

ARTICOLO

La violenza “giustificata”: per un’*Oresteia* sudafricana.

di Fabio La Mantia

Oreste e Frederick John Harris. Un accostamento inaspettato, impensabile, insolente forse e privo di logica. D'altronde, cosa mai avranno in comune una delle più importanti figure della mitologia greca con un giovane insegnante bianco sudafricano vissuto nel secolo scorso? Forse nulla, se nel 1971 Athol Fugard non avesse avuto l'ardire di fondere insieme questi due profili per dare forma a uno dei personaggi più celebri e contraddittori del suo fertile e acclamato *corpus* teatrale. Fugard, infatti, sovrappose “nel senso di un palinsesto, un incidente contemporaneo a una fonte mitico-drammatica” (Fugard 1979: 3).

Orestes è il protagonista dell'omonima pièce scritta e diretta dal drammaturgo sudafricano, forse più esattamente uno “studio” o un progetto, un esemplare viatico per la recitazione (Fugard 1990: 117). Uno studio in cui le nozioni di libertà e asservimento, giustizia e ingiustizia, essere e non essere vengono esplorate e ripensate attraverso l'impiego di pochi attori, di tempi ristretti, di una sceneggiatura non convenzionale (McMurtry, 1998); ma, soprattutto, basandosi su un testo mai integralmente scritto, ricordato e tramandato solo attraverso una serie di appunti e note¹ dello stesso Fugard e da una lettera (pubblicata in seguito) contenente la descrizione dello spettacolo, che il regista inviò a un fotografo americano suo amico, Bruce Davidson. Si trattava di un tentativo di adattare (o forse sostituire) un testo classico definito e strutturato con un metodo collaborativo e improvvisato. Nel corso di questo studio ci si propone di indagare le fasi che hanno scandito la realizzazione dell'opera e di rintracciare le fonti mitiche e storiche a cui Fugard si è rivolto.

Fugard attualizza la saga della casa atrea scandita da un'inquietante circolarità costituita da truci uccisioni, crimini familiari, carneficine brutali, nella quale “la violenza privata ha un impatto pubblico” (Dahl, 1987: 59). La storia di Oreste è infatti sia personale che politica, sicché la scelta di un soggetto umano simile è tesa a coinvolgerlo all'interno di problematiche più ampie.

In un senso più generale, Fugard riprende ed esamina una tematica presente in molti drammi

¹ Più che altro impressioni e storie riguardanti la produzione, similmente a molti testi classici di cui ci rimangono soltanto pochi frammenti e leggende.

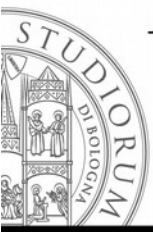


politici moderni: “se una singola azione violenta può avere un potere rigenerativo per la comunità, su una scala più ampia” (Ivi: 2). Come le Erinni in Eschilo, lo spettro dell'*apartheid* nell'*Orestes* pende sui procedimenti impiegati e in conseguenza di ciò deve essere in qualche modo depotenziato, per timore che il ciclo della violenza e della retribuzione prosperi ininterrottamente. Per dare forza a quest'intuizione, egli fonde il mito con la realtà, sviluppando un parallelo tra le vicissitudini luttuose e sanguinarie di Oreste e la vicenda di Frederick John Harris. La storia di quest'ultimo risuona di echi antichi, primordiali, nel suo rivelare la violenza nel perseguimento di una causa e la necessità di atti sovversivi e rabbiosi. Tuttavia la violenza non trova mai una giustificazione, anche quella intrapresa per il perseguimento di un ideale, cosicché la collera di Harris, come quella di Oreste, vengono incanalate all'interno di modalità e strutture razionali, quali rispettivamente l'Aeropago e l'African Resistance Movement.

Quella di Oreste è una storia di onore, orgoglio, violenza, sangue, uccisioni, vendette e, infine, giustizia. Il suo mito è stato oggetto di numerose interpretazioni e aggiustamenti già in età classica (si pensi a alle *Coefore* e alle *Eumenidi* di Eschilo, all'*Elettra* di Sofocle, non ultimo all'*Oreste* e all'*Elettra* di Euripide). Il suo divenire tragico è noto a tutti: egli, aiutato dalla sorella Elettra e dal fedele Pilade, uccide la madre Clitemnestra e il suo amante Egisto per vendicare la morte del padre Agamennone. Da questo momento in poi sarà costretto ad abbandonare la casa e la patria, nel tentativo disperato di sfuggire ai propri inseguitori (che siano le Erinni per Eschilo o la propria coscienza per Euripide), toccando come ultima meta l'Aeropago (ad Atene per Eschilo, ad Argo per Euripide), presieduto da un'illuminata e saggia Atena che gli renderà un'assoluzione insperata, rendendolo così finalmente libero di trascorrere il resto della sua vita affrancato da paure e sensi di colpa².

Quella di Frederick John Harris è una storia di onore, orgoglio, sangue, uccisioni, vendette, ma non di giustizia, né tantomeno di assoluzione. È l'apice della protesta e della disperazione, la nobiltà e il candore di un'ideale inquinati da una prassi scriteriata. La sua vicenda è certamente meno nota di quella di Oreste, azzarderei sconosciuta ai più e per questo reclamante una ricognizione biografica

² Anche nell'*Oreste* di Euripide, la complessa orditura della vicenda esige che lo scioglimento finale possa giungere solo grazie al *deus ex machina*, in questo caso Apollo, che, dopo aver rivelato l'assunzione al cielo di Elena (creduta fino a quel momento morta), impone le nozze di Oreste con Ermione e di Pilade con Elettra. Con questa abile soluzione, il dio reprime, *ob torto collo*, i tentativi di vendetta di Menelao, salvando Oreste ancora una volta.



utile a comprendere le scelte e gli accostamenti di Fugard.

Il 24 luglio 1964, Harris, appena ventiseienne, riempì una valigia di dinamite e benzina, collocandola sotto una panchina targata “Solo per bianchi” nei pressi di un’affollata stazione ferroviaria di Johannesburg. L’uomo avvertì la polizia affinché sgombrasse lo scalo da passeggeri e passanti, ma il ritardo e l’inefficienza delle forze dell’ordine non riuscirono a impedire la detonazione dell’ordigno, che provocò la morte di un’anziana (Edna Rhys, di settantasette anni, seduta su quella panchina insieme alla nipotina Glynnis, miracolosamente salva seppur gravemente ustionata) e il ferimento di altre ventitré persone. Harris venne catturato, sottoposto a processo e condannato a morte per impiccagione il primo aprile del 1965. Egli rivendicò il gesto quale atto di protesta politica contro il regime dell’*apartheid*, mostrando profondo risentimento per l’involontarietà della tragedia umana occorsa, pur ribadendo “l’obbligatorietà e la piena coscienza del proprio gesto” (Fugard 1979: 6)³. Sebbene l’African Resistance Movement⁴ si rese responsabile di numerosi atti terroristici prima e dopo il gesto di Harris, quest’ultimo rimane l’unico e solo bianco a esser stato giustiziato per “resistenza all’*apartheid*” (Fredrickson 1995: 298-299).

Quello di Harris fu un gesto che sconvolse profondamente la nazione, la cui stabilità veniva già quotidianamente minata da organizzazioni militanti nere. Infatti, perché un giovane civile bianco sudafricano avrebbe dovuto schierarsi contro l’*apartheid*, un sistema che, dopotutto, offriva enormi benefici ai suoi cittadini bianchi? In realtà, quello di Harris non fu episodio isolato, il proclama di un folle, ma una diretta accusa dell’*apartheid* quale struttura politica e sociale e del governo nazionalista.

Negli anni successivi al processo e all’esecuzione di Harris, il Sudafrica vide un incremento esponenziale delle già forti tensioni politiche e razziali. La demarcazione tra l’oppressione governativa e la resistenza si fece sempre più spessa. Allo stesso modo, anche la scena teatrale nazionale fu segnata da un improvviso cambiamento, quale conseguenza dell’inevitabile

³ Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

⁴ L’African Resistance Movement (A.R.M.) era un’organizzazione segreta per lo più composta da bianchi liberali impegnati a rovesciare, attraverso azioni, talvolta violente e sanguinarie, il governo nazionalista Afrikaner e a trasformare, gradualmente, il paese in una società libera e multirazziale. La sua strategia era diretta a sabotare le principali installazioni governative, quali piloni e linee ferroviarie.



politicizzazione della stessa. Come nella vita reale, anche nella rappresentazione, la dicotomia fu evidente: da un lato il teatro ufficiale, il *mainstream*, di chiaro stampo occidentale, con una programmazione che scorreva in apparenza normalmente, tra le ultime novità di Broadway, le farse britanniche e gli inoffensivi intrattenimenti tribali, dall'altro invece un teatro sociale e politico performato da compagnie miste che acquistava sempre più visibilità e parola. Un teatro anti-*apartheid* alternativo ai messaggi della cultura dominante che cercava di resistere alle immagini e alle identità che l'*apartheid* si sforzava di creare e mantenere. Guy Butler, Mark Fleishman, Gibson Kente e una nutrita schiera di artisti e attori iniziarono ad agire, sia all'interno che all'esterno dei confini legali, opere che sfidavano l'ordine sociale, presentando una vita reale opposta all'offerta escapistica del teatro di rappresentanza (Cfr. Graver, Kruger 1989; Kavanagh 1976, 1985). La rappresentazione, ancora una volta, si faceva cassa di risonanza, agone dialettico degli avvenimenti reali.

