Issn: 2282-0876
n. 18, luglio-dicembre 2021

Laura Pernice

Ri-formare il mito.
Le regie di Davide Livermore e Carlus Padrissa al Teatro Greco di Siracusa

Among the recent directorial rewrites of ancient dramas stand out the tragedies – Coefore Eumenidi and Baccanti – staged by Davide Livermore and Carlus Padrissa at the fifty-sixth edition of the Greek Theatre festival in Syracuse. The essay, starting from a reflection on the stylistic modes of the 'return to the ancient', analyzes intentions and compositional procedures of Livermore and Padrissa's scenic writings. Even with different authorial options, in the performances examined the directors are not limited to a simple work of adaptation, but carry out a convinced technological and performative reformation of the rhetoric of the tragic, interweaving mythical aura and contemporary civil themes in the function of a deeply political theatre.

Slittata dalla primavera all'estate a causa dell'emergenza Covid-19, il 3 luglio 2021 è iniziata la cinquantaseiesima edizione del Festival delle Rappresentazioni Classiche della Fondazione INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico). Agli spettatori che fino al 21 agosto occuperanno le gradinate rupestri della cavea siracusana l'INDA offre un programma di grande impatto, che dialoga con la mostra multimediale "Orestea atto secondo" allestita a Palazzo Greco, e volta a commemorare – in stretto parallelismo con l'oggi – la ripresa degli spettacoli classici nel 1921, dopo la Grande Guerra e l'epidemia di influenza Spagnola.

Tre *ensemble* femminili del mito sono i protagonisti dell'attuale cartellone: *Coefore Eumenidi* di Eschilo portato in scena da Davide Livermore, qui alla seconda esperienza siracusana dopo l'*Elena* del 2019; *Baccanti* di Euripide, diretto da Carlus Padrissa; e *Nuvole* di Aristofane, con la regia di Antonio Calenda. In attesa di aggiungere allo sguardo l'occasione ludica del dramma satiresco concentriamo la visione analitica dentro il perimetro del tragico, optando per una riflessione 'a doppio binario' che prova a tenere insieme i processi di invenzione ed elaborazione registica degli spettacoli di Livermore e Padrissa.

1. Davide Livermore, Coefore Eumenidi

L'archivio delle attualizzazioni contemporanee dei drammi antichi, sulla scia di Cristina Baldacci, si può definire un 'archivio impossibile',[1] a tal punto sono numerose le ricreazioni del mito, sia drammaturgiche che sceniche, nella storia del teatro moderno. Pur in una sconfinata gamma di forme rappresentative tutte si sono sempre mosse tra «i due estremi dell'archeologia, con il tentativo di ricostruzione filologica della rappresentazione classica, e dell'attualizzazione critica del modello, in funzione del contesto storico, politico, sociale e culturale d'arrivo».[2] Su questa dicotomica altalena stilistica non è semplice acquisire un assetto, e spesso la scelta prevalente è stata quella di imboccare in modo netto una sola strada interpretativa, piuttosto che raggiungere un equilibrio dinamico tra i due poli.

Superano questa *impasse* di posture tragiche le figure del mito portate in scena da Livermore e da Padrissa, che, ciascuna all'interno di una personalissima cosmogonia re-

gistica, riescono a incarnare i «grandi universali dell'esperienza»[3] rappresentati dai modelli tragici secondo dispositivi performativi di efficace modernità.

Il primo spettacolo allestito per la stagione corrente, *Coefore Eumenidi*, porta con sé precisi richiami al contemporaneo che, espressi attraverso un «trasloco»[4] spazio-temporale, e «segni di performance»[5] ad alta densità visiva e semantica, aggiungono al racconto mitico note culturalmente rilevanti, in funzione di un teatro dall'autentica valenza politica. È quindi con un'inquadratura 'a ritroso' dal presente al mito che va osservata questa rappresentazione, mettendo in pratica un deciso *zoom out* che da un frangente storico circoscritto, e vicino nello spazio e nel tempo, si allarga all'universalità archetipica dell'immaginario tragico, ossia – per dirla con Marianne McDonald –[6] guardando al nucleo di un 'sole antico' attraverso la rifrazione di una luce moderna.

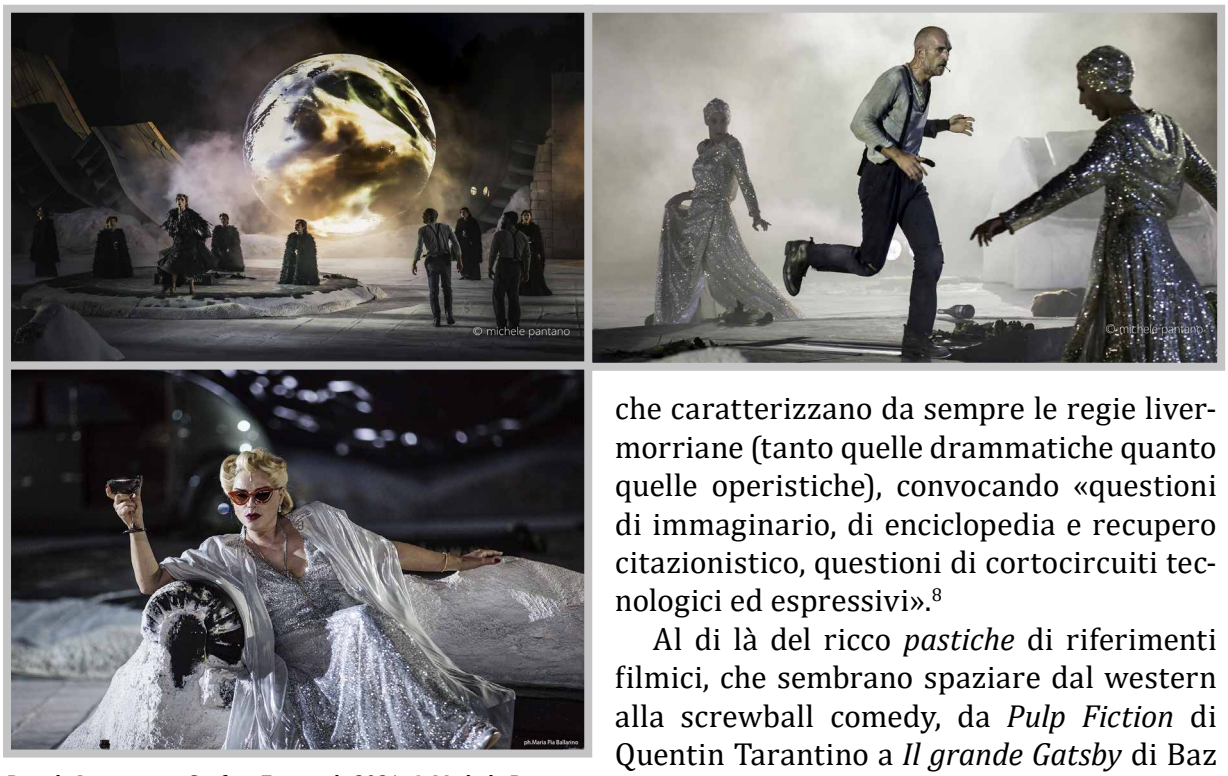
La metafora eliotropia, oltretutto, ben si addice al principio estetico che informa l'impianto scenografico creato da Livermore, al cui centro di un'ambientazione distopica, che mostra la reggia degli Atridi ridotta a scabre macerie e ibernata sotto tumuli di neve, si staglia un imponente globo a led che proietta raggi elettronici, alternati all'immagine topografica di un bulbo oculare, che guizza senza posa sulla superfice dello schermo. Con un prodigioso effetto visivo, tecnologicamente determinato, la regia di Livermore immette dentro il centro della scena la potenza ultraterrena e l'onniscienza scopica della *dike* divina, che nel paradigma mitico di *Coefore Eumenidi* si contrappone con forza a quella degli uomini. L'attualizzazione della tragedia eschilea dentro una nuova cornice di senso non avviene soltanto con l'utilizzo dei linguaggi mediali, ma soprattutto per mezzo di una vistosa *re-location* interpretativa, ovvero attuando uno scarto cronotopico delle cupe vicende della casata di Atreo, che Livermore trasferisce nel clima livido e persecutorio dell'Italia dei totalitarismi.

Attorno al sepolcro del guerrafondaio Agamennone, unico elemento dell'ipotesto eschileo che il regista mantiene inalterato, si articola un sistema di coefficienti scenici che indulge sulle insegne della società moderna, assunte come simboli di una stirpe corrotta e contaminata dal *mìasma*, soggiogata dalla violenza e macchiata di 'sangue che chiama sangue'.

È così, dunque, che il fantasma del sovrano Argivo compare sotto forma di minaccioso avatar dentro la sfera del maxi-schermo; che il principe Oreste si rivela alla sorella Elettra sulla tomba del padre armato di una scintillante rivoltella, oltre che di smania di vendetta per riscattarne l'assassinio; che il tiranno Egisto giunge alla reggia a bordo di un'iconica Lancia Aprilia, per esibire un'aggressività sguaiata e tracotante, dalle esplicite somiglianze con la violenza mafiosa; che le Erinni – lontanissime dall'iconografia originale – si materializzano sulla scena ricoperte di lustrini, e perseguitano il vindice principe al passo di rapsodiche coreografie roteanti, e al suono di vocalizzi distorti da *delay* ed effettistica; che il dio Apollo, in smoking albo e papillon, sfoggia la propria arringa in difesa di Oreste nel tribunale dell'Areopago con toni e gesti da lezioso dandy; che la regina Clitennestra marca il suo *leading role* nella saga eschilea agghindata con un luccicante abito di *paillettes* laminate, mentre le pose plastiche con le coppe di champagne, la mimica carica di *pàthos* e gli 'accessori di movimento'[7] (la lunga mantella, lo strascico del vestito) che scuote con seducente pregnanza la proiettano senza incertezze sull'atlante dei modelli divistici della cultura occidentale.

La rinuncia a uno scenario remoto coincide con la creazione di un orizzonte simbolico pregno di *agency* performativa, resa soprattutto dalle abilità interpretative di Giuseppe Sartori (Oreste) e Laura Marinoni (Clitennestra), e fitto di allusioni cinematografiche,

n. 18, luglio-dicembre 2021



Davide Livermore, *Coefore Eumenidi*, 2021, © Michele Pantano

che caratterizzano da sempre le regie livermorriane (tanto quelle drammatiche quanto quelle operistiche), convocando «questioni di immaginario, di enciclopedia e recupero citazionistico, questioni di cortocircuiti tecnologici ed espressivi».[8]

Al di là del ricco *pastiche* di riferimenti filmici, che sembrano spaziare dal western alla screwball comedy, da *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino a *Il grande Gatsby* di Baz Luhrmann, quel che ci interessa valutare è la congruenza della costruzione registica ad un principio di «testo nel tempo», per cui – spiegava produttivamente Gianfranco Contini – «la filologia, quando ne ha i mezzi, riapre [il] testo chiuso e statico, lo fa aperto e dinamico».[9] Ecco dunque che la dichiarazione del regista torinese di voler «fare lo spettacolo più filologico possibile»[10] si salda effettivamente con la performance messa in scena, che sebbene enunci alla lettera il dettato eschileo non visualizza affatto la semantica dei versi, ma la incardina in un composito 'ipertesto registico' di concrezioni simboliche e codici espressivi, dalla spiccatissima tempra autoriale. Del resto, anche la sintesi assiomatica di Gherardo Ugolini conferma il vigore dell'impronta creativa livermorriana: «È chiaro che se si affida l'allestimento di una tragedia greca a Livermore, questa nelle sue mani diventa la tragedia di Livermore, con tutta la ricodificazione dei linguaggi e dei significati che ne consegue».[11]

Considerato l'attuale declino delle modalità registiche,[12] e lo smarrimento di molte operazioni contemporanee nel frastagliato «labirinto della post-regia»,[13] il fermento inventivo e la *leadership* estetica di Livermore si pongono come fecondi induttori di scrittura scenica, intesa come un sistema di scrittura tecnologicamente e linguisticamente aggiornato in cui – ci indica Gerardo Guccini – «il segno teatrale, non più dislocato sulle coordinate di lettura dispiegate dalla vicenda drammatica, contrae significante e significato risolvendosi in addensamenti di presenza».[14] Che questa rappresentazione del mito del poeta di Eleusi presenti una forte combustione di segni espressivi e rimandi intersemiotici, e uno spessore a tratti manieristico delle partiture gestuali e vocali, è un dato da ricondurre alla specifica *texture* delle costruzioni registiche di Livermore. Se a volte si ha l'impressione di un eccesso di 'forma', e dunque di uno sbilanciamento sul piano della sintassi scenica, in altri momenti il gioco di contrappeso fra nucleo testuale classico e composizione spettacolare moderna raggiunge un assetto di solida intensità.

È il caso soprattutto dello ieratico *thrênos* del coro delle Coefore amplificato elettronicamente, ad allargare le vibrazioni acustiche del *soundscape* in gramaglie, e della disperata '*struggle for life*' di Marinoni/Clitennestra, nella serrata e struggente sticomitia con

il figlio in cui lo supplica di non ucciderla. Quando fa irruzione la violenza del mito, incarnata appunto dal furore matricida di un Oreste libero e vendicativo, la patinata maschera della regina-diva si sgretola, e la sua conturbante aura da star si scioglie nelle frementi lacrime di un'eterna figura di *pàthos*, senza tempo e senza artificio.

2. Carlus Padrissa, Baccanti

Che la filologica fedeltà al testo non escluda lo slancio creativo, anche nelle sue levature più vertiginose, lo dimostra con grande efficacia scenica l'allestimento di *Baccanti* firmato da Carlus Padrissa. Co-fondatore della storica compagnia catalana Fura dels Baus, per il suo debutto registico al teatro siracusano Padrissa si è confrontato con un'opera cardine della drammaturgia classica, enunciante l'affermazione del culto di Dioniso nell'antica Grecia, il dio a cui la tragedia stessa era consacrata. In questo senso *Baccanti* costituisce un ritorno alla genesi del tragico, un'immersione alle fonti stesse del contraddittorio e dell'inconciliabile, di quella lacerante visione dell'esistenza incarnata dal dio figlio di Zeus e della mortale Semele: al tempo stesso ctonio e celeste, umano e divino, diurno scopritore del vino, e notturno nume delle orge e dei misteri. Nella contrapposizione duale e assoluta che è cifra di Dioniso si dispiega l'intero *plot* del dramma euripideo, in cui il contrasto tra le pulsioni istintuali delle Baccanti seguaci del dio e la razionalità del sovrano Penteo spregiatore del suo culto raggiunge una spaccatura tragica davvero impressionante.

Nelle coordinate estremamente bipolari del testo non è facile trovare un equilibrio rappresentativo, e se la scelta attualizzante di Livermore per *Coefore Eumenidi* è stata quella di adottare il presente come metafora del mito, al contrario Padrissa nella sua regia ricava dal mondo primitivo di *Baccanti* espliciti collegamenti all'oggi, aprendo le maglie del *mythos* grazie a una potente chiave espressiva.

L'interferenza tra antico e moderno, o meglio tra aura mitica e realtà contemporanea d'altronde trova riscontro nel sentire artistico del gruppo catalano, che dagli anni Ottanta si è affermato sulla scena internazionale con la creazione di spettacoli per grandi eventi[15] e di performance ipermediali e tecno-attiviste,[16] dalla forte componente macchinica, visuale e musicale e sempre più votate all'interattività e all'immersività.[17] Già agli esordi del gruppo, infatti, Sharon Feldman collocava i lavori della Fura «in uno spazio di flusso temporale: tra un passato che si rivela attraverso il rituale primitivo e un futuro che si mostra tramite le visioni mediatizzate di un'Europa globalmente orientata sulle nuove tecnologie»;[18] e qualche anno più tardi anche Carlo Infante leggeva così la filogenesi del collettivo: «La Fura dels Baus […] lavora sull'idea di un 'teatro-panico' artaudiano d'elezione, condito da un sapore catalano che ne amplifica in eventi campali e dionisiaci la matrice estremista».[19]

È possibile, quindi, individuare un consolidato *pattern* retorico-formale nella scrittura scenica di Padrissa per *Baccanti*, che si basa sul formato *maximal* dello show design e sull'ingegneria delle costruzioni meccaniche, e canalizza l'elemento performativo-rappresentativo verso un'espressività primitiva, ferina, disinibita, legata alla corporeità acrobatica circense.

Carlus Padrissa, *Baccanti*, 2021, © Michele Pantano

n. 18, luglio-dicembre 2021

Attingendo al suo personalissimo 'arsenale delle apparizioni' il regista spagnolo popola il quadro scenografico con tre installazioni metalliche stilizzate, di enormi dimensioni e flagrante iconologia: un colosso semi-mobile con corna da toro, a raffigurare una delle metamorfosi di Dioniso descritta nel mito; un manichino anatomico alla De Chirico che, «ferroso, altissimo, ultratitanico»,[20] divarica gli arti inferiori ed espelle un feto che piomba sulla *skenè*, indicando la 'mitica' nascita del dio avvenuta da una coscia del padre Zeus; e una testa umana dalla struttura alveolare che funziona da scatola scenica, aprendosi e chiudendosi a seconda delle dinamiche attanziali. Se già l'estetica '*kolossal*' di questa drammaturgia visiva determina un forte impatto percettivo, fa da controaltare alla robusta solidità delle macchine sceniche una dinamica drammaturgia performativa ancora più dirompente.

Nella rara circostanza di un casting perfetto il ruolo di Dioniso è affidato a una impeccabile Lucia Lavia, che incanta con un'espressività corporea e vocale duttile e cangiante, insieme sensuosa e spietata, esattamente in linea con l'ambiguità perturbante del *deus*, e con quel mix di *fascinatio* e violenza che definiva la religione dionisiaca. Nel sistema dei personaggi spicca anche il Penteo di Ivan Graziano, capace di esprimere ogni sfumatura psicologica dell'*escalation* di curiosità morbosa, desiderio voyeuristico e ottenebramento mentale che scandisce la sua inesorabile possessione.

Oltre ad aver centrato appieno la scelta dei protagonisti, Padrissa mostra di avere colto nel segno l'ebbrezza fisica delle Menadi invasate dal furore mistico, e, in accordo con la trama euripidea, allestisce un doppio coro all'insegna della performatività. Sviluppando l'ermeneutica del testo attraverso segni teatrali postdrammatici – in particolare corporeità, musicalizzazione e opulenza ottica –[21] la regia dà forma a due gruppi di Baccanti, entrambi interpretati dai talentuosi allievi dell'Accademia d'arte del dramma antico della Fondazione INDA.

Carlus Padrissa, *Baccanti*, 2021, © Michele Pantano

Il primo, quello delle donne tebane iniziate all'idillio dionisiaco, prende forma dall'esperienza di coreografie acrobatiche aeree della Fura[22] e, attraverso l'impiego di una mastodontica gru, vede un mega *suite* di trentasei Baccanti librarsi in volo sopra la scena e disegnare nell'aria «infiniti gruppi laocoontici»[23] di metamorfica leggerezza. La vertiginosa tessitura dei corpi intrecciati nello spazio del cielo, che oscillano sull'onda incantatoria di cori a cappella, raffigura in modo stupefacente la 'levitazione orgasmica' dell'estasi erotica.

Il secondo coro, invece, è quello delle seguaci orientali che, con una scelta anagrafica e di genere particolarmente azzeccata, riunisce una folla di ragazze e ragazzi adolescenti, in *shorts* strappati e sneakers sporche, capelli arruffati e trucco marcato. Il loro ingresso alla cavea avviene secondo un principio di 'teatro sferico' che curva l'asse tra scena e platea: in assetto liberamente scomposto i Baccanti teenager scendono dalle gradinate saltellando, ballando e correndo in ogni direzione, animando lo spazio del pubblico con l'ipercinesi contagiosa dei loro corpi scattanti, e scuotendo il *soundscape* al ritmo convulso di tamburi e tamburelli (i «'vessilli sonori' più importanti delle danze di possessione»).[24] La foga data dall'esaltazione rituale non si esaurisce nell'evocazione coreutica dei baccanali, ma estrae dal nucleo metaforico del mito un'abbagliante proiezione contemporanea. Alla sua seconda apparizione il giovanissimo coro, avvