Epiro. Dialogo che occupa la intera XIII scena e in cui il lettore moderno potrà scorgere anche una lieve ironia, giocata sulla icastica brevità dei dialoghi.

Passi tutti falsi per la salvezza del piccolo stato, di cui si riunisce il Consiglio di Guerra, alla presenza di Pilade, quando mancano sette giorni al termine dell'ultimatum. Oreste, umiliando il consesso, non si è presentato, non ci può essere discussione sull'ordine ribadito da un così infingardo ambasciatore. Non resta che appellarsi, altro lampante riferimento alla geopolitica contemporanea, alle Nazioni Unite, intervenendo alla loro Assemblea, dove difficile è l'accesso e un capo di stato può avvalersi della facoltà di essere accolto per una sola volta, per motivi, dunque, gravissimi. Se Oreste resta nella sua mascherata dittatoriale e manda in giro Pilade, viceversa l'accurato discorso di Pirro agli alleati, basato sulla legittimità di appellare i prigionieri di guerra ospiti e dunque parte della comunità, per scongiurare il pericolo di distruzione, non viene neanche ascoltato, sommerso dalle chiacchiere di una assemblea anonima, senza volto se non la ruscuzazione cinica di una idea di giustizia. E' una beffa, si trova a constatare Pirro, la cui passione sembra un'altra volta sincera, volta a difendere certamente il suo interesse regale per Andromaca, ma anche una idea generale di giustizia. La migliore identificazione di questo personaggio è la parola del coro: incognito!

Volutamente, le parti schierate distintamente (almeno per quel che riferisce la televisione) nella Guerra del Golfo si mischiano e si fondono nell'opera, con la possibilità del mito, se rivisitato da grandi scrittori, di parlare sempre alla attualità del tempo della lettura.

Rimane comunque forte un senso di costernazione per gli impuniti meccanismi bellici, per lo stritolamento di un piccolo stato rispetto al capriccio dei più potenti e un senso di disagio segno di incapacità di fondo a decifrare le vere motivazioni (di solito economiche) di un conflitto. E soprattutto quanto comunque costi una guerra in termini di massacri e di vittime innocenti, di città (e quindi identità) da ricostruire.

Tra viaggio e ritorno di Pirro passano quattro giorni e ormai ne mancano solo tre. Non resta che annunciare a Pilade il matrimonio con Andromaca (volente o nolente): Astianatte sarà ascritto alla stirpe greca e non potrà nuocere. Inutile sottolineare la reazione negativa di Pilade, legato al progetto di infamia di Oreste: il figlio di Ettore avrà così anche un esercito e un paese a disposizione per la vendetta! Più redditizio registrare il tono del dialogo decisivo, il secondo, nella

XIX scena, tra Pirro e Andromaca, dove la vedova di Ettore «affronta inutilmente» il suo padrone, ma di fatto primeggia in dignità e forza dialettica, ricordandogli i soprusi dei vincitori verso la città distrutta. Non l'ha visto in quel frangente difendere gli averi e la dignità degli affetti di quella disgraziata che ora trascina come moglie all'altare di regina.

L'attualità suggerisce l'individuazione di un capro espiatorio, assente nelle versioni precedenti, da offrire a Oreste, prassi consueta in clima di guerra, dalla antichità al presente: due ragazzi hanno provato a estirpare la minaccia, fallendo però l'attentato alla torre. Qui Pirro si rivela nel suo volto peggiore: pur di avere Andromaca, sacrifica i ragazzi per cercare disperatamente il consenso di Oreste. In un primo tempo li aveva giustificati, ma proprio il cipiglio ribelle e accusatorio del ragazzo più fiero e consapevole sulla sua inerzia accondiscendente al potere lo decide verso quella scelta sbagliata e suicida.

Sono i momenti in cui lo sguardo alla attualità si fa penetrante, nel confronto, in varie fasi, tra la giustizia perseguita dai due ragazzi con ogni mezzo (lecito contro il tiranno?) e la spregiudicata politica mediatrice del Consiglio di Guerra, a cui si sottomette anche Pirro, trovandola più consona al suo obiettivo ultimo.