Athol Fugard sembra calarsi perfettamente all'interno di questa realtà. Egli è un bianco che parla e scrive (in inglese) per i neri. Un rappresentante del potere ufficiale, autoritario e colonialista che si batte tenacemente per i più deboli, per gli emarginati, per i capri espiatori di logiche insensate e disumanizzanti. Queste sono le vocazioni che ha deciso di seguire, gli ideali su cui ha edificato il proprio teatro e in generale la propria poetica, quale testimonianza della vita dell'"Altro".

Orestes: uno studio

L'interesse di Fugard verso il dramma greco si è mostrato costante nel tempo stimolato, almeno in buona parte, dalla lettura di *The Greeks* (1951), un saggio critico scritto dal grecista e filologo britannico Humphrey Kitto. Fu proprio a partire da questo studio che Fugard cominciò ad apprezzare la grandezza del mondo greco abile a sviluppare "una nuova concezione della vita umana e di mostrare, per la prima volta, quale fosse lo scopo della mente umana" (Kitto 1991: 7). Si trattò, per Fugard, di una vera e propria folgorazione per l'universo ellenico, che rapidamente si trasferì da un piano teorico e concettuale a uno pratico e performativo, quando, a metà degli anni '50, prese parte alla produzione dell'*Edipo re* di André Huguenet⁵, interpretando un ruolo minore,

⁵ André Huguenet (1906-1961) è stato uno dei più importanti attori e registi sudafricani. Una grandezza che gli derivò, oltre che dalle doti interpretative, anche dalle condizioni ambientali in cui fu costretto a lavorare. Era infatti afrikaner e omosessuale, quindi soggetto a una doppia discriminazione, razziale e di genere. Egli stesso,



quello del pastore. Questo primo approccio, seppur marginale, diede l'abbrivio a un rapporto intenso che sarebbe proseguito con esperienze più rilevanti confluenti in artefatti teatrali di straordinario valore.

Orestes (1971), *The Island*⁶ (1973), *Dimetos*⁷ (1975), sono pièce sperimentali, sia nella forma che nel contenuto, che corroborano l'intertestualità tra la sua narrativa e i rispettivi prototipi classici attraverso l'uso fluido e parziale, forse "irresponsabile", della mitologia greca. Sono anche le prime escursioni estreme in un nuovo tipo di esperienza teatrale, in cui la comunicazione avveniva attraverso un nuovo vocabolario. Nel teatro di Fugard infatti, gli attori non sono meri interpreti ma si trasformano in artisti creativi. Quest'idea segue molto da vicino le indicazioni e le suggestioni del lavoro di Jerzy Grotowski, condensate nel suo volume più celebre, *Per un teatro povero*. Un testo, quello del regista polacco, che ha incoraggiato una radicale trasformazione della drammaturgia, indirizzandola verso un'estetica teatrale pura, influenzando non soltanto Fugard, ma l'intero panorama teatrale mondiale: "realizzai che esistevano altri modi di fare teatro, altri modi di creare un'esperienza teatrale totalmente valida [...] che non fosse necessariamente ortodossa" (Fugard 1986: ivi).

scherzosamente, si definiva un *dopper moffie* in lingua afrikaner, ovvero un "queer calvinista" (Rodosthenous, 2016). Per commemorare Huguenet, Fugard scrisse *Exit and Entrances* (2004), una pièce che, ancora una volta, guardava alle fonti classiche, in questo caso a quelle dell'*Edipo re* e del mito di Sisifo.

- ⁶ *The Island*, riscrittura *sui generis* dell'*Antigone*, è un dramma apertamente e dichiaratamente politico che, nella sua brevità, decostruisce l'originale testo greco, ricontestualizzandolo e rivitalizzandolo nel presente, sempre all'interno dell'esperienza dell'*apartheid*, innervandolo di nuove immagini topiche. Il risultato finale è una opera che concentra le proprie riflessioni sull'esplorazione metateatrale del potere del mito greco, condotta secondo i dettami e gli stili della tragediografia africana. L'opera, ideata da Athol Fugard, John Kani e Winston Ntshona (questi ultimi due sono anche gli unici personaggi che figurano come *dramatis personae* dell'opera) è ambientata a Robben Island, un penitenziario politico la cui fama si deve al fatto che Nelson Mandela vi rimase recluso per ventitré anni. Il *plot* non segue pedissequamente Sofocle, di cui oblitera elementi e forme soprannaturali, ma avanza su una traiettoria realistica e metateatrale. È basato, infatti, su una storia vera: la messa in scena che dell'*Antigone* fecero i prigionieri di Robben Island. Una rappresentazione minimalista, priva di un palcoscenico, di scene e di costumi, fatta solo delle parole dell'autore da declamare. L'*Antigone* di Winston e John non è una ricostruzione classica o filologica del capolavoro greco, è la rifrazione della vita sotto un sistema totalitario e dispotico. Tra coloro i quali presero parte alla *performance* vi fu anche Nelson Mandela, nel ruolo di Creonte.
- ⁷ *Dimetos* (Cfr. Fugard 1979), che deve il suo nome a un personaggio dei *Quaderni* di Camus, è un assemblaggio di materiali sparsi e di copiose suggestioni. Platone, Socrate, Shakespeare compaiono nel divenire drammatico in maniera più o meno latente. L'impianto classico trova conferma nei riferimenti al mito di Prometeo, all'*Ippolito* euripideo, in particolare al personaggio di Fedra, all'amore proibito e anche a Dioniso, celato nel personaggio di Danilo, lo straniero, elemento catalizzatore della tragedia. È la storia di un uomo che ha involontariamente (come nel caso di John Harris?) provocato il suicidio della nipote orfana e il cui senso di colpa assume proporzioni universali, configurandosi come colpa esistenziale, da condividere con tutti coloro i quali hanno vissuto in Sudafrica sotto l'*apartheid* (McDonald 1999: 207).



Si afferma dunque l'idea di una rappresentazione olistica, capace di accogliere in sé le più svariate arti e maestrie, sulla scia dell'opera d'arte totale teorizzata da Wagner più di due secoli prima. Una rappresentazione in grado di rompere con la tradizione aristotelica, di cui oblitera la passività del pubblico e l'impianto pedagogico/didascalico, recuperando e interagendo con forme secolari ormai desuete. Una rappresentazione che si fa performance, "una performance sull'essenza della performance e sull'essenza dell'esistenza stessa" (McMurtry, 1998:105).

Il responso critico all'*Orestes* fu contraddittorio. D'altronde, lo stesso Fugard, tredici anni dopo il debutto dell'opera, ammise di non aver ancora compreso del tutto la relazione tra le due fonti (Fugard, 1983, 23). Lo scetticismo e le perplessità iniziali, fomentati soprattutto da quotidiani locali⁸, dipendevano essenzialmente dall'incapacità di penetrare la superficie incompiuta e inaccessibile dell'adattamento. Pregiudizi ed esitazioni che vennero, però, rapidamente controbilanciati da valutazioni più riflessive e circostanziali. Il modo migliore per approcciarsi al testo era quello di non considerarlo come non poteva essere, ovvero un'esperienza finita e imm modificabile; la sola maniera per conoscere a fondo l'opera sarebbe stata quella di essere presenti durante la sua complicata e conflittuale genesi. Ma adesso andava riconosciuto il livello sperimentale dell'opera, la sua natura *work in progress*, l'irripetibilità di ogni sua rappresentazione determinata dall'atteggiamento e dal responso del pubblico. "Drammaticamente snellita" (Gray 1986: 42), così Stephen Gray definisce il lavoro di Fugard alludendo al continuo divenire della produzione significativamente influenzata dal *feedback* degli spettatori: "Tra le molte cose che volevamo dire al nostro pubblico di Sudafricani bianchi: 'Avreste potuto essere la persona accanto a cui un giovane ha lasciato una grossa valigia marrone'" (Fugard 1983: 189). Secondo Marianne McDonald "ciò rese reale per tutti la tragedia dell'*apartheid*; tutti ne erano coinvolti e di nuovo gli spettatori erano visti come complici o vittime" (McDonald 1992: 206).

Inutile stare qui a speculare sulla natura deliberata e ponderata di questa irripetibilità, quale repellente a repliche, adattamenti o future reinterpretazioni. Si trattava di un'irripetibilità che trasformava la perdita in un'esperienza teatrale, rispondendo così all'apparente *telos*⁹ che sigilla il

⁸ Per esempio, l'edizione del 30 marzo 1971 del «Cape Time», titolava in prima pagina "*Utter Bewildermnet*" ("una confusione totale") a suggerire l'incapacità degli spettatori a commentare ciò a cui avevano assistito.

⁹ Il termine greco dovrebbe indicare una fine. Dovrebbe, perché in realtà non è proprio una fine. Nella letteratura greca, soprattutto nella sua fase prodromica, la parola *τέλος* conduceva a una conclusione intrisa di un senso di



testo eschileo.

L'*Orestes* era una creatura di Fugard e, senza mezze misure, voleva che restasse tale, che non finisse all'interno di chissà quale produzione che ne avrebbe potuto smarrire il suo statuto ontologico. Il suo particolare impatto artistico venne ostacolato, e non poco, dalla sua scarsa diffusione¹⁰. Al di là di questa irrisolutezza, la *pièce* ebbe un inspiegabile effetto tangibile, direi un duplice effetto tangibile. Innanzitutto segnò l'inizio di una nuova direzione creativa per Fugard e fu oltremodo decisiva per la creazione dello Space Theatre a Città del Capo, luogo privilegiato di *performances* interraziali nei giorni più bui dell'*apartheid*: "tutto ebbe inizio con *Orestes*. Senza *Orestes* non ci sarebbe lo Space Theatre. È importante che quest'aspetto venga ricordato. Senza *Orestes*, molti di noi non avrebbero ricevuto le opportunità che abbiamo avuto" (Astbury 1979: 1)¹¹. Si configura l'idea di un'opera, ma soprattutto di un teatro non strettamente dipendenti dal testo scritto, liberi di esprimersi attraverso contenuti non verbali, immagini visive, sessioni ritmiche, giustapposizioni acrobatiche indifferenti al responso della mediazione intellettuale.

Orestes è, nella sostanza, una versione frammentaria dell'*Oresteia* del 458 a.C., la sola trilogia completa pervenutaci dalla classicità greca (mancante del dramma satiresco *Proteo* che esaurisce la forma tetralogica). Inizialmente Fugard intitolò l'opera *The Oresteian Trilogy*, ma notando come

intenzionalità, una sorta di proposito. L'*Oresteia* di Eschilo è, molto probabilmente, il testo in grado di rendere l'esemplarità di questa interpretazione. Nelle *Eumenidi*, le vendicative e sanguinarie Erinni, che avevano costituito il coro nei due testi precedenti, diventano Eumenidi, le benevole protettrici di Atene. Nel tragitto che le condurrà al tempio, loro nuova dimora, incrociano un altro coro, "un nobile corteo di fanciulle, di spose, e una schiera di anziani", che intona un gioioso canto per celebrare il loro nuovo ruolo. È proprio in questo momento, che Atena impartisce le seguenti istruzioni: "Rendete onore a queste dee, avvolte in purpuree vesti, e prenda impeto il bagliore delle fiaccole, perché il loro propizio soggiorno in questa terra d'ora innanzi risplenda del fiorire di nobili cittadini" (Eschilo 1997: 1028-1031). Il rosso delle vesti, quasi antifonicamente, richiama i fiumi di sangue che hanno scorso lungo tutta la trilogia, oltretutto il tappeto rosso su cui Agamennone passeggia prima di essere ucciso. Le torce sono immagini di luce opposte all'oscurità che avvolge l'intero ciclo sin dalle prime battute. Il canto finale ripete due volte la stessa frase: "Ora levate un grido di giubilo ai nostri canti" (Eschilo 1997, 1043-1048), una sorta di *refrain*, di grido di liberazione che contrasta con i canti uditi nelle prime due opere, solitamente utilizzati per presagire, segnare o celebrare eventi violenti. Un ritornello che sembra allontanare ogni forma di sofferenza, diventando un mezzo di riparazione, cantato da chi era prima incaricato di dare voce a questa angoscia. Questi versi finali annunciano la risoluzione simultanea e la correzione di numerosi elementi d'immaginazione e significato presenti nella prima parte dell'*Oresteia*.

¹⁰ Fa certamente riflettere il fatto che *The Island* (vedi sopra) prodotta appena qualche anno dopo *Orestes* sia andata incontro a un destino diametralmente opposto. Pubblicata più volte, è stata rappresentata nelle principali piazze sudafricane, sconfinando anche in Europa e negli Stati Uniti. Forse si potrebbe intendere *Orestes* come una sorta di collaudo mitico per Fugard, una proto-*Isola* attraverso cui esaminare i miti, le menzogne, i tradimenti, nient'altro che la realtà di quel tempo.

¹¹ Il riferimento è alla produzione dello spettacolo più che alla figura mitica del matricida.



la vicenda si concentrasse principalmente sulla reazione di Oreste nei confronti di Clitemnestra decise di concedere la ribalta paratestuale al protagonista dell'azione.

La matrice eschilea però non fu l'unica a essere presa in considerazione, in quanto anche la versione euripidea del mito di Oreste risultò determinante nel processo di reinterpretazione del drammaturgo sudafricano. Ambedue i prototipi classici, infatti, drammatizzano le prove di Oreste nel tentativo di generare contemporaneamente una spiegazione delle azioni violente e un senso di giustizia finale.

L'*Oresteia* di Eschilo incornicia le peripezie di un eroe tragico spinto a uccidere la propria madre per volontà di Apollo. L'assassinio avviene nei pressi della tomba di Agamennone, a richiamare la responsabilità della donna nel delitto del padre di Oreste. Durante il processo (che si svolge ad Atene, nel santuario dell'Acropoli), Oreste viene difeso da due avvocati eccellenti: lo stesso dio Apollo e Atena (in verità è Apollo il solo "difensore d'ufficio", mentre Atena presiede la giuria), entrambi decisivi con il loro voto (soprattutto l'ultimo di Atena) nello scrutinio che proclamerà l'assoluzione dell'eroe contro le accuse scagliategli dalle Erinni.

Il figlio di Agamennone è certamente reo di numerose colpe, di atti violenti, ma le argomentazioni addotte dalle divinità e le circostanze attenuanti che gravitano intorno all'assassinio avrebbero dovuto giustificare, in qualche modo, l'omicidio. Oreste viene presentato in una luce positiva, nei panni di chi pose fine all'atavico ciclo di violenze e vendette.

L'*Oreste* di Euripide (408 a. C.), invece, è un personaggio totalmente differente da quello mostratoci da Eschilo. A distanza di cinquant'anni, la sua vicenda viene sottoposta a una revisione radicale che ne ripensa azioni e pensieri riscrivendoli in un contesto meno metafisico e più terreno, complicando così una ricezione stereotipata. Antieroico e ironico, il figlio di Agamennone smarrisce la statura mitica e monumentale rintracciabile nella trilogia eschilea avvolta ora dalla brumosa realtà delle conseguenze della violenza, offrendosi un'immagine meno lusinghiera ma forse più realistica. Non è la prima volta che Euripide stravolge un *identikit* così fissato nella memoria e nel rito (si pensi a esempio a Elettra, Elena, Eracle) negandogli quell'aura mitica e aristocratica e relegandolo in una dimensione più quotidiana, comune e perciò più riconoscibile. I capricci e le bizzarrie degli dei si riducono giocando un ruolo sempre meno rilevante nella risoluzione dei conflitti e nello scioglimento della vicenda. I suoi interpreti si destreggiano non più



tra le imboscate della sorte ma tra conflitti interiori, incertezze psicologiche, all'interno di un'antesignana indagine introspettiva che avrà ancora bisogno di tempo prima di esplodere definitivamente. Euripide ci presenta un "omicida nervoso", esausto, sconvolto, codardo e subdolo, immerso in un'atmosfera che appare "complessivamente selvaggia" (Walton 2009: 129). Un fuggitivo che commette gesta disperate per sopravvivere in un mondo violento dove la giustizia non è nient'altro che un ideale irraggiungibile. Come in Eschilo, sarà un processo a decidere della sua vita e come in Eschilo l'intervento divino (seppur più scenografico che ideologico) sarà, in qualche modo, fondamentale. L'assemblea di Argo esige la sua morte (e quella della sorella Elettra) per l'uccisione di Clitemnestra; solamente l'interferenza di Apollo e l'inaspettato e illogico ripensamento del coro di donne argive gli renderanno salva la vita.

Sebbene il *plot* basico rimanga quasi inalterato (l'uccisione della madre, la fuga dalle Erinni, la salvezza ottenuta solo grazie all'intervento della divinità), Eschilo ed Euripide offrono due differenti ritratti dello stesso mito e dello stesso loro interprete principale in termini motivazionali, caratteriali, fisici e d'azione. Diverse sono, infatti, le strategie narrative impiegate, la caratterizzazione dei personaggi, la costruzione dei significati sparsi nei rispettivi testi.

