

Raffaella Viccei

**Doppia scena per Elena.
Il teatro di Siracusa e il teatro di Verona***

ABSTRACT In *Helen* by Euripides, the double is a central subject. This paper aims to investigate ways, forms, aesthetics used by the director and scenographer Davide Livermore to make the multi-faceted theme of the double in *Helen* on stage, in the stratified and different spaces of the ancient theatres of Syracuse (INDA, May-July 2019) and Verona (September 2019).

KEYWORDS *Helen*, Euripides, The double, Theatre of Syracuse, Theatre of Verona.

La più recente letteratura scientifica sul teatro si è occupata con crescente attenzione e sistematicità di architetture teatrali, rapporti tra *performance* e spazi del teatro, relazioni tra questi e le arti visive, dei gesti dell'attore nello spazio¹. Questi temi sono al centro dell'interesse non solo degli studiosi ma anche – direi, ancor prima – di artisti e professionisti del teatro, della danza e delle arti performative, come ha dimostrato, fra i molti, Pina Bausch². In un passaggio del discorso pronunciato in occasione della laurea *ad honorem* in DAMS, conferitale dall'Università di Bologna, la creatrice del *Tanztheater* ha sottolineato la centralità del «vedere spaziale» e il fruttuoso dialogo fra «arti sceniche» e «arti figurative»³.

* Questo testo riprende la relazione presentata nel seminario *Elena di Euripide da Siracusa a Verona* (con Sotera Fornaro, Walter Lapini, Davide Livermore, Gherardo Ugolini) promosso dal Centro di Ricerca SKENÈ-Ricerche interdisciplinari sul Teatro presso l'Università degli Studi di Verona (12 settembre 2019). Il seminario si è svolto in preparazione della messa in scena di *Elena* (regia Davide Livermore) nel Teatro di Verona (13-14 settembre 2019, Estate Teatrale Veronese).

¹ Tra i numerosi contributi, segnalo in particolare: De Marinis 2000, pp. 29-52; Cruciani 2005; Di Palma 2007, pp. 153-170; Fischer-Lichte, Wihstutz 2013; Turner 2015; Monaghan, Griffiths (eds.), 2016; Viccei 2017 pp. 149-171; Ead. 2019, pp. 95-100; Dunbar, Harrop 2018, pp. 149-183.

² Servos 2008; Climenhaga 2013; Arendell 2020. URL: <http://www.pina-bausch.de/en/>. Il film *Pina 3D*, regia di Wim Wenders (2011).

³ «La caratteristica meravigliosa e singolare della *Folkwangschule* [*Folkwangschule* di Essen, dove si è formata Pina Bausch. URL: <https://www.folkwang-uni.de/home/hochschule/ueber-folkwang/die-folkwang-idee/>, *N.d.A.*] era che sotto lo stesso tetto venivano insegnate sia le arti sceniche sia le arti figurative. Quindi la musica, l'opera, il teatro, la danza accanto alla pittura, la scultura, la fotografia, la grafica, il disegno tessile ecc. Era più che ovvio che tutto si alimentasse

Questo contributo si propone di interrogare il «vedere spaziale» e indagare alcuni nessi fra teatro e «arti figurative» nell'*Elena* di Euripide messa in scena nello stratificato spazio del teatro antico di Siracusa (INDA, maggio-luglio 2019) e in quello del teatro romano di Verona (settembre 2019)⁴: una doppia scena, che racchiude in sé altre doppie scene.

1. *Elena* nel teatro di Siracusa

1.1. L'Egitto e Troia. L'acqua e gli specchi

Un giorno di primavera del 412 a.C., durante lo svolgimento delle Grandi Dionisie, dalla porta della *skene* del teatro del santuario di Dioniso ad Atene⁵, esce Elena. L'attore che incarna il personaggio dell'omonima tragedia di Euripide avanza nell'orchestra e racconta di un luogo, lo indica e lo descrive con precisione: «Ecco davanti a me le correnti del Nilo, / il Nilo dalle ninfe leggiadre, / che con l'acqua disciolta di candide nevi / disseta questo suolo in cui non cade mai pioggia. / Un tempo, Pròteo ne era il re: / pose la reggia sull'isola di Faro / e da lì finché visse governò l'Egitto» (Eur. *El.* 1-5)⁶.

Nel testo di Euripide, tutto accade in e fra due luoghi: l'Egitto, appunto, e Troia; il primo luogo, abitato dalla vera Elena, il secondo, dal suo εἰδωλον⁷, dall'«aria» con cui Era «creò un'immagine animata», che aveva le «fattezze» della donna più bella (Eur. *El.* 33-34). Con questo «fantasma» (Eur. *El.* 36), l'ignaro Paride fece ritorno a Troia da Sparta e accese la scintilla della decennale guerra fra Troiani e Greci.

Per la sua atipica tragedia, definita anche prima commedia moderna⁸, Euripide predispone una doppia scena che non è solo un riflesso di spazi geografici, carichi di fascinazione mitica e memorabili – soprattutto Troia, scenario di una

reciprocamente, che si ricevesse e si imparasse un po' di tutto. Da allora, per esempio, non sono più in grado di vedere niente senza metterlo in relazione con lo spazio. Questo modo di vedere spaziale è una componente importantissima del mio lavoro», da «*Dance, dance, otherwise we are lost* (25 novembre 1999). Discorso di Pina Bausch per la laurea *ad honorem* dell'Università di Bologna». URL: <https://www.audinoeditore.it/download.php?id=VTJGc2RHVmtYMSs5VXISdjZTLzFrRzV4VkdRQi9xaGdlRDU3cEVKeEM1WT0=>.

⁴ Su *Elena* a Siracusa: URL: <https://www.indafondazione.org/elena/>; <http://www.visionideltragico.it/blog/schede-critiche/siracusa-2019>; Lapini 2020, pp. 39-49. Su *Elena* a Verona, URL: http://www.estateteatralerveronese.it/nqcontent.cfm?a_id=64546&tt=estateTeatrale2008.

⁵ Wiles 1997; Moretti 1992, pp. 79-106.

⁶ Traduzione di Walter Lapini 2019, p. 81, come le traduzioni che seguono.

⁷ Su questo termine e concetto chiave nell'*Elena* si vedano il fondamentale Kannicht 1969, I, pp. 33-41, Bertini 1970, pp. 81-96 e, tra gli ultimi, Marshall 2014, pp. 59-64.

⁸ Parafasando la definizione di Charles Segal, riportata da Lapini 2019, p. 77.

guerra epica e archetipica –, ma è anche specchio della vita e dell'*ethos* della doppia Elena.

Sullo sfondo di questa doppia scena, che poggia principalmente su due pilastri, verità e menzogna, realtà e illusione, c'è un altro luogo: Sparta, la città dove Elena e Menelao hanno vissuto insieme prima dell'arrivo di Paride e dove l'Elena euripidea sa, grazie a Ermes, che ritornerà con il marito (Eur. *El.* 55-59). Prima che questo accada, Elena e Menelao agiscono però in terra d'Egitto, ma Troia è presente ancora in tutti i loro ricordi, continua a costituire il secondo, ormai metaforico, scenario delle loro azioni, tanti sono i riferimenti alla città di Priamo (ad esempio, Eur. *El.* 36-43, 49-51, 58-59; 393-403) e tanto evocativi: basti il richiamo al tragico fiume Scamadro, letto luttuoso di ψυχαι [...] πολλαῖ (Eur. *El.* 52-53).

Attraverso lo spazio costruito da due elementi naturali e simbolici, l'acqua e le nuvole, Davide Livermore ha portato in scena i due spazi principali della geografia esistenziale dell'*Elena*: Troia, la città della vuota apparenza e della guerra inutile, e l'Egitto, terra dove vive, per volontà degli dèi, la vera Elena.

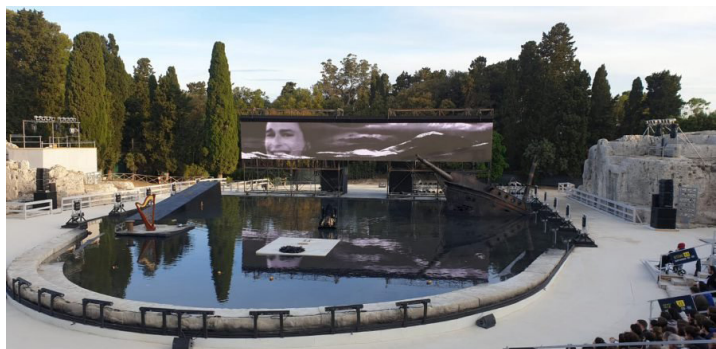
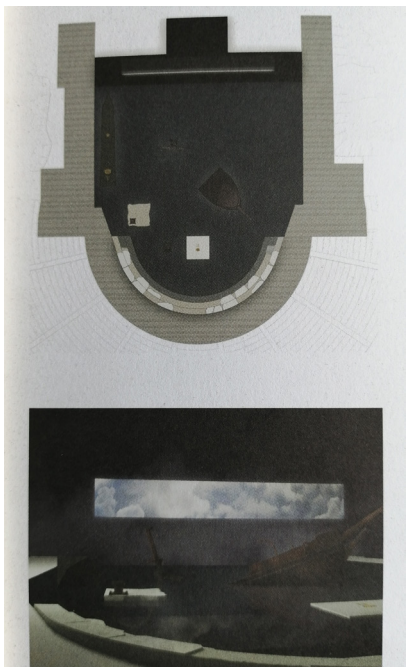
Con l'arrivo del naufrago Menelao, la terra del Nilo⁹ si fa a sua volta terra di doppi e di sdoppiamenti. Qui si trovano sia l'εἰδωλον di Elena, la νεφέλης ἄγαλμ' [...] [λυγρόν] («una bambola malefica fatta di aria», Eur. *El.* 705), rinchiusa in una grotta dal re di Sparta, appena approdato sui lidi stranieri (Eur. *El.* 475, 485-489, 573), sia la vera Elena. L'Egitto è dunque un paese abitato, per qualche tempo e contemporaneamente, da Elena e dal suo doppio. Lo stesso può dirsi per Menelao. Insieme al naufrago re in carne e ossa, nella terra di Proteo c'è anche il doppio del re: un Menelao defunto, creato da un'astuta finzione di Elena per sfuggire alle profferte amorose del re egizio Teoclimeno. Con l'obiettivo di procurarsi una nave con cui abbandonare l'Egitto, Elena finge di aver ricevuto notizia della morte di Menelao in mare e chiede perciò a Teoclimeno, ottenendola, un'imbarcazione per compiere in alto mare un anomalo rito funebre in onore del marito defunto, del suo corpo disperso fra le onde, un rito d'obbligo secondo una improbabile consuetudine greca¹⁰. A questa ingannevole richiesta di Elena a Teoclimeno, il presunto morto Menelao è in realtà presente e partecipa, attivo, sotto le mentite spoglie di un superstite del naufrago (Eur. *El.* 1186-1287, 1369-1450).

Come vengono raccontati questi luoghi doppi e, al contempo, luoghi di sdoppiamenti nel teatro di Siracusa?

⁹ Fiume che torna anche nelle parole di Menelao, ad esempio in Eur. *El.* 491.

¹⁰ Teoclimeno chiede stupito a Elena: «Ma come si fa a seppellire un disperso? Seppellirete le ombre?». Ed Elena: «I Greci hanno un'usanza per chi muore in mare». Di nuovo Teoclimeno: «Ah, non stento a crederlo: i Greci in queste cose sono pieni di inventiva» (Eur. *El.* 1240-1242).

a.



b.

Fig. 1. a) Scena di *Elena* ideata da Davide Livermore nel rendering di Lorenzo Russo (D. LIVERMORE, *La scena*, in AA.VV., *Elena. Euripide*. INDA, Siracusa 2019, p. 34).

b) Orchestra del teatro di Siracusa trasformata in bacino d'acqua, specchio per il 'doppio' (URL: <https://sicilia.gazzettadelsud.it/foto/cultura/2019/05/10/una-nessuna-centomila-elena-grande-esordio-a-siracuse-foto-7c7edc77-0bce-4aa8-b831-de29a092bbb1/2/>).

