

TRA MITO E RITUALITÀ. IL PROBLEMA DELLA MESSINSCENA TRAGICA CONTEMPORANEA

Vincenzo Quadarella

Università degli studi di Messina
v.quadarella@gmail.com

Recepción: 30 de mayo de 2022

Aceptación: 1 de septiembre de 2022

ABSTRACT

Questo contributo intende indagare il rapporto tra ritualità e *mythos* nella messinscena contemporanea delle tragedie greche, con il preciso obiettivo di tentare di capire innanzitutto quali siano oggi il ruolo e la funzione della tragedia stessa. L'indagine è condotta attraverso l'analisi di due messinscene contemporanee al Teatro greco di Siracusa: *Baccanti* ed *Elena* di Euripide (rispettivamente in scena nel 2012 e nel 2019). Inoltre, partendo dall'idea di *katharsis* aristotelica, l'analisi mira a comprendere anche quanto e se il senso religioso della tragedia greca del V sec. a.C. possa oggi essere ritrovato nella messinscena contemporanea e se le recite odierne abbiano la capacità di generare nel pubblico i meccanismi di *mimesis* e *katharsis*. In tal senso, assunti la tragedia come rito e il *mythos* come elemento fondante della rappresentazione, il presente studio si interroga sulla capacità e sulla consapevolezza delle produzioni contemporanee di portare in scena non soltanto uno spettacolo teatrale ma un vero e proprio rito di 'purificazione'. Infine, si è reso necessario indagare quanto il pubblico contemporaneo abbia consapevolezza di assistere a un rituale vero e proprio e se davvero oggi la tragedia può ancora avere una qualche funzione sociale.

PAROLE CHIAVE

Teatro, Katharsis, Mythos, Tragedia, Elena, Baccanti.

1. ALTROVE MITICO

Assistendo oggi a una messinscena tragica, anche se in un antico teatro greco, non riusciamo a renderci conto appieno dell'impatto e dell'importanza religioso-socio-culturale che la tragedia aveva nel mondo antico. Per tentare di capire tale importanza dobbiamo considerare che la tragedia era strettamente legata, anzi era parte integrante di un rito religioso, all'interno di feste sacre al dio Dioniso e che, attingendo al *mythos*, stimolava i sentimenti di *paura e pietà*, per "purificare" l'animo degli spettatori¹. I dettagli più rilevanti sulla natura della messinscena tragica ci giungono dalla *Poetica* di Aristotele, anche se l'origine della tragedia rimane ancora dibattuta così come il legame tra Dioniso e la tragedia rispetto al quale non ci sono ancora risposte soddisfacenti o definitive. Si tratta di un tema complesso e ampio, soprattutto dal punto di vista storico religioso: sappiamo che la tragedia era strettamente legata al culto di Dioniso ed esistono varie ipotesi sui motivi, la più accreditata e convincente delle quali è quella che vedrebbe la tragedia derivare da uno specifico rapporto rituale tra Dioniso e canti e *performance* in suo onore, i ditirambi. Lo stesso Aristotele² era assolutamente convinto di una filiazione della tragedia dal ditirambo³. Alcune interpretazioni hanno, invece, supposto che il legame tra Dioniso e la tragedia fosse insito nella stessa natura dello spettacolo, in particolare in quanto Dioniso è, per eccellenza, il dio dell'ambiguità, della maschera e dei travestimenti. Il collegamento tra teatro e festa sacra era evidente nelle Grandi Dionisie, nelle Lenee e nelle Dionisie rurali, dal momento che le rappresentazioni teatrali erano calate proprio in contesti festivi religiosi legati al culto di Dioniso e di tale culto rappresentavano una tappa all'interno del rituale che costituiva la festa stessa⁴. In tal senso si rimanda a studi più specifici in merito, soprattutto a uno scritto di Natale Spineto che affronta il problema fornendo anche un'ampia panoramica degli studi relativi⁵.

1 Aristotele, *Poetica*, 4, 1449a 9 ss.

2 *Ibidem*.

3 M. Di Marco, *La tragedia greca*, Roma, 2014, p. 32.

4 Le Dionisie cittadine, istituite da Pisistrato nel VI secolo, tiranno particolarmente legato al culto del dio Dioniso, si svolgevano una volta l'anno, per l'esattezza dal 10 Elafebolione (tra marzo e aprile). Il loro inizio avveniva proprio nel periodo in cui ricominciavano i commerci e la navigazione dopo l'inverno e Atene, anche attraverso la festa, celebrava la propria potenza socio-economico-militare. La festa durava cinque giorni. Nel corso del primo giorno i festeggiamenti cominciavano all'alba con una processione di popolo, con canti satirici e con il trasporto di una statua lignea di Dioniso. Tutto il rituale rispondeva alla celebrazione del dio e con esso la celebrazione di Atene; dopo la processione, si incoronavano in teatro i cittadini ateniesi che si erano particolarmente distinti nell'aver servito la città e si celebrava la solidarietà della stessa città nei confronti degli orfani di guerra, manifestando così, con forza, la propria potenza agli occhi di tutti i cittadini residenti ma anche, e soprattutto, verso gli stranieri che in quei giorni attraversavano Atene portati in città dall'apertura dei traffici commerciali.

5 N. Spineto, *Dionysos a teatro. Il contesto festivo del dramma greco*, Roma, 2005, con particolare attenzione per l'*Introduzione*, pp. 1-11, partic. pp. 6-9.

È alquanto difficile per noi occidentali contemporanei capire quale sia il collegamento tra rito, religione e politica, dal momento che la tragedia «costituiva un momento nel cerimoniale del culto, una delle componenti di un insieme rituale complesso»⁶. Infatti in Atene all'interno del teatro dedicato a Dioniso vi erano sia un altare in pietra al centro dell'orchestra, sia un posto d'onore nelle gradinate dedicato al sacerdote di Dioniso⁷, e vicino al teatro, inoltre, c'era un tempio dedicato al culto dello stesso dio.

Per il mondo greco la religione non è mai veramente separata dal sociale e dal politico, tutte le manifestazioni, collettive o di famiglia, pubbliche o private, hanno una connotazione religiosa, da un trattato di pace a un pranzo con amici, e così a maggior ragione il teatro. In tal senso, in effetti, come sostengono Vernant e Vidal-Naquet, la tragedia è un'invenzione. Per comprenderla non bisogna tanto occuparsi della sua origine, ma piuttosto di quanto essa sia stata innovativa, discontinua e dirompente nel rivoluzionare le pratiche religiose e le forme poetiche arcaiche. La tragedia rispondeva in maniera nuova a certe esigenze, soprattutto sul piano sociale, mettendo in scena sé stessa davanti alla collettività dei cittadini, «facendo diventare tutta la città teatro»⁸. Soltanto trasportato dalle azioni lo spettatore riesce a immaginare riconoscendo contemporaneamente le finzioni e le simulazioni illusorie, in una parola l'artificio⁹.

I soggetti scelti per le tragedie non erano moltissimi e si può sostenere che l'abilità del poeta non fosse quella di raccontare storie nuove, ma di scovare novità e ispirazione attraverso differenti modi di declinare e drammatizzare il mito, cosa resa possibile dalla sua stessa natura mitopoietica.

Dobbiamo sempre però pensare il racconto mitico come un racconto storico, un racconto cioè che è collocato in un 'prima' che non ha un preciso punto di riferimento storico ma si pone fuori dalla storia perché solo fuori dalla storia può avere la sua funzione. Aristotele ce ne spiega il motivo: «tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni»¹⁰. Il concetto di *katharsis* è strettamente legato alla "rimozione delle impurità"¹¹, correlato ad un uso medico della parola. Il meccanismo della *katharsis* era il seguente: durante la tragedia, attraverso lo stimolo dei sentimenti della *pietà* e della *paura*, lo spettatore si identificava completamente con la storia agita sulla scena

6 J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, Torino, 1991, p. 4.

7 *Ibidem*, p. 4.

8 *Ibidem*, p. 13.

9 *Ibidem*, p. 9.