Le fondamenta dell'*Orestes* di Fugard, anche se con forme e pesi differenti, sono contemporaneamente eschilee ed euripidee, dato che si cementano sui cicli di violenza, giustizia e vendetta: si potrebbe dire che l'opera sia un amalgama dei ruoli della Clitemnestra di Eschilo e dell'*Oreste* e dell'*Elettra* di Euripide.

Il risultato finale sarà una produzione che si avvale delle tecniche performative grotowskiane per filtrare la recente cronaca sudafricana attraverso, appunto, gli archetipi di uno specifico mito greco, per veicolare ideali di giustizia a coloro i quali vivevano sotto la tirannia dell'*apartheid*.

La tragedia greca, d'altronde, emana un particolare fascino in terra sudafricana. Le idee e i temi che gli scrittori esplorano non sono divulgabili *strictu sensu* per chi vive sotto l'*apartheid*, piuttosto diventano parte di una realtà quotidiana in cui la giustizia assume una valenza astratta e la violenza prospera incontrastata.

Va ripetuto che Fugard non interpreta Eschilo ed Euripide e le loro rispettive fatiche drammaturgiche, piuttosto li giustappone o forse ancora meglio li "sovrappone come in una doppia esposizione fotografica", così da rendere possibile la percezione di due immagini



indipendenti che fuse insieme “determinano un nuovo modello” (Mackay 1989: 32). Siccome le immagini sono vive, non dovrebbero presupporre, nelle considerazioni di Fugard, un supporto intellettuale, né tantomeno una precondizione intellettuale. Semmai, la loro decodificazione dovrebbe provenire dalle emozioni più profonde, il solo modo per avvicinarsi a un’esperienza genuinamente mitopoietica.

Apprendiamo dai suoi appunti:

“Trilogia dell’Oresteia – John Harris – la bomba nella stazione ferroviaria a Johannesburg.

Un telefono? Pazzia?

Un Elettra moderna – un’antica Clitemnestra. Come vivrebbero adesso?

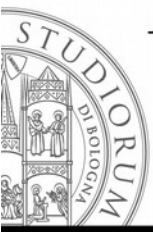
Orestes.

Fonti: dalla mitologia greca – Eschilo per Clitemnestra: Euripide per Oreste ed Elettra.

Dalla nostra storia, l’immagine di John Harris e la sua valigia” (Fugard 1983: 188).

Si intuisce la volontà di Fugard di utilizzare una varietà di fonti tragiche accanto all’immagine archetipica di un viaggiatore con una valigia che è, allo stesso tempo, un terrorista con una bomba. In questa fase, l’idea non era quella di un adattamento fedele, ma di una mescolanza di differenti materiali, sia eschilei che euripidei. L’interesse volgeva verso la violenza, soprattutto quel tipo di violenza generata dall’ingiustizia ma che, paradossalmente, genera ancora più ingiustizia. “Chi combatte con i mostri deve guardarsi dal non diventare egli stesso un mostro. E quando guardi a lungo in un abisso, anche l’abisso ti guarda dentro” (Nietzsche 1996: 114): la celebre massima nietzschiana costituisce il *focus* dell’opera di Fugard, del suo ammonimento cautelativo. Il sistema crea e sostiene la violenza, ma opporsi a esso con la stessa violenza significa perpetrarlo all’infinito.

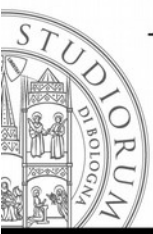
I materiali prodromici relativi al progetto *Oresteia* risalgono all’agosto del 1970. Scrive Fugard: “La trilogia dell’*Oresteia* come uno dei progetti del prossimo anno. Due domande: Clitemnestra? Cos’è la giustizia?” (Fugard 1983: 187). Si può notare come il drammaturgo veda la regina argiva come nient’altro che un quesito e come il concetto di giustizia acquisti un ruolo primario all’interno dell’opera. È significativo anche il riferimento alla trilogia di Eschilo da cui, come già anticipato,



riprende le più marcate fisionomie della donna.

Nel settembre dello stesso anno il drammaturgo ritorna sul proprio progetto, questa volta per riflettere sui tratti specifici che dovranno caratterizzare il proprio personaggio principale. In realtà, va sottolineato come l'associazione Oreste/Harris non fu immediata nei pensieri e nelle scelte dell'autore, ma fu il risultato di tutta una serie di intuizioni e ripensamenti che lo impegnarono a lungo. Fugard, infatti, pensò inizialmente a un parallelo tra il materiale greco, il caso di John Harris e una vicenda analoga a cui poi decise di non ricorrere nella versione definitiva della *pièce*. Secondo l'autore: "Harris sta in relazione con la società come Oreste con Clitemnestra. Un intollerabile fardello di colpa per i crimini commessi – la violenza come un tentativo di sfuggire a tale fardello" (Fugard 1983: 188). Egli colloca un bianco liberale (che potrebbe essere lo stesso Fugard) in Sudafrica nei panni di Oreste, forzandolo a rispondere alle atrocità commesse dalla madre/madre terra. Sembrava quasi paradossale che Harris potesse reagire a un sistema nel quale era cresciuto e dei cui privilegi aveva goduto, ma che ora giudicava prosperante nella violenza e nella discriminazione. Franz Fanon avrebbe considerato questa situazione esemplare nei termini dei disordini mentali che la colonizzazione ha prodotto in chi è stato costretto a vivere sotto il suo regime, indipendentemente dal fatto che fossero colonizzati o colonizzatori: le nevrosi che derivano da situazioni simili sfociano, inevitabilmente, in un conflitto cruento contro la causa di ciò o contro un sostituto della stessa (Cfr. Fanon 2007). Come Fanon prima di lui, Fugard psicanalizza coloro i quali vivono in un contesto coloniale nel tentativo di dare una spiegazione della violenza occorsa all'interno di esso.

Nella lettera inviata a Bruce Davidson, successivamente pubblicata nella rivista *Theatre Quarterly*, il regista sottolineava la natura sperimentale della *pièce*, sia nei contenuti che nella forma: "era in un certo senso un *workshop*" (Fugard 1979: 3). Il suo *plot* scorreva attraverso le emozioni, anziché essere strutturato in termini diacronici e logici. L'opera, infatti, avrebbe dovuto avere le fattezze di "un'esperienza teatrale abile a sfruttare altre risorse rispetto a un testo scritto per intero (il *training* preparatorio, un finale per la performance, etc.)" (Fugard 1979: 3). L'idea era quella di articolare, per mezzo di metafore drammatiche, alcune esperienze primitive se non addirittura archetipiche. Egli si affidò solamente a tre interpreti, Yvonne Bryceland (sua collaboratrice da lungo tempo, qui nei panni di Iris, una donna matura/Clitemnestra), Val Donald (ragazza/Elettra)



della compagnia Serpent Players, e Wilson Dunster (ragazzo/Oreste/Harris). Il *training* giornaliero consisteva nell'utilizzo del materiale greco, per sviluppare un parallelismo tra John Harris e Oreste, ovvero decostruire il prototipo greco e ricontestualizzarlo all'interno dell'esperienza dell'*apartheid*. Esattamente la stessa prassi che Fugard avrebbe ripetuto, appena due anni dopo, con John Kani e Winston Ntshona per la realizzazione della sua *Antigone*.

Come ripetuto più volte, Fugard ricorre più alla versione euripidea della storia di Oreste che a quella di Eschilo, soprattutto per il suo ritratto realistico della violenza, oltreché per la minaccia che la giustizia sovranaturale venga rimossa. Eschilo mostrava infatti un mondo governato e controllato dagli dei e dal destino. Gli affari dell'uomo sembravano essere nient'altro che un loro dominio e passatempo; Euripide, di contro, ha focalizzato la sua attenzione sugli uomini, di cui ha narrato le cadute e i trionfi, quale diretta conseguenza delle proprie azioni e decisioni. Nell'*Oreste*, infatti, sia le Erinni, che puniscono il familicidio, che le Eumenidi, le "benevole" protettrici della *polis*, non compaiono. Vengono rimosse e il solo aiuto divino giunge nella forma del *deus ex machina*. Sembra irradiarsi un "senso di corruzione" e la "risoluzione" proposta nell'epilogo proviene da divinità corrotte indifferenti alla sofferenza mortale ed esclusivamente interessate a preservare lo *status quo* (Euben 1986: 229). La maggiore apertura verso Euripide sembra dipendere dal fatto che Fugard mostrasse maggiore interesse verso "gli effetti della violenza su coloro i quali la agiscono", rispetto agli ideali eroici in sé e alla presenza degli dei nel mondo (Walder 2003: 13). Nell'*Orestes*, viene obliterato ogni livello ed elemento ultraterreno, ogni riferimento a divinità mitologiche o entità mistiche del *pantheon* sudafricano. Una scelta che riduce così ogni gesto e pensiero a un piano puramente umano. Gli dei infatti, non vanno ritenuti responsabili delle sciagure politiche e sociali del Sudafrica, né tantomeno sono in grado di porvi rimedio. La responsabilità e il libero arbitrio ricadono interamente sull'essere umano.