Lo spazio metamorfico delle antiche orchestre del teatro¹¹ è stato il principale spazio scenico dell'*Elena* diretta da Livermore: delimitato con precisione da un ampio bordo semicircolare di pietre, è stato riempito d'acqua e si è fatto specchio (fig. 1).

La trasformazione dell'orchestra in un bacino, ideata dal regista, si inserisce nella storia più antica del teatro di Siracusa: ad ora, ne è l'ultimo atto¹². Con essa viene infatti recuperato a distanza di secoli un uso dello spazio praticato nel teatro nella tarda età imperiale, quando la grande orchestra, grazie a un impianto idrico *ad hoc*, veniva allagata per permettere lo svolgimento di *nau-machiai*, simulazioni di battaglie navali in teatro. Nell'*Elena* di Livermore, non solo l'orchestra viene invasa d'acqua, ma al suo interno si muove una nave trasportata da Menelao, residuo palese di quel che resta della immane spedizione guidata da lui e dal fratello Agamennone (Eur. *El.* 393-394) e della guerra dolorosa.

¹¹ L'uso del plurale è necessario, in riferimento alle varie orchestre che si sono succedute nel teatro di Siracusa. Sulla questione rinvio alla bibliografia in Viccei 2020, p. 109 n. 4, p. 111 n. 8.

¹² Altra significativa trasformazione dell'orchestra in spazio d'acqua è stata pensata e realizzata da Luca Ronconi e Margherita Palli per il coro delle Oceanine di *Prometeo incatenato*, INDA 2002. Gregori 2003, p. 15; Palli 2003, p. 106. URL: <https://lucaronconi.it/scheda/teatro/prometeo-incatenato>.

In questo scenario dominato dalla mobilità, non c'è più certezza di nulla e di nessuno, memorie e oblio si intrecciano e confondono nell'abisso. I corpi di Elena, della 'vera' Elena e del suo doppio, si riflettono nel grande specchio d'acqua che inonda l'orchestra e pure negli specchi portati in scena da sue proiezioni, da altre Elena (tra cui Viola Marietti¹³), e nelle immagini video dello schermo montato al di sopra dell'orchestra.

Il meccanismo di riflessi reciproci si innesca dunque sia attraverso l'uso di una materia naturale come l'acqua, ancestrale e insieme senza tempo, sia attraverso materie costruite dall'uomo e legate al tempo: l'abito dei personaggi, che «si ripete, si riflette, specchia come l'acqua che [...] deforma i ricordi, li rende familiari, attutisce le differenze ma anche le sottolinea»¹⁴, lo specchio, il modernissimo schermo.

Attraverso gli specchi si duplicano anche i luoghi: da una parte Troia, luogo remoto, ma presente, fantasma di dolore e gloria, dall'altra l'Egitto, la terra dove concretamente si muovono i personaggi, la terra descritta da Euripide all'inizio della tragedia e non solo nella sua geografia (il Nilo, gli approdi sulla costa), ma anche nei suoi monumenti, la tomba di Proteo e la reggia.

Il gioco di specchi sulla scena mostra, implacabile, i corpi di Elena, della 'vera' Elena e del suo oscuro doppio; asseconda le (illusorie) verità e le inquietudini della donna più bella, suo malgrado; amplifica i tragicomici giochi di quella *Ananke* che è al di sopra degli dèi e della Morte¹⁵.

L'acqua in scena rappresenta anche lo spazio della distanza fra Troia e l'Egitto e, allo stesso tempo, il suo contrario: lo spazio che annulla la distanza. È solcando l'acqua del mare, infatti, che Menelao si ricongiunge a Elena, pur con dolore, visto che approda sulla costa egizia da naufrago, trascinando una nave che da magnificente segno della vittoria dei Greci su Troia è ridotta a relitto¹⁶.

È attraverso l'acqua, infine, che le proiezioni del doppio, ciò che nasce dal doppio e ciò che gira intorno al doppio – penso soprattutto ai movimenti del coro dalle lunghe gonne nere, specie i movimenti più danzati – si sono ma-

¹³ «In *Elena* il mio personaggio originariamente è al maschile ed è un messaggero [Teucro *N.d.A.*] che, di ritorno a Troia, incontra la protagonista inveendo contro di lei, alla quale attribuisce la colpa della guerra e della propria personale sventura. Nella versione in scena a Siracusa è però anche il riflesso della coscienza di Elena, così ho lavorato su un doppio, separando le battute e lavorando su me stessa in modo alternato: ora diventando un guerriero, ora la voce interiore di Laura Marinoni, interprete di Elena, non solo cercando di imitarla ma di sentirla». URL: <http://www.saltinaria.it/tearto-interviste/cultura-e-spettacolo/viola-marietti-elena-lisistrata-teatro-greco-siracusa-intervista.html>.

¹⁴ Falaschi 2019, p. 41.

¹⁵ Come in Eur. *Alc.* 962-979.

¹⁶ Viccei 2020 a, pp. 175-176, 178.

nifestate anche acusticamente, con la musica¹⁷ e con i «rumori»¹⁸, nel senso pregnante che ai ‘rumori’ dava Pina Bausch¹⁹.

1.2. Lo schermo: l’altrove e il sé

Livermore attribuisce allo schermo una funzione di controcanto drammaturgico e un ruolo simbolico centrale²⁰.

In *Elena* lo schermo delimita lo spazio della scena in senso verticale e occupa all’incirca il posto che nel teatro di Siracusa era tenuto dalla *skene* e, in età imperiale, dal *pulpitum* e dalla *frons scaenae*.

