

TEATRONAZIONALE

TEATRO  
STABILE  
TORINO

# IFIGENIA ORESTE

DUE TRAGEDIE DI EURIPIDE  
ATTRAVERSO IL MITO E LA FAMIGLIA



FONDERIE LIMONE MONCALIERI  
24 MAGGIO - 12 GIUGNO 2022 | PRIMA NAZIONALE



Valerio Binasco

---

**RETROSCENA /** TEATRO GOBETTI / **MERCOLEDÌ 25 MAGGIO 2022 | ore 17.30**

**Valerio Binasco** e gli attori della compagnia dialogano con **Maria Paola Pierini** (DAMS/Università di Torino) su **IFIGENIA** e **ORESTE**, di **Euripide**.

Un progetto realizzato con **Università degli Studi di Torino / DAMS - Università degli Studi di Torino / CRAD**  
Prenotazione online obbligatoria [www.teatrostabiletorino.it/retroscena](http://www.teatrostabiletorino.it/retroscena)  
Info Centro Studi tel. 011.5169405 - [centrostudi@teatrostabiletorino.it](mailto:centrostudi@teatrostabiletorino.it)

---

# IFIGENIA ORESTE

due tragedie di Euripide attraverso il mito e la famiglia

con (in ordine alfabetico) Giovanni Anzaldo, Sara Bertelà, Valerio Binasco, Giovanni Calcagno, Giovanni Drago, Giordana Faggiano, Jurij Ferrini, Matteo Leverano, Nicola Pannelli, Letizia Russo, Arianna Scommegna

**IFIGENIA**      *Agamennone* / Valerio Binasco  
*Soldato* / Nicola Pannelli  
*Menelao* / Jurij Ferrini  
*Clitemnestra* / Arianna Scommegna  
*Ifigenia* / Giordana Faggiano  
*Achille* / Giovanni Calcagno  
*Messaggeri* / Giovanni Drago, Giovanni Anzaldo  
*Oreste bambino* / Matteo Leverano

**ORESTE**      *Elettra* / Giordana Faggiano  
*Oreste* / Giovanni Drago  
*Menelao* / Nicola Pannelli  
*Tindaro* / Jurij Ferrini  
*Elena* / Sara Bertelà  
*Pilade* / Giovanni Anzaldo  
*Ermione* / Letizia Russo  
*Messaggero* / Giovanni Calcagno

regia Valerio Binasco

scene e luci Nicolas Bovey - costumi Alessio Rosati - musiche Paolo Spaccamonti  
assistente regia Giulia Odetto - assistente regia e drammaturgia Micol Jalla

assistente costumi Agnese Rabatti

tirocinante dell'Università degli Studi di Torino / D.A.M.S. Carla Carucci

responsabile area artistica, programmazione e formazione Barbara Ferrato

responsabile area produzione Salvo Caldarella

responsabile area allestimenti scenici Marco Albertano

direttore di scena Marco Anedda, capo macchinista Kreshnik Sukni, macchinista/attrezzista Manuel Busco  
capo elettricista Andrea Valentini, elettricista Dario Gargiulo, fonico Filippo Conti, prima sarta Michela Pagano  
trucco e parrucco Serena Gioia, scenografo realizzatore Ermes Pancaldi, attrezzista Claudia Trapanà  
costruzione scena Laboratorio del Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale  
coordinatore laboratorio scenotecnico Antioco Luscì, macchinisti Andrea Chiebao, Luca Degiuli, Lorenzo Passarella  
foto di scena Luigi De Palma

Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale

**DURATA SPETTACOLI: 1 ORA E 20 MINUTI CIASCUNO - SENZA INTERVALLO**



# Alcune riflessioni su *Ifigenia e Oreste*

Note di regia di Valerio Binasco

## IFIGENIA

Dopo diversi anni che metto in scena commedie, affronto una tragedia classica. Vorrei farlo senza fronzoli stilistici, cioè restando fedele come posso a una idea generale di "tragedia", per come pare a me oggi, uno spettacolo dove si percepiscono il dolore estremo e il caos dentro al quale vanno ad affogare uno ad uno tutti i sentimenti e i pensieri umani, quando la sofferenza prende possesso della vita. Posso dire di saperne qualcosa, di questo dolore estremo? No. O forse sì, ma giusto qualcosa. Il dolore estremo è in me, lo conosco così come conosco la morte, l'estasi, la tortura, la felicità, la furia, il volo.

Tutte esperienze che non ho vissuto, ma che in qualche modo abitano misteriosamente in me, eredità immaginaria di altri esseri umani. Non conosco, quindi, ma "so".

*Ifigenia* deve essere uno spettacolo severo, spoglio di richiami visivi fini a se stessi, deve essere uno spettacolo semplice e a suo modo estremo, almeno nella ricerca che investe la recitazione e quindi i sentimenti umani. So bene che la tragedia greca porta con sé un fardello di aspettative formali, una delle quali deve fare i conti con la religione e i misteri di un'umanità lontana.

Ma depongo volentieri questo fardello. Cerco la mia vicinanza, e non mi faccio irretire dalla vertigine della distanza. Non la vedo neppure, a dire la verità. Mi limito a dire - mettendo un po' le mani avanti - che venendomi a mancare, uomo del mio tempo, la complessità religiosa, mi manca anche il gusto per la componente "liturgica",



che sembra necessaria per accostarsi a una tragedia di questa portata. Questa forma spesso incoraggia gli interpreti a una densa, quanto in fin dei conti frivola, spettacolarizzazione o alla ritualizzazione in stile arcaico. Però, proprio grazie al fatto che sono un uomo del mio tempo che del suo tempo vuole parlare, ho invece ben presente soprattutto la concretezza psicologica contenuta in questa antica favola tragica, e voglio assumermi tutte le responsabilità nel tutelare questa sensibilità contemporanea, essendo in qualche modo certo che la nostra condizione umana è sempre e comunque illuminata dalla rappresentazione mitica, ne è svelata, anche se del mito ci sfugge la profondità sacra. Non credo infatti che sia vero che i protagonisti dei miti siano solo dei modelli archetipici, privi di autentiche analogie con gli esseri umani contemporanei. Al contrario credo che certe paure, certi dolori, siano ben presenti anche in noi, e che dentro a ciascuno di noi si svolga una vita che è sia "dentro" che "fuori", sia secolare che sacra, sia mitologica che patologica. Ogni essere umano vivente è un archetipo. E viceversa. In greco *pathos* vuol dire dolore; poi, per estensione e per facilitazione, oggi abbiamo imparato ad associarlo ai sentimenti in generale, ma la sua radice è dolore. Che ciò voglia dire che il dolore sia la radice di tutti i sentimenti?

Da qui il mio desiderio di fare uno spettacolo che ne rispetti la natura, che lo guardi negli occhi con rispetto e pietà. Non devo trovare scuse: troppo spesso con la scusa che la tragedia antica sia metafora di qualcos'altro, gli spettacoli divengono anche essi metaforici. Cioè, non accadono più. Non dico che sia facile farli accadere. Accadere in modo popolare, diretto, commovente, intendo. Accadere come se accadessero per la prima e unica volta. La sfida è tutta qui. La tragedia non è un normale dramma, le varie affezioni e le espressioni di pena della nostra vita quotidiana possono aiutarci solo fino ad un certo punto. C'è bisogno di una zona di silenzio, una rarefazione

di molti aspetti dell'espressività. I dialoghi di Ifigenia devono svolgersi senza che il regista rincorra una idea di ambientazione, sia storica che spaziale. In scena ci sono uomini vestiti da uomini contemporanei, sobri abiti. Dovremo accostarci al dialogo con discrezione, con grande intimità e serietà, lasciandoci trasportare dai sentimenti, sì, ma con molta cautela, perché dinnanzi all'antico mistero del dolore e della complessità umana e divina, tutto è sempre nuovo. Dolore vuol dire odiare il dolore. I personaggi dovranno cercare di salvarsi dal dolore, di trattenere la forza del suo urto ragionando, provando a capire, ossia quello che fa l'umanità ogni giorno, forse ogni momento, da sempre. Così vuole Euripide. In questa storia così archetipica eppure così personale, alla base di tutto non c'è solo l'oracolo di un Dio, ma soprattutto la patologia di un padre-comandante. Tutto ha iniziato a guastarsi da quando Agamennone è divenuto comandante, senza esserne intimamente capace. C'è una colpa originaria, dunque: l'ambizione virile, che nasce per soddisfare il desiderio di essere più di quel che si è. L'ambizione spesso occulta un desiderio di consolazione, di ammirazione. Ogni desiderio patologico è anche la rivelazione di una mancanza profonda, cronica. Cosa manca ad Agamennone? Non lo so ancora, ma nella risposta che cercherò di dare in scena, ci saranno tutte le lacrime trattenute di Agamennone, nate dal suo estremo fallimento come leader e come padre. Perché ora, nel momento più importante della sua vita, si rende conto che non è capace né di essere comandante, né di essere padre. Agamennone è la persona sbagliata nel posto sbagliato, e paga un prezzo altissimo per la sua ambizione e per la sua ambiguità. Queste due parole cominciano con "amb". Ci sarà qualche informazione sul dizionario etimologico? Vado a vedere. Ebbene sì: *amb-* è una radice che forma un verbo lontano che significa "andare in giro, muoversi intorno". Agamennone fugge dalla sua anima, e salta sul carro dell'ambizione e dell'ambiguità: è un carro svelto e

rassicurante. Nessuno lo raggiunge. Solo che la radice *amb-* lo fa girare "intorno", ovvero, prima o poi, torna al punto di partenza. La fuga è finita. La trappola della psiche scatta, e ci si resta dentro. Dalle parole di un uomo in trappola, che troppo tardi si accorge di essere ciò che è, comincia *Ifigenia*. Dovrà essere uno spettacolo con brevi scene staccate le une dalle altre, intervallate da momenti di buio. Questo crea una scansione molto marcata, aumenta la suspense che ci dice che stiamo procedendo in modo inesorabile verso la morte della ragazza, annunciata fin dalla prima scena. Arrivati a quel punto, al sacrificio, in contrasto con l'uso greco, vorrei mettere in scena l'atto della sua uccisione. Quello è un momento sacro e profano insieme, mitico e orrendo: il padre si accinge a sgozzarla, in una modalità che non può non ricordarci lo squallore dei terroristi religiosi che abbiamo dovuto conoscere nel nostro tempo. Non c'è nessun dio che salvi la ragazza. Così che quando arriva l'ultimo messaggero a raccontare alla madre straziata del "miracolo" della trasformazione di *Ifigenia* in una cerva, noi abbiamo l'impressione che sia una pietosa quanto squallida bugia propagandistica, architettata dal padre per attenuare il dolore e la colpa.

Per concentrarmi in modo assoluto sulla portata umana e contemporanea di questa tragedia, ho eliminato il coro. Il coro è l'unica concessione che Euripide fa alla cultura religiosa e alla poesia religiosa del suo tempo. Per il resto procede in questo dramma familiare e universale con inesorabile lucidità, con una concretezza che vien voglia di chiamare "contemporanea".

Quel poco che so di Euripide sembra confortarmi mentre compio questo tradimento della religiosità insita nel mito, perché Euripide era - per come si poteva esserlo ai suoi tempi - ateo. Aveva un modo di affrontare i miti religiosi come se sapesse che essi sono sempre invenzioni umane. Dietro a un mito non c'è mai un dio, ma solo la nostra anima.

## ORESTE

L'Oreste tragico di Eschilo in Euripide è diventato un attentatore psicopatico, come la cronaca contemporanea ne conosce tanti, che reagisce con estrema ingiustizia e violenza a un mondo che gli sembra ingiusto e violento. «Che male ti sta distruggendo?» chiede Menelao. Oreste risponde: «La coscienza».

Nella versione originale di questo dramma di Euripide c'è una specie di lieto fine. Ma, per arrivare a tanto, occorre l'intervento degli déi. Se mi pongo la domanda cruciale per me «Ma se fosse una storia vera?» non ci sarebbe nessun lieto fine. Perché non esiste alcun dio. O se anche esistesse, sono certo che noi non esistiamo per lui. Il silenzio di Apollo dinnanzi alle preghiere disperate di Oreste è il solito silenzio di Dio dinnanzi alle tragedie umane e non mi importa che nel finale Euripide lo faccia entrare in scena, rimettendo tutto a posto in poche battute. L'ingresso in scena di Dio per risolvere il finale, *ex machina* o no, è un espediente teatrale, e come tale è legato a un'epoca, a un gusto, a una "moda" culturale.

Per rispondere in modo onesto alla difficile domanda «Ma se fosse una storia vera?» bisogna pensare non solo che possa essere accaduta, ma che continui ad accadere anche adesso davanti ai nostri occhi. E, per arrivare a tanto, occorre sbarazzarsi di tutto ciò che appartiene agli espedienti letterari (e teatrali) in uso nell'epoca in cui l'opera fu pensata. Me ne sono sbarazzato, senza rimpianti. Quel che resta è l'azione pura.

È un grumo di verità che resiste ai millenni, e resiste perfino ai registi. Se decido di cercare la vita dentro a quel grumo di verità superstite, allora mi risulta impossibile pensare che Oreste venga salvato da Apollo; non solo, non posso nemmeno credere fino in fondo che il ragazzo abbia agito per esplicita istigazione di Apollo. Per la semplice ragione che Apollo - se davvero mai avesse parlato al





ragazzo - lo avrebbe fatto nell'unico modo in cui gli dei sono soliti rivolgersi a noi: tramite i nostri stessi pensieri. Quindi: Oreste, Elettra e Pilade (e una ventina d'anni prima anche Agamennone) hanno agito secondo la loro stessa coscienza, chiamandola "Dio", perché gli eroi greci sono personaggi "bicamerali"<sup>1</sup>.

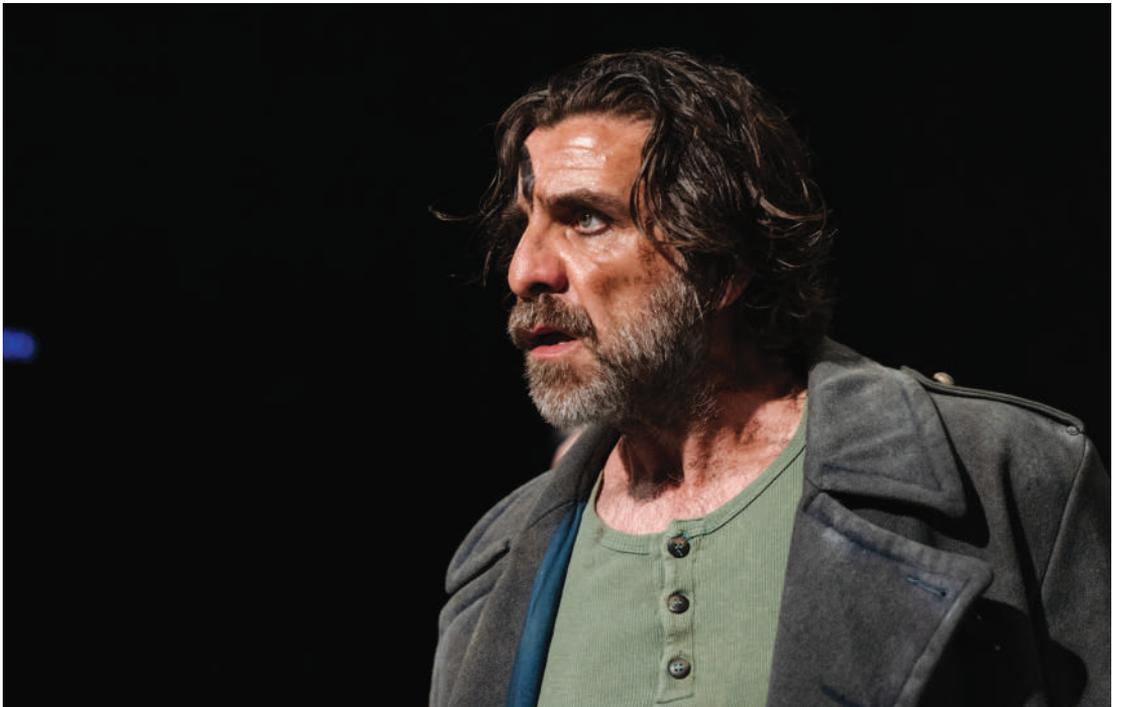
Gli dei sono pezzi di anima (*psiche*), che si agitano dentro di noi. Sono pensieri che ci determinano e che ci pare come di "riceverli" nella mente, forti e chiari come messaggi provenienti da qualcun altro. Ma noi siamo anche qualcun altro. Non è bello da ammettere, ma è così.

Oreste è solo. Non c'è nessun Apollo cui dare la colpa. Credo che, in fondo, perfino lui lo sappia.

E allora? Come finisce? Oreste si condanna da solo, insieme a sua sorella e a Pilade, commettendo una strage. Passano dall'altra parte. La strage non gliel'ha suggerita nessun dio. È pura vendetta, fredda, cosciente, orrenda. Questo è il finale: una strage orrenda e inutile, compiuta da tre ragazzi. Il cuore di questa tragedia è questa strage finale. Il senso di tutto è qui.

Pilade, Oreste ed Elettra sono persone innocenti, che a un certo punto della loro breve vita entrano in un vortice psicotico di violenza. Questa tragedia mette in scena un gravissimo contrasto sociale. Se è vero che gli assassini sono i protagonisti, e noi spettatori siamo indotti ad empatizzare con loro, è altrettanto vero che la società, in questo caso, ha ragione. Ha la *sophia* dalla sua parte. *Sophia* contro *philia*. Ma i tre ragazzi hanno torto, marcio, senza se e senza ma. Possono solo appellarsi alla pietà.

<sup>1</sup> Julian Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Adelphi, 1996.



Noi spettatori possiamo commuoverci dinnanzi alla *philia*, e potremo anche avere clemenza, ma la società no. I tre ragazzi, moralisti come adolescenti psicotici, non possono comprendere la gravità del crimine sociale che hanno commesso, poiché i loro avversari (rappresentanti adulti della società), ai loro occhi sono ipocriti, vili, razionali, e colpevoli, tutti, di qualche male (tranne l'unico personaggio innocente del dramma, Ermione, che non ha compiuto atti nefandi forse solo perché ancora troppo giovane). Ebbene, sbarazzandomi del "lieto fine" di Euripide, vorrei che il finale fosse proprio questo: **l'uccisione gratuita, la strage. La ribellione insensata di una generazione perduta.** Questo atto della strage è senza ritorno: ed è molto "contemporaneo", dettato dalla pura disperazione che si trasforma in furia giovanile. Finisce male, insomma, molto male.

Nessuna redenzione per i ragazzi. Sono usciti dalla società nel modo peggiore. E alla fine, escono pure dall'umanità. Menelao, che prima ci suscitava il ribrezzo che spesso suscitano i politici, adesso ci fa pena. I ragazzi hanno chiesto aiuto a Dio. L'unico padre possibile, per loro, generazione senza padri. Dio non c'è.

**No future for you, children. Before becoming tragic heroes, you were just murderers. Crazy murderers.**







# Il nostro Euripide, l'umano

di Valerio Binasco e Micol Jalla

“Our Euripides the human,  
with his droppings of warm tears,  
and his touchings of things common  
till they rose to meet the spheres”

“Il nostro Euripide, l'umano,  
con le sue gocce di lacrime calde,  
e il suo toccare le cose comuni,  
finché giungevano alte, a toccare le sfere”

Questa è l'epigrafe posta da Robert Browning alla sua riscrittura dell'*Alceste*, ed è anche l'atteggiamento con cui ci siamo accostati a queste due così diverse tragedie euripidee: mettendoci “in sofferenza” (em-patia), cercando di sentire l'appartenenza, l'umanità, il calore delle lacrime, di raccogliere il racconto delle cose comuni e farlo nostro per incontrare anche noi, in alto, da qualche parte, le sfere.

Euripide è “nostro”: ci sa parlare in modo straordinariamente diretto. Ma perché le sue parole potessero ritrovare la forza che avevano per il suo uditorio, perché le sue storie potessero accadere realmente sulla nostra scena, abbiamo sentito il bisogno di adattare, sempre guidati da una domanda fondamentale: “se fosse una storia vera, come la racconterebbe, Euripide, oggi?”.

Euripide è umano: nel cammino del nostro adattamento abbiamo prima di tutto incontrato degli esseri umani. Non solo Euripide, ma anche i suoi personaggi, che possiedono un'umanità senza tempo, metastorica, che nella sua validità universale trova un poetico corrispettivo nei monologhi di Ghiannis Ritsos.



Agamennone invidia una formica che, "senza l'arroganza di compiere un'impresa", porta un carico più grande di lei: "è sempre così, il peso che tutti noi solleviamo è maggiore della nostra statura". Agamennone "morto tranquillo" che si guarda esistere, che osserva con occhi vuoti i propri movimenti e gesti, "niente affatto eroe". Elena è evanescente, elegantissima in mezzo allo sfacelo, ironica e frivola per disperazione; "si ingrandisce la bocca con il trucco, come se dovesse gridare dal balcone \ un inspiegabile no, o baciare un Dio". Elena ride dell'insensatezza di tutto: "ricchezze, guerre, glorie e invidie, \ gioielli e la mia stessa bellezza. \ Che stupide leggende, \ cigni e Troie e amori e gesta". Conserva l'antica bellezza "quasi per miracolo (ma anche grazie alle tinture, alle erbe e alle pomate, \ ai succhi di limone e di cetriolo)", terrorizzata dal vedere sui volti dei vecchi amanti lo scorrere dei propri anni. Dopo la guerra, a Sparta, Elena si annoia: Menelao, ingrassato, "aveva smesso di viaggiare. Non apriva un libro. Gli ultimi anni \ era diventato nervosissimo. Fumava ininterrottamente. Di notte passeggiava \ nel grande salone, con quelle pantofole marroni sfilacciate e la lunga camicia da notte". E poi, i giovani: Elettra dipinta da Oreste come una "vecchia bambina, saggia per contrasto, dedita a rifiutare la bellezza e la gioia; ascetica, repellente nella sua assennatezza, sola e distaccata", come "una rupe verticale \ racchiusa nella sua durezza". Pilade, "così sano e inconsapevolmente bello", con la fibbia sempre allacciata storta, "e lui non se ne accorgeva; \ questo indicava che non si preoccupava affatto di sé, o che altri \ si occupavano di queste cose un tempo. E questa sua indifferenza \ mostrava un'orfanezza virile che ti faceva desiderare \ di prenderti cura di lui". Ifigenia che ricorda vagamente i suoi travestimenti di bambina, "forse da

angelo \ da cerbiatta o da farfalla", con un programma teatrale o un paio di ali di cartone incollate alle spalle. "A te - dice a Oreste - avevano incollato alle mani due pugnali. Tu non eri destinato a volare, come me, ma a correre". Oreste "angelo un po' imbronciato" che si sente "impreparato \ di fronte alla soglia dell'azione, completamente estraneo \ di fronte alla missione assegnata da altri. Come avviene \ che gli altri stabiliscano a poco a poco la nostra sorte, che ce la impongano \ e che noi l'accettiamo? Come avviene che con fili esigui \ di alcuni nostri istanti riescano a tessere \ l'intero nostro tempo, ruvido e oscuro, che ci copre \ come un velo dalla testa ai piedi, che ci nasconde \ completamente il viso e le mani, in cui hanno messo \ un pugnale ignoto - del tutto ignoto".

Ai luoghi comuni spesso va resa giustizia, ed è il caso di Euripide, noto per aver introdotto le "cose comuni" e i personaggi umili nella tragedia, per aver trasferito sulla scena il male che affolla la vita (questa è una delle accuse mosse da Aristofane) e, a differenza di Sofocle che "rappresentava gli uomini come dovrebbero essere", per averli rappresentati "come realmente sono".

Cose comuni, male, vita, umanità: non c'è personaggio nelle sue tragedie nella cui parabola scenica non emergano le negatività, le debolezze e gli smarrimenti umani, ma soprattutto, come scrive Guido Paduano, "quella banalità che ha parte in ogni gesto, nelle ferocie abissali e negli slanci sublimi".

Di Euripide è spesso ricordato il razionalismo, anche questo profondamente umano: sentimenti e logica, impeto del cuore e tragica necessità di far ragionare gli

altri procedono sempre insieme. Ma la convinzione che con il ragionamento si possa ottenere la persuasione, e quindi una modifica della realtà, non è incrollabile come si pensa: nell'*Ifigenia in Aulide* quasi tutti i personaggi cambiano partito, schierandosi a favore o contro il sacrificio della ragazza, ma raramente il loro mutamento d'opinione è dovuto ai razionali tentativi di convincimento degli altri. Il centro dell'interesse è il processo deliberativo, non in quanto manifestazione della forza della volontà umana, bensì come espressione della sua debolezza e patologia, e la dimensione precipua è l'incertezza della mente.

Nell'*Oreste*, la tragedia dei fallimenti, la forza delle parole si è sgretolata: i discorsi non solo non riescono a persuadere, ma hanno perduto persino la logica, che nell'*Ifigenia in Aulide*, per quanto inefficace, era ancora intatta. La corrispondenza, tipica della drammaturgia tragica classica, tra sentimento e parola è andata perduta, e così tutte le azioni naufragano e si disintegrano.

Anche nelle *Eumenidi* di Eschilo Oreste è perseguitato dalle Erinni - che esigono vendetta, che altro non è se non l'adempimento delle leggi necessarie -, ma alla fine Atena, con la persuasione (*Peithó*), riesce a ottenere che la vita del ragazzo sia risparmiata: la retorica vince sulla necessità. Non è così nell'*Oreste*, perché si è affacciata la modernità: la realtà si è ridotta alla dimensione materiale, si è spogliata del carattere ideativo, religioso, immaginale che ancora permea l'*Ifigenia in Aulide* e che permetteva all'arte della parola di agire sulla realtà. Ma "se - come scrive Hillman - le realtà ultime sono gli oggetti, le cose, gli eventi materiali, allora il discorso non ha alcuna efficacia.

Giordana Faggiano



Giovanni Drago



*Flatus vocis*: parole vuote, fiato sprecato.

Le azioni parlano più forte: *Bía* [Violenza], non *Peithó*".

Un altro luogo comune: l'ateismo. In realtà Euripide, l'umano, aveva un atteggiamento contraddittorio, con un'autentica e genuina partecipazione alle istanze religiose, ma con il sospetto che ogni passo di questa ricerca destava al suo rigore intellettuale. "Se gli dei fanno qualcosa di male, non sono dei": così un frammento del *Bellerofonte* corregge l'esplicita dichiarazione d'ateismo riaffermando l'esigenza profondamente religiosa che ciò che è oggetto di culto per gli uomini sia contemporaneamente depositario e garante di valori; ma questa necessità resta ferma in una costellazione di dubbi. E si affaccia anche il sospetto - espresso, tra gli altri, da Anne Carson - che Euripide metta in scena degli dei che giocano (*play*) con gli esseri umani, in una realtà dal tessuto ironico. Un'idea spaventosa, certo, ma intrigante.

Molto lodata è anche la profondità della sua analisi psicologica: pungentemente, Bruno Snell scrive che nessun greco è stato mai infelice quanto Euripide per l'acutezza del proprio intelletto. Un esempio paradigmatico è il trattamento delle Erinni, che in Eschilo sono presenti in scena e perseguitano fisicamente Oreste, mentre in Euripide sono sue allucinazioni: il conflitto si è interiorizzato, l'apparato sovranaturale di Eschilo è stato rimpiazzato dall'esplorazione umana di un'anima tormentata dalla memoria dei propri crimini.