La scrittura definitiva della performance è presente solo all'interno di tre volumi e combina insieme immagini e parole per ognuno dei tre ruoli attraverso cui si articola la rappresentazione. Lo spettacolo, di circa ottanta minuti, consiste di una serie di scene connesse in cui i tre attori (Dunster, Bryceland e Donald) si destreggiavano tra i caratteri archetipici (rispettivamente, il ragazzo, la madre e la sorella), i profili mitici (Oreste, Clitemnestra ed Elettra) e le sagome storiche di John Harris e delle sue vittime. Costoro erano comunque personaggi non definiti, né tantomeno



studiati in termini convenzionali, ma ridotti a una serie sovrapposta di immagini. Questa impostazione avrebbe costretto lo spettatore a percepire concettualmente una vasta e intricata rete di interrelazioni tra un giovane arrabbiato e disturbato e le sue, presumibilmente, innocenti vittime.

Le parti recitate erano decisamente contenute (300/400 parole complessive) e servivano a identificare ed “etichettare” le relazioni tra i personaggi.

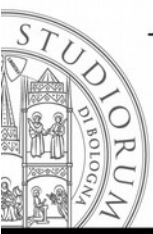
L’intero progetto, principalmente per ragioni economiche, venne messo in scena solo per poche settimane e per un pubblico ristretto, che non superava i settanta spettatori (Vandenbroucke 1985: 111).

Una breve didascalia offriva al pubblico le coordinate ideologiche e tematiche che incorniciavano il divenire scenico:

“Dalla mitologia greca proveniva la storia di Clitemnestra. Agamennone era suo marito. Avevano due figli, Elettra e Oreste. Agamennone sacrificò la loro terza figlia, Ifigenia, cosicché il vento potesse ricominciare a soffiare permettendo alla flotta greca di lasciare l’Aulide e di dirigersi verso Troia. Quando, dieci anni più tardi, l’uomo fece ritorno da Clitemnestra, lei lo assassinò. Oreste ed Elettra vendicarono la sua morte uccidendo la propria madre. Alla nostra storia invece, appartiene l’immagine di un giovane uomo con una grossa valigia marrone su una panchina di una stazione ferroviaria di Johannesburg. Costui non sarebbe andato da nessuna parte” (Fugard 1979: 3).

Da queste brevi indicazioni, si capisce come Fugard privilegiasse la storia di Clitemnestra (il suo dolore per la morte della figlia Ifigenia) rispetto a quella di Agamennone (la pretesa di Artemide, l’adulterio), riducendo la complessità dell’orditura eschilea.

Il pubblico, nelle premesse del regista, avrebbe dovuto riconoscere immediatamente il riferimento a John Harris contenuto nell’ultima parte della didascalia. Particolarmente interessante è la frase conclusiva “He was not travelling anywhere” (Fugard 1979: 6), densa di un duplice significato. *In primis*, essa afferma che non ci sarà alcun viaggio: il bagaglio, infatti, non prelude ad alcuna meta, sarà strumento di un atto di sabotaggio terroristico. Ma suggerisce anche che le azioni perpetuate



da Harris non avrebbero conseguito altro scopo che distruzione e morti gratuite. L'esplosione della bomba e la morte della ragazza non determineranno alcun cambiamento. L'*apartheid* rimarrà impassibile di fronte a questi avvenimenti. Harris diviene parte di un ingranaggio il cui funzionamento dipende dall'eccesso di iniquità e perfidia. Oreste uccide Clitemnestra per vendicare l'uccisione di Agamennone, a sua volta assassinato per vendicare la morte di Ifigenia; allo stesso modo Harris rimane coinvolto in una spirale di sangue. È la ciclicità della violenza che sembra procedere senza intoppi, a prescindere dal tempo e dallo spazio, forse il punto focale dello sposalizio tra la tragedia greca e le politiche sudafricane.

Gli spettatori si ritrovavano in una grande stanza con una sola fila di sedie a circondare il muro. Gli attori raggiungevano il pubblico, seduto fino all'inizio della *performance*. L'*Orestes* iniziava e procedeva per alcuni minuti, con una pantomima, con i due attori, una giovane donna e un giovane uomo atti a giocare su di un mucchio di sabbia, mentre il terzo attore, una donna più anziana, li scrutava con attenzione. L'immagine della spiaggia cominciava a prendere consistenza, quasi a suggerire un dato geografico quanto commerciale, l'importanza del mare sia per l'antica Grecia che per la parte orientale del Sudafrica.

Essi si osservavano reciprocamente e interagivano tra di loro, il ragazzo giocava con una scatola di fiammiferi, la ragazza gli si avvicinava riducendo la distanza fisica. Era la ragazza a pronunciare le prime battute dell'opera: "Let's dream about the sea" (Fugard 1979: 3). Una frase che sembra voler sottolineare l'innocenza infantile dei due giovani. Il ragazzo la ignorava, continuando a indugiare nel suo passatempo. Le parole successive, venivano pronunciate qualche minuto dopo ancora dalla ragazza: "How do you spell Orestes?" (Fugard 1979: *Ibidem*). A questo punto, andavano seguite le indicazioni di Fugard:

"La donna più anziana pronuncia il nome molto lentamente, ma esso, in qualche modo, risuona come una reliquia scovata nei pressi della tomba di Agamennone, a Micene [...] verde e incrostata dal tempo. Mentre pronuncia il nome [...] la nostra Elettra inizia a scrivere sulla sabbia. Il ragazzo s'arresta d'improvviso, quando si menziona il nome, il suo nome" (Fugard 1979: 4-5).



Questo momento segnava il riconoscimento dei personaggi da parte del pubblico grazie alla prassi dell'articolazione sia nelle parole che nella sabbia. Un riconoscimento non soltanto dei nomi, ma anche dei loro terribili destini.

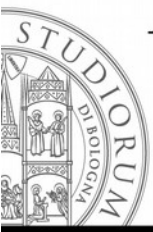
Subito dopo, i due giovani riprendevano i loro giochi, lanciandosi contro la sabbia, quasi a suggerire delle "bombe di sabbia". Anche in questa occasione, l'apparente ingenuità del gesto rivelava una triste consapevolezza: anche se bambini, la violenza alberga potenzialmente nel loro animo. I loro gesti smarrivano il tono ludico che li rendeva tali trasformandosi in violenza, così come i loro giocattoli diventavano improvvisamente armi.

La madre partoriva una bambina, chiaro rimando al personaggio mitico di Ifigenia. Fugard istruì la Bryceland affinché non solo mimasse la nascita con il suo corpo ma suggerisse anche quella del nome: "La donna diventa più grossa e più grossa. Il momento arriva e Ifigenia è nata ... prese il nome Ifigenia, lo scompose nei suoi elementi – gemiti, brontoli, borbottii – e utilizzò questi come il suo copione. Con grande attenzione, li mise insieme e il nome Ifigenia nacque" (Fugard 1979: 5).

Il nome Ifigenia era prodotto dall'elementare "grugnito" delle sue sillabe e dello sforzo fisico della nascita. Costei non era un personaggio dell'opera, piuttosto una serie di suoni imbrigliata "in un prodotto culturale: un nome" (Butler 2016: 152).

Anche questa particolare sequenza suscitava un duplice effetto. Per prima cosa, essa connetteva il processo fisico della nascita con la creazione di un'identità, ricordando al pubblico non solo la presenza corporea dell'attore ma anche la nuova identità che egli acquista nel momento in cui interpreta un ruolo. In seconda battuta, la "nascita" della parola Ifigenia dava vita a una persona sulla scena, anche se nessun individuo, con quel nome e quelle caratteristiche, esisteva fisicamente. Il potere di chiamarsi era un'idea presente sia nella drammaturgia greca che, e soprattutto, nelle politiche sudafricane, dove i nomi, le identità, le carriere, i luoghi di residenza e le razze venivano determinati da atti legislativi quali *Pass Laws*, *Bollett Acts*, *Group Areas Act*. Chiamare qualcosa per nome significava donarle un'identità, facendo in modo che il nome acquistasse una valenza reale.

Una sedia, l'unica in cui la donna si riposava durante l'intera durata della *performance*, simboleggiava Agamennone. Prima lentamente, poi con furia, la regina/madre la distruggeva, dilaniando il tessuto che la ricopriva e spezzando la struttura lignea fino a ridurla in tanti piccoli



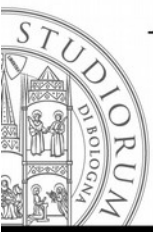
pezzi. Durante le prove Fugard cercava di stimolare la propria interprete con una serie di suggerimenti:

“Questa (sedia) è unica, Y. Non ne esiste un’altra simile in tutto il mondo. È un (oggetto) utile, un buon oggetto. Reggerà e cullerà il tuo intero peso. E siccome è utile è anche bella. Scoprila. Esplorala fino a scoprire ogni crepa nel suo legno, ogni cigolio nelle sue giunture, ogni crosta della sua superficie dipinta. Amala nello stesso modo in cui la ami per le sue imperfezioni, per la sua fatale debolezza. Hai scoperto la debolezza? Bene. Adesso distruggila. Inizia a strappare piccoli pezzi della fodera e poi distruggila completamente, usando solamente le tue mani. Non voglio più vedere la sedia [...] Ogni sera, a ogni rappresentazione, Clitemnestra demoliva l’unica e insostituibile sedia chiamata Agamennone. Uno spettacolo imponente e agghiacciante. Non puoi distruggere senza essere distrutto. Un’esperienza che affliggeva la sua (Bryceland) anima” (Fugard 1979: 5).

Clitemnestra, come nella narrativa greca, annienta il proprio re e marito, ma nello svolgere un simile compito precipita nella dannazione. Come se la violenza oltre a danneggiare la vittima si ripercuotesse anche sul perpetratore. Un’ovvietà, forse, che Fugard però ribadisce più volte: “You cannot witness destruction without being damaged” (Fugard 1979: 5). Il regista dichiarò che la caratterizzazione del personaggio di Clitemnestra dipese in larga parte da un monologo spontaneo proprio della Bryceland, cui assistette per caso e che descriveva come “un lungo e ininterrotto soliloquio costituito da cliché, lamenti e ipocrisie della nostra società” (Fugard 1983: 188-9). Una Clitemnestra contemporanea e consapevole di sé, impegnata a riflettere davanti a uno specchio franto.

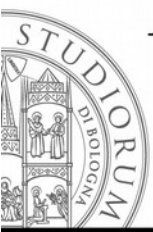
La sedia demolita richiamava ovviamente anche la panchina sotto cui John Harris aveva depositato la sua valigia carica di esplosivo. Una panchina di legno, lo stesso materiale della sedia, che l’esplosione susseguente avrebbe annientato. La donna però oltre a ricordare Clitemnestra, in questo specifico frangente riportava alla mente degli spettatori l’anziana donna colpita dalla deflagrazione dell’ordigno.

La pila di sedie rimanenti lasciata sulla scena per il resto dello spettacolo serviva come potente



richiamo visivo sia alla saga mitica che all'episodio storico i cui effetti trasudavano ancora di realtà. Il ragazzo e la ragazza interrompevano il loro apparentemente innocuo intrattenimento dirigendo la loro attenzione alla morte di Ifigenia, all'assassinio del padre e all'inquietante Clitemnestra. I loro sguardi attoniti rivelavano l'inizio di una spirale di violenza dalla quale non avrebbero potuto più essere esclusi. A questo punto, la giovane/Elettra rivolgeva al ragazzo/Oreste una serie di domande: "Who are you?" What is your sex? What is your color? What is your nationality? Where are you? Ed egli prontamente rispondeva: "Me. Male. White. South African. Here" (Fugard 1979: 6). Un semplice e banale scambio di battute necessario per creare l'*identikit* del ragazzo in quanto John Harris; un'identità confermata subito dopo, quando la ragazza gli consegnava una valigia. Sotto il governo e le leggi sudafricane, l'identità veniva ricostruita in maniera simile, ovvero attraverso risposte standard allo stesso ciclo di domande. Ogni singolo aspetto della vita di un individuo poteva essere controllato dall'apparato legale nazionale e John Harris, un membro di un'*élite* privilegiata fondata sul colore della pelle, sul genere, sull'etnia e sulla famiglia, assiste agli effetti e alle sperequazioni di questo sistema che spinge gli esclusi a rispondergli con la violenza. Come Clitemnestra, Oreste ed Elettra, egli reagisce alla distruzione con la distruzione. Come il principe atreo, guidato dagli dei a uccidere la madre per vendicare la morte del proprio padre, Harris viene spinto a bombardare i bianchi, suoi simili, per vendicare la crudeltà e l'oppressione subite da chi vive sotto l'egida dell'*apartheid*. Lo stesso attore che interpretava Oreste interpretava anche Harris, rafforzando la metafora del matricidio; Oreste uccide la propria madre Clitemnestra, così come Harris, rendendosi responsabile della morte della Rhys, commette un crimine contro la propria madrepatria.

Una delle istituzioni tipiche della costituzione Ateniese, come riportato da Aristotele, era la *docimasia*, ovvero un vero e proprio esame propedeutico a qualsiasi carica di governo: "tutti i governanti, infatti, sia quelli eletti a sorte sia quelli eletti per alzata di mano, esercitano la loro funzione dopo un esame" (Aristotele 1991: LV, 2). Più dettagliatamente, ogni aspirante candidato, in particolare il potenziale magistrato (arconte), era tenuto a rispondere a una serie di domande, rivolte loro dal Concilio dei Cinquecento, sorprendentemente simili a quelle che la ragazza rivolgeva al ragazzo nella *pièce* di Fugard: "Chi è tuo padre? Di quale demo? E il padre di tuo padre? E tua madre? E il padre di tua madre chi è, e di quale demo? Poi chiedono al candidato se



[...] possiede tombe di famiglia e dove, se tratta bene i genitori e se paga le tasse e i servizi militari da lui compiuti” (Aristotele 1991: LV, 3). All’interno del sistema democratico della *polis* l’assegnazione identitaria era soggetta alla *conditio sine qua non* delle origini e dell’etnos, precondizioni necessarie per essere considerato un cittadino ateniese. Così, lo status di ogni individuo era conseguenza diretta di quello genitoriale e di quello della classe sociale a cui essi appartenevano. Su queste questioni la Grecia e il Sudafrica, a discapito di plausibili incomprensioni diacroniche e sincroniche, sembrano ancora adottare lo stesso *modus operandi*: l’*apartheid* sudafricana apparirebbe insomma come una sorta di surrogato democratico plasmato sul modello ateniese (Cfr. Wetmore 2002).

A questo punto, l’azione si spostava di nuovo e le due donne prendevano posto su una panchina. Il ragazzo, con in mano la valigia, si univa a loro. Dopo essersi seduto, mantenendo un silenzio che “sembrava un’eternità” egli decideva di aprire la borsa. Al suo interno venivano rivelati dei giornali che il ragazzo arrotolava intorno a dei tubetti assomiglianti adesso a dei candelotti di dinamite. Ci si trovava di fronte all’ennesima immagine evocativa dei numerosi livelli di significato delle singole sequenze dell’opera: le notizie riportate nei quotidiani, in fondo idee e atti comunicativi, avevano un potere deflagrante esattamente come gli ordigni esplosivi. Esse erano ispirate dalla violenza e contemporaneamente istigavano alla stessa, quasi a voler dimostrare che le azioni che ogni giorno si verificavano in Sudafrica erano le cause attuali del disordine generale e di atti individuali come quello di John Harris. Si voleva rendere l’idea di una violenza quale fenomeno più ampio e la metafora giornalistica rivelava anche il controllo quasi assoluto che il governo esercitava sulla stampa, decidendo arbitrariamente cosa censurare e cosa pubblicare. La resistenza all’*apartheid*, sottolineava Fugard, avrebbe subito una decisa coesione, solamente in conseguenza della presa di coscienza dello *status quo* del paese. In questo caso, il dibattito critico sarebbe stato fondamentale e il teatro, quale agone dialettico privilegiato, si sarebbe prestato, come la sua tradizione ci ricorda, a sito ideale di questo.

Lacrime che lentamente si depositavano sulle pagine dei giornali, lo sforzo fisico della demolizione della sedia. La simultaneità di questi gesti faceva da preludio alla detonazione della bomba. Gli attori, allora, iniziavano a leggere tre porzioni di testo. Le due attrici sceglievano alcune frasi estrapolate da due saggi di Robert Donald Laing, psichiatra/antipsichiatra scozzese. In generale,



due studi che si focalizzano su tematiche quali la pazzia e il desiderio di cambiamento. Rispettivamente, *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness* e *The Bird of Paradise*. Di quest'ultimo veniva prescelta la parte conclusiva:

“Non c'è davvero più niente da dire quando torneremo all'inizio di tutti gli inizi che è nulla. Solo quando si inizia a perdere l'Alfa e l'Omega si desidera iniziare a parlare e scrivere, e poi non c'è fine ad esso, parole, parole, parole. La maggior parte di esse sono forse *in memoriam*, evocazioni, congiure, incantesimi, emanazioni, luccicanti e iridescenti fiamme nel cielo dell'oscurità, un tocco ancora possibile, indiscrezioni, forse ancora perdonabili ...

Luci della città di notte, dal cielo, sfuggente, come queste parole, gli atomi ciascuno dei quali contiene un proprio mondo e ogni altro mondo.

Se soltanto potessi oppormi a te, se soltanto potessi liberarti dalla tua mente deviata se potessi dirtelo te lo farei sapere”¹² (Laing 1967: 156).

Si tratta di un invito a liberarsi dai vincoli storici e culturali, simbolicamente espressi dalle lettere Alfa e Omega, che nel *Libro della Rivelazione* alludono all'inizio e alla fine di tutto, ovvero a Dio. Riuscire a fare ciò, avrebbe reso l'individuo con una mente “deviata” libero di iniziare a parlare e scrivere parole che brillano nell'oscurità, parole che possono contenere mondi. Così, rifuggendo una mentalità apocalittica, si può scoprire, per assurdo, la speranza, una proiezione del linguaggio affrancata da ingabbiamenti culturali, dal mito, dalle bugie, dagli stereotipi, per dirigersi verso il paradiso.

La tradizione, infondo, presenta se stessa come una teleologia, basandosi sull'aspettativa che le sofferenze del presente a un certo punto cesseranno lasciando spazio a un nuovo inizio. Fugard, invece, rimodulando le frequenze dell'*Oresteia*, riconosceva nella violenza che tale certezza e fanatismo potevano imporre, la degradazione che accompagnava le consolazioni della fine.

Le righe di Laing risuonavano come una provocazione all'interno dell'opera, un grido appassionato ad abbandonare il passato e il suo spaventoso e prevaricante retaggio linguistico. Non è chiaro se

¹² Quest'ultima frase appartiene a una poesia di Wystan Auden composta circa vent'anni prima, nel 1940, e intitolata *If I could tell you*. Nello specifico, è il verso conclusivo della prima stanza. Stranamente né Laing, né Fugard vi facevano riferimento. Forse un eco involontario di una poesia, un artefatto culturale condiviso, la cui struttura fatta di ripetizioni incornicia il ritorno e la resurrezione del suono, delle immagini, dei pensieri (Cfr. Vandebroucke 1985).



Fugard volesse recidere il cordone ombelicale dell'eredità storica letteraria e del passato in generale, oltretutto dell'*apartheid*. Se così fosse, però, sarebbero risultate anomale le parole che la donna più anziana si accingeva a pronunciare a poca distanza di tempo: "I want to go back now" (Fugard 1979: 5).

Una dichiarazione rivelante un inaspettato e destabilizzante bisogno di tornare indietro, una bramosia del passato. Anche in questo caso, non è chiaro se dietro questa mossa si celava un intento parodico da parte di Fugard oppure la suggestione tragica che un percorso a ritroso era oramai impensabile. Di certo, è un'affermazione che trova posto all'interno di una riscrittura classica, di un dramma antico di per sé implicante contemporaneamente un ritorno al passato e un suo distanziamento. Il passato allora, nelle sue innumerevoli declinazioni, non andava del tutto obliterato. Forse l'obiettivo di Fugard era più mite, meno arretrante di quanto si potesse pensare e riassumibile in due bisogni primari: l'idea di una storia non superficiale ma con stratificazioni più profonde e la confessione delle complessità dell'espressione linguistica in favore di suoni più palpabili, più comprensibili, universalmente riconoscibili e condivisibili.

C'è ancora un ultimo testo da passare al vaglio. Stavolta però, diversamente dai casi precedenti, il riferimento non si dirigeva verso un saggio o un esempio lirico; il ragazzo, infatti, declamava un passo contenuto negli atti del processo di Harris: "I knew that what i was doing was right. Later I heard that people had been hurt, but this did not make sense because I had known that people were not going to be hurt" (Fugard 1979: 6). "Was right", come a dire che una specie di illuminazione divina avrebbe guidato le sue azioni, deresponsabilizzandolo da ogni colpa o ripercussione. Nessuna uccisione o ferimento erano premeditati e il fatto che si siano verificati va interpretato come effetto collaterale di un gesto nobile e necessario. John Harris è responsabile, consapevolmente o inconsapevolmente, di disperazione e morte; d'altronde, avversando la violenza con la violenza egli si trasforma in coloro ai quali sta cercando di opporsi. Harris è un *outsider*, è un bianco che in fondo si batte per i neri, rinunciando ai privilegi e agli onori del suo status.

Fugard, ovviamente con modalità e prassi differenti, era anch'egli un *outsider*, termine che generalmente bascula tra connotati positivi e negativi. Se da un lato, infatti, la sua estraneità all'*establishment* lo rendeva potenzialmente imprevedibile, dall'altro questa stessa alterità non gli



permise di partecipare, mai pienamente, alle lotte per la liberazione. Il suo punto di vista lo rendeva infatti un bersaglio facile per i suoi detrattori che leggevano la sua partecipazione agli eventi e alle battaglie intraprese non come questione di vita o di morte, ma come una più mite inclinazione al dialogo.

Si tratta di un'accusa che assume tratti simili a quella rivolta contro le teorie postcoloniali, anch'esse definite per l'appunto *outsider* o ibride. Il riferimento corre a Naipaul, Bhabha, Spivak, solo per citarne alcuni. Homi Bhabha, per esempio, sottolinea come l'identità culturale sia mancante di essenza, riempita di ambiguità, costruita più che con il Sé con qualcosa che egli chiama "il terzo spazio dell'enunciazione" (Bhabha 1994: 55). Un qualcosa che "sfida il nostro senso dell'identità storica di una cultura come una forza omogeneizzante, unificante, autenticata dal passato originario, che rende possibile la sopravvivenza nella tradizione nazionale dei popoli." (Bhabha 1994, *Ibidem*). Uno spazio liminale si potrebbe dire, transitorio, altro che che va a situarsi "contemporaneamente sia qui che là" (De Toro 1995: 20). Ma anche in questo caso, il concetto di *outsider* rivela la sua ambiguità. L'ibridismo di Bhabha potrebbe essere inteso infatti nei termini di una "metafisica della testualità", un "culto di ambivalenza linguistica/psicologica" (San Juan 1998: 22). Queste idee di indeterminatezza, di idealismo utopico, di sensibilità estirpata sarebbero state sviluppate da pensatori e studiosi per lo più appartenenti all'*establishment* istituzionale occidentale per servire gli interessi dello *status quo* globale, prevenendone ogni tipo di cambiamento, mistificando gli effetti dell'egemonia postmodernista occidentale; visione che fa eco a quelle di altri pensatori quali Said, Ahmad e Rushdie. Si tratta di una valutazione rigida che ribadisce l'inestricabile connessione tra storia, narrativa e politica, ma che non riconosce il vero impegno intellettuale a schierarsi contro il potere, a interrogare gli organi di coercizione, l'ingiustizia e il silenzio. La vera forza del pensiero critico dovrebbe consistere nel (ri)creare letture alternative della storia e della cultura.

La storia di John Harris e fors'anche di Fugard, tra creatura e creatore, farebbe allora da trampolino per veicolare questioni locali e topiche all'interno di una prospettiva atemporale e assoluta. Una fusione di particolare e universale, ecco cos'è l'*Orestes*, in ultima battuta: un'opera che cerca di incarnare gli impulsi basilari che si celano dietro la violenza per esplorare i motivi non del perché Harris uccise, ma del perché ognuno di noi potrebbe uccidere. Una *pièce* che, in



qualche modo, prende le distanze dalle specifiche dinamiche dell'*apartheid* filtrandole attraverso la tragedia greca, osservata però da un punto di vista nuovo e non univoco. Sembra quasi che Fugard voglia esaurire le potenzialità narrative della figura di Oreste decretando l'esaurimento del suo ciclo. Se Euripide decostruisce Eschilo, svelando la realtà della violenza che si cela dietro il mito eroico, Fugard, sfruttando le fonti euripidee, decostruisce la realtà sudafricana nel mito svelando al pubblico le forze archetipiche che si celano dietro la violenza dell'*apartheid*. Nessun intervento divino è contemplato nel suo adattamento drammaturgico, nessun *deus ex machina* interverrà portentosamente per dirimere questioni inestricabili. La disperazione e le vessazioni subite non sembrano avere facili ricette risolutive. Non c'è nessuna rassicurazione, non c'è nessun sentiero sicuro da percorrere alla fine della rappresentazione, solo ammonimenti. L'esemplarità della casa atrea ribadisce con forza l'ineluttabilità di certe scelte e di ostinate perseveranze.

La violenza esige violenza.



Bibliografia

ARISTOTELE

1991 *La costituzione degli ateniesi*, a cura di Haussolier B., Lozza G., Mathieu G., Mondadori, Milano.

ASTBURY, BRIAN

1979 *The Space / Die Ruimte / Indawo*, Moyra and Azriel Fine, Cape Town.

BHABHA, HOMI

1994 *The Location of Culture*, Routledge, New York.

BUTLER, SHANE

2016 *Deep Classics: Rethinking Classical Reception*, Bloomsbury, New York.