Rispetto all’architettura lapidea degli edifici scenici siracusani (attestata dalla documentazione archeologica dalla fine del IV sec. a.C.)²¹ e all’uso di fondali scenici fissi, adottati in quasi tutte le riprese dei drammi classici a Siracusa a partire dal 1914²², l’adozione dello schermo da parte di Livermore inserisce nella scena il tratto della mobilità delle immagini²³. Si tratta di una scelta estetica all’insegna della contaminazione di generi – un innesto del linguaggio video e cinematografico nel diverso lessico teatrale, almeno quello più classico – e, allo stesso tempo, di senso²⁴. Lo schermo non è infatti uno sfondo ecfrastico

¹⁷ «Volevamo usare l’acqua come uno strumento musicale», ha dichiarato Andrea Chenna (2019, p. 43) che, grazie alla complicità dell’acqua, ha creato un’architettura sonora pervasiva e sottotraccia, in dialogo con lo spazio scenico e con le azioni di coro e attori. «Ho progettato dapprima un sistema per raccogliere il suono in ogni parte della vasca diventata palcoscenico e attraverso una serie di filtri abbiamo ottenuto le note che servivano per creare l’armonia con cui le attrici accompagnano l’arpa [...]. L’utilizzo del suono come un procedimento assolutamente pertinente alla ri-creazione fantastica di una musica che evochi una specifica contingenza culturale e storica pur senza alcuna ambizione filologica» (*ibidem*). Per una recente e ottima disamina sui Teatri del suono, Pitozzi 2018.

¹⁸ Falaschi 2019, p. 41.

¹⁹ «La stessa cosa vale per la scenografia. Terra, acqua, foglie o sassi in scena creano una esperienza sensoriale del tutto particolare. Modificano i movimenti, disegnano tracce dei movimenti, producono determinati odori. La terra si attacca alla pelle, l’acqua penetra nei vestiti, li rende pesanti e produce dei rumori. I mattoni di un muro abbattuto rendono il camminare difficile e insicuro. Se si porta all’interno di un teatro qualcosa che normalmente sta al di fuori, ci si apre lo sguardo. Improvvisamente si vedono cose che si credeva di conoscere, in modo del tutto nuovo – come se fosse la prima volta. I molti materiali che usiamo sono cose naturali, che normalmente non hanno a che fare con quel luogo. Esse ci irritano e ci invitano a guardare in un modo completamente diverso. Impegnano i nostri sensi e ci portano a non pensare più e a cominciare invece a percepire, a sentire». Il corsivo è mio. Citazione dal menzionato discorso per la laurea *ad honorem*, *supra*, n. 3.

²⁰ Mi riferisco non solo a *Elena* ma anche alle regie di opere liriche. Tra tutte, segnalo in particolare l’allestimento di *Attila* di Giuseppe Verdi, URL: <http://www.teatroallascala.org/it/stagione/2018-2019/opera/attila.html>.

²¹ Principale bibliografia in Viccei 2020, p. 109 n. 4, p. 111 n. 8.

²² Viccei 2020, pp. 111-112.

²³ *Videomaker* Paolo Gep Cucco, D-Wok. URL: <https://d-wok.it/#portfolio>.

²⁴ Chapple, Kattenbelt 2006; Feral 2018; Brunet c.s.

dei passaggi nevralgici della tragedia di Euripide ma è un altro spazio scenico, che sembra osservare dall'alto la scena vera e propria dell'*Elena*; è strumento per comunicare altre maschere, anche metaforiche, dei personaggi che si avvicendano sul palco, si trasformano, sfumano.

Lo schermo permette che le nuvole e il mare siano personaggi, al pari di quelli che agiscono in scena, come già il mare cupo in tempesta e le nuvole bigie dell'*Otello* verdiano, messo in scena da Livermore nel 2013 (Palau de les Arts Reina Sofía di Valencia)²⁵.

Lo schermo è lo sguardo del regista che si apre sulle verità inverosimili dell'*Elena* e sulle illusioni; sulle memorie e sul futuro. Amplifica la visione di ciò che è e di ciò che appare; di quello che è stato e che potrebbe essere: il tempo della reminiscenza di cui si fa carico Elena e la profezia, di cui sono messaggeri i Dioscuri, suoi fratelli (Eur. *El.* 1642-1679).

Lo schermo è anche strumento di rivelazione del sé: è proiezione del volto di Elena, dunque il tramite per un'altra manifestazione del doppio. Sullo schermo, l'Elena presenza intangibile, simile alla materia dei sogni, è il doppio del personaggio di Elena che agisce sulla scena materiale del teatro antico di Siracusa.

Livermore ha posto al centro di un racconto-cornice l'Elena teatrale di Euripide, la donna che durante la guerra combattuta nel suo nome (Eur. *El.* 42-43, 1652-1653) non è mai stata a Troia ma in Egitto; la donna che desidera compiere con Menelao, ritrovato dopo lunghi anni, il *nostos* a Sparta, un ritorno che ha poco di epico e molto di intrigo da romanzo.

Ora, la voce di Elena che racconta questa storia, voce registrata che è 'doppio' di quella dal vivo della protagonista, crea le azioni sulla scena, suscita gesti e parole di una vita che si rivelerà sognata. La voce narrante di Elena accompagna un volto, che fluttua sullo schermo tra la bellezza, maledetta, madre di infelicità (Eur. *El.* 27), e i segni del tempo che cancellano il nitore della gioventù²⁶.

Questo volto di Elena anziana sconcerata, perché rovescia e infrange uno dei *topoi* più antichi (già nell'*Iliade* III, 156-160) e consolidati su questo personaggio del mito, della letteratura e dell'arte²⁷, quello della bellezza impareggiabile. Nel vedere quel viso lo spettatore prova uno smarrimento simile a quello avvertito quando si scopre che ciò che si crede certo e vero non lo è.

Il volto vecchio di Elena, ricreato dal pensiero visionario di Livermore, toccato dalla memoria poetica di 'H 'Ελένη di Ghiannis Ritsos²⁸, è l'immagine sintetica di una vita. L'icona-Elena si mostra sullo schermo e, nell'epilogo, anche

²⁵ ULR: <https://www.operaonvideo.com/otello-valencia-2013-kunde-agresta-alvarez-mehta/>.

²⁶ Viccei 2020 b, p. 185.

²⁷ Bettini, Brillante 2002.

²⁸ Ritsos 2013, pp. 91-112.

in scena, con i segni del tempo concluso, solcato dal peso di un luogo tragico, Troia, e di un nome, Elena, reso vergognoso²⁹ da un ingannevole e beffardo gioco degli dèi (Eur. *El.* 610, 704).

Il volto della vecchia Elena non può che essere una maschera tragica rigata di pianto.

Alla fine dello spettacolo, le nuvole-immagine dell'*eidolon* (fig. 1b), che hanno percorso più volte lo schermo, e quelle attraversate da fulmini, profezia di un naufragio senza scampo, sono sostituite da un rosso pieno, che fagocita il cielo stellato temporaneamente rassicurante, che appare sullo schermo durante la comparsa dei Dioscuri.

L'acqua della scena si tinge di rosso per riflesso del mare di porpora nello schermo: Troia è stata un mare di sangue; l'Egitto è stato forse solamente la terra di un sogno.

Forse un sogno è stato anche la beffa a Teoclimeno della finta sepoltura di Menelao in alto mare perché Menelao è morto davvero: il suo corpo è su una lastra nera, immobile sotto gli occhi di Elena, nascosti da un velo nero e poi scoperti. Ormai vecchia, Elena guarda il corpo senza vita dello sposo e i corpi degli uomini che cadono a terra, uno dopo l'altro, colpiti dai dardi del suo sguardo. Sono i guerrieri che hanno combattuto a Troia per il suo ὄνομα πολύπλονον (Eur. *El.* 199), «un nome che sembra essere l'artefice di una sofferenza corale, un nome che evoca lacrime e angoscia»³⁰.

Questo finale, in cui la donna appare memoria incarnata di quello che è accaduto a causa sua e, simile a un vecchio aedo, ricorda e fa ricordare la prima delle guerre incancellabili, riconduce dove tutto è iniziato: all'*Iliade*. Il ruolo di Elena che, attraverso un racconto per immagini, preserva e testimonia la guerra scatenata a causa sua è connaturato a questo personaggio sin dal poema omerico, quando Iris «la trovò in casa che lavorava una grande tela / doppia, purpurea, e vi intesseva le imprese dei Troiani, abili / nel domare i cavalli, e degli Achei vestiti di bronzo, / tutto ciò che soffrirono in guerra per lei»³¹.

Il mare rosso che a Siracusa avvolge tragicamente Elena tra lo schermo e il grande specchio d'acqua si infrange sulla «grande tela doppia, purpurea» di Elena e sfiora così la memoria omerica di una guerra tanto epica quanto umana e, proprio per questo, anche disumana.

²⁹ De Sanctis 2019, pp. 293-299.

³⁰ De Sanctis 2019, p. 296.

³¹ Hom. *Il.* III, 125-128. Traduzione di Guido Paduano 2012, p. 81. Rimando alle pagine 23-29, 52-59, 63-69 del bel capitolo *La tela di Elena* di Dino De Sanctis 2018.



Fig. 2. Epifania dei Dioscuri sull'alto della nave usata come *ekkyklema* (URL: <http://outsidersweb.it/2019/06/04/report-la-riabilitazione-di-elena-al-teatro-greco-di-siracusa/>).

1.3. Una 'macchina' per rivelare il doppio

L'epilogo dell'*Elena* è affidato a una esplicita visione del doppio: l'apparizione dei gemelli Dioscuri.

Nella messa in scena di Livermore, la loro epifania sull'alta prua della nave si lega all'antica tradizione mitologica che immaginava i Dioscuri manifestarsi sugli alberi delle imbarcazioni e, parafrasando Alceo³², illuminare la buia notte e la nave nera. In *Elena* il lucre di Castore e Polluce (Marcello Gravina, Vladimir Randazzo) promana dallo sfavillio dei lunghi e sinuosi abiti bianchi e dalle stelle argentee che cadono nel cielo scuro, proiettato dallo schermo: una confortante e luminosa manifestazione che il rosso del sangue fa, però, presto dimenticare.

La posizione dei Dioscuri sull'alta prua, in un punto sopraelevato della scena, riannoda i fili con l'uso della *mechane* nel teatro greco. Imprimendo un moto rotatorio alla nave, come fosse un rivisitato e moderno *ekkyklema*, viene mostrata l'immagine del doppio più concreto della tragedia, i fratelli gemelli di Elena³³ (fig. 2).

³² Alc. fr. 34 V, 9-12.

³³ Nell'*Elena* dell'INDA 2019 la nave è stata rifunzionalizzata come macchina teatrale per le entrate in scena anche di altri personaggi (ad esempio, del messaggero di Teoclimeno / Linda Gennari) e del coro. Tra gli impieghi di sistemi meccanici nella messa in scena contemporanea di tragedie greche nel teatro di Siracusa, mi limito a citare, per l'esemplarità, l'adozione degli stessi nel citato *Prometeo incatenato* di Luca Ronconi (*supra*, n. 12) e in *Baccanti*, INDA 2002, sempre con regia di Ronconi e scene di Margherita Palli, AA.VV. 2003. URL: <https://lucaronconi.it/scheda/teatro/le-baccanti-1>. Sull'*ekkyklema*: Newiger 1989; 173-185; Noel 2008; Casanova 2017, pp. 3-42.

Anche all'inizio dell'*Elena* la nave ha portato il doppio, trasportando il bottino più prezioso della guerra, almeno il più prezioso per Menelao: l'immagine di una donna creduta Elena che, grazie alla nave giunta da Troia nel paese del Nilo, ha permesso a Elena-*eidolon* di ricongiungersi per poco, seppure idealmente e senza mai incontrarsi, alla vera Elena, e di far abitare uno stesso spazio dalle due Elena, fino allo svanire del fantasma nell'etere (Eur. *El.* 605-619) stellato.

2. Elena nel teatro di Verona

2.1. Una scena nella scena

Le parole dell'*Elena* diretta da Livermore, i gesti e i movimenti degli attori e del coro, le scene, le musiche hanno incontrato un altro spazio archeologico, il teatro romano di Verona che, molto diverso da quello siracusano ma altrettanto impegnativo per ragioni storiche e culturali, estetiche e della prassi scenica, ha generato sul palco e sulle gradinate altre risonanze della tragedia e veicolato altri significati³⁴.

Fin dalla costruzione in età augustea (dal 10 a.C.), il teatro³⁵ spicca nella città per il connaturato impianto scenografico. Si potrebbe definire questo teatro una scena nella scena: una scena architettonica nella scena naturale tanto è stringente, armonico, persino immersivo il rapporto del monumento con lo spazio naturale circostante, il colle di San Pietro, sulle cui pendici poggia gran parte della *cavea*, e il fiume Adige, che scorre alle spalle dell'edificio scenico (fig. 3).

A distanza di secoli e nonostante le modifiche e i riusi del monumento nel corso del tempo, l'immutato valore scenografico si percepisce in modo perspicuo percorrendo i resti, osservando il teatro dalle finestre del connesso Museo archeologico³⁶, assistendo a uno spettacolo.

L'elemento naturale dell'acqua portato in questo teatro con la scenografia dell'*Elena*, raccontato dalle parole della protagonista, di Menelao, del coro riceve un'amplificazione scenica proprio nelle acque dell'Adige che vengono

³⁴ Una sintesi del riuso del teatro di Verona per spettacoli, dopo la lunga pausa seguita alla sua dismissione come edificio teatrale nella seconda metà del III sec. d.C., è in Bolla 2016, pp. 109-113. La *reperformance* di Elena (13-14 settembre 2019) a Verona è stata possibile grazie alla collaborazione fra l'INDA e l'Estate Teatrale Veronese.

³⁵ Sul teatro rinvio all'accurato libro di Margherita Bolla 2016 e ai molti contributi della studiosa (URL: <https://independent.academia.edu/MargheritaBolla>; URL: https://museoarcheologico.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=43467).

³⁶ URL: https://museoarcheologico.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=42704.

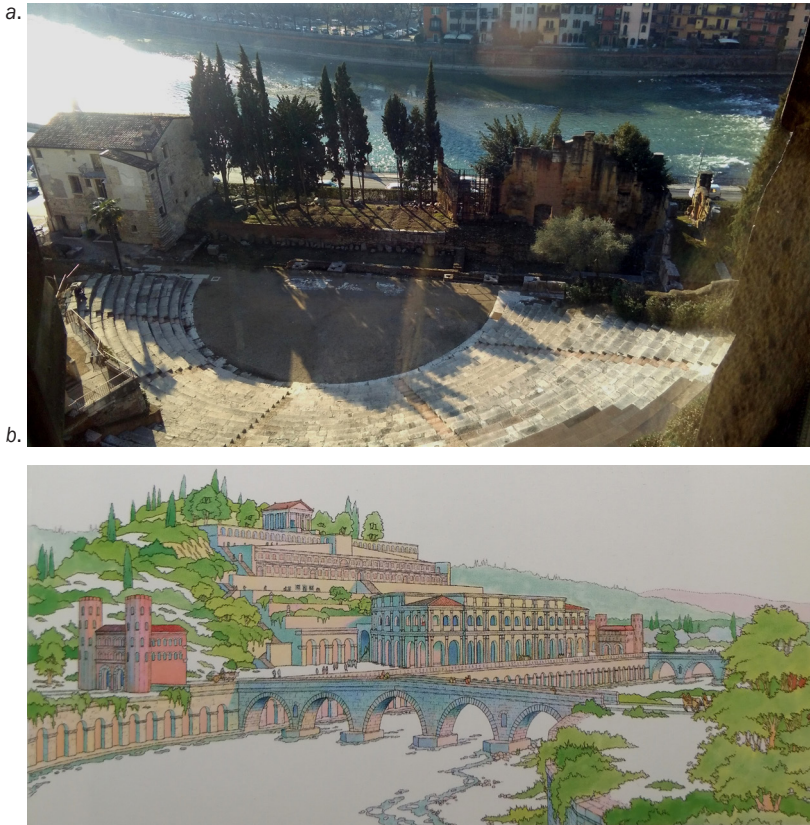


Fig. 3. a) Teatro romano di Verona. Alle spalle dei resti dell'edificio scenico, il fiume Adige (foto di Raffaella Viccei).

b) Ricostruzione del teatro con la cosiddetta grande terrazza, probabile sede del tempio a Iside e Serapide (disegno dell'Accademia Cignaroli, consulenza di Margherita Bolla 2010, fig. 23, p. 14).

viste dagli spettatori a inizio e fine spettacolo, entrando e uscendo dal teatro, e dagli spettatori che, durante la rappresentazione, siedono sulla sommità della *cavea*.

2.2. L'Egitto di Euripide e l'Egitto del teatro romano di Verona

Sulla frontescena del teatro, ovvero sul luogo della massima comunicazione attraverso immagini (sculture; rilievi) e parole (epigrafi), più esattamente in corrispondenza della porta settentrionale del primo ordine della *scaenae frons* da cui uscivano gli attori per raggiungere il palco, risaltava un fregio ornato da alberi di alloro e palme di datteri, simbolo di vittoria (l'alloro) e della terra del Nilo (le palme di datteri). Questo rilievo (fig. 4a) alludeva al trionfo di Otta-



Fig. 4. a) Fregio con alberi di alloro alternati a palme di datteri dall'edificio scenico veronese (Bolla 2010, fig. 40, p. 22).

b) Sfinge in marmo pavonazetto dal teatro di Verona, posta probabilmente all'estremità del *balteus* di separazione della *proedria* dalle file di sedili retrostanti (Bolla 2010, fig. 27, p. 16).

viano nella battaglia di Azio e alla conseguente caduta di Alessandria d'Egitto nelle mani del futuro Augusto.

Questo segno egizio nel teatro veronese non è il solo. A esso si collega, sempre sulla frontescena, il fregio con una scena di Amazzonomachia, in cui lo scontro fra l'eroe greco Teseo e la regina delle Amazzoni, Ippolita, era letto come metafora del conflitto fra Ottaviano e Cleopatra.

Una sfinge (fig. 4b) doveva poi decorare la parte bassa della *cavea*, quella riservata ai notabili, e sculture ed epigrafi connesse alle divinità egizie Iside, Serapide, Arpocrate punteggiavano gli spazi culturali in rapporto con il teatro³⁷.

Questi frammenti di Egitto, che fanno parte della storia del teatro di Verona e che parlano implicitamente anche di guerra – del sanguinoso *bellum civile* terminato con la battaglia di Azio –, avrebbero potuto creare, attraverso opportune riprese e risemantizzazioni, nuove e altre visioni nell'*Elena* rappresentata a Verona, valorizzando la diversità di questo spazio teatrale antico rispetto a quello di Siracusa e tuttavia rispettando il più ampio progetto registico e scenografico.

Come ho avuto modo di dire altrove³⁸, la messa in scena di una tragedia in uno spazio antico richiede uno sforzo di conoscenza supplementare da parte di

³⁷ Bolla 2010; Ead. 2014, pp. 119-140.

³⁸ Da ultimo, Viccei 2020, pp. 114-116.

registi e scenografi perchè molte e inesplorate sono le potenzialità di un teatro antico, che non è mai 'genericamente' antico, e aperte, più di quanto si possa pensare, ai contemporanei linguaggi di costruzione della scena.

2.3. L'«effetto diverso»

Nonostante fosse uno dei teatri romani più grandi dell'Italia settentrionale, forse il più grande, e uno dei più articolati per i tanti annessi, il teatro di Verona è, per dimensione, molto inferiore al teatro di Siracusa.

La prima conseguenza, che vale per *Elena* come per ogni spettacolo che venga riallestito dal teatro siciliano a quello veneto, è la notevole riduzione della distanza fra palco e gradinate. Che incidenza ha questo rapporto spaziale ravvicinato nella visione di uno spettacolo come *Elena*, in cui la magnificente potenza della scena non solo non è secondaria ma è pure questione di estetica e di stile? Che genere di «effetto diverso»³⁹ viene prodotto?

La maggiore vicinanza fra il pubblico, soprattutto quello seduto in platea (corrispondente all'orchestra romana), e il palco enfatizza le immagini video. Lo sguardo dello spettatore ne viene catalizzato più che a Siracusa. Si pone maggiore attenzione anche al montaggio delle immagini, che traggono dalla natura (mare e nuvole), dal cinema in bianco e nero (soprattutto certi primi piani di Elena-Laura Marinoni), dalla scultura neoclassica.

Non passano inosservate sullo schermo le sculture di Canova e si pensa in particolare a Marte, abbandonato nell'abbraccio a Venere, la dea privilegiata da Paride nel celebre giudizio e correa della guerra di Troia. Marte che, senza Venere e oltre Venere, è cifra icastica del conflitto armato e dunque la guerra di Troia, che serpeggia nella tragedia, non può che evocarlo. La presenza di Canova in *Elena* è anche un esempio di arte allusiva al proprio lavoro di regista da parte di Livermore che, nell'*Attila* di Verdi⁴⁰, aveva portato sullo schermo i gessi dell'artista veneto sfregiati durante il primo conflitto mondiale a simbolo di un altro scenario di guerra.

Il maggiore risalto dello schermo a Verona è dipeso non solo dalla ridotta dimensione dello spazio scenico rispetto a quello siracusano ma dall'occultamento dei resti archeologici del *pulpitum*, della *scaenae frons* e degli annessi, coperti da una scura e moderna costruzione simile, nella forma, a un generico fondale di scena di un qualsiasi teatro moderno.

³⁹ «Ogni dettaglio è importante, qualsiasi cambiamento, perché ogni spostamento causa un effetto diverso», riprendendo un altro pensiero di Pina Bausch dal citato discorso per la laurea *ad honorem*, *supra*, n. 3.

⁴⁰ *Supra*, n. 20.

Si può dire che a Verona lo schermo, nostro contemporaneo, ha fatto irruzione negli spazi antichi del teatro, percepiti dai resti della *cavea* e dalla sottrazione della scena. In tal modo, lo schermo ha accentuato le cifre più moderne dell'*Elena* di Euripide: instabilità esistenziale, illusoria ricerca della verità, impossibilità di trattenere i luoghi di una (doppia) vita.

Riferimenti bibliografici

- ARENDELL T. D. 2020, *Pina Bausch's Aggressive Tenderness: Repurposing Theater through Dance*, Abingdon-New York.
- AA.VV. 2003, *Le Baccanti di Euripide*. Regia Luca Ronconi, Milano.
- BERTINI F. 1970, *L'εἰδωλον di Elena*", in *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, Genova, pp. 81-96.
- BETTINI M., BRILLANTE C. 2002, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.
- BOLLA M. 2010, *Il teatro romano di Verona e le sue sculture*, Verona.
- BOLLA M. 2014, *Il luogo di culto alle divinità egizie a Verona*, in E. M. CIAMPINI, P. ZANOVELLO (a cura di), *Antichità egizie e Italia Prospettive di ricerca e indagini sul campo*, Atti del III Convegno Nazionale Veneto di Egittologia Ricerche sull'antico Egitto in Italia (Venezia 2012), Venezia, pp. 119-140.
- BOLLA M. 2016, *Il teatro romano di Verona*, Verona.
- BRUNET P. c.s., *Sur quelques points de passage entre tragédie grecque et cinéma*.
- CASANOVA A. 2017, *La macchina teatrale chiamata ecciclèma*, «Prometheus» XLIII, pp. 3-42.
- CHAPPLE F., KATTENBELT C. (éds.) 2006, *Intermediality and Performance*, Amsterdam.
- CHENNA A. 2019, *La ri-creazione fantastica di una musica*, in AA.VV., *Elena. Euripide*. INDA, Siracusa, pp. 42-43.
- CLIMENHAGA R. (ed.) 2013, *The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater*, New York.
- CRUCIANI F. 2005, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari.
- DE MARINIS M. 2000, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma.
- DE SANCTIS D. 2018, *Il canto e la tela. Le voci di Elena in Omero*, Pisa-Roma.
- DE SANCTIS D. 2019, *Il κλέος e l'ὄνομα di Elena nell'Elena di Euripide*, «Daidalos. Studi e ricerche di archeologia e antichità» XVII, pp. 291-301.
- DI PALMA G. 2007, *Peter Brook e la scena: dallo spazio della composizione allo spazio della relazione 1945-1962*, «Culture teatrali» XV, pp. 153-170.
- DUNBAR Z., HARROP S. 2018, *Greek Tragedy and the Contemporary Actor*, Cham.
- FALASCHI G. 2019, *Vestire il mito*, in AA.VV., *Elena. Euripide*. INDA, Siracusa, pp. 36-41.
- FERAL J. (éd.) 2018, *L'acteur face aux écrans. Corps en scène*, Montpellier.
- FISCHER-LICHTE E., WIHSTUTZ B. 2013, *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, New York-London.
- GREGORI M. G. (a cura di) 2003, *Conversazione con Luca Ronconi*, in AA.VV., *Eschilo. Prometeo incatenato*. Regia Luca Ronconi, Milano, pp. 13-17.
- KANNICHT R. 1969, *Euripides. Helena*, Heidelberg.
- LAPINI W. 2019, *Euripide. Elena. La traduzione*, in AA.VV., *Elena. Euripide*. INDA, Siracusa, pp. 76-151.
- LAPINI W. 2020, *L'Elena di Euripide, i porti chiusi e la fiamma pilota*, «Visioni del tragico.

- La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» I 1, pp. 39-49. URL: <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/7>.
- MARSHALL C. W. 2014, *The Structure and Performance of Euripides' Helena*, Cambridge.
- MONAGHAN P., GRIFFITHS J. M. (eds.) 2016, *Close Relations: Spaces of Greek and Roman Theatre*, Newcastle upon Tyne.
- MORETTI J.-Ch. 1992, *Les entrées en scènes dans le théâtre grec: l'apport de l'archéologie*, Actes du colloque international (Toulouse 1991), «Pallas» XXXVIII, pp. 79-106.
- NEWIGER H.-J. 1989, *Ekkyklema e mechané nella messa in scena del dramma greco*, «Dioniso» LIX, pp. 173-185 (= 1990, *Ekkyklema und Mechané in der Inszenierung des griechischen Dramas*, «WJA» XVI, pp. 33-42).
- NOËL A.-S. 2008, *Eccyclème et transition spatiale dans le théâtre tragique grec du V^e siècle av. J.C.*, «Agôn» I. URL: <https://journals.openedition.org/agon/710>.
- PADUANO G., MIRTO S. 2012, *Omero. Iliade*, traduzione di G. Paduano, saggi introduttivi di G. Paduano e M. S. Mirto, commento di M. S. Mirto, Torino.
- PALLI M. 2003, «Prometeo incatenato»: *le scene*, in AA.VV., *Eschilo. Prometeo incatenato. Regia Luca Ronconi*, Milano, p. 106.
- PITTOZZI E. (a cura di) 2018, *Teatri del suono*, «Culture teatrali» XXVII.
- RITSOS G. 2001, *Quarta dimensione*, Milano (traduzione di Nicola Crocetti).
- SERVOS N. 2008, *Pina Bausch: Dance Theatre*, Munich.
- TURNER C. 2015, *Dramaturgy and Architecture: Theatre, Utopia and the Built Environment*, Basingstoke.
- VICCEI R. 2017, *Il gesto nello spazio. Schemata di attori comici nei teatri romani d'età imperiale*, «Aevum Antiquum» n. s. CLXXVI, pp. 149-171.
- VICCEI R. 2019, *Ricostruzioni digitali per la conoscenza e la valorizzazione dei teatri antichi: usi, significati, questioni aperte*, in M. LIMONCELLI, F. SACCHI, R. VICCEI, *Indagini archeologiche e ricostruzioni digitali per lo studio degli spazi teatrali greci e romani. Visioni e prospettive*, Milano, pp. 83-148.
- VICCEI R. 2020, *Gli spazi del teatro di Siracusa: la scena tragica contemporanea ha bisogno della ricerca archeologica?*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» I 1, pp. 107-119. URL: <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/23>.
- VICCEI R. 2020 a, *Menelao a Siracusa. Conversazione con Sax Nicosia*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» I 1, pp. 173-182. URL: <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/22>.
- VICCEI R. 2020 b, *Laura Marinoni, Elena e la leggerezza del tragico*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» I 1, pp. 183-190. URL: <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/21>.
- WILES D. 1997, *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge.

Sitografia

- <https://d-wok.it/#portfolio>
- <https://lucaronconi.it/scheda/teatro/prometeo-incatenato>
- https://museoarcheologico.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=42704
- https://museoarcheologico.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=43467
- <https://www.audinoeditore.it/download.php?id=VTJGc2RHVmtYMSs5VXISdjZTLzFrRzV4VkdRQi9xaGdIRDU3cEVKKeEM1WT0=>
- http://www.estateteatraleveronese.it/nqcontent.cfm?a_id=64546&tt=estateTeatrale2008

<https://www.folkwang-uni.de/home/hochschule/ueber-folkwang/die-folkwang-idee/>
<https://www.indafondazione.org/elena/>
<https://www.operaonvideo.com/otello-valencia-2013-kunde-agresta-alvarez-mehta/>
<http://www.pina-bausch.de/en/>
<http://www.saltinaria.it/tearto-interviste/cultura-e-spettacolo/viola-marietti-elena-lisi-strata-teatro-greco-siracusa-intervista.html>
<http://www.teatroallascala.org/it/stagione/2018-2019/opera/attila.html>
<http://www.visionideltragico.it/blog/schede-critiche/siracusa-2019>