Le due tragedie risalgono all'ultimo decennio del V secolo a.C., alla fine della Guerra del Peloponneso, un tempo in cui - scrive Tuciddide - si pensava molto più a vendicare offese che a preoccuparsi di non ricevere offese da vendicare e in cui era molto vivo il dibattito sull'omicidio: Oreste è l'esecutore materiale dell'omicidio della madre,

ma quanto c'è della sua responsabilità, premeditazione e libertà nel compimento dell'atto comandato da un dio? E quanto è responsabile Agamennone del sacrificio di Ifigenia? È, come vuole presentarsi agli altri e a sé stesso, costretto da *Ananke* (la Necessità), oppure è autore di una scelta che la vergogna gli impedisce di riconoscere come propria? I due protagonisti, Agamennone e Oreste, il padre e il figlio, l'uno subito prima di compiere il suo delitto e l'altro sei giorni dopo averlo commesso, non sono in grado di riconoscere la propria responsabilità e la proiettano al di fuori di sé, incapaci di guardare negli occhi se stessi e le proprie azioni. Nascondono la propria scelta dietro la Necessità, presentandola come l'unica alternativa possibile: "che cosa devo fare?" si chiede Agamennone, "che cosa avrei dovuto fare?" Oreste. La stessa domanda, quella sottesa a ogni parola e azione di tutti i personaggi tragici, ma un tempo verbale diverso: *Ifigenia* è una tragedia al presente, *Oreste* al passato, nella prima l'azione tragica incombe, nell'altra pesa. "Euripide sarebbe contento?", ci siamo chiesti al termine del lavoro drammaturgico. Con un po' di incertezza e altrettanta *hýbris* ci siamo detti di sì; ma chissà. Possiamo solo sperarlo, tutti insieme: di questo Euripide certo sarebbe contento, come del nostro sforzo di toccare le sue calde lacrime.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- A. Carson, *An Oresteia*, Faber and Faber, New York, 2009.  
J. Hillman, *La vana fuga dagli dei*, Adelphi, Milano, 1991.  
G. Paduano, *Il nostro Euripide, l'umano*, Sansoni, Firenze, 1986.  
G. Ritsos, *Quarta dimensione*, Crocetti, Milano, 2013.  
B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino, 1963 (ed. or. 1943).  
Tucidide, *Storie*.





Nicola Pannelli



Jurij Ferrini

















TEATRONAZIONALE



**Presidente**

Lamberto Vallarino Gancia

**Direttore**

Filippo Fonsatti

**Direttore artistico**

Valerio Binasco

**Regista residente**

Filippo Dini

**Artisti associati**

Kriszta Székely

Leonardo Lidi

**Consiglio d'Amministrazione**

Lamberto Vallarino Gancia (*Presidente*)

Anna Beatrice Ferrino (*Vicepresidente*)

Caterina Ginzburg

Giulio Graglia

Licia Mattioli

**Collegio dei Revisori dei Conti**

Claudio De Filippi (*Presidente*)

Desir Cisotto

Flavio Servato

**Consiglio degli Aderenti**

Città di Torino

Regione Piemonte

Fondazione Compagnia di San Paolo

Fondazione CRT

Città di Moncalieri (*Sostenitore*)



CITTÀ DI MONCALIERI



---

Main Sponsor Caffetteria



**IFIGENIA / ORESTE**  
**I QUADERNI DEL TEATRO STABILE DI TORINO**  
**NUMERO 19**

**ISSN 2611-8521**  
*I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO*

**EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO**  
DIRETTORE RESPONSABILE LAMBERTO VALLARINO GANCIA  
PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE  
A CURA DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB  
DEL TEATRO STABILE DI TORINO  
FOTO DELLE PROVE LUIGI DE PALMA

L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,  
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE  
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.

FINITO NEL MESE DI MAGGIO 2022  
© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

@lavazzamuseo



ARMANDO TESTA



# Vivi l'esperienza del Museo Lavazza!

Vieni a scoprirlo e potrai vivere un'incredibile coffee experience.

**Orari Museo: da mercoledì a domenica, 10 - 18 | Nuvola Lavazza, via Bologna 32, Torino.**  
Per info e prenotazioni scrivi a [info.museo@lavazza.com](mailto:info.museo@lavazza.com) o visita il nostro sito [museo.lavazza.com](http://museo.lavazza.com)

INGRESSO GRATUITO CON:



[museo.lavazza.com](http://museo.lavazza.com)



**MUSEO  
LAVAZZA**