

Massimo Fusillo

Una drammaturgia del montaggio e della citazione

Premessa a *La seconda generazione (Neottolema)*

di Mario Martone

ABSTRACT This essay introduces *La seconda generazione (Neottolema)*, a groundbreaking theatrical work directed in 1988 by Mario Martone, composed by Guido Paduano and Massimo Fusillo. The play employs techniques of montage and citation, eschewing a traditional dramatic script in favor of a mosaic of quotations from ancient and modern sources, all centered on the figure of Neoptolemus, son of Achilles. Martone stages a complex textual collage that marks a turning point in his artistic journey – from postmodern multimedia experimentation to a renewed engagement with classical dramaturgy through Greek tragedy. Following his earlier adaptations of Sophocles’ and Ritsos’ *Philoctetes*, this final work in his Trojan War trilogy portrays Neoptolemus as a metaphor for a “post-heroic” generation: sons paralyzed by guilt, incapable of decisive action, and alienated from the heroic ideals of their fathers.

KEYWORDS Mario Martone, Neoptolemus, Greek tragedy reception, post-heroic generation, intertextuality.

Difficile definire il testo che pubblichiamo qui per la prima volta. Difficile innanzitutto definirne l’autore. Si tratta infatti di un mosaico di citazioni tratte da opere antiche e moderne, che riguardano tutte la figura del figlio di Achille che fa da sottotitolo. Detto in questi termini, potrebbe ricordare in generale l’idea che la letteratura è sempre un tessuto di citazioni, che risale a Julia Kristeva, e sui cui si è costruito il concetto teorico, fortunatissimo, di intertestualità. E potrebbe ricordare in particolare il complesso *Harmonia caelestis* dello scrittore ungherese Peter Esterházy: storia della sua famiglia attraverso i secoli, scandita dalla presenza ossessiva del padre, sistematicamente costituita da citazioni, calchi, riprese da testi e documenti preesistenti (in modo non lontano dalla tecnica che nella tarda antichità si chiamava centone), in nome di un rifiuto postmoderno di autorialità e originalità. In realtà qui la situazione è del tutto diversa: per quanto Martone sia stato un protagonista particolarmente creativo del postmodernismo italiano, soprattutto nella sua prima fase multimediale, in questo caso la ragione è molto più semplice, e deriva da una chiara coscienza dei propri limiti e del proprio ruolo. Pur caratterizzato da un eclettismo in-

termediale (che ai tempi della *Seconda generazione*, 1988, non si era ancora pienamente concretizzato: dovevano ancora arrivare i debutti nel cinema e nell'opera lirica), Martone è stato sempre un regista (la sua esperienza di attore appartiene a una preistoria quasi rinnegata o comunque mai ricordata); come Visconti e a differenza di Pasolini, un regista con tre vite (teatro, cinema, opera lirica), ma sempre e unicamente un regista. Avrebbe potuto commissionare a uno scrittore un dramma su Neottolemo, ma ha preferito percorrere un'altra strada, meno prevedibile e più innovativa. Ma vediamo prima di inquadrare meglio lo spettacolo.

Con la tragedia greca Martone ha un rapporto intenso, ormai più che trentennale, che risale a un momento cruciale della sua ricerca: la fine di una prima fase creativa, la cosiddetta nuova spettacolarità, basata sulla contaminazione postmoderna dei linguaggi e culminata nel grande successo internazionale di *Tango glaciale* (1982), spettacolo andato in scena al Café La Mama di New York e in tutto il mondo, insignito del Premio Mondello e trasformato in video per Rai Tre. Martone si sarebbe potuto adagiare in questo successo a lungo, ma preferisce invece spiazzare le attese: come accade ad altri artisti dell'avanguardia, si accorge ben presto che la ricerca di scarti e di trasgressioni espressive viene subito assimilata dall'universo onnivoro dei media, perdendo ogni carica innovativa. Andare oltre l'avanguardia significa soprattutto recuperare la drammaturgia verbale e il rapporto con il testo teatrale: operazione che avviene per gradi, senza rinnegare del tutto la ricerca precedente. In questa fase di transizione Martone imbastisce drammaturgie che devono molto alle altre arti, alla musica alla pittura e al cinema, lavorando su autori come Picasso, Brecht e Godard; parola, suono e spazio sono concepiti insieme al momento della creazione dell'opera, inserendo l'attore in una serie di «snodi visivo-sonori del montaggio» (così nello scritto *Montaggio, sintomo, simbolo*, del 1987, ripubblicato in *Charoscuri*), categoria cinematografica che reinventa la narrazione teatrale, e la porta sempre più verso l'utopia wagneriana dell'opera d'arte totale.

Il recupero di elementi basilari del teatro come la parola, la recitazione, il testo, avvenne infine tramite l'incontro con i paradigmi offerti dalla tragedia antica, producendo una drammaturgia essenziale e 'povera', che trovò una consonanza forte con altre esperienze innovative della scena partenopea (il teatro di Servillo, Neiwiller, Moscato). Ecco che si giunse così a una rivisitazione del *Filottete* di Sofocle (1987), in cui Odisseo e Neottolemo erano allucinazioni dell'eroe ormai prossimo alla morte tragica nell'isola deserta, concretizzate da immagini video che avevano funzione diversa da quelle della prima sperimentazione sui mass media; senza cambiare nemmeno una virgola del testo di Sofocle, e solo attraverso un suo adattamento e rimontaggio, lungamente

discusso e partorito assieme al traduttore del testo, Guido Paduano, e al sottoscritto, il *Filottete* assunse una tragicità ancora più radicale, non ammorbidita dall'intervento del *deus ex machina* Eracle, e dalla ricomposizione del conflitto fra il protagonista, che voleva restare nell'isola deserta, chiuso nel dolore e nella propria ferita, e la comunità dei Greci che lo aveva abbandonato, per poi cercarlo di nuovo perché necessario per la conquista di Troia. Una tragicità quindi più nichilista, e più vicina al concetto moderno di tragico; ed è stata proprio questa messinscena, e questa esperienza di collaborazione all'adattamento, a spingermi a individuare, in Sofocle (in un lavoro che qui ripresentiamo in una nuova versione), uno strato latente, "represso": un livello del testo che ci fa empatizzare con il Filottete eroe implacabile e ostinato, non disposto ad andare a Troia e a scendere a compromessi.

Subito dopo questa esperienza cruciale, Mario Martone mette in scena un testo di Yannis Ritsos, *Filottete*, che in realtà consiste in un unico lungo monologo di Neottolemo, in risposta a un discorso di Filottete, presente sulla scena, di cui non abbiamo traccia. La predilezione per il monologo è un tratto che caratterizza tutta la drammaturgia del Novecento, che sembra così volutamente rinunciare all'articolazione organica dei conflitti, in favore di un'affabulazione infinita, molto vicina al flusso di coscienza. Ritsos è certamente una delle voci più significative di questa tendenza, con una spiccata predilezione per le figure femminili del mito, e in particolare per quelle minori, che si affiancano alle grandi eroine: Ismene per il mito di Antigone, e Crisotemi per quello di Elettra. Martone lascia la forma monologica, eliminando la presenza muta in scena di Filottete, e trasformando quindi il testo in una lettera di Neottolemo. L'interpretazione è affidata ad Andrea Renzi, allora suo attore-feticcio, e la prima assoluta ha luogo nel Ridotto del Teatro Biondo di Palermo, riscuotendo un successo notevole.

Saranno state proprio l'esperienza di un adattamento di Sofocle frutto di un rimontaggio, e la regia di una rivisitazione moderna del mito potente come quella di Ritsos, a spingere Martone verso un progetto più ambizioso, ideale conclusione di una trilogia sul mito della guerra di Troia, da sempre metafora potente di ogni conflitto bellico. *La seconda generazione (Neottolemo)* (1988) è uno spettacolo-collage sulla figura del figlio di Achille come metafora di un mondo 'posteroico', di «una generazione di figli, che, incapace o impossibilitata a decidere, abita regge vuote, angosciosamente attraversate da sensi di colpa e vani tentativi di rivalsa, in un mondo completamente opposto a quello saldo dei valori dei padri» (così nell'intervista ad Alessandra Orsini). Una condizione di vita «nell'ombra», lontano dai conflitti e dalle utopie del grande Novecento, che accomuna anche altri personaggi dell'opera di Martone (la Delia del film *L'amore molesto*).

La sfida della *Seconda generazione*, affrontata da Martone assieme a Guido Paduano e al sottoscritto, era costruire un dramma autonomo, montando insieme brani tratti da opere antiche e moderne, narrative e drammatiche, non tutte focalizzate, o non solo focalizzate su Neottolemo. Non riporto da dove sono tratti i singoli passi, proprio per lasciare l'effetto di un testo nuovo, anche se non c'è nemmeno un verso inventato, nemmeno una parola che non abbia un aggancio nell'originale. Mi limito a dare una lista degli autori, tradotti tutti ex novo per mantenere un'omogeneità stilistica (nel caso di Ritsos si trattava piuttosto di una revisione della traduzione di Filippo Maria Pontani, bella anche se un po' troppo incline al lirismo): Sofocle, Euripide, Licofrone, Luciano, Virgilio, Ovidio, Quinto di Smirna, Shakespeare, Ritsos, Pasolini; e, se mi si concede una nota autobiografica, devo dire che l'idea di un libro sul rapporto fra il cinema pasoliniano e il mito greco mi è venuta proprio durante questa intensissima ed entusiasmante esperienza di traduzione-montaggio, nel vedere come i versi autobiografici si mescolassero con la poesia antica. La tecnica del montaggio di testi disparati sullo stesso mito verrà sfruttata anche da Giorgina Pi nel suo *Lemnos* (vedi il lavoro di Serena Guarracino in questo numero), sempre attorno alla dimensione del post-eroico: una convergenza di poetica fra Martone e Pi che non deriva da un influsso diretto, e che proprio perciò appare preziosa e significativa.

La struttura de *La seconda generazione* è ampia e articolata: è una tragedia in un prologo, tre atti e un epilogo, con vari personaggi e con un'alternanza di registri stilistici, spazi, forme. Il prologo, *La caccia*, si svolge a Lemno, e ha come protagonisti Neottolemo ed Odisseo, affiancati da una figura femminile, posseduta dalla Moira, che esegue il cerimoniale di vestizione. Fra i due protagonisti all'inizio non c'è una vera interazione dialogica: Neottolemo racconta l'antefatto, espandendo ancor più all'indietro il racconto del mito, mentre Odisseo è già tutto concentrato sull'azione: sulla necessità di convincere Filottete e poi sul celebre stratagemma del cavallo con cui conquistare Troia. Il primo atto si svolge invece a Troia, ed è affidato soprattutto a voci femminili, alle grandi figure del dolore, Andromaca ed Ecuba, che raccontano la devastazione della loro città, affiancate da un coro di uomini; questa prima sezione è più narrativa, intrisa comunque di pathos melodrammatico e di lamentazione tragica, traumaticamente interrotta dalla voce di Odisseo alla radio, che comunica la richiesta dello spettro di Achille di sacrificare una vergine. La Moira ha all'inizio una funzione di disturbo di questo momento iper-tragico: ride in modo sguaiato e spegne la radio; la scena successiva è invece dedicata solo a lei: evoca delle voci che raccontano la violenza spietata di Neottolemo, e poi si rivolge al dio del matrimonio, a Imeneo, per deprecare le nozze di sangue di Polissena; è

una scena tradotta in versi liberi, con un taglio spiccatamente lirico, dominato dalla potenza drammatica di Shakespeare. Il carattere evocativo caratterizza anche la visione di Odisseo che incontra Achille nell'Ade, mentre con la terza scena si ritorna a un registro più spoglio e narrativo: ci racconta infatti la partenza da Troia delle due nobili eroine, Andromaca ed Ecuba, sempre con una forte presenza del pathos corale. Per contrasto la terza parte è invece affidata a un solo personaggio: è *L'ultima lettera a Filottete* di Ritsos, in cui Neottolemo rivolge il suo monologo al corpo senza vita di Filottete.

Questo personaggio che dà il sottotitolo al dramma e che incarna l'idea di una generazione posteroica, ossessionata dal confronto con i padri sublimi, è apparso finora nella sua contraddittorietà lacerante: prima come adolescente vittima delle manipolazioni di Odisseo, intriso di ideali eroici che rifiutano ogni forma di inganno; e poi come vincitore spietato e sanguinario, che non ha alcuna umanità e alcun rispetto per il nemico sconfitto. Il monologo non affronta il problema etico della valutazione di Neottolemo: ci fa provare una sorta di empatia negativa nei suoi confronti, ma soprattutto evoca la vita quotidiana dei giovani guerrieri, la loro corporeità, i loro giochi, la loro «ingenuità piena di grazia» (p. 48; frase terribilmente pasoliniana). Le didascalie ci indicano la complessa partitura gestuale: la svestizione, gli esercizi fisici, la vestizione, l'immersione nell'acqua (tema molto martoniano). Il terzo atto rappresenta il trauma del dopoguerra facendo tornare in scena il personaggio-chiave di Andromaca, la Moira, Neottolemo, e due nuovi personaggi: Oreste, l'altro figlio di un grande eroe, al centro, come è noto, del vasto affresco di Eschilo, ma anche di una ricchissima ricezione moderna, a differenza di Neottolemo; e poi Ermione, figlia di un altro eroe omerico, Menelao, e della figura da cui è scaturita la guerra, Elena; andata in sposa a Neottolemo e gelosa quindi della schiava Andromaca, contro cui pronuncia frasi fortemente razziste, questa figura appare ossessionata dal ritorno dei morti, che evoca in un monologo delirante di grande effetto (sempre proveniente da Ritsos: dalla sua *Elena*).

Alla figura della Moira, sempre accanto alla mola, che ha smesso di arrotare i coltelli, e alla sua voce sempre più lontana che svanisce piano piano nel nulla, spetta il racconto della morte di Neottolemo a Delfi, vittima di un agguato organizzato da Oreste: morte particolarmente tragica e insensata, perché lo colpisce «sul cammino della pietà» (p. 56). Martone non cerca però una drammaturgia tradizionale, basata sulla linearità narrativa: grazie a una secca didascalia, *Nello stesso tempo, Neottolemo incontra Oreste*, si passa a un confronto fra i due eroi, che si articola in un montaggio di citazioni da due poesie di Pasolini (*Pietro da Trasumanar ed organizzar*; e *Sesso consolazione della miseria*, da *La religione del mio tempo*). Il finto dialogo fra i due figli di eroi antagonisti spiazza certo gli

spettatori: partendo da un incipit che ha un minimo rapporto con la situazione narrativa («Ecco, sono stato condannato», p. 57), il testo-montaggio si sviluppa nell'evocazione di un nuovo mondo spoglio di poesia, in cui sono mutati i codici, e il senso stesso delle parole. Ancora un ultimo salto di registro stilistico: il breve epilogo, interamente tratto dall'*Eneide*, evoca con pochi tratti la ricostruzione postbellica: nell'Epìro, a Ftia, Eleno, indovino figlio di Priamo, regna su una città greca, perché ha ereditato il potere di Neottolemo, e quindi anche la moglie Andromaca; il dramma si chiude dunque sull'immagine di una nuova piccola città di Troia, compreso un fiume arido di nome Xanto e le porte Scee, e sul banchetto finale.

Proprio perché è un montaggio di citazioni, che sviluppa una drammaturgia libera, sempre oscillante fra la narrazione e il lirismo evocativo, *La seconda generazione* ha avuto una metamorfosi complessa dal testo alla scena. Ho avuto modo di consultare le varie versioni del copione conservate nell'archivio personale di Mario Martone (presso PAV); dato che si era in epoca predigitale, la stratificazione si concretizzava in collage, aggiunte a mano, glosse laterali. Non abbiamo fatto un confronto sistematico fra le versioni, ma ci limitiamo a riprodurre una che ha sulla copertina, scritta a mano, la definizione «copione corretto». Gli interventi vanno sempre, comprensibilmente, verso una maggiore scorrevolezza dello stile: verso una recitabilità piena.

Lo spettacolo aveva un'ambientazione povera ed essenziale, che evocava con pochi elementi prima il campo militare, poi la casa e la tavola imbandita, e infine, grazie ad alcune lastre di ferro con dell'acqua, lo spazio personale di Neottolemo. Il ruolo, che nel primo atto era destinato al coro, viene assunto da un singolo attore, Toni Servillo, nella parte di Enea, a cui sono riassegnate varie parti significative sulla distruzione di Troia. La recitazione alternava parti più straniate e antinaturalistiche a parti più classiche e composte, mentre il tema ricorrente della possessione era amplificato e valorizzato attraverso una musica che contamina sonorità arcaiche con ritmi ipermoderni. E la musica giocava un ruolo fondamentale anche nel finale struggente, in cui Enea e Andromaca ballano seguendo il ritmo pacato di una malinconica canzone greca.

Il *Neottolemo* secondo Martone vive di una tensione continua fra antico e moderno: fra una ri-narrazione ampia e volutamente frammentaria del mito e un suo riuso metaforico in chiave posteroica e antibellica. È un testo arduo e complesso: una sfida estetica ed ermeneutica per il pubblico; grazie al ritmo della performance scenica, all'interazione fra gli spazi, i gesti, la ritualità marcata, e gli stili espressivi così variegati, lo spettacolo trova una sua paradossale unitarietà: un'immersione in un mito che è sempre anche visione onirica,

ossessione, dilacerazione, desolazione, fino alla catarsi elegiaca e sommessa dell'epilogo virgiliano.

Bibliografia

- ESTHERAZY P. 2003, *Harmonia caelestis*, Milano (ed. or. *Harmonia caelestis*, Budapest 2002).
- FUSILLO M. 2013, "Spostamenti progressivi dei linguaggi". *Martone e l'opera d'arte totale*, in R. DE GAETANO, B. ROBERTI (a cura di), *Mario Martone. La scena e lo schermo*, Roma, pp. 23-38.
- KRISTEVA J. 1974, *La semiologia scienza critica e/o critica della scienza*, in U. SILVA (a cura di), *Scrittura e rivoluzione*, Milano.
- MARTONE M. 2004, *Chiaroscuri. Scritti tra cinema e letteratura*, Milano.
- ORSINI A. 2005, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, Roma.
- RITSOS G. 1969, *Addio, Filottete*, in F. M. PONTANI (a cura di), *L'altra Grecia*, Firenze, pp. 41-58.