BUDZOWSKA, MALGORZATA

2014 *Postmodern Performances of Ancient Greek Tragedy (Aeschylus' Oresteia and Euripides' Electra)* in «Athens Journal of Humanities & Arts», vol. 1, n°3, pp. 225-238.

DAHL, MARY KAREN

1987 *Political Violence in Drama: Classical Models, Contemporary Variations*, Michigan UP, Ann Arbor.

DE TORO, FERNANDO – DE TORO, ALFONSO – QUEEN, KATHLEEN

1995 *Borders and Margins. Post-Colonialism and Post-Modernism*, Madrid, Iberoamericana.

ESCHILO

1997 *Oresteia* a cura di Di Benedetto V., Medda E., Pattoni M. P., BUR, Milano.

EUBEN, PETER

1986 *Greek Tragedy and Political Theory*, University California Press, Berkeley.

EURIPIDE

2001 *Oreste*, a cura di Medda E., BUR, Milano.

FANON, FRANZ

1961 *Le damnés de la terre*, Maspero, Paris (trad. it. a cura di Ellena L., *I dannati della terra*, Einaudi, Torino, 2007).

FRIEDRICKSON, GEORGE

1995 *Black Liberation: A Comparative History of Black Ideologies in the United States and South Africa*, Oxford UP, New York.



FUGARD, ATHOL

1979a *Orestes Reconstructed: A Letter to an American Friend* in «Theatre Quarterly», n° 8.32, pp. 3-6.

1979b *Dimetos and Two Early Plays*, Oxford University Press, Oxford.

1983 *Notebooks 1960-1977*, TCG, New York.

1986 *Statements*, TCG, New York.

1990 *My Children! My Africa! And Selected Shorter Plays*, Stephen Gray, Johannesburg.

GILBERT, HELEN – TOMPKINS, JOANNE

1996 *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, Routledge, London.

GRAVER, DAVID - KRUGER, LOREN

1989 *South Africa's National Theatre: The Market or the Street*, in «New Theatre Quarterly», n° 5.19, pp. 272-281.

GRAY, STEPHEN

1986 *A Chair Called Agamemnon: Athol Fugard's Use of Greek Dramatic Myths*, in «Standpunte 184» n° 39, pp. 19-27.

GROTOWSKI, JERZY

1970 *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma.

HALL, EDITH – MACINTOSH, FIONA – WRIGLEY, AMANDA

2004 *Dionysus in Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, New York.

HARDWICK, LORNA - GILLESPIE, CAROL

2007 *Classics in Post-Colonial Worlds*, Oxford University Press, New York.

KAVANAGH, ROBERT

1976 *South Africa People's Plays*, Heineman, London.

1985 *Theatre and Cultural Struggle in South Africa*, Zed, London.

KITTO, HUMPHREY

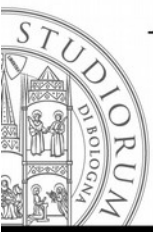
1991 *The Greeks*, Penguin, London.

KRUGER, LOREN

1999 *The Drama of South Africa: Plays, Pageants and Publics since 1910*, Routledge, London.

IOANNIDOU, ELEFThERIA

2017 *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970-2005*, Oxford University Press, Oxford.



MACKAY, ANNE

1989 *Antigone and Orestes in the Works of Athol Fugard*, in «Theoria» n° 74, pp. 31-43.

NIETZSCHE, FRIEDRICH

1886 *Jenseits von Gut und Böse*, (trad. it. a cura di Quattrocchi G., *Al di là del bene e del male*, Giunti, Firenze, 1996).

LAING, ROBERT DONALD

1960 *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, Penguin, Harmondsworth, (trad. it. *L'io diviso - Studio di psichiatria esistenziale*, Einaudi, Torino, 2010).

1967 *The Politics of Experiences and The Bird of Paradise*, Penguin, Harmondsworth.

MCDONALD, MARIANNE

1992 *Ancient Sun, Modern Light*, Columbia, New York, (trad. it. a cura di Albin F., *Sole antico, luce moderna*, Levante Editori, Bari, 1999).

2003 *The Living Art of Greek Tragedy*, Indiana University Press, Bloomington.

2012 *The Craft of Athol Fugard: Space, Time, and Silence*, Murasaki, Los Angeles, 2012.

MCMURTRY, MERVYN

1998 *Greeks bearing gifts: Athol Fugard's Orestes Project and the Politics of Experience in «Modern Drama»*, n° 41, pp. 105-118.

POPESCU, CATALINA

2016 *Fracture and Suture: Horror, Heroic, Crisis, and Reconciliation*, in M. L. Dumitru Oancea, A. C. Halichias, N. A. Popa, *Expressions of Fear from Antiquity to the Contemporary World*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2016.

RODOSTENHOUS, GEORGE

2016 *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy: Auteurship and Directorial Visions*, Bloomsbury, New York.

SAN JUAN JR., EPIFANIO

1998 *Beyond Postcolonial Theory*, St. Martin's Press, New York.

SHELLEY, ALAN

2009 *Athol Fugard: His Plays, People and Politics: a Critical Overview*, Oberon Books, London.

VANDEBROUCKE, RUSSEL

1985 *Truths the Hands Can Touch*, TCG, New York.



VAN WEYENBERG, ASTRID

2013 *The Politics of Adaptation. Contemporary African Drama and Greek Tragedy*, Rodopi, Amsterdam.

VAN ZYL SMITH, BETINE

2010 *Orestes and the Truth and Reconciliation Commission*, in «Classical Reception Journal», vol. 2.

WALDER, DENNIS

2003 *Athol Fugard*, Northcote House, Tavistock.

WALTON, MICHAEL

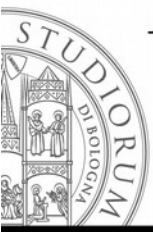
2009 *Sanity, Madness and Responsibility*, in J. M. Walton, *Euripides Our Contemporary*, Methuen, London, 2009.

WETMORE JR., KEVIN

2002 *The Athenian Sun in an African Sky*, McFarland, Jefferson.

WERTHEIM, ALBERT

2003 *The Dramatic Art of Athol Fugard. From South Africa to World*, Indiana University Press, Bloomington.



Abstract – IT

Nell'*Orestes* di Athol Fugard la ricezione dell'antico non fluisce in maniera convenzionale, ma genera una *pièce* sperimentale, anomala, che sfugge alle imposizioni del testo scritto, alla caratterizzazione definita dei personaggi, al retaggio archetipico da cui prende l'abbrivio.

Fugard fonde insieme sia la trilogia eschilea che l'*Oreste* di Euripide, una sorta di ipertesto che incornicia le drammatiche vicissitudini di un giovane terrorista bianco e sudafricano.

Questo articolo si propone di indagare la genesi e la struttura dell'opera alla luce di ricorrenze tematiche e simboliche quali i concetti di violenza, di giustizia, di mito. L'autore, per dimostrare l'assurdità e l'atrocità di determinate circostanze, ne suggerisce il superamento non in estremismi o in rivoluzioni sanguinarie, ma in processi dialettici e coscienti.

Abstract – EN

In Athol Fugard's *Orestes*, the reception of the ancient does not flow in a conventional manner, but generates an experimental and anomalous *pièce* which escapes the imposition of the written text, the definite characterization of the characters, the archetypal heritage from which this *pièce* starts. Fugard blends both the aeschylean trilogy and the Euripides's *Orestes*, to create a type of hypertext that frames the dramatic vicissitudes of a white South-African young terrorist. This article investigates the genesis and the structure of the work, putting lights on the thematic and symbolic recurrence of the concepts of violence, justice and myth. Fugard suggests to overcome absurdities and atrocities through dialectical and conscious processes, instead of extremisms or bloody revolutions.

FABIO LA MANTIA

insegna Letterature comparate e critica letteraria presso l'Università Kore di Enna. Tra le sue pubblicazioni: *Il golfo della transizione: Wole Soyinka riscrive le Baccanti di Euripide* (CLUEB, Bologna 2004); *Leadership e Citizenship nei drammi storici di Ola Rotimi* (CLUEB, Bologna 2008); *La tragedia greca in Africa. L'Edipore di Ola Rotimi* (FRANCOANGELI, Roma 2010); *Il dramma della straniera* (FRANCOANGELI, Roma 2012); *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca* (FRANCOANGELI, Roma 2015).

FABIO LA MANTIA

teaches comparative literature and literary criticism at the "Kore" University of Enna. Among his publications: *Il golfo della transizione: Wole Soyinka riscrive le Baccanti di Euripide* (CLUEB, Bologna 2004); *Leadership e Citizenship nei drammi storici di Ola Rotimi* (CLUEB, Bologna 2008); *La tragedia greca in Africa. L'Edipore di Ola Rotimi* (FRANCOANGELI, Roma 2010); *Il dramma della straniera* (FRANCOANGELI, Roma 2012); *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca* (FRANCOANGELI, Roma 2015).