

Anna Chiara Corradino, Massimo Fusillo

**La ferita, la malinconia, la diversità.
Mario Martone e Giorgina Pi
riscrivono il mito di Filottete**

ABSTRACT This issue focuses on two significant theatrical rewritings of the Philoctetes myth: *La seconda generazione (Neottolema)* (1988) by Mario Martone and *Lemnos* (2022) by Giorgina Pi. Although separated by decades, both works employ the Greek myth as a lens through which to interpret the present. Martone's production constructs its dramaturgy through a mosaic of quotations from ancient and modern authors, transforming Neoptolemus into an emblem of a generation caught between reverence for and rejection of paternal models. Pi's *Lemnos* symbolically relocates the action to Makronisos, a concentration camp for Greek political prisoners (1947-1974), interweaving Sophocles' text with writings by Ritsos, Adrienne Rich, Derek Walcott, and Hélène Cixous. This contribution is an introduction to the reading of the issue.

KEYWORDS Philoctetes, Mario Martone, Giorgina Pi, *La seconda generazione (Neottolema)*, *Lemnos*.

Nel panorama del teatro contemporaneo, poche esperienze hanno saputo riscrivere, ripensare e rivivere le vicende mitiche che circondano Filottete con la stessa profondità delle opere che presentiamo in questo fascicolo: *La seconda generazione (Neottolema)* (1988) di Mario Martone e *Lemnos* (2022) di Giorgina Pi. Entrambi gli spettacoli, pur nella loro distanza temporale e stilistica, si confrontano con la tradizione del mito greco come strumento di interpretazione della contemporaneità, esplorando in particolare la dimensione "posteroica"¹ e anti-bellica, e la complessità del rapporto fra diverse generazioni.

La seconda generazione (Neottolema) di Mario Martone, di cui viene pubblicato per la prima volta il copione, rappresenta il terzo capitolo di una trilogia che il regista dedica alla tradizione di Filottete (segue infatti i due adattamenti del testo di Sofocle e del *Filottete* di Yannis Ritsos); la drammaturgia è una sfida radicale alle convenzioni teatrali, costruita interamente attraverso un mosaico di citazioni, tradotte per formare una «tragedia apocrifa da Sofocle, Euripide, Virgilio, Ritsos e altri autori», come da sottotitolo. Le versioni sono di Guido

¹ Così come definita da Massimo Fusillo nel saggio qui pubblicato a introduzione del copione di Mario Martone, p. 17.

Paduano e Massimo Fusillo. Martone trasforma il personaggio del figlio di Achille nell'emblema di una condizione sospesa tra la venerazione e il rifiuto dei modelli paterni che costellano l'opera (Achille *in primis*, ma anche Agamennone e Odisseo stesso).

Lemnos (2022) di Giorgina Pi è una altrettanto complessa riscrittura di Filottete attraverso un'operazione intertestuale che intreccia il testo sofocleo con opere di Yannis Ritsos, Adrienne Rich, Derek Walcott, Hélène Cixous e scritti di oppositori greci perseguitati durante la guerra civile e la dittatura. Pi sposta simbolicamente l'ambientazione dall'isola di Lemno a Makronisos, tristemente nota come campo di concentramento per prigionieri politici tra il 1947 e il 1974, le cui vicende sono descritte nel presente fascicolo dal contributo di Gonda Van Steen; Lemno/Makronisos si trasforma, nello spettacolo, da semplice sfondo a protagonista e testimone di sofferenze indicibili. A trentaquattro anni di distanza l'una dall'altra, l'opera di Martone e quella di Giorgina Pi dialogano tra loro attraverso il potente prisma del mito greco, pur con approcci drammaturgici distinti e situandosi in contesti storici differenti.

La struttura dell'opera di Martone è articolata in un prologo, tre atti e un epilogo, con vari personaggi e un'alternanza costante di registri stilistici, luoghi e tempi. Il prologo, ambientato a Lemno e che ha come protagonisti Neottolemo e Odisseo, stabilisce immediatamente la tensione morale tra l'astuzia pragmatica di Odisseo e l'idealismo di Neottolemo così come elaborata in parte anche da Sofocle. Odisseo recita: «in vista di un profitto, non bisogna esitare» e Neottolemo risponde: «meglio fallire con onore che vincere con vergogna». Questo conflitto etico diventa uno dei fulcri dell'opera in termini di ribaltamento negativo: Neottolemo rifiuta di obbedire al comandante acheo, ma alla fine cede comunque alla violenza spietata. Il primo atto si svolge a Troia ed è dominato dalle figure femminili di Andromaca ed Ecuba (che lo aprono e lo chiudono) affiancate da un coro maschile. Quest'ultimo crea un contrappunto potente alla retorica eroica, tramite un punto di vista esterno che esprime la natura post, e in parte anti, eroica di chi partecipa alla guerra che è invece incarnata dallo spettro di Achille che dialoga con Odisseo, mostrando come entrambi vivano in un passato defunto che infesta il presente.

Il secondo atto, il nucleo poetico e più struggente dell'opera, è interamente dedicato a *L'ultima lettera a Filottete* di Ritsos, un monologo rivolto, sulla scena, da Neottolemo al cadavere di Filottete che il figlio di Achille stesso ha ucciso a colpi di pistola (non è più dunque l'arco il protagonista della vicenda). Questo vero e proprio 'monologo trenodico' rivela la frattura interiore di Neottolemo, l'impossibilità di sfuggire all'ombra paterna: «così grande era anche l'ombra di mio padre: si diffondeva su tutta la casa, chiudeva porte e finestre,

mi sembrava talvolta che per vedere il giorno dovevo mettere la testa fra le sue gambe». Nel terzo atto l'ombra paterna cede spazio al confronto tra Neottolemo e Oreste, emblema dello scontro tra due generazioni posteroiche – sono entrambi figli di due padri egemoni. Il loro “dialogo” costruito con versi pasoliniani esprime il disagio di un'epoca di transizione: «muta il senso delle parole: chi finora ha parlato, con speranza, resta indietro, invecchiato». Neottolemo è presentato come figura contraddittoria: prima adolescente manipolato da Odisseo, poi vincitore spietato senza umanità. Lui stesso diventa sineddoche di una generazione incapace di gestire l'ossessione per il paterno e che tergiversa nell'indecisione; un'immobilità a cui invece il *Tiresias* di Giorgina Pi, che non a caso è oggetto di nostre riflessioni², risponde idealmente ascoltando e accettando la metamorfosi attraverso la capacità di restare se stessi in mezzo alle situazioni più difficili, esemplificato nell'espressione «hold your own» di Kae Tempest che chiude lo spettacolo.

L'epilogo virgiliano de *La seconda generazione*, con l'immagine della piccola Troia ricostruita nell'Epiro, offre una conclusione ambigua: non è data la possibilità di una ricostruzione postbellica, così come non c'è modo di gestire la persistenza dei traumi e dei fantasmi del passato che anche *Lemnos* nel suo finale non risolve e, anzi, amplifica tramite una riflessione sulla limitazione della parola e della libertà. La tecnica del montaggio di Martone-Paduano-Fusillo si rivela straordinariamente efficace nel creare una narrazione contemporanea attraverso frammenti antichi, trasformando Neottolemo in un simbolo della crisi identitaria delle generazioni che vivono all'ombra dei padri e delle loro guerre, ma che quando scelgono decidono di cedere alla violenza. Nonostante la trama complessa dell'opera e i diversi salti diacronici, lo spettacolo trova una sua coerenza grazie al ritmo della performance, all'interazione tra spazi, gesti e stili espressivi.

In *Lemnos* di Giorgina Pi, lo “spazio mitico” e fisico di Filottete diventano elementi centrali di riflessione drammaturgica. Similmente a Martone, sebbene in maniera irrelata (come mostrato nel dialogo tra i due registi e Massimo Fusillo tenuto presso l'Angelo Mai e riportato in questo fascicolo), il dramma è costruito tramite un mosaico di citazioni da opere antiche e moderne che sono assemblate in tre quadri attraverso interventi registici e un epilogo finale. In *Lemnos* Pi riscrive il mito di Filottete anche attraverso una complessa operazione interlinguistica; la scelta di utilizzare il greco antico e il neogreco con sovratitolazione per i monologhi del Coro tematizza la questione della

² Vedi in questo fascicolo il saggio di Corradino, *Lo spazio mitico di Giorgina Pi: Lemnos (2022) e Tiresias (2020)*, pp. 123-146.

traduzione e del diritto a esistere delle soggettività marginali, creando una presenza “straniera” all’interno del testo, così come analizzato dalla lettura di Serena Guarracino. Nella messinscena la parola è infatti fondativa: lo spazio stesso, che nel *Filottete* sofocleo ha un ruolo centrale (come evidenziato nel contributo di Massimo Fusillo del 1990, qui ripubblicato in versione ridotta), è costruito principalmente attraverso la parola.