Ma chi rappresentano questi ragazzi, quelli armati solo di pietre che combattono i regimi e i potentati cosiddetti civili, o anche i Kamikaze che si mischiano tra la folla dei civili, oltreché cercare vittime militari? Impossibile rispondere: il prototipo offerto non contempla una precisa dimensione, piuttosto l'incarnazione decisa, perfino bella, della difesa degli ideali ad uno stato puro, prima di una qualsivoglia (purtroppo facile) corruzione.

E ancora: che ruolo ha l'Italia nel contesto dell'unione planetaria? Quella di inviare soldati fedeli all'alleanza per trarne poi quale giovamento o quello di aver mandato giovani a combattere per un ideale di giustizia?

Intanto anche la storia di Ermione ha termine, in modo singolare e inaspettato. Capovolgendo Racine, constatato il tradimento di Pirro, si offre al temibile carnefice, senza che neanche questa volta Oreste si degni di apparire.

La freddezza della Ermione raciniana si trasforma in questo sacrificio ribelle che sfocia nel suicidio, non permettendo a Oreste di possederla fino in fondo.

Ecco le ultime parole della ragazza che si avvia, oltre la tenda nera, alla fine della XXIII scena «per finire, per non farmi /più mai da te volere /e consumare /qualcosa nella vita sino in fondo».

Sarà proprio Pirro a vedere lo scempio del corpo dietro il velo nero nelle stanze della Torre, (il sacrario della Patria) e constare l'inutilità del suo venire, questuante dal "vendicativo" figlio di Agamennone. Oreste ha già lasciato la Torre (scena XXVI).

Il pentimento di Pirro è tardivo, ha un effetto odioso, mentre il coro assiste impotente alla distruzione della città. Dopo XVIII scene, dialoghi e tresche, il coro deve constare che nessuno degli attori del dramma ha saputo scongiurare

l'atroce distruzione della città: Pilade e Oreste rimanendo fermi nella loro ambasciata. Una volta consegnatasi Ermione, il figlio di Agamennone non ha più nulla da fare in Epiro. Pirro ha seguito un suo progetto personale, di potere e non di amore (né per le due donne né tantomeno per il suo popolo) e ha consegnato la città alla distruzione. Figure simboliche o fantocci delle nostre incapacità, invidie, pretese di dominio che si specchiano nel Fronte Planetario di una politica oppressiva, dove pochi costruiscono i destini di molti, attraverso la guerra o una pace sorvegliata dall'acquisto scriteriato di armi di distruzione di massa. Rimane il grido dal basso, dei due ragazzi e quello del coro, che chiude (scena XXVIII che riportiamo per intero come saggio della drammaturgia poetica di Manfridi), come aveva aperto, profetizzando la fine la pièce. Chiede di esser ricordata, come Troia, ormai ridotta a macerie, a lacerti, a lacrime:

(Altrove. Nel fragore della fine.)

CORO: Negli orridi fusi rinvoltate
ruggiscono donne, in tumulto
con uomini e bestie, confusi
straziati prigionieri toccati
dall'uso del fuoco, travolti.

(Esplosioni)

CORO: Ahi, luci improvvisate! Ardono
bare lontane di bronzo e fiamme!
Ora vicine, ardono
coi loro noccioli di polpa umana.
La strage è dispiegata!
Eccola, è il giorno, viene!
Come un panno sul tavolo fa vela
calando su noi tutti.
O pace, breve colpo
di cuore che oggi è il sogno
in cui la carne frana.
Che dico oggi? ORA!
Più non tenebre
naturali rivedremo.
O pace, e non più pace!
Levatevi silenzi
che coronate le tempie di chiunque,
che occludete il fiato in ogni gola...
Fatevi forma!
Fatevi eretta
figura del Giudizio,

Fabio Pierangeli

preghiera, monumento!
Che sia uno squasso
devastante contro il fuoco!
Oh, strepita, Città!
Per morire degnamente
ci vuole che dovunque
sia inteso il tuo morire.
Che violenti l'universo
il grido in cui ti disfi!

Finito di stampare in proprio
nel mese di settembre 2013
UniversItalia di Onorati s.r.l.
Via di Passolombardo 421, 00133 Roma Tel: 06/2026342
email: editoria@universitaliasrl.it – www.unipass.it