

Il viaggio di Clitennestra attraverso i secoli: da Micene a *Metropolis*

Cristiana Desiderio

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Abstract (Italiano) Nel dramma *Clitennestra Millennium. La caduta degli dèi. Tragedia post – moderna in tre mondi* (2015) il regista siciliano Vincenzo Pirrotta rielabora il mito di Clitennestra proponendo una versione completamente nuova del mito. Clitennestra ritorna in vita in una Micene post-apocalittica, ridotta a un cumulo di macerie a seguito di una peste che si è abbattuta sulla città e che ha portato all’insediamento della dittatura dei fratelli Elettra e Oreste. L’opera si mostra densa di riferimenti letterari e cinematografici, come *La caduta degli dèi* di Luchino Visconti e *Metropolis* di Fritz Lang e in particolare, il viaggio di Johann Fredersen, verso il mondo disumanizzato è paragonabile al viaggio che compie Clitennestra per raggiungere i suoi figli verso il mondo luminoso, dietro la cui luce però si nasconde la crisi dei valori che caratterizza la società, a causa della quale risulta difficile parlare di umanità, ma dove c’è solo posto per ceneri e rovine.

Abstract (English) In 2015, the Sicilian director Vincenzo Pirrotta re-elaborated the myth of Clytemnestra in his drama *Clitennestra Millennium. La caduta degli dèi. Tragedia post – moderna in tre mondi*, in which Clytemnestra returns to Mycenae, in a post-apocalyptic scenario, where all traces of ancient beauty were destroyed after a terrible plague that hit the city and which led to the dictatorship of the Elektra and Oreste. The work is full of literary and cinematographic references, such as *La caduta degli dèi* by Luchino Visconti and *Metropolis* by Fritz Lang. In particular, Johann Fredersen’s journey towards a dehumanized environment is comparable to the journey that Clytemnestra embarks on to reach his own children towards the brighter world, behind whose light, however, the crisis of values that characterizes society is hidden, due to which it is difficult to speak of humanity, but where there is only place for ashes and ruins.

Keywords myth, dystopia, Clytemnestra, theatre, post-apocalyptic

1. Introduzione

A partire dall'antica Grecia fino all'epoca contemporanea, in modo particolare nell' *Oresteia* di Eschilo, il mito di Clitennestra e della famiglia degli Atridi è stato oggetto di numerose rivisitazioni sia in versi che in prosa, nelle quali autori e autrici hanno focalizzato la loro attenzione sia sul personaggio della regina micenea, sia sulle atroci vicende che si sono svolte all'interno della sua famiglia, dal sacrificio della figlia Ifigenia compiuto da Agamennone, alla sua vendetta nei riguardi del marito, fino alla sua morte per mano del figlio Oreste¹. Le rielaborazioni del mito che si sono alternate nel corso dei secoli, nonostante presentassero differenze a livello formale e contenutistico, propongono nella maggior parte dei casi la medesima immagine di moglie assassina, che uccide il marito a seguito del suo ritorno dalla guerra di Troia con la principessa Cassandra, sia perché ferita nel suo orgoglio di donna, sia per mantenere il ruolo di potere che aveva ricoperto per dieci anni. In queste versioni però spesso non si tiene conto di un evento centrale nella vicenda della famiglia degli Atridi e che talvolta non viene nemmeno citato, ovvero l'uccisione per mano di Agamennone del suo primo marito Tantalos e di suo figlio, nonché del sacrificio di sua figlia Ifigenia in Aulide.

A partire dal XX secolo si assiste a un radicale cambiamento nella rielaborazione della vicenda e nella caratterizzazione del personaggio della regina micenea, che riesce a riappropriarsi di una sua identità e di mostrarsi non solo come oggetto della narrazione tragica, ma soprattutto come un soggetto parlante capace di presentare la sua storia e di dare voce alle sue emozioni in maniera autonoma e indipendente da terze voci². Questo cambio di prospettiva nella presentazione del personaggio tragico si associa anche a un mutamento nella concezione della tragedia greca, la quale si presenta come strumento indispensabile per raccontare la realtà del tempo, dominata dal caos e sconvolta da continui cambiamenti culturali e sociopolitici (cfr. Hall 2004). Le vicende dei personaggi tragici ritornano quindi in scena in una veste del tutto diversa,

¹ Per un maggiore approfondimento riguardo le rielaborazioni del mito nella letteratura si vedano: Barone (2014); Secci (2008); Komar (2003); Montanari (2008).

² All'interno di questa categoria di opere rientrano ad esempio i lunghi monologhi nei quali Clitennestra prende la parola e racconta la sua storia, per esempio quello della scrittrice francese Marguerite Yourcenar dal titolo "Clytemnestre ou le crime" o della scrittrice tedesca Christine Brückner, nel quale Clitennestra prende la parola e si rivolge direttamente ad Agamennone, dal titolo "Bist du nun glücklich, toter Agamemnon? Die nicht überlieferte Rede der Klytämnestra an der Bahre des Königs von Mykene."

mescolandosi anche a generi e modelli che fino a quel momento sembrano lontanissimi da quelle opere, primo fra tutti la *science fiction* e il genere distopico (cfr. Losada Goya 2021; 2022).

Sulla base di questi cambiamenti storico – letterari che si protraggono anche nel XXI secolo, si staglia la riscrittura drammatica del mito di Clitennestra del regista siciliano Vincenzo Pirrotta *Clitennestra Millennium. La caduta degli dèi. Tragedia post-moderna in tre mondi* (2015), che si presenta, come si vedrà nel corso dell’analisi, come una rielaborazione che, pur ponendosi in continuità con i precedenti rimaneggiamenti del mito di Clitennestra, se ne distacca, diventando un’opera ricca di riferimenti ad altre opere e generi, dal teatro al romanzo distopico, fino al cinema. Alla luce di quanto detto, l’obiettivo principale sarà quello di ricercare i riferimenti ad altre opere letterarie e cinematografiche, per poi verificare l’effettiva presenza di elementi appartenenti al genere distopico e post-apocalittico, al fine di vedere come questi aspetti siano stati messi in scena e fusi con quelli propri della tragedia attica antica.

2. Dalle macerie del teatro antico alle città distopiche moderne

Prima di passare all’analisi del dramma, è necessario soffermarsi su alcuni contributi teorici utili per capire in quale contesto letterario è possibile posizionare questa riscrittura del mito di Clitennestra.

Nel suo saggio “Three variants on the concept of dystopia” lo studioso Gregory Claeys (2013: 14) illustra le caratteristiche del genere distopico e in che cosa questo si differenzi dall’utopia. Partendo dall’idea che “dystopia is popularly supposed to be an inverted, mirror, negative version of utopia”, Claeys cerca di approfondire e ampliare questa definizione, evidenziando tre differenti aspetti: in un primo momento sottolinea che “in [dystopia] we see the pursuit of the secular millennium as the greatest tragedy of modernity” (Claeys 2013: 16); poi passa a delineare le differenze che si possono riscontrare tra distopia e utopia (Claeys 2013: 16-17) e infine si sofferma sull’idea che le opere distopiche propongano “[...] negative visions of humanity generally and secular variations on the Apocalypse” (Claeys 2013: 16), visioni scaturite in molti casi

from various forms of social and political oppression; from the domination of humanity by machines, monsters, or alien species; from the imposition of norms derived from specific scientific and technological developments,

such as eugenics or robotics; or from environmental catastrophe. (Claeys 2013: 16)

Alla luce di quanto detto, occorre soffermarsi su due aspetti illustrati da Claeys, ovvero sull'uso della parola "tragedy" e sui significati ai quali questa può essere associata e sulla sua definizione stessa di distopia come versione speculare e negativa dell'utopia. Se da una parte il termine "tragedy" si riferisce ad un "[...] very sad event or situation, especially one involving death or suffering", dall'altra si fa riferimento alla sfera teatrale, sottolineando che "in the theater, a tragedy is a serious play that ends with the death or suffering of the main character" ("tragedy" n.d.). Questa definizione appare però molto riduttiva e, pertanto, si ricorre a una spiegazione che può ritornare utile per l'approccio che si vuole proporre nel corso di questa analisi:

tragedy, branch of drama that treats in a serious and dignified style the sorrowful or terrible events encountered or caused by a heroic individual. [...] Although the word tragedy is often used loosely to describe any sort of disaster or misfortune, it more precisely refers to a work of art that probes with high seriousness questions concerning the role of man in the universe. The Greeks of Attica, the ancient state whose chief city was Athens, first used the word in the 5th century BCE to describe a specific kind of play, which was presented at festivals in Greece. (Conversi & Swall n.d.: para. 1-2)

L'origine del termine è infatti da riscontrare nell'antica tragedia attica di Eschilo, di Sofocle e di Euripide, le cui storie e i cui personaggi continuano ad affascinare autrici e autori di ogni epoca e che hanno oltrepassato barriere spazio- temporali, ma anche letterarie, viaggiando così da un genere all'altro, dal teatro, alla poesia, fino alla prosa. Partendo infatti dall'idea che la grande ricchezza della tragedia greca sta soprattutto nella sua natura, nel suo essere aperta a reinterpretazioni e rielaborazioni sulla base del contesto storico – letterario nel quale queste vengono recepite, potrebbe essere interessante vedere se effettivamente possano essere riscontrati dei legami tra il genere distopico e il teatro greco e in che modo questi due generi, per quanto collocati cronologicamente uno nella Grecia del V secolo a.C. e l'altro nel XX e XXI secolo, possano presentare elementi in comune ed essere più vicini di quanto si possa pensare.

Pertanto, riprendendo un interrogativo proposto da Martin Revermann nel suo contributo *The Appeal of Dystopia: Latching onto Greek Drama in the*

Twentieth Century ci si può chiedere “why do we latch on –to a theatrical world of dystopia which relentlessly confronts us with the spilling of kindred blood and the breaking of just about any taboo imaginable within the human realm?” (Revermann 2008: 104). In questo saggio infatti l’autore, partendo dall’analisi del ruolo che il teatro greco ha avuto nella seconda metà del XX e all’inizio del XXI secolo, si sofferma sulla funzione centrale che ha svolto a partire dagli anni ’60, in concomitanza con i cambiamenti politici e sociali del tempo. In questo contesto si assiste ad una riscoperta della tragedia greca, tanto che le vicende dei personaggi tragici entrano a far parte di nuove opere in prosa e in versi, fino ad essere rielaborati in altri *media*, dall’arte, alla musica, ai fumetti al cinema. Esempio di ciò è infatti *Dionysus in 69* (cfr. Revermann 2008: 98-104), una rielaborazione drammatica de *Le Baccanti* di Euripide di Richard Schechner, realizzata poi al cinema da Brian De Palma, nella quale l’aspetto dionisiaco non viene inteso come una forza distruttiva, bensì come opportunità di rinascita, come strumento e simbolo della liberazione dell’individuo e come rappresentazione di una libertà totale rispetto ai vincoli imposti dalla società. La rielaborazione delle tragedie greche che avviene alla fine del XX secolo offre pertanto l’opportunità di dare un ordine alle trasformazioni sociali del periodo (cfr. Hall 2004), diventando una forza positiva e costruttiva grazie soprattutto a “the appeal of the dystopia that is Greek tragedy [...]” (Revermann 2008: 104) ed esercitato da quattro fattori che Revermann rintraccia dall’analisi delle tragedie.

Il primo aspetto che Revermann individua è la ‘difference’, ovvero l’utilizzo di tutta una serie di espedienti, come le maschere, il coro, un linguaggio lontano da quello comune e la ritualità, l’accostamento con l’elemento religioso e divino, elementi che non riscontriamo nel teatro moderno e contemporaneo (cfr. Lehmann 2006: 68-133).³ Revermann (2008: 109-110) parla poi di ‘proximity’, nella considerazione della tragedia greca come un genere che si presta ad essere così lontano nel tempo (dal momento che l’origine è da rintracciarsi nel V secolo a.C.), ma le cui vicende sono contestualizzabili

³ Inoltre egli sottolinea un aspetto chiave per l’analisi che si intende condurre: “The theatre of deconstruction, [...] discontinuity; heterogeneity; non-textuality; pluralism; multiple codes; subversion; all sites; perversion; performer as theme and protagonist; deformation; text as basic material only; deconstruction; considering text to be authoritarian and archaic; performance as a third term between drama and theatre; anti-mimetic; resisting interpretation. Postmodern theatre, we hear, is without discourse but instead dominated by mediation, gestuality, rhythm, tone. Moreover: nihilistic and grotesque forms, empty space, silence.” (Lehmann 2006: 25)

anche in secoli successivi e in contesti politici e culturali molto distanti, come può essere il teatro post- coloniale. Il terzo aspetto di cui parla lo studioso è “the appeal of bigness” (Revermann 2008:110), della grandezza della tragedia e dei suoi eroi ed eroine, soprattutto dei personaggi femminili tragici, che, attraverso le loro azioni e parole, sfidano il sistema domante, come Medea e Clitennestra. Il quarto e ultimo aspetto, riguarda invece “the appeal of survival” (Revermann 2008: 111), dei sopravvissuti, che nella maggior parte delle tragedie sono rappresentati dai membri del coro, diventando depositari della memoria collettiva. In modo particolare è stato quest’ultimo aspetto a esercitare maggior fascino sugli autori e autrici del XX e XXI secolo, soprattutto a causa delle vicende disastrose delle guerre e nel contesto dell’elaborazione dei traumi a seguito degli orrori e delle violenze vissute. La presenza del sopravvissuto è sicuramente un elemento che accomuna il mondo distopico con quello del genere tragico: Medea viene considerata come sopravvissuta trionfalmente all’oppressione patriarcale, mentre Antigone sopravvive ideologicamente, come icona di ribellione e resistenza, e pertanto, “once more, tragic dystopia is transformed, in the process of reception, into a positive, socially constructive force of change and Utopian renewal.” (Revermann 2008: 112). Le storie di questi personaggi reinterpretate alla fine del XX secolo fungono così da forza benefica, positiva e costruttiva (Revermann 2008: 105) e si prestano a rappresentare, con i propri mezzi espressivi, quel contesto storico dominato da una parte da un cambiamento politici, da guerre e rivendicazioni sociali,⁴ mentre dall’altra parte è innegabile che, questo stesso secolo abbia avuto un “[...] extreme advances in technology and mobility that have taken humans out into space.” e sia stato anche palcoscenico di “significant improvements in terms of gender equality and sexual liberation” (Revermann 2008: 114). Questa contraddizione tra avanzamento tecnologico, cambiamenti politici e sociali da una parte e orrori e violenze dovute agli avvenimenti storici del periodo dall’altra ha fatto sì che il ricorso alle tragedie greche antiche diventi il mezzo grazie al quale scrittori e le scrittrici del periodo, a partire dalla ribellione di Antigone e Prometeo, dalla denuncia riguardo la condizione delle donne in Medea e Clitennestra, alle azioni delle Baccanti, fino alla sete di potere di Agamennone, possano riflettere sulla realtà contemporanea e mettere in luce le questioni riguardo “[...] gender, identity, the conflict of individual versus collective, the horrors of war and the problem of a just society to name but

⁴ Si pensi al contesto storico del XX e XXI secolo che ha visto l’ascesa di regimi dittatoriali, guerre mondiali, genocidi di popoli, Guerra Fredda, guerre di indipendenza nei contesti coloniali, fino agli estremismi religiosi (cfr. Claeys 2017: 177-218).

some” (Revermann 2008: 104). A questo proposito, Edith Hall nella sua introduzione a *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium* sottolinea che

[t]he mythical, dysfunctional, conflicted world portrayed in the archetypal plays of Aeschylus, Sophocles, and Euripides has become one of the most important cultural and aesthetic prisms through which the real, dysfunctional, conflicted world of the late twentieth- and early twenty-first centuries has refracted its own image. (Hall 2004: 2)

Questo mondo rappresentato nelle tragedie greche è infatti quello di Tebe e di Argo, teatro della terribile vicenda di Edipo, del coraggio di Antigone, della vendetta di Clitennestra e del potere distruttivo di Dioniso. In modo particolare Tebe, secondo la visione proposta da Froma I. Zeitlin nel suo *Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama*, può essere considerata come “an anti – Athens, an other place [...] the mirror opposite of Athens” nella rappresentazione del singolo e della comunità (Zeitlin 1990: 131), “[...] the radical tragical terrain where there can be no escape from the tragic in the resolution of conflict or in the institutional provision of a civic future beyond the world of the play” (Zeitlin 1990: 131), come accade per i personaggi tragici di Laio, Giocasta, Antigone o Penteo, le cui vicende si svolgono tra le mura di Tebe e per i quali non vi è alcuna possibilità di salvezza. Questa immagine di Tebe proposta da Zeitlin richiama i tratti presentati nella definizione di “distopia” di Claeys come “[...]an inverted, mirror, negative version of utopia” (Claeys 2013: 14), e che a sua volta richiama quella di Krishan Kumar della distopia come “the mirror image of utopia – but a distorted image, seen in a cracked mirror” (Kumar 1987: 100), nelle quali ricorre sempre la medesima immagine di una città che si configura come rappresentazione speculare e negativa di un’altra realtà. Alla luce di quanto esposto, pertanto, ci si potrebbe chiedere se la città di Tebe, rappresentazione speculare e negativa di Atene e teatro di terribili vicende dalle quali i personaggi non trovano alcuna forma di salvezza, può configurarsi come anticipatrice delle rappresentazioni distopiche proposte nelle opere moderne e contemporanee. Questo interrogativo richiede sicuramente un maggiore approfondimento che si concentri sia sulle vicende che si svolgono tra le sue mura, ma ai fini dell’analisi che si intende condurre potrebbe essere utile utilizzare queste teorie proposte per indagare il modo in cui queste città antiche vengono ricreate nelle riscritture tragiche e distopiche contemporanee. Le due realtà, infatti, quella delle opere tragiche del V secolo

a.C. e quella del XX e del XXI secolo, dominata una da vendetta, odio, l'altra dal caos, dagli stravolgimenti storico – politici, seppur lontane nel tempo e nello spazio, hanno un aspetto in comune, ovvero pongono una grande attenzione alla sfera umana, all'agire delle persone e al loro relazionarsi con altri individui all'interno di una determinata società. A questo proposito, infatti, Revermann considera la tragedia greca come un “[...] extreme theater, exploring as it does extremes of human suffering and subjecting them to intense reflection within an extremely rigid formal framework of language, rhythm and dramaturgical structure” (Revermann 2008: 114)⁵. In quanto “extreme theater”, la tragedia greca diventa nel XX e nel XXI secolo un mezzo attraverso il quale gli autori e le autrici possono rappresentare gli sconvolgimenti di “an extreme century which often responded to the challenge of this art form’s differentiators with hyper-reactions and the need to invert the dystopia/utopia polarity” (Revermann 2008: 114) e mettere in luce da un parte l'effettiva presenza di elementi distopici nella tragedia greca antica e dall'altra mostrare quanto quella stessa materia possa essere rielaborata all'interno di un genere solo all'apparenza lontano e diverso.

3. Il ritorno di Clitennestra tra le macerie di Micene

Sullo sfondo di variazioni e commistioni che vengono realizzate a livello formale e contenutistico nella rielaborazione del materiale tragico, si staglia il dramma *Clitennestra Millennium. La caduta degli dèi. Tragedia post – moderna in tre mondi*. Sulla scia di quanto era stato fatto nel secolo precedente, Pirrotta mette Clitennestra al centro del suo dramma, il quale si mostra, già a partire dal titolo, come ricco di riferimenti intertestuali a miti, alla tragedia attica sia nella forma (ad esempio nella presenza di un prologo, di un coro, di stasimi), sia nel contenuto, dal momento che si pone come una rielaborazione dell'antica materia tragica eschilea e della famiglia degli Atridi, ma si possono notare riferimenti alla letteratura contemporanea, al teatro postdrammatico, fino al cinema del XX secolo, in modo particolare a *Metropolis* (1927) di Fritz Lang, *Millennium* (1989) di Michael Anderson fino a *La caduta degli dèi* (1969) di Luchino Visconti.

⁵ In queste parole possiamo ritrovare la definizione della tragedia proposta da Aristotele nella sua *Poetica*, nella quale dice che “[...] imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una sua grandezza, in un linguaggio condito da ornamenti, separatamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, che attraverso la pietà e la paura produce la purificazione.” (Aristotele 1998: 13).

Il dramma viene definito nel titolo come una *'tragedia post-moderna in tre mondi'*: l'accostamento del termine 'tragedia' e 'post-moderna' prevede una commistione di una componente antica e una contemporanea, una legata a una forma di rappresentazione con un determinato schema, personaggi, vicende, e l'altra si riferisce in questo caso a una dimensione contemporanea, una nuova forma di narrazione e rappresentazione della società, dominata dal caos, dal disordine e dall'incertezza (cfr. Longhi 2001). La grande novità di quest'opera emerge già dalla descrizione della città di Micene, ormai diventata "un mondo di sporcizia e di rovine, si è in una dimensione post – atomica, in una scultura che sembra un uovo grande e rotto dalla vita appena nata, è Clitennestra" (Pirrotta 2015: 27). Da questa descrizione emerge quindi una Micene in rovina, a seguito di un evento apocalittico del quale non si ha ancora nessuna informazione, ma che sappiamo aver devastato la città e le sue bellezze, riducendola a un cumulo di macerie.

3.1 Una moderna tragedia in uno scenario antico

Come accadeva nelle tragedie greche, anche in questo caso, dopo la descrizione introduttiva, Pirrotta inserisce un prologo affidato a uno dei personaggi (cfr. Segal 1992), grazie al quale si possono ripercorrere gli eventi del passato e introdurre la vicenda che sta per svolgersi. In questo caso è Clitennestra che appare in scena vestita di rosso, e che dice di essere ritornata in vita per ripercorrere il suo passato di donna, di moglie e di madre alla quale sono stati uccisi prima suo marito e suo figlio e poi la figlia Ifigenia da Agamennone, per poi essere lei stessa uccisa da suo figlio Oreste. Il racconto della regina micenea ha inizio con il ricordo del figlioletto nato dal primo matrimonio e poi, rivolgendosi a lui, descrive il momento in cui sia lui che suo padre sono stati uccisi per mano di Agamennone:

Piccolo mio, attaccati al mio seno succhia e cresci in un attimo, aiutami padre Zeus, nell'arco di un sospiro fai di lui il guerriero che difende la madre, Tantalò suo padre e mio sposo non può più trafitto venti volte e da venti fontane la vita sua è svanita in venti rivoli vermigli.

[...] Figlio mio, guardo la carne disfatta sulla pietra, i tuoi occhi che sapevano già riconoscermi, la tua bocca che si apriva ai sorrisi, ormai sono cibo per i cani, le bestie leccano il tuo sangue e più bevono più si moltiplica l'arsura. (Pirrotta 2015:29)

La dimensione del ricordo del passato si mescola alla dimensione presente, quella in cui la regina micenea è tornata in vita, e può raccontare la sua storia a partire dalla sua voce, a seguito delle terribili vicende che hanno scosso i membri della dinastia di Tantalò, a partire dall'affronto verso gli dèi fino all'omicidio del marito, per il quale è stata condannata in eterno a essere una moglie crudele e assassina, cosa che sottolinea lei stessa nel prologo:

Io, Clitennestra, legata dalla necessità del nome, al perpetuo ricordo di me e dei miei disfatti, di ciò che avrei fatto semplicemente se i sacrifici avessero avuto il fiato di una notte di più, del respiro corto della serpe che ha avvolto quest'uovo sin dal principio del mondo, sin dal risvolto crudo di quest'orizzonte rosseggiante come un tuorlo, caldo e umido appartamento agli orli della mia esistenza.

Tantalò e suo figlio.

Agamennone e suo figlio. (Pirrota 2015:30)

Inoltre, Clitennestra denuncia la mancanza di parola, di possibilità di rappresentazione e di raccontarsi in maniera autonoma, dal momento che, come lei stessa sottolinea: “Ci sono stati sempre uomini a chiarire a me stessa cosa significa il mio nome, a quale memoria duratura è legata la mia labile presenza.” (Pirrota 2015: 30). Per questo motivo ha deciso di ritornare in vita a Micene, di sorgere “[...] dalle tenebre, stavolta non come ombra, ma in tutto il caldo della carne e del sangue, per cercare di vincere su quell'abisso [...]” (Pirrota 2015: 30) che ha avvolto la sua vita, la sua storia, a partire dall'uccisione di suo figlio senza alcuna possibilità di dare una spiegazione alla sua famiglia e al suo popolo, su chi fosse davvero Clitennestra e cosa fosse successo quella notte nel palazzo di Micene (Pirrota 2015: 30). Per quanto lei riesca a riconoscere il profumo della sua terra, allo stesso tempo non vede né il bosco sacro, né il santuario dedicato alla dea Era, né la reggia “[...] che ha bevuto per anni il sangue degli Atridi” (Pirrota 2015: 30) e nella quale ha ucciso Cassandra e Agamennone al suo ritorno dalla guerra di Troia.

A questo punto sulla base di una musica blues entrano in scena sei coreute, le quali intonano il *Blues della città caduta*,⁶ uno stasimo in dialetto siciliano nel

⁶ L'utilizzo della canzone in un testo teatrale non è una novità nel teatro contemporaneo, dal momento che è stato sperimentato anni prima dal drammaturgo tedesco Bertolt Brecht, la cui influenza sul teatro di Pirrota è riscontrabile non solo nell'utilizzo delle canzoni, ma anche della loro resa in dialetto, nei colpi di scena e nella rappresentazione dei personaggi. In modo particolare è *L'opera da tre soldi* l'opera alla quale possiamo trovare più rimandi a partire dalla rappresentazione della decadenza di città e dei suoi valori, dei valori dell'essere

quale viene descritto ciò che è accaduto a Micene, diventata ormai “sepolcro di un pianto nero”⁷ (Pirrotta 2015: 32) nel quale c’è solo posto per immondizia e scarafaggi e dove gli abitanti sono ora costretti a vivere come topi, nella sporcizia⁸. Come in uno stasimo di una tragedia greca, il coro qui entra in scena per raccontare gli antefatti e per portare alla luce eventi utili alla comprensione delle vicende che verranno poi messe in scena negli episodi successivi. Il canto delle coreute permette a Clitennestra di capire cosa sia successo tempo prima a Micene, poiché non riesce a riconoscere alcun dettaglio della città che aveva lasciato tempo prima, dal momento che non vi è rimasto niente più della fiorente città degli Atridi, dove ogni traccia dell’antica bellezza dei templi e dei palazzi è scomparsa per lasciare il posto a sporcizia e rifiuti. La vecchia coreuta, che ha vissuto la distruzione di Micene, racconta che la causa principale di questa decadenza è stato l’abbattersi sulla città di una peste che ha lasciato i cittadini in uno stato di povertà e che li ha costretti a vivere per strada, circondati dalla spazzatura e dalle macerie, mentre

[...] nell’altra parte della città i pochi ricchi, i pochi prescelti nel giorno in cui tutto è precipitato, in cui la nuova peste ha sconvolto le case, le famiglie, le esistenze, quelli che con forza si sono presi tutto il poco rimasto, vivono in un paradiso che nemmeno possiamo vedere, sappiamo, dal racconto di chi, privilegiato, può attraversare la porta felice per andare come servo a raccogliere l’immondizia, per portarla in questa parte di città, che è appunto discarica, e noi da quei rifiuti prendiamo un po’ di lusso, un po’ di cibo anche se ammuffito, guasto, per non continuare a cibarci di topi e scarafaggi. (Pirrotta 2015: 37)

Il viaggio tempo compiuto da Clitennestra e la dimensione post – apocalittica vengono anticipati già nel titolo del dramma, *Clitennestra Millennium*, con riferimento esplicito alla pellicola *Millenium* del 1989, nel quale si racconta che un gruppo di persone dal futuro prelevano dalle epoche precedenti persone poco prima della loro morte, sostituendole con copie geneticamente identiche, per portarle nella loro epoca, affinché queste possano ripopolare la Terra a

umano, dove ogni traccia di umanità ha lasciato il posto a sete di potere, di arricchimento e prevaricazione sull’altro.

⁷ “[...] arrieri ccà / a cantari cu cori stù lamentu / n’tà stu burgu di petra e cimentu / sepurcaru di nivuru chianto [...]” (Pirrotta 2015: 32).

⁸ “Munnizza munnizza crisci n’tà li strati / munnizza e fetu cci nnè assà / scravaggi chi sputanu unnègghè / sintiti sintiti sintiti stù lamentu / di nuiatri chi campanu ccà [...]” (Pirrotta 2015: 32-33).

seguito di una catastrofe ambientale che ha decimato la popolazione e l'ha resa sterile. Il legame tra la pellicola e il dramma è evidente non solo dal viaggio del tempo compiuto dalla regina micenea, ma soprattutto dalla descrizione di Micene, una città priva di ogni forma di vita e di possibilità di rinascita, in cui gli abitanti non ricordano il passato e hanno alcuna possibilità di portare avanti la specie. L'unica persona che ricorda il tempo in cui Micene era una città spendente è la vecchia coreuta, la quale confessa che però la speranza (Pirrotta 2015: 39) che le cose possano tornare come prima non è del tutto svanita, anzi le spinge a resistere, nonostante si ritrovino a vivere in una città priva di qualsiasi forma di umanità.

Dalle descrizioni della città ad opera del coro emerge infatti la centralità dello spazio urbano nello svolgimento della vicenda: sin dall'inizio del dramma la distruzione della città di Micene a seguito della peste riflette la distruzione di un universo antico che sembrava immutabile, eterno, e allo stesso tempo la decadenza dei valori e degli ideali che avevano caratterizzato le grandi gesta degli eroi greci, le quali sono ora mosse solo da un forte istinto di sopravvivenza. La Micene che vediamo in scena nell'opera di Pirrotta ha in sé un riferimento letterario che risale alla distruzione della città di Troia per mano dei soldati greci, e uno storico, che si rifà alle immagini delle città distrutte a seguito dei bombardamenti, che le hanno completamente rase al suolo (Godono 2001: 1-4). È in questi modelli di città che Pirrotta riscontra un esempio per la creazione della nuova Micene nella quale torna in vita Clitennestra. La realtà alla quale la regina micenea si ritrova dinanzi e che in un primo momento non riconosce, è una Micene post-apocalittica che ha subito un cambiamento epocale e che ha assistito all'insediarsi di una dittatura, nella quale "gli uomini si sono fatti dei" (Pirrotta 20215: 37) e dove non c'è più posto per le divinità come Zeus, Era, delle quali le stesse coreute non hanno alcun ricordo. L'unica che conserva ancora dei ricordi è la vecchia coreuta, la quale ripercorre ciò che è successo tempo prima a Micene:

[...] Distrussero tutto, razziarono le case e chi si ribellava uccidevano senza pietà, che fosse uomo o donna, vecchio o bambino, con un loro esercito, di cagne malvagie, mostruose e schifose, potenti e feroci, hanno portato rovina pianto e lutto. Le cagne divorano tutti i libri e distrussero tutti i luoghi sacri, le chiese, le cattedrali, i monasteri, le moschee, i minareti, le statue, gli altari, i butzudan, i totem. I due quindi si sono nominati dei e solo loro noi dobbiamo venerare. Ogni mese ci riuniscono nella spianata e vogliono essere adorati da tutto il popolo e chi non lo fa viene divorato

dalle loro cagne, davanti a tutti. Poi se ne rientrano nel quartiere sacro in mezzo al loro lusso alle loro feste e ai loro riti orgiastici. (Pirrotta 2015: 41)

Questa città è stata sconvolta non solo dalla peste⁹, ma anche da una tirannia che ha reso i cittadini privi di qualsiasi forma di umanità, ridotti a vestirsi di stracci e materiali riciclati. In questa nuova città non vi è spazio per il ricordo del passato, non vi è spazio per la memoria storica, ma solo la vecchia coreuta diventa depositaria del passato. La figura del sopravvissuto è infatti un elemento chiave che, come si è visto nella sezione precedente, Revermann attribuisce al coro, al quale spetta il grande ruolo di testimone, di depositario degli antichi valori e del ricordo del passato, di quello che è stato e il cui canto in dialetto siciliano diventa ponte tra la dimensione passata della Micene splendente e quella presente rasa al suolo. L'uso del dialetto in questo contesto assume non solo una funzione identitaria, contribuendo alla creazione di un senso di comunità e ponendosi in contrasto con la lingua parlata da Clitennestra, la quale non fa mai ricorso al dialetto, ma soprattutto i tratti di lingua originaria, autentica depositaria di ricordi e valori, il cui fine è il recupero di un'immediatezza espressiva a seguito degli artifici che sono stati creati (Allegri 2018).

3.2 Una sfida antica per un'eroina moderna: il viaggio di Clitennestra dall'Ade a *La caduta degli dei* fino a *Metropolis*

Allo stesso modo, anche Clitennestra assume una delle funzioni teorizzate da Revermann, diventando espressione dell'"appeal of bigness" (2008: 110) e che in questo contesto assume i tratti dell'eroina delle opere distopiche contemporanee, le quali, diversamente dalle eroine precedenti, "[...] is not looking for her identity, but her purpose. She is not drawn into the story by existential anxieties but is forced into confrontation with a world beyond her power and her will" (Barton 2016: 13). Come si è sottolineato all'inizio dell'analisi, Clitennestra sa chi è, conosce a fondo la sua storia e, pertanto, è in grado di raccontarla in prima persona ai suoi concittadini, per narrare la verità dei fatti, ma, una volta arrivata a Micene, deve affrontare un viaggio per incontrare i figli che ora sono i nuovi dittatori della città. Rimasta scioccata

⁹ Il *topos* della malattia, della peste in particolare non è nuovo alla letteratura, e soprattutto alla tragedia greca, ad esempio nel caso dell'incipit dell'*Edipo Re* di Sofocle, dove si dice che una peste incalzi sulla città di Tebe, come punizione divina a seguito delle azioni commesse da Edipo; cfr. Conti (2020).

dinanzi al racconto della vecchia coreuta, Clitennestra viene inoltre a conoscenza che a essersi macchiati di tali violenze sono due fratelli, i suoi figli Oreste ed Elettra, i quali sono investiti anche del ruolo di divinità. A questo punto la regina micenea racconta la verità sulla sua identità, sulla sua famiglia, del sacrificio della figlia Ifigenia (Pirrotta 2015: 47-50) e della conseguente vendetta che aveva architettato per uccidere il marito e Cassandra chiedendosi anche cosa sarebbe successo se Agamennone non avesse mai ucciso suo marito Tantalo e se lei non fosse entrata a far parte della famiglia maledetta degli Atridi. In queste pagine Pirrotta ci presenta una Clitennestra completamente diversa, mettendo in luce una parte di lei rimasta celata per molto tempo, quella di madre amorevole, tanto che lei stessa sottolinea:

È questa Clitennestra! E non permetterò più a nessuno di indicarmi come madre snaturata. Tutti hanno raccontato Clitennestra come sposa infedele e assassina. Sì, ho ucciso Agamennone, e allora? L'ho fatto nel ricordo dei miei due figli scannati come bestie da macello, per Ifigenia legata a un altare da olocausto e da un padre che non merita di essere chiamato padre, per questo mi hanno odiato e infine ucciso, ma come l'ha fatto una volta avrebbe potuto farlo un'altra volta. Per difendere i miei figli ho ucciso Agamennone. Non c'è un amore più grande di quello della madre! (Pirrotta 2015: 50)

Alla luce di quanto detto sin ora, si può notare come nel dramma ci sia da una parte un forte legame con la tragedia greca, soprattutto nella struttura, nella presenza del prologo e dello stasimo, così come delle sticomitie; mentre da un punto di vista contenutistico i personaggi e vicende, pur appartenendo alla tradizione tragica, si mescolano agli elementi della *science fiction*, dei viaggi spazio – temporali, della distopia, del post – apocalittico, soprattutto a livello della creazione dell'ambientazione, dal momento che la vicenda, infatti, si svolge in una Micene a seguito di una peste che si è abbattuta sulla città e che ha distrutto le antiche bellezze. In questo contesto però la descrizione della città che viene fornita nel corso del dramma è una rappresentazione negativa della realtà, ribaltando di fatto l'immagine antica della città ricca di palazzi e templi, ma delle quali però non vi è più traccia.

Dopo essersi confrontata con le coreute Clitennestra decide di intraprendere un viaggio per andare a parlare con i suoi figli. Qui veniamo a sapere che dovrà oltrepassare due porte: la prima porta è quella che la separa dal “quartiere delle cagne selvagge” (Pirrotta 2015: 52); poi dopo questa si trova la porta felice, la quale però è chiusa da un marchingegno che si apre solo

attraverso il sangue dei due fratelli e solo così potrà entrare nel mondo ideale, della luce, del lusso e riservato ai pochi eletti. Si alza il primo sipario e si scopre che il quartiere delle cagne selvagge non è altro che il quartiere dove si trovano le Eumenidi trasformate in Erinni: Clitennestra parla con loro e le ricorda che sono state create per mantenere l'ordine sociale¹⁰ e che ora invece si sono soggiogate alla tirannia, ai “due ciarlatani che si fingono addirittura dei” (Pirrotta 2015: 66) e, solo dopo un lungo dialogo (Pirrotta 2015: 54-72), Clitennestra riesce a convincere le Erinni a lasciarla passare. Giunge così in “un mondo molto colorato, musica ad altissimo volume dove tutto è sopra le righe, anche il tono della voce, si ha l'impressione che chi popola questo mondo non abbia un sesso specifico.” (Pirrotta 2015: 73), in una dimensione solo apparentemente luminosa, dietro la cui luce si nasconde una dittatura politica e religiosa che ha causato un progressivo imbarbarimento dell'uomo e la crisi dei valori che governa la società e i suoi abitanti. La scena è dominata dalla figura di Oreste, il quale si celebra come sovrano e come divinità, insieme a sua sorella Elettra, “la dea suprema e splendore dell'eternità, colei attorno al quale tutto gira, la signora di tutte le cose, l'onnisciente, la rugiada di luce [...]” (Pirrotta 2015: 73). I due si comportano come divinità concedendo addirittura grazia e perdono da tutti i peccati attraverso il sacrificio di un bambino, affinché con il suo sangue si possa rinnovare il mondo. Clitennestra, che assiste alla scena, interviene per salvare il bambino e rivela la sua identità ai suoi figli: Oreste è prima incredulo dinanzi alla vista della madre, ma poi prende la parola e con un tono arrabbiato le ricorda che ha ucciso suo padre. Dopo un lungo scontro verbale tra madre e figlio, Clitennestra uccide Oreste ed Elettra colpisce a morte la madre, la quale però, prima di morire, spara alla figlia.

Il finale della *tragedia post-moderna in tre mondi*, così come l'aveva definita nel titolo Pirrotta, mescola in sé elementi seri e grotteschi, dai costumi, all'ambientazione fino ai dialoghi: se nel finale della tragedia greca si assiste all'entrata in scena di un *deus ex machina* che risolve e scioglie la situazione, in questo caso è Clitennestra¹¹ che assume i tratti di un'eroina che rovescia la dittatura dei fratelli, causando così la caduta degli dei, anticipata, anche in questo caso nel titolo e nel riferimento alla pellicola di Luchino Visconti *La*

¹⁰ In questo punto Clitennestra ricorre a un riferimento intertestuale, una citazione dalle *Eumenidi* di Eschilo “Per ogni circostanza io ti esorto: rispetta / l'altare di Giustizia e non disonorarlo / a calci con sacrilego piede” (Eschilo, *Oresteia*, 538-540, in Pirrotta 2015: 67).

¹¹ Lei che era diventata sovventrice dell'ordine nella tragedia eschilea in quest'opera diventa colei che ristabilisce l'ordine, quell'ordine che Oreste aveva ristabilito nell'opera precedente – nell'opera greca.

caduta degli dei del 1969. Sullo sfondo dell'ascesa del partito nazista in Germania, Visconti indaga la corruzione morale e politica del tempo attraverso la progressiva decadenza della famiglia von Essenbeck, proprietaria di una ricca azienda familiare. Quando il capofamiglia e capo delle acciaierie Joachim von Essenbeck viene ucciso, il controllo dell'azienda passa al nipote Martin, detentore della maggioranza delle azioni, il quale però affida la presidenza a Friedrich, l'amante della madre, Sophie. La donna, spinta da un forte desiderio di ricchezza e di potere, architetta un piano affinché il suo amante possa diventare capo dell'azienda, non tenendo in considerazione che Martin, inizialmente pedina nelle sue mani, possa alla fine ribellarsi aderendo al nazismo uccidendo sia lei sia il suo amante. Il ricorso alla vicenda della famiglia von Essenbeck diventa per il regista uno strumento per mostrare il declino di un'epoca, mostrando come la sete di vendetta e di ricchezza muovano tutti gli ingranaggi e le azioni dei personaggi, azioni che, come nel dramma di Pirrotta, rimandano in maniera più meno esplicita alla vicenda degli Atridi, alle azioni violente e sanguinarie che vi si sono consumate tra i membri della famiglia stessa. Infatti, come un giovane Oreste, anche Martin uccide la madre e il suo amante, mosso da un forte sentimento di vendetta per averlo ignorato e considerato una nullità per tutta la vita; allo stesso tempo però la sete di potere porta solo apparentemente Sophie e Friedrich al raggiungimento dei loro obiettivi, per poi crollare verso la rovina economica e morale. Ciò che unisce il dramma alla pellicola è soprattutto il finale: i due amanti, per la loro arroganza e presunzione di volersi investire di un ruolo divino, scavalcano di fatto i limiti dell'umano e si macchiano del peccato di *hybris* e, pertanto, condividono lo stesso destino di Oreste ed Elettra, che crollano e soccombono per mano della loro stessa madre. È la stessa Clitennestra a sottolineare questo aspetto quando

[rivolgendosi a Oreste ed Elettra] E voi con la vostra tirannia avete proseguito con la distruzione, la vostra tracotanza vi ha spinto a sostituirvi al dio. Ma il peccato di *hybris* è il più terribile [...]. (Pirrotta 2015: 83)

La caduta degli dèi e il rovesciamento finale della tirannia implica pertanto un evento in cui le divinità o i poteri superiori vengono abbattuti o rovesciati, e ciò può quindi far presagire un nuovo inizio, una rifondazione di una nuova Micene, più vicina a quella dei testi antichi. In questa scena finale del dramma è possibile però leggere un ulteriore riferimento cinematografico, ovvero alla pellicola *Metropolis*. Per quanto siano due storie profondamente diverse e lontane tra loro, è possibile riscontrare degli elementi in comune a partire dalla

dittatura che vi è insediata che detiene il potere, che è concentrato in poche mani e la popolazione è sottomessa a regimi totalitari. *Metropolis* esplora le disuguaglianze sociali e la divisione tra le classi, mettendo in luce la lotta per il potere e il bisogno di una maggiore equità, mentre l'opera di Pirrotta si concentra sulla ribellione e sulla lotta contro un regime corrotto, sollevando interrogativi sulla natura umana, sulla responsabilità sociale e sulla possibilità di cambiamento. L'aspetto che più di tutti accomuna queste due opere è sicuramente il viaggio: il viaggio compiuto da Clitennestra è un viaggio sia nel tempo, dal passato a presente, dal regno dei morti alla sua Micene; sia nello spazio, nei mondi separati da porte, che la conducono verso le Erinni e il mondo dove dimorano i figli. Allo stesso modo anche il protagonista del film Johann Fredersen intraprende un viaggio verso il regno del sottosuolo, dall'*Ewige Garten* all'*Unter der Tiefe*, verso un mondo disumanizzato, nel quale ogni forma di umanità è andata perduta e dove l'unico spiraglio di speranza è rappresentato dal personaggio femminile, Maria, colei che guida il popolo nella rivolta contro l'oppressione, e come per Clitennestra, entrambe le figure femminili riescono a riaffermare valori come libertà e giustizia.

4. Conclusione

Alla luce di tutta l'analisi che è stata condotta, si può quindi concludere dicendo che *Clitennestra Millennium. La caduta degli dèi. Tragedia post – moderna in tre mondi* contiene in sé tutti gli aspetti che Revermann (2008: 107-114) aveva teorizzato e che rendono quest'opera estremamente sovversiva, ma allo stesso tempo rappresentativa di un nuovo momento sociale e culturale che ha in sé un forte legame col teatro greco: dalla presenza del coro e del suo ruolo di unico sopravvissuto alle violenze e alla peste che si è abbattuta sulla città e depositario degli antichi valori della vecchia Micene; alla grandezza dell'eroe, di Clitennestra, di colei che riesce a ribaltare la tirannia dei fratelli, fino alla continua possibilità di attuazione e rinnovazione del mito in un contesto moderno. A questo proposito infatti la storia di Clitennestra, pur risalendo a secoli fa, si presta a continue rielaborazioni, persino a diventare un'opera distopica e post-apocalittica, la quale appare come una rielaborazione dirompente del mito, dove la commistione tra generi, personaggi e storie, offre uno spunto di riflessione sulla realtà attuale e dimostra la forza del mito, la sua possibilità di rielaborazione continua anche con generi che sembrano lontani e con i quali sembra non abbiano nulla in comune. Il viaggio intrapreso da Clitennestra dall'Ade verso Micene, lontano dalla penna e dalla voce degli

autori che l'hanno solo rappresentata come una moglie assassina e crudele, diventa un'opportunità per riscattarsi e ricordare il suo ruolo di madre e di vedova in una Micene ormai ridotta a un cumulo di macerie, avvolta dall'ombra del potere e dell'oppressione.

Pertanto, questa riscrittura, in ultima analisi, dimostra che Oreste si sbaglia quando, nella scena finale del dramma, afferma che “[...] il mito è morto e non risorgerà più” (Pirrotta 2015: 81), dal momento che in tutto il dramma si dimostra che il mito e le storie tragiche antiche, che affondano le loro radici nel teatro di Eschilo, di Sofocle e di Euripide, hanno vissuto e continueranno a vivere in opere teatrali, poetiche e in prosa, in pellicole cinematografiche che trattano di viaggi nel tempo, di città disumanizzate o di contesti bellici. In questo modo si può mettere in luce la grande ricchezza delle riscritture, di far compiere un viaggio a storie e a personaggi solo apparentemente distanti nel tempo e nello spazio, di dare potenza e valore a una storia che abbatte di fatto barriere spazio – temporali e mostrando che questi personaggi possono vivere nel teatro di Atene del V secolo a.C. fino al Teatro Stabile di Palermo nel XXI secolo e che, ogni volta, riescono ad affascinare schiere di spettatori con le loro storie, i loro dialoghi e le loro passioni, tanto antiche, quanto estremamente moderne.

Riferimenti bibliografici

“tragedy” n.d. In *Cambridge Dictionary*, Cambridge University Press, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tragedy> [ultimo accesso 31/12/2023].

Allegri, Luigi. 2018. “C’era una volta Pirandello...Il dialetto come lingua dell’innovazione nella nuova drammaturgia siciliana.” In Dominique Budor & Maria-Pia De Paulis-Dalembert (eds.), *Sicile(s) d’aujourd’hui*, 175-177. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Aristotele. 1998 (334-330 a.C.). *Poetica*, trad. it. Guido Paduano. Bari: Laterza.

Barone, Caterina. 2014. *Ifigenia. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio.

Barton, Riven. 2016. “Dystopia and the Promethean Nightmare.” In Louisa MacKay Demerjian (ed.), *The Age of Dystopia: One Genre, Our Fears and Our Future*, 7–13. Newcastle upon Tyne UK: Cambridge Scholars Publishing.

Brecht, Bertolt. 2017 (1946). *L'opera da tre soldi*. Trad. E. Castellani. Torino: Einaudi.

Claeys, Gregory. 2013. "Three variants on the concept of dystopia." In Fátima Vieira (ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page on Screen on Stage*, 14–18. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Claeys, Gregory. 2017. *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, its Antecedents, and its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford University Press.

Conti, Valentina. 2020. "Il contagio distopico." *Comparatismi* 5, 163–172.

Conversi W., Leonard & Richard B. Swall. n.d. "Arts & Culture. Tragedy. Literature." *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/tragedy-literature> [ultimo accesso 17/08/2023].

Eschilo. 1995. *Oresteia: Agamennone, Coefore, Eumenidi*. Introduzione V. Di Benedetto; traduzioni e note E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni. Milano: BUR Rizzoli.

Godono, Elvira. 2001. *La città nella letteratura postmoderna*. Napoli: Liguori.

Hall, Edith. 2004. "Introduction." In Edith Hall, Fiona Macintosh, & Amanda Wrigley (eds.), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, 1–46. Oxford: Oxford University Press.

Komar L., Kathleen. 2003. *Reclaiming Klytemnestra: Revenge or Reconciliation*. Urbana (IL): University of Illinois Press.

Kumar, Krishan. 1987. *Utopia and anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Blackwell.

Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Oxon: Routledge.

Longhi, Claudio. 2001. *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento*. Pisa: Pacini Editore.

Losada Goya, José Manuel. 2021. "Introducción". In José Manuel Losada Goya & Antonella Lipscomb (eds.), *Mito Y Ciencia Ficción*, 9–13. Madrid: Sial.

Losada Goya, José Manuel. 2022. *Mitocritica culturale. Un definizione del mito*. Madrid: ediciones Akal.

Montanari, Franco. 2008. "Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall'Odissea a Eschilo", In *Συναγωνίζεσθαι. Studies in Honour of Guido Avezzù*, 1(1), 150-154.

Pirrotta, Vincenzo. 2015. *Clitennestra Millennium, La caduta degli dèi. Tragedia post-moderna in tre mondi*. Palermo. Glifo Edizioni.

Revermann, Martin. 2008. "The Appeal of Dystopia: Latching onto Greek Drama in the Twentieth Century." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 16(1), 97–118.

Secci, Lia (a cura di). 2008. *Il mito di Ifigenia. Da Euripide al Novecento*. Roma: Artemide.

Segal, Charles. 1992. "Tragic beginnings: narration, voice, and authority in the prologues of Greek drama." In Francis Dunn & Thomas Cole (eds.), *Beginnings in Classical Literature*, 85–112. Cambridge: Cambridge University Press.

Zeitlin, Froma I. 1990. "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama." In John J. Winkler & Froma I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, 130–167. Princeton: Princeton University Press.

Filmografia

La caduta degli dèi. Dir. Luchino Visconti, Italia/Germania Ovest, 1969.

Metropolis. Dir. Fritz Lang, Germania, 1927.

Millennium. Dir. Michael Anderson, USA, 1989.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Financed by the European Union - NextGenerationEU
through the Italian Ministry of University and Research
under PNRR - Mission 4 Component 2, Investment 1.1.