Lo spettacolo si apre con una strategia di straniamento: il Coro (Alexia Sarantopoulou personaggio unico) suona il piano di spalle al pubblico di fronte a una bandiera del Partito Comunista Greco mentre una voce registrata declama in greco antico il verso sofocleo: ἀλλ’αντιάζω, μή με καταλίπησ μόνον (Soph. *Phil.* 809). Uno schermo proietta un’immagine in soggettiva dell’isola di Makronisos, mentre le voci di Ulisse e Neottolemo ne disegnano i contorni. La luce, che passa dal bianco all’arancio al violaceo, diventa testimone del tragico spettacolo di morte, creando un campo di tensioni che riflette i conflitti morali e strategici della tragedia. Giorgina Pi affida inoltre il ruolo di Filottete a un’attrice sottolineando così la dimensione di vulnerabilità tenace del personaggio e la sua resistenza contro il potere.

I primi due quadri seguono da vicino la vicenda sofoclea: Filottete è ingannato da Neottolemo su suggerimento di Odisseo, ma le parole si concentrano sulle drammatiche restrizioni della libertà di espressione nel campo di prigionia di Makronisos. Quando il figlio di Achille sta per ingannare l’eroe, in un momento di rottura drammaturgica, entra in scena Deus ex, che si presenta come un dio impotente, «stanco, addolorato, incapace di risolvere problemi, di far pace con la storia». Versione femminile dell’Eracle sofocleo ma privato del suo potere risolutivo, recita un lungo monologo che collega esplicitamente il mito alle vicende storiche recenti. Sulla scena in penombra vediamo anche Ulisse che entra nel terzo quadro e si confronta direttamente con Filottete, in uno scontro che rappresenta l’opposizione tra potere e resistenza. Ulisse incalza Filottete per giustificare la guerra, ma Filottete risponde con un’appassionata dichiarazione sulla scrittura come forma di resistenza e al contempo come mezzo di costruzione dello spazio: «esiste un luogo che non è obbligato a tutte le bassezze e a tutti i compromessi. E questo luogo è la scrittura».

L’effetto dello spettacolo è quello di una relazione asimmetrica tra palco e platea, accentuata da elementi anti-comunicativi. Lo spettacolo attiva intenzionalmente quella che Serena Guarracino, tramite Marco Pustianaz, definisce un’«istanza demotica del teatro»³: la capacità di costituire un soggetto politico

³ Vedi in questo fascicolo Guarracino, *Impressioni di una spettatrice*. Lemnos: uno sguardo femminista su *Filottete*, pp. 113-119.

collettivo attraverso l'esperienza teatrale. I tre personaggi principali incarnano infatti dinamiche di potere e resistenza: Neottolemo rappresenta le giovani generazioni tradite dai padri e schiacciate dal modello dell'eroe; Ulisse incarna la maschilità eroica sopravvissuta nel compromesso politico e nella violenza di Stato; Filottete, con una fascia bianca che sigilla il petto dell'attrice, simboleggia la differenza e la lotta antagonista.

Nel finale, quando Ulisse e Filottete escono di scena, restano Deus ex e il Coro che si rivolgono direttamente al pubblico in italiano e in greco, raccontando del tentativo dei detenuti di Makronisos di mettere in scena un *Filottete* censurato dal regime. La compagnia distribuisce cartoline da Makronisos su cui scrivere 10 righe, quelle concesse ai detenuti dell'isola un tempo per descrivere se stessi alle proprie famiglie, trasformando il teatro, e lo spazio fuori da esso, in strumento immersivo di traduzione e rinarrazione del mito e della storia futura.

Le opere di Martone e Giorgina Pi offrono un'occasione preziosa per riflettere non solo sulla vitalità del mito greco nel teatro contemporaneo, ma anche sulla questione del rapporto tra generazioni, sulla crisi dei valori eroici e sulle dinamiche di potere. Il loro accostamento testimonia la persistenza di queste tematiche nel pensiero teatrale degli ultimi decenni e la loro capacità di rinnovare profondamente il linguaggio scenico senza perdere di vista le grandi domande sulla condizione umana che il teatro, sin dalle sue origini, ha saputo porre e continua a porci.