10 Aristotele, *Poetica*, 1449b 24-28.

11 V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, 2002, p. 317.

(*mimesis*). Quando la tragedia aveva fine, si interrompeva la *mimesis* e la situazione emotiva (oggi diremmo psicologica) dello spettatore non era più quella dell'inizio: egli aveva subito la *katharsis*, la purificazione, che deriva da potenzialità emotive già presenti nello spettatore ed è stimolata proprio dalla visione dello spettacolo tragico. È evidente che le tensioni emotive di per sé non abbiano alcun risvolto sociale, ma se pensiamo a una sorta di rilassamento collettivo, di allentamento delle tensioni dei singoli, secondo Aristotele diminuiva anche la tensione sociale. Probabilmente proprio l'istituzionalizzazione della messinscena, proprio la ritualità collettiva che le era riconosciuta, permetteva alla tragedia di andare al di là di ciò che raccontava, attribuendo una valenza purificatrice a fatti tragici.

Gli spettacoli tragici quindi erano un patrimonio collettivo. I riti, le procedure, i miti, che facevano parte dell'immaginario comune e che venivano rivissuti attraverso la messinscena, rendevano la stessa forma tragica parte della coscienza collettiva. Proprio nella festa tutte le principali manifestazioni di culto come l'inno, la preghiera, le offerte, i sacrifici, le danze, formavano una totalità significativa dell'esperienza collettiva¹². È bene inoltre ricordare che le feste erano legate a un ordine sacro, a una ancestrale cronologia che non apparteneva agli uomini ma a ritmi cosmici che anche gli dèi avrebbero difficoltà a modificare¹³.

La materia della tragedia è il *mythos*, ciò che i Greci pensano essere stato il loro passato, un passato che si colloca su un orizzonte tanto arcaico da non poter essere in alcun modo calato in contesto storico. Non è la sede per cercare di capire cosa sia il *mythos*¹⁴ in tutte le sue sfaccettature, ma possiamo fare di certo riferimento a W. Burkert quando parliamo di mito come di "racconto tradizionale" del quale però, ci avverte lo studioso tedesco, poco rilevante è la creazione o l'origine, ma è fondamentale la trasmissione e la conservazione, anche senza l'uso della scrittura, in una civiltà orale arcaica¹⁵. Schematizzando, a differenza dell'eroe mitico, il personaggio tragico non è più un modello, un punto di riferimento etico come poteva essere nell'epica o nella poesia lirica, ma diventa il problema¹⁶. Nella tragedia il personaggio rappresenta i problemi che non hanno risposta, impossibili da risolvere e decifrare. Inoltre la tragedia si muove sul piano della finzione. Il poeta, attingendo al *mythos*, crea e fa agire un mondo ancestrale calato in un tempo mitico che viene posto coscientemente in relazione e a confronto con il mondo reale e dunque con lo spettatore. Così il poeta non imita la realtà ma la svela: la

12 A. Motte, *Tempo della festa e tempo del mito nella religione greca*, in *Interrompere il quotidiano, la costruzione del tempo nell'esperienza religiosa*, a cura di N. Spineto, Milano, 2015, p. 67.

13 *Ibidem*, p. 65.

14 A tal proposito, per una certamente non esaustiva panoramica sul concetto di *mythos*, si può far riferimento a M. Detienne, *Il mito. Guida storica e critica*, con particolare riferimento a M. Detienne, *Introduzione, Mito e linguaggio. Da Max Muller a Claude Lévi-Strauss*, Roma-Bari, 1994, p. 1.

15 W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma-Bari, 1987, p. 5.

16 J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, op. cit., p. 70.

sua parola non rappresenta ma rende l'essere presente¹⁷. Per il pubblico greco quei personaggi "svelati" erano esistiti veramente, in un altro tempo e in un altro spazio; il pubblico infatti era convinto che essi rappresentassero la propria storia, le proprie origini e, pur appartenendo ad altrove immaginifici, adesso, in quel preciso istante, erano davanti a loro e agivano. Dunque, i personaggi erano considerati in scena e allo stesso tempo altrove. I sentimenti di *paura* e *pietà* vengo trasposti, traslati in un'altra dimensione, non provati nella vita reale, ma compresi, appunto, nella loro dimensione di finzione¹⁸.

Come Vernant intuisce, a quel punto, davanti alla rappresentazione tragica solo due potevano essere gli atteggiamenti del pubblico, e tutti e due possono essere ricondotti alle reazioni degli spettatori durante le prime proiezioni cinematografiche: la prima poteva essere quella di dialogare con gli attori, inveire con i cattivi o incoraggiare gli amori, assolutamente inconsapevoli del fittizio, dell'immaginario; la seconda quella di capire che ciò che sta avvenendo, ponendo tutto su un altro piano rispetto a quello del reale. La coscienza del fittizio è la condizione costitutiva del teatro: appare allo stesso tempo come sua condizione e come suo prodotto¹⁹. Le storie vissute dai protagonisti vivono in un altro tempo seppur nella certezza che le vicende e i personaggi siano realmente esistiti. La capacità di riportare tutto su un altro livello, capire cioè che seppur nel reale gli attori stanno agendo su un piano altro, riesce a immergere gli spettatori nella emotività.

È certamente vero, come sostengono Di Benedetto e Medda²⁰, che la *katharsis* non può essere intesa come un procedimento di elevazione etica o come una sublimazione che permetta un distacco dalle cose del mondo. Ma è altrettanto evidente però, che quel processo impone un passaggio, ovviamente inconsapevole e persino inconscio, che costringe lo spettatore a staccarsi dal reale, immedesimarsi in un altro tempo, in un altrove non precisato, nelle vicende tragiche del protagonista, e una volta purificato ricollegarsi con la realtà.

La chiave, dunque, sembra essere proprio la ritualità della messinscena, la capacità di essere intesa come un rito che permettesse l'accesso all'*altrove* mitico. La verità del mito evocato, nel contesto rituale appunto, innervava l'attualità. Così lo spettatore partecipava al rito semplicemente fruendo della messinscena: il procedimento era allo stesso tempo semplice e affascinante: guardando la drammatizzazione di una storia mitica, collocata in un altro tempo e in un altro spazio, lo spettatore riusciva a immedesimarsi e, si potrebbe dire, a proiettarsi insieme alla rappresentazione in una dimensione temporale storica. Quindi chi assisteva alla

17 *Ibidem*, p. 71.

18 *Ibidem*, p. 70.

19 *Ibidem*, p. 72.

20 V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, op. cit., p. 316.

rappresentazione veniva ‘proiettato’ su un ‘livello altro’ nel quale riusciva a rielaborare i propri sentimenti, tornando alla realtà cambiato, mutato nell’animo: purificato.

2. DUE CASI DI STUDIO: *BACCANTI* (2012) ED *ELENA* (2019) AL TEATRO GRECO DI SIRACUSA²¹

2.1.1 *Baccanti*

Il nostro primo caso di studio muove dalla messinscena delle *Baccanti*, per la regia di Antonio Calenda (Teatro greco di Siracusa, Fondazione INDA, 2012)²².

La trama di *Baccanti* è nota a tutti, dunque non è necessario dilungarsi sulla drammaturgia di Euripide sulla messinscena di Siracusa del 2012: Dioniso entra in scena sopra un carro che richiama il carro di Tespi, che il regista, Antonio Calenda, ha immaginato come un vero e proprio carro mobile. Dioniso, mascherato, dichiara subito la sua presenza: «sono venuto qui...», attestando non solo il proprio esserci ma anche il fatto di essere venuto da *altrove*. A seguito e dentro lo stesso carro mobile si trova il coro, tutto velato di nero (esattamente come Dioniso). Il dio poi si svela, rivelando la sembianza umana nella figura di Maurizio Donadoni che si toglie la maschera e il velo nero, apparendo a torso nudo e pantaloni bianchi.

L’inizio è importantissimo, si attesta infatti ciò che sarà il motivo principale, la tessitura vera e propria della tragedia: la venuta del dio che pretende si rispetti e pratici il suo culto.

Dobbiamo subito ribadire che Dioniso è un dio particolare ed è lontanissimo dagli dèi omerici: la sua capacità di indurre *trance* infatti, indotta dal vino e dai riti orgiastici, non serve a integrare gli uomini nel mondo, ma a proiettarli fuori, posseduti, uniti solo nell’estasi indotta dal dio²³. Agli occhi dei Greci poi, quelle pratiche di *trance*, contagiose, quasi patologiche, dovevano sembrare aberranti, irregolari, pericolose, portando in sé l’esaltazione del piacere, della gioia di vivere, del vino, della vitalità orientata non alla ricerca dell’equilibrio e della giusta misura, ma alla comunione con la natura selvaggia. Come sostenuto da Sabbatucci²⁴ e confermato da Vernant e Vidal-Naquet, la *trance* dionisiaca aveva una ‘funzione’ precisa: «la crisi di possessione dionisiaca, attrezzo temporaneo per ritrovare la salute e reintegrarsi nell’ordine del mondo, diventa l’unica via per sfuggire al mondo, per uscire dalla condizione

21 Per lo studio di queste messinscene, a cui ho collaborato personalmente dalla fase di allestimento, prove, fino all’ultima replica, mi sono avvalso dell’archivio della Fondazione INDA, utilizzando non solo i materiali fotografici e la documentazione video integrale, ma anche i numeri unici relativi, in cui è possibile, tra le altre cose, approfondire le dichiarazioni dei registi.

22 Mi limito a ricordare gli attori principali: M. Donadoni (Dioniso), M. Nicolini (Penteo) e D. Giovanetti (Agave). Per ulteriori informazioni sull’intero cast si rimanda a <https://www.indafondazione.org/baccanti-di-euripide-2012/>.

23 J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, op. cit., p. 225.

24 D. Sabbatucci, *Saggio sul misticismo greco*, Roma, 1965.

umana e accedere, assimilandosi al divino, a uno statuto di esistenza che non solo le pratiche culturali non erano in grado di procurare ma che non aveva né posto né senso nel sistema della religione civica»²⁵. Antropologicamente parlando, possiamo distinguere almeno due forme di *trance*, di possessione: nella prima è l'individuo che "conduce i giochi", ha cioè in mano la situazione grazie a poteri acquisiti con determinati procedimenti che gli permettono di lasciare il corpo in una sorta di catalessi, recarsi nell'*altrove* e tornare con il perfetto ricordo di ciò che ha visto e fatto. Questo tipo di trascendenza in Grecia era più legata al concetto di "mago" che, appunto, attraverso tecniche di asceti ed esercizi spirituali riusciva ad astrarsi. Queste pratiche "magiche", tra l'altro, erano più attinenti al dio Apollo che a Dioniso. Potremmo assimilare questo tipo di magia a quella degli sciamani, intesi come coloro che attraverso tecniche rituali riescono ad astrarsi e recarsi *altrove* per risolvere la crisi di un'intera comunità attraverso il loro personale intervento e sacrificio, esattamente come fece Cristo con gli uomini²⁶. Il secondo tipo di *trance* è quello che vede il dio scendere tra gli uomini per possedere un mortale. A quel punto la possessione può avere due caratteristiche: o la possessione è data da una colpa dell'uomo e quindi l'uomo stesso è vittima di un castigo o è una sorta di delirio positivo. Nel primo caso, basterà identificare qual è il dio che possiede il soggetto e attraverso i giusti rituali purificare e liberare il malato dalla possessione. Il secondo caso si configura come quanto avviene nel tiaso, sostanzialmente caratterizzato da un comportamento sociale controllato di un gruppo di fedeli, che non è affatto finalizzato alla guarigione da una malattia ma, attraverso il rituale, è invece indirizzato a favorire un cambio di stato. Per cambio di stato dobbiamo però intendere un cambiamento attuato attraverso le danze e la musica che non sia assoluto, ma sia relativo ai modelli, ai valori, alle norme di una determinata cultura, come appunto accade a Tebe per le *Baccanti*, un cambio di stato quindi all'interno di una particolare cultura. Di questo secondo tipo di possessione si avvale Dioniso che è il dio dell'ambiguità e nel *pantheon* greco occupa una posizione ambigua, al limite tra il dio e il semi-dio, sempre al confine tra le due realtà, sempre sulla soglia tra l'umano e il divino²⁷. La sua *trance* è particolare; egli non vuole infatti possedere per fare oltrepassare la soglia tra l'umano e il divino. Affatto. Dioniso irrompe nel mondo degli uomini con una possessione regolamentata che prevede la sovversione del mondo reale attraverso i prodigi, il disorientamento sconcertante del quotidiano, illusioni che fanno oscillare l'uomo sia verso l'alto, senza mai portarcelo veramente, sia verso il basso, tra la confusione caotica della realtà.

25 J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, op. cit., p. 226.

26 Interessante in questo senso la figura del "Cristo magico" di cui E. De Martino ci parla nel suo *Il mondo magico*, Torino 2003.

27 J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, op. cit., 1991, p. 230.

2.1.2 *Baccanti del 2012*

Tornando alla messinscena di *Baccanti del 2012*, è evidente che Dioniso pur entrando in mezzo agli altri si comporta subito da macchinatore, da regista di tutto ciò che avverrà. Il Dioniso pensato da Calenda, avanza sul carro, come si diceva, velato come il coro, ma già ambiguamente con una maschera, l'unica in scena, tutta bianca e – come si svelerà in seguito – indossata sulla nuca. Lo spettatore, infatti, capisce subito di essere davanti all'epifania del dio e partecipa, con *pietà* e *paura*, alle sue parole, intuendo immediatamente qual è la posta in gioco, cioè la “purificazione” che il dio accorda alla città in cui ha deciso di comparire²⁸. Lo spettatore rimane cioè subito invischiato nei fatti e nella loro trasposizione tragica, percependo che sta per succedere qualcosa di terribile. Il travestimento di Dioniso, che assume la “maschera”, l'apparenza di un giovane straniero lidio, rende ancor di più le caratteristiche ambivalenti del dio: egli, mascherato solo a coloro che non vogliono vederlo, arriva con tutta la sua irruenza per manifestarsi, per attestare il proprio culto e, proprio per la sua epifania, la *trance* sarà collettiva, il fedele cioè danzando si troverà non già a formulare semplici coreografie con gli appartenenti al culto, ma entrerà in un rapporto personale con il dio, si sottometterà totalmente alla potenza del dio unendosi a lui nell'estasi mistica.

Dioniso investe subito tutta la *polis* dell'intera vicenda, ancora una volta a testimonianza dello strettissimo legame tra tragedia e comunità cittadina: la natura intrinsecamente politica della rappresentazione e il meccanismo di auto-rappresentazione della città/comunità²⁹.

Ma tutta la tragedia euripidea è una dicotomia perché è lo stesso Dioniso a essere ambivalente. Vernant³⁰ fa un elenco preciso di queste ambivalenze: il maschile e il femminile, il giovane e il vecchio, il lontano e il vicino, *l'altrove* e il mondo reale, il selvaggio e il civilizzato, il Greco e il barbaro (in realtà Dioniso, senza addentrarsi nella differenza tra *barbaros* e *xenos*, non è esattamente considerato barbaro ma *xenos*, cioè diverso all'interno dell'analogo, non il totalmente altro)³¹. L'ambivalenza diventa poi una sorta di specchio se mettiamo a confronto Dioniso e Penteo³². Hanno entrambi la stessa età, sono figli di due sorelle, Cadmo è loro nonno. Dioniso arriva a Tebe come uno straniero, Penteo la lascia come uno straniero; egli voleva assistere a un'orgia sacra, ma sarà Dioniso ad assistere all'orgia della morte di Penteo. E ancora; Penteo rinchiude lo straniero in una stalla del palazzo, Dioniso assisterà al suo smembramento dall'alto: «Il persecutore diventa il perseguitato, il braccato diventa giustiziere, e questi scambi di ruolo sono paralleli»³³.

28 *Ibidem*, p. 230.

29 D. Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano, 2013, p. 61.

30 J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, op. cit., Torino, 1991, p. 240.

31 D. Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgia del montaggio*, op. cit., Milano, 2013, p. 62.

32 J. Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, 2005, p. 222.

33 *Ibidem* p. 223.

Nella messinscena di Calenda il coro era composto da attrici e dalle ballerine della famosa Martha Graham Dance Company che formavano un coro muto con le parole ma espressivo oltremodo con il corpo, conferendo così all'intera messinscena una apparente leggerezza che in qualche modo allentava la tensione da una parte, ma dall'altra rendeva ancor più densa la struttura narrativa. Il coro non si limitava ad assistere agli eventi ma partecipava danzando, nella visione di Calenda.

Euripide aveva previsto il coro in scena dall'inizio alla fine ed era inteso come un coro formato da credenti, come una sorta di congregazione riunita per un sacrificio³⁴.

Anche il coro della messinscena del 2012 invocava l'avvento del dio, esaltava la sua gloria, si lamentava per l'imprigionamento, esultava per l'annientamento dell'avversario, ma appunto, lo faceva, oltre che con la parola, anche con la danza. Lo scontro in scena tra Penteo e Dioniso rendeva giustizia anche fisicamente alle caratteristiche tecniche e artistiche dei due attori che li interpretavano. Ma l'intero rituale della tragedia, anche nella messinscena del 2012, ha comportato il figlicidio³⁵: Penteo viene dilaniato da una muta di donne e il suo corpo è ricomposto dal nonno Cadmo, tranne la testa, che sua madre porterà in scena, credendola una testa di leone. Il toro, il leone e il serpente sono animali legati a Dioniso. Ancora un'inversione di ruoli e uno specchio tra Dioniso e Penteo che, proprio nella morte, acquisisce un elemento del dio. Penteo da predatore diventa preda, si trasforma in un capro espiatorio e – come tutti i capri espiatori – diventa il surrogato di colui che sostituisce, è l'immagine di colui al quale viene sacrificato. Il rituale diventa così la ripetizione del sacrificio divino. «Penteo viene fatto a pezzi perché anche l'altro è stato fatto a pezzi. Il corpo di Penteo viene ricomposto con i suoi frammenti dilaniati, perché erano stati ricongiunti anche i frammenti smembrati dell'altro»³⁶.

Nelle *Baccanti* e anche nella loro messinscena del 2012, i rituali, i segni dei rituali non sono solo verbali o metafore, nell'opera sono segni teatrali visibili. Mito e rito non sono soltanto *topoi*, ma affondano le loro radici nella struttura stessa della tragedia. Tutto è allegorico, simbolico e surrogato. Pensiamo ad Agave che entra in scena con la testa di un leone accarezzandone la criniera; nel primo incontro con Dioniso, Penteo strappa la parrucca dalla testa del dio e, egli stesso, indossa poi una parrucca per sembrare una baccante e proprio Dioniso gli aggiusta un ricciolo fuori posto. Ancora Penteo toglie disperatamente e inutilmente la parrucca per farsi riconoscere dalla madre. Segni precisi, che indicano sempre dicotomia: il dio e l'uomo, il re e lo straniero, il modello e il surrogato³⁷, si cambiano in continuazione, si capovolgono.

34 J. Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, op. cit., Milano, 2005, p. 230.

35 *Ibidem*, p. 222.

36 *Ibidem*, p. 224.

37 *Ibidem*, p. 236.

La *trance*, nelle sue numerose sfaccettature prima accennate, si impossessa di tutti i protagonisti della tragedia. La stessa città sin dall'inizio subisce la follia, la frenesia delle donne che corrono verso il Citerone per vivere un'esperienza piena di meraviglia (ad esempio il vino che zampilla dalla terra), quasi proiettate in un tempo mitico della terra stessa. Anche Penteo subisce la follia che si insinua, quasi senza accorgersene, quando pur di vedere le baccanti si veste da donna. Non esattamente una follia, ma incapacità di "vedere" la realtà. Proprio Penteo infatti non riconosce il dio e da quel momento tutta la "sua" realtà diventa un'altra, subisce una mutazione indotta che lo pone in una sorta di realtà di mezzo: perde il buon senso ordinario ma non è tuttavia entrato nell'universo dionisiaco³⁸. Quando, nella messinscena del 2012, Penteo appare, nel quarto episodio, vestito da donna e con il tirso in mano, come prima cosa dice che vede due soli e due città di Tebe. Penteo dunque confuso, simile a un ubriaco, vede doppio, percepisce due realtà ed entrambe estremamente disordinate. Ma Penteo ancora non vede Dioniso. Anzi, teatralmente parlando, Calenda rende questa scena magistralmente: in quel momento i due personaggi, simili, sovrastano la scena l'uno di fronte all'altro, fisicamente molto somiglianti ma solo apparentemente perché, appunto, appartengono a due mondi radicalmente diversi e opposti³⁹.

Anche Agave subirà la stessa sorte. Inebriata dal dio, guiderà le donne di Tebe sul Citerone, dove vivrà l'esperienza bacchica e dove, istigata e aizzata dal dio, ucciderà suo figlio senza averne contezza. Quando entra in scena, nella messinscena del 2012, Agave entra dal buio, dalla cima della grande scala sul fondo della scena, mentre avanza la luce comincia a contornare le forme del suo corpo e della testa di leone che porta trionfante. Agave è ancora in preda alle allucinazioni, è ancora in un mondo di mezzo che non è né la realtà né il mondo di Dioniso. La sua entrata teatrale lascia intravedere tutto il dramma che vivrà da lì a qualche momento, quando cioè il padre Cadmo entrerà misero in scena trascinando in un sacco sanguinante i resti di suo nipote, Penteo.

La scena tra Cadmo e Agave è forse tra le più belle del teatro antico: il padre, resosi conto del fatto che la figlia sta vivendo un'altra realtà, cerca, pian piano, con domande semplici come quella di guardare il cielo e dire cosa vedesse, a ri-portare Agave in questo mondo, il mondo in cui aveva ucciso suo figlio. Il lento risveglio indotto dal padre oltre a essere una pagina poetica è sicuramente un riferimento chiaro alla perdita di concezione della realtà, seppur indotta dal dio. Ma è ancora più interessante l'abilità con la quale il padre riporta la figlia alla tremenda realtà: oggi potremmo leggerci il lavoro di un buono psicologo, che cerca di accompagnare per mano una donna verso una tremenda scoperta e verso un riappropriarsi del proprio mondo.

38 J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, op. cit., Torino, 1991, p. 236.

39 *Ibidem*, p. 236.

Una volta svanito il sortilegio dionisiaco, Agave si rende conto della tremenda realtà, cosciente che nulla potrà più essere come prima. Nel finale della messinscena del 2012 infatti, l'enorme scala si apre in due mentre la corifea recita: «molte sono le forme delle cose divine, molte cose inaspettatamente conducono ad effetto gli dei; e ciò che si attende non si realizza, ma degli eventi imprevisi il dio trova la via. Così è finita questa vicenda»⁴⁰.

La *trance* operata da Dioniso e che, pur coinvolgendo un'intera città, colpisce maggiormente Penteo e Agave, è una trascendenza – come più volte sottolineato – che non porta a un *altrove*, che non necessita di un luogo in cui andare. La trascendenza serve a rielaborare gli elementi di crisi e tornare purificati e sanificati, ma, almeno nel caso di Penteo e Agave, è una *trance* immanente, che spinge gli uomini a vedere la realtà così come non è, e quindi ad agire mossi da cose e fatti che non esistono. Rimane tutto nel reale, tanto che anche ciò che vedono i soggetti colpiti dalla foga di Dioniso è considerato dagli stessi soggetti come reale.

Dunque nessuna possibilità di rielaborare la propria crisi per superarla, ma solo una crisi, vissuta inconsapevolmente, indotta dalle bizze di un dio, che si risolverà tragicamente: la morte fisica di Penteo e la morte “in vita” di Agave, che dovrà andare in esilio, vivere di stenti e con la consapevolezza di essere stata l'assassina di suo figlio. Anche Cadmo subisce questa sorta di magia dionisiaca. All'inizio della tragedia egli vuole andare sul monte Citerone a ballare e rendere onore al dio. Alla fine della tragedia invece tocca proprio a Cadmo, lucidamente consapevole di ciò che era accaduto, restituire la sanità mentale alla figlia, ricondurla alla realtà terrena, terribile e irreversibile.

Infine potremmo considerare anche la realtà dell'intera città di Tebe come la *fine del mondo*.

Tebe viene letteralmente assalita dai sortilegi di Dioniso, per il solo fatto di non essersi dedicata al culto del dio. Il risultato è la fine della città, della stirpe che la governava, e dell'intera popolazione che subisce la violenta prepotenza del dio. Tebe, il mondo di Tebe, finisce con l'arrivo di Dioniso che ha costretto un'intera città alla schiavitù della possessione.

Le *Baccanti* sono state rappresentate per la prima volta durante le Dionisie di Atene nel 406 o nel 405, dopo la morte di Euripide, e scritte qualche anno prima, nel terzo decennio della guerra del Peloponneso⁴¹. Poco dopo Atene sarebbe caduta. La storia greca stava subendo il più impietoso dei suoi sovvertimenti, dal quale non si sarebbe più ripresa.

Non faticiamo quindi a pensare che ai tempi della prima rappresentazione la *katharsis* prodotta dalla tragedia fosse molto sentita dal pubblico, che proprio attraverso la *paura* e la *pietà* fosse trasportato nell'*altrove* mitico per purificarsi. La messinscena della tragedia, anche

40 Euripide, *Le Baccanti*, a cura di Vincenzo Di Benedetto, BUR classici greci e latini, Milano, 2010, p. 277.

41 J. Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, op. cit., Milano, 2005, p. 256.

oggi in realtà, è importante, emotivamente coinvolgente e non si fa fatica a immedesimarsi nello smarrimento di Penteo e soprattutto di Agave. Il figlicidio, di cui Agave si rende conto solo in maniera progressiva, colpisce emotivamente il pubblico e rende il finale empatico e mesto. Anticamente doveva ben trasparire la capacità punitiva del dio, irato per il semplice fatto di non essersi adeguati al suo culto. Oggi l'elemento religioso sicuramente è meno sentito ma l'emozione della scena finale, anche nel 2012, incarnata da un vecchio nonno che trascina le membra del nipote e da una madre che capisce di aver maledetto per sempre la sua vita e la sua casa, risulta essere impressionante.

2.2.1 Elena

Il secondo caso di studio affronta la messinscena di *Elena* di Euripide al Teatro greco di Siracusa per la regia di Davide Livermore, nel 2019. Il contenuto della tragedia è di certo uno dei più "azzardati" dell'antichità. Elena, colei che aveva scatenato la guerra di Troia; Elena che aveva abbandonato il marito per andare con Paride a Ilio appunto, secondo la tragedia euripidea non era affatto lei. Quell'Elena era solo un simulacro, un fantasma, creato dagli dèi per evitare che la vera Elena compromettesse il suo amore per Menelao e che fu trasportata dagli dèi al sicuro in Egitto⁴² nell'attesa della fine della guerra. La figura di Elena è una delle più complesse e citate dell'antichità, anche se in realtà non ne sappiamo molto. Dell'aspetto fisico della donna più bella del mondo, la più avvenente, la più desiderata sappiamo solo che era bionda. Elena è già presente in Omero, nell'*Iliade*, dove se ne tracciano contorni di generica bellezza all'interno di una tipicità convenzionale⁴³. Euripide cita Elena in sei drammi, ne fa personaggio nelle *Troiane* e nell'*Oreste* e ne fa la protagonista, appunto, nell'*Elena*. Già nel primo dei drammi in cui è citata, *Andromaca*, Elena è dipinta come colei che aveva distrutto la sua famiglia per fuggire con un giovane. Ella appare descritta come immorale, opportunistica, e sfruttatrice della sua bellezza per ammaliare gli uomini e farne ciò che vuole. Date queste premesse è quantomeno singolare che nell'*Elena*, scritto solo tre anni dopo le *Troiane* (in cui Elena era descritta proprio come quella ammaliatrice che la tradizione ci ha tramandato), Euripide cambi completamente prospettiva. Ciò avvenne, probabilmente, perché era cambiata la situazione politica tra le città di Atene e Sparta. Siamo nell'ultima fase della guerra del Peloponneso ed Euripide sembra voler allentare i rapporti polemi con gli spartani, tanto da scrivere, anzi riscrivere completamente

42 Elena verrà portata per volontà di Era e all'insaputa di tutti da Ermete presso Proteo, re d'Egitto. Numerosi studiosi si sono interrogati sul perché Euripide abbia scelto proprio l'Egitto. In realtà l'ambientazione esotica, molto simile a quella di *Ifigenia in Tauride*, rimane sullo sfondo e non ha influenze evidenti sullo sviluppo della tragedia. Forse potrebbero rintracciarsi piccole sfumature di ibridazioni della cultura greca e quella egiziana soprattutto nella Tomba di Proteo in quanto rappresentativa dell'idea di Giustizia e, sicuramente e in maniera più delineata, nella figura di Teonoe. Per una disamina più completa sull'argomento si suggerisce: F. Jesi, *L'Egitto infero nell'Elena di Euripide*, «Aegyptus», 1965; R. Goossens, *L'Égypte dans l'Hélène d'Euripide*, «ChrÉg» 20, 1935, pp. 243-53; P. Gilbert, *Souvenirs de l'Égypte dans l'Hélène d'Euripide*, «AC» 18, 1949, pp.79-84.

43 C. Barone, *Introduzione*, in Euripide, *Elena*, a cura di C. Barone, Firenze, 1995, p. IX.

il mito di Elena che proprio da Sparta veniva ed era, in quella città, addirittura oggetto di culto⁴⁴. È singolare come Euripide trasformi tutti i vizi di Elena tramandati dalla iconografia letteraria tradizionale e li trasformi in altrettanti pregi e specchiate virtù, con una sistematica ed evidente simmetria. Euripide destruttura il mito per riscoprirlo con una prospettiva inedita⁴⁵ e, soprattutto, non lo farà nelle tragedie successive: in *Oreste* e in *Ifigenia in Aulide*, Euripide torna a rappresentare Elena nel modo consueto, tradizionale, quindi come il simbolo della lussuria e del tradimento, dimenticando e cancellando tutto ciò che aveva scritto in *Elena*.

La tragedia è fortemente connotata dal rapporto tra umano e divino. Tutta la vicenda di Elena è legata al capriccio degli dèi, tutto il suo dolore e il suo esilio in terra egiziana è legato alle scelte di due dee, Era e Afrodite: «Ella rappresenta la vittima innocente di un sovramondo che sfoga capricci e bizzarrie a danno degli uomini»⁴⁶. Nella tragedia inoltre, l'atteggiamento dispotico e incostante degli dèi continua anche dopo la fine della guerra di Troia, ma a parti invertite: Afrodite non vuole che Menelao e Elena ritornino in patria, perché si capirebbe che la promessa fatta a Paride di sposare la più bella era falsa. Era invece, proprio per smascherare il gioco di Afrodite, quindi per rendere noto a tutti la creazione del fantasma di Elena data in sposa a Paride, vuole favorire il rientro della coppia. Qualunque siano le ragioni è evidente che i capricci degli dèi hanno condizionato e condizionano la vita degli uomini. In questo senso, la scena di Teonoe⁴⁷ è fondamentale. La veggente entra in scena subito dopo il riconoscimento dei due sposi e sembra in qualche modo fermare il tempo, fermare la frenesia di Elena verso la libertà, rendendo l'atmosfera del dramma improvvisamente tesa, incerta. Di nuovo le sorti di Elena sono legate alle decisioni di Afrodite ed Era, e anche questa volta la decisione è affidata a un umano, Teonoe appunto, ma con un'importante differenza. La prima volta Paride era solo un oggetto nelle mani delle dee, questa volta Teonoe può ascoltare e valutare i discorsi degli uomini. Era non voleva che Teonoe riferisse dell'arrivo di Menelao a suo fratello Teoclimeno, Afrodite invece sì.

L'atteggiamento di Teonoe pone delle domande importanti: pensa, Euripide, che Teonoe sia libera di decidere o intende sottolineare che l'esito del concilio divino dipende da una sua

44 *Ibidem* p. XIV.

45 *Ibidem*, p. XVII.

46 *Ibidem*, p. XXI.

47 Teonoe è figlia di Penteo e sorella di Teoclimeno. Ha poteri di chiaroveggenza, infatti, nel Prologo, predice a Elena che Menelao sarebbe tornato. Anche per questo Elena eviterà di sposare Teoclimeno. La figura di Teonoe, più di tutte, trasporta la tragedia in una sorta di "clima culturale" egiziano. Teonoe è il tramite con il divino e non è difficile accostare questa figura alle "divine adoratrici" egiziane, principesse vergini che garantivano il patto tra l'Egitto e il suo dio, nella fattispecie Ammone a Tebe. Teonoe è dunque non solo profetessa dai classici connotati greci ma anche una figura dai tratti indigeni precisi e delineati, evidenti soprattutto nella descrizione della sua entrata sulla scena (vv. 1025-1026 ss). Per un approfondimento: G. Ronnet, *Le cas de conscience de Théonoë ou Euripide e la sophistique face à l'idée de la Justice*, «RPh» 53, 1979, pp. 251 ss.; U. Albin, *Miracolo e avventura nell'Elena*, «PP» 152, 1973; F. Chapouthier, *Euripide e l'accueil du divine*, in «Entretiens sur l'antiquité classique» 6.

decisione?⁴⁸ Riconosce Euripide cioè il libero arbitrio agli umani come contrappeso ai capricci degli dèi? Ovviamente è impossibile rispondere a questa domanda, possiamo però notare che il drammaturgo pone l'accento sul ruolo di Teonoe e marca la decisione della veggente in maniera precisa e accurata connotandola come una vera e propria decisione morale, tanto da sottolineare ed evidenziare che Teonoe, umana, valutava la sua scelta secondo saldi principi di giustizia, mentre le dee secondo principi futili e persino grotteschi. Questa scena è il fulcro della tragedia segnando, dal punto di vista teatrale, una sorta di prima e seconda parte, avviandosi verso l'avventura e l'intrigo. Tra l'altro, come è noto, la classificazione della tragedia come tale, seppur assolutamente indiscutibile, pone alcuni problemi: nel dramma infatti possiamo identificare moltissimi toni e registri che vanno dalla commedia, alla tragicommedia, all'intrigo e persino la commedia fantastica. Nessuno dei registri però sovrasta gli altri e il quadro generale può essere identificato assolutamente come una tragedia.

Un altro importante riferimento religioso possiamo notarlo nell'intervento dei Dioscuri⁴⁹. I Dioscuri sono fratelli di Elena ormai divinizzati e alla fine della tragedia intervengono per fermare Teoclimeno dall'intento di uccidere la sorella Teonoe per averlo tradito, mentendo sulla morte di Menelao. I Dioscuri non solo impediranno la vendetta ma, agendo da vero e proprio *deus ex machina*, annunceranno il futuro di Elena, assunta in cielo, e Menelao, che vivrà per sempre nell'isola dei Beati. La tragedia insomma finisce come spesso accade nel teatro di Euripide: si riconduce tutto nell'ambito della tradizione mitica e si accenna al futuro dei protagonisti, riferendosi anche a riti o usanze particolari che terranno per sempre in vita il ricordo degli eventi rappresentati⁵⁰. Ma al di là di ogni stereotipo possiamo leggere l'intervento dei Dioscuri in due modi: o la soluzione impossibile, trovata anche con un po' di ironia, in un mondo governato dai capricci degli dèi, o l'ideale continuazione della scena di Teonoe, cioè l'attitudine della divinità a soccorrere l'uomo giusto. Anche questo interrogativo non trova risposta ma contribuisce a restituire il personaggio di Elena come complesso, instabile, variegato, imbevuto di un'ambiguità sempre presente che lascia, alla fine della tragedia, un senso di incertezza e inquietudine⁵¹.

2.2.2 Elena del 2019

La messinscena di Livermore nel 2019 rispecchia fedelmente questo senso di inquietudine e di ambiguità. La scena è sostanzialmente in mezzo all'acqua, per dare l'idea dell'approdo

48 C. Barone, *Introduzione*, op. cit., p. XXV.

49 I Dioscuri, Castore e Polluce, erano figli di Zeus. Nati da Zeus (o in altre tradizioni mitologiche da Tindaro, quindi da un umano) e Leda, erano fratelli di Elena, nata da quegli stessi genitori. Secondo il mito Zeus si trasformò in cigno per possedere Leda. In alcune tradizioni Polluce e Elena sarebbero figli di Zeus, Castore e Clitennestra figli di Tindaro.

50 C. Barone, *Introduzione*, op. cit., p. XXXI.

51 *Ibidem*, p. XXXII.

continuo dei personaggi sull'isola egiziana, quindi la loro precarietà. Elena (interpretata da Laura Marinoni), è mora e da subito un enorme *ledwall* posto sul fondo della scena come se fosse il palazzo di Teoclimeno (interpretato da Giancarlo Judica Cordiglia), trasmette le immagini di Elena anziana. Il palco è uno specchio d'acqua dal quale emergono un obelisco rovesciato (che diventerà il piano di azione di Teoclimeno, come fosse il suo palazzo), e una nave naufragata. La scena è una delle più belle che io abbia mai visto al Teatro greco di Siracusa. In mezzo all'acqua, al centro dell'orchestra, campeggia la tomba di Proteo, sulla quale si svolge tutta la prima parte della scena, compresa l'entrata del coro, tutto vestito e velato di nero e con voce riverberata. Elena sin dall'inizio è seduta su una poltrona radio-comandata che sembra muoversi da sola e che simboleggia evidentemente un trono. L'entrata di Menelao (interpretato da Sax Nicosia) è altrettanto suggestiva: mentre un rosso sangue appare fluente sul *ledwall*, specchiandosi nell'acqua, Menelao tira con una fune la nave, o meglio parte della nave, fino ad allora arenata sull'acqua ai lati della scena. Elena rimane in fondo sulla poltrona girata, come fosse dentro il palazzo. La scena è giocata tutta sull'idea di specchio, l'acqua stessa riflette tutto e, all'imbrunire, quando cioè le luci di scena si mettono in funzione, l'atmosfera diventa ancora più rarefatta. Interessante l'uso del *ledwall*, perché pone in essere due realtà: quella agita sul palco e quella forse pensata, forse reale ma vissuta nel futuro, o forse solo immaginata dagli dèi. Il *ledwall* sembra essere un *altrove*, un luogo in cui il tempo si mescola, passando dal passato al futuro, attraversando il reale senza essere mai veramente reale: è uno specchio, uno specchio di fantasmi. È lo stesso Livermore a dichiararlo: «questo vedremo: uno spazio dove affiorano i tanti naufragi di un'esistenza, e vedremo Elena vecchia alla fine della sua vita che dispone dei suoi ricordi e crea questa "immagine fatta di cielo che respira" con le sue fattezze per cambiare almeno un po' la memoria, per giocare con essa, per immaginare un'altra possibilità, sognarla, un altro finale, come per tutti noi il desiderio di un happy ending»⁵². Dunque il *ledwall* è un luogo altro dove Elena può *disporre* dei suoi ricordi, affascinante se messo in relazione al fatto che nella vita reale Elena non ha mai potuto disporre della propria esistenza ma è stata sempre in balia della volontà capricciosa degli dèi e persino degli uomini (almeno in questa versione della tragedia euripidea). Abbiamo dunque, nella messinscena del 2019, tre Elena: una che agisce la scena, una che non è altro che un ricordo proiettato nel *ledwall*, e l'altra, che non vedremo mai, è il fantasma, poi svanito, che Menelao custodiva in una grotta. Tante Elena, tante quante le vite vissute dalla spartana. Quindi Livermore abbraccia la tesi dell'assoluto controllo della propria vita da parte di Elena. È lei che mente, è lei che gestisce, è lei che ricorda e ordina i suoi ricordi.

E infatti Elena è padrona della scena. Anche dopo la decisione di Teonoe, Elena rimane padrona delle proprie azioni, e questa sicurezza di sé e dei propri mezzi si manifesta nel dialogo

⁵² *Elena*, Numero Unico, programma di sala e traduzione del LV Ciclo di Rappresentazioni Classiche al Teatro greco di Siracusa, Fondazione INDA, Siracusa 2019, p. 31.

con Teoclimeno. Persino davanti a Menelao, nella messinscena di Livermore, Elena sembra più che padrona della situazione. La scena del dialogo tra Elena e Teoclimeno è surreale, grottesca. Come sappiamo Elena cerca di convincere, riuscendoci, Teoclimeno a concederle una nave per la sepoltura di Menelao, alla maniera greca, nave che servirà ai due coniugi per fuggire dall'isola egizia. Teoclimeno, entra in scena vestito da cicisbeo settecentesco e con fare effeminato. Parla al pubblico e a Elena dall'obelisco che ha acquistato vita, spostandosi grazie alle funi tirate dal coro. L'effetto è garantito: un obelisco egiziano che galleggia sull'acqua e un re che cerca di apparire come tale, non riuscendoci. Il raggiro di Elena è perfetto e riesce. Convince Teoclimeno che, ignaro, torna dentro il palazzo alla fine di una scena che racchiude in sé sicuramente due elementi: il primo riguarda la mancanza di senso di realtà del rappresentante del potere, il re; la vanagloria di Teoclimeno e la sua arroganza gli impediscono di capire ciò che veramente gli sta accadendo intorno. Il secondo elemento è l'abilità di mentire di Elena, che riesce a "recitare" una parte più che convincente, mentendo, per ottenere i suoi scopi.

La messinscena trascorre con un ritmo preciso, dettato dalla musica che non ha mai cessato di suonare dall'inizio. La tragedia è infatti concepita da Livermore come un'opera lirica, con una partitura ben precisa da seguire ed eseguire. In questo senso è importante l'impostazione acustica del coro che subisce infatti un percorso musical-artistico che ha una certa evidenza: tutte le entrate sono scandite da effetti diversi sulla voce. Da questo punto di vista anche il secondo messaggero, interpretato da tre attrici, è molto particolare poiché un effetto di riverbero sembra addirittura far suonare l'acqua. Le tre attrici cioè, versando da coppe l'acqua nella grande piscina della scena, colpiscono dei sensori che trasformano il suono di quelle gocce in note. Il suono prodotto dava, se possibile, un effetto drammaturgico ancor più rarefatto, anche quella che sembra semplice acqua in realtà è altro, è musica. Tutto è doppio, tutto ha una doppia realtà, tutto può essere "pensato" in due modi. Un effetto molto simile è riproposto per i Dioscuri. Tre personaggi, vestiti con abiti scintillanti, si presentano al cospetto di Teoclimeno per impedirgli di compiere l'assassinio della sorella. Faranno appello a tutti i loro poteri magici per fermare il re che era fuori di sé e, anche in questo caso, l'effetto usato sulle loro voci, dà un senso al contempo di estraneità (ci si rende conto che sono esseri di un altro mondo) e di rarefazione, conferendo così al finale della tragedia ancor di più la sensazione di trovarsi dentro una bolla magica, dove tutto sta avvenendo ma tutto non avviene veramente. Il *ledwall* continua a narrare altre storie, a spalmare i colori sull'acqua, a parlarci di altre realtà non viste ma supposte, intuitive. Tutto insomma diventa "magico" e Livermore costruisce un mondo di "sogno", appeso tra le realtà, tra i mondi reali vissuti e che Elena avrebbe voluto vivere.

La messinscena di Livermore è il trionfo dell'ambiguità. In essa è tutto mischiato, vita reale, mito, vita futura e vite mai vissute. Si mescolano menzogne e verità, suoni e rumori, stili e epoche. La tragedia diventa il pretesto per raccontare la menzogna e raccontare la menzogna significa anche raccontare le diverse verità. Quello che emerge da questa messinscena infatti è

sicuramente una spettacolarità innovativa ma che contiene una salda struttura drammaturgica. Livermore confonde i piani del reale, e per farlo, utilizza tutti i mezzi tecnici che ha, facendoli diventare essi stessi drammaturgia viva: i costumi richiamano il Settecento francese, ma anche il mondo greco, o il romanticismo ottocentesco. Si confondono i piani e le realtà. Dal punto di vista musicale, seppur con una tessitura uniforme, si spazia tra vari generi e la stessa scena, ad esempio senza il palazzo reale ma con il *ledwall* con le forme di un palazzo, destabilizza, trasporta in uno spazio altro ma che subito, lo spettatore contemporaneo, non riconosce come spazio mitico. Lo spettatore è cioè da subito messo nelle condizioni di non capire esattamente quel che sta succedendo, ma è proiettato in un altrove che però non riconosce come mito. È proprio Elena all'inizio che ci dice che tutto quello che sappiamo sul mito di Elena è falso. Questo ovviamente confonde lo spettatore che capisce di essere in un *altrove*, in uno spazio e in un tempo che non riconosce. Per gli antichi non deve essere stato facile immedesimarsi in questa interpretazione del mito.

3. ANALISI COMPARATIVA

I casi di studio analizzati rendono esplicita la problematica forse più rilevante relativa alla messinscena contemporanea delle tragedie greche. La questione riguarda la forte tendenza contemporanea all'attualizzazione della messinscena che risponde alla convinzione di dare più forza alla rappresentazione facendola dialogare direttamente con la realtà. Tuttavia attualizzando il mito attraverso il linguaggio, le scene e i costumi, la tragedia assume, per forza di cose, una storicità che in realtà non le appartiene, in quanto l'orizzonte in cui è calata è quello risalente a un tempo mitico, riferito a un prima non storicizzabile. Se, dunque, la messinscena contemporanea attualizza e pone il mito in un contesto storico preciso, non fa altro che snaturare uno degli elementi fondanti della tragedia. I casi di studio sono particolari in questo senso. La messinscena di *Baccanti* di Calenda, nella sua interezza, non fa alcun riferimento storico: i costumi, il linguaggio, la scena e le stesse musiche, rendono la rappresentazione neutra dal punto di vista della storicità. Forse, possiamo trovare un minimo di riverbero di elementi orientalizzanti che però non sono mai invasivi o eccessivamente dichiarati. Questi stessi elementi anzi assecondano gli stessi riferimenti interni al testo, evocando per altro in scena un *altrove* lontano ed esotico che ha una precisa funzione drammaturgica, certo ben differente dall'operazione attuata da Eschilo ne *I Persiani*, laddove proprio l'ambientazione in terre lontane ha consentito all'unica tragedia a tema storico a noi pervenuta interamente di essere accolta diversamente da quanto accaduto con le tragedie a tema storico di Frinico. Infatti l'idea di guardare agli avvenimenti da uno spazio altro, non greco, lontano, in uno spazio appunto esotico, fa sì che la distanza ottenuta solitamente con l'assunzione del tempo mitico possa realizzarsi ugualmente con la proiezione in un orizzonte spaziale lontano.

La messinscena di Livermore fa invece l'esatto contrario. Il regista storicizza la tragedia ma lo fa in modo particolare. Dai costumi, alle scene, alle musiche, sembra che la tragedia percorra tante ere, tanti 'tempi' e addirittura tanti tempi e modi del mettere in scena attraverso la storia: dalla gremità più spinta (tutto l'inizio ad esempio) al Settecento (Teoclimeno e Teonoe sono tutti giocati su questo registro). Questi 'cambi' temporali permettono al regista anche di mutare i registri attoriali: l'impostazione drammaturgica dell'inizio è chiaramente basata sulla tragedia greca, per poi mutare, man mano, fino ad assumere toni da soap-opera e persino di commedia. In realtà, come abbiamo già evidenziato, proprio la tragedia stessa dà la possibilità di mutare registro e Livermore riesce a farlo magistralmente. La messinscena, dal punto di vista drammaturgico, sembra appunto viaggiare lungo una direttrice che si sposta tra l'opera e la soap-opera, fino a spingersi al grottesco.

Dal punto di vista della storicizzazione, invece, Livermore attua una soluzione particolare: ponendo praticamente la tragedia su un asse temporale sempre diverso è come se non la assegnasse mai a un tempo storico preciso. La messinscena, infatti, come si diceva, viene declinata facendo riferimento a più tempi storici, tanto da risultare, alla fine, senza tempo e quindi astorica. In tal mondo, senza contestualizzare in una sola epoca ma spostando continuamente l'asse del tempo, Livermore ritrova il tempo del *mythos*.

Il regista attraversa dunque tutti i tempi e tutti gli stili, rendendo quasi perenne la tragedia, senza un tempo definito ma continuo, creando una sorta di allontanamento temporale tra lo spettatore e lo spettacolo. Questo processo potrebbe essere inteso come una sorta di 'astrazione' dalla storia: la storia che esce dalla storia per rientrarvi modificata e ri-valorizzata. Non soltanto dunque il personaggio di Elena ma l'intera struttura della messinscena di Livermore sembra, attraverso la celebrazione del rito tragico, porsi in un *al di là* senza tempo e riesce a farlo attraverso un'intensa messinscena che avvolge il pubblico con i suoni, con le scene, con i colori delle luci.

La parola 'teatro' viene dal verbo greco *theaomai*, che è un verbo medio che significa non solo 'guardare' ma guardare per sé stessi, guardare con un'azione che ricade su chi guarda. Il termine teatro non nasce dunque dalla rappresentazione ma dal gruppo di persone riunite per guardare qualcosa che avviene e nel guardarla ne subisce gli effetti. Nel contemporaneo l'attenzione dello spettatore si sposta invece sullo spettacolo, o meglio, solo sull'aspetto della spettacolarizzazione della messinscena, sul suo spirito di leggerezza e intrattenimento che rende la fruizione del teatro più difficilmente momento catartico e rituale come doveva essere nella Grecia antica, quanto più momento di svago e divertimento come pare essere più frequentemente stato il teatro romano (non dimentichiamo che il teatro di Terenzio fu spesso disertato a favore di incontri di pugilato!).

Alla luce di queste considerazioni è più facile capire la differenza, ad esempio, tra la messinscena di *Baccanti* del 2012 prima analizzata e la rappresentazione della stessa tragedia nel 2020 ad opera della Fura dels Baus, di Barcellona. In questa occasione tutto acquista una valenza di spettacolarizzazione, rendendo tutta la messinscena, seppur esteticamente bella, assolutamente piatta dal punto di vista dei contenuti e soprattutto della drammaturgia. La scrittura scenica non affronta in modo sistematico il problema dello spazio o del tempo, sebbene i costumi e la scena pongano la tragedia in uno scenario post-apocalittico non meglio definito, proiettando la storia in un futuro immaginifico in cui il coro si trasforma da tiaso di baccanti in un gruppo di punk in protesta sul modello degli anni Settanta, negando così il principio di astoricità mitica, anzi, mortificandolo. La rappresentazione risulta dunque asettica, asciutta all'inverosimile, senza alcuna pretesa di *mimesis* e ancor meno di *katharsis*, ma spettacolare, visivamente bella seppur confusionaria.

Dall'analisi dei casi di studio emerge dunque come spesso nella messinscena contemporanea la tragedia greca rischi di perdere, almeno in parte, le sue caratteristiche rituali e di rappresentazione del mito. Oggi quasi nessuno si reca in teatro con la coscienza di partecipare a un rito o di poter essere avvolto dalla messinscena per subire il processo catartico, ma è più probabile che ci si rechi a teatro come semplici spettatori, nella consapevolezza cioè che si assisterà a uno spettacolo più o meno bello ma che non ha alcuna pretesa di essere 'altro' da una rappresentazione teatrale.

Dobbiamo interrogarci allora su quale possa essere, oggi, il ruolo e la funzione del teatro greco. Se non abbracciamo l'idea che esso debba essere un esclusivo luogo di divertimento, dobbiamo cercare di capire quale impatto possa avere la messinscena contemporanea.

Niente o quasi niente, e certamente non in senso religioso, ci lega ormai al ruolo rituale della tragedia, e ancor meno al meccanismo che permetteva di generare nello spettatore *pietà e paura*. Sembra oggi che la messinscena della tragedia abbia, a torto o ragione, la funzione di custodire e tramandare i valori fondanti della nostra comunità, di quella comunità che generalmente, e forse in maniera approssimativa, definiamo occidentale. Forse la spettacolarizzazione di questi valori li rende in qualche modo universali, immutabili, poco sensibili ai cambiamenti sociali continui. Se questa oggi è la funzione della rappresentazione della tragedia, o se fosse anche solo una parte della funzione che le riconosciamo, varrebbe comunque la pena di continuare a portare in scena il nostro passato e attraverso di esso interpretare il presente e cercare di prevedere il futuro.

BIBLIOGRAFIA

- U. Albin, *Miracolo e avventura nell' Elena*, «PP» 152, 1973.
- Aristoteles, *De arte poetica liber*, recensuit G. Christ, Teubner, Leipzig, VI, 48, 1882.
- Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Les belles lettres - Collection des Universités de France; serie grecque n. 74 - 1 - Janvier 1986.
- Aristotele, *Poetica*, trad. Diego Lanza, Milano, 1990.
- F. Chapouthier, *Euripide e l'accueil du divine*, in «Entretiens sue l'antiquité classique» 6.
- W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma-Bari, 1987.
- E. de Martino, *Il mondo magico*, Torino, 2003.
- V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, 2002.
- M. Di Marco, *La tragedia greca*, Roma, 2014.
- M. Detienne (a cura di) *Il mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1994.
- M. Detienne, *Introduzione. Mito e linguaggio. Da Max Muller a Claude Lévi-Strauss*, in M. Detienne (a cura di) *Il mito*, op. cit. pp. 3-21.
- Euripides, *Bacchae*, editor E. Kopff, Teubner, Leipzig, 1849.
- Euripides, *Helena*, edidit K. Alt, Teubner, Leipzig, 1964.
- Euripide, *Tragédies*, VI, 2: *Les Bacchantes*, éd. par M. La Croix, Les Belles lettres, Paris, 1976.
- Euripide, *Elena*, a cura di C. Barone, Firenze, 1995.
- Euripide, *Tragédies*, V: *Hélène-Les Phéniciennes*, éd. par F. Chapouthier, H. Grégoire, L. Méridier, Les belles letters, Paris, 2002.
- Euripide, *Le Baccanti*, a cura di Vincenzo Di Benedetto, Milano, 2010.
- P. Gilbert, *Souvenirs de l'Égypte dans l'Hélène d'Euripide*, «AC» 18, 1949.
- M. Giordano-Zecharya, *Tragedia greca, religione e riduzionismi. Un bilancio critico a proposito di un nuovo studio di C. Sourvinou-Inwood*, Urbino, Vol. 81, No. 3 (2005).
- R. Goossens, *L'Égypte dans l'Hélène d'Euripide*, «ChrÉg» 20, 1935.
- F. Jesi, *L'Egitto infero nell'Elena di Euripide*, «Aegyptus», 1965.
- J. Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, 2005.
- G. Mastromarco, P. Totato, *Storia del teatro greco*, Milano, 2008.
- A. Motte, *Tempo della festa e tempo del mito nella religione greca*, in *Interrompere il quotidiano, la costruzione del tempo nell'esperienza religiosa*, a cura di N. Spineto, Milano 2015.
- A. Privitera, R. Pretagostini, *Storia e forme della letteratura greca*, Milano 1997.
- G. Ronnet, *Le cas de conscience de Théonoé ou Euripide e la sophistique face à l'idée de la Justice*, «RPh» 53, 1979.
- D. Sabbatucci, *Saggio sul misticismo greco*, Roma, 1965.

D. Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano, 2013.

N. Spineto, *Dionysos a teatro. Il contesto festivo del dramma greco*, Roma, 2005.

J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, Torino, 1991.

Elena, Numero Unico, programma di sala e traduzione del LV Ciclo di Rappresentazioni Classiche al Teatro greco di Siracusa, Fondazione INDA, Siracusa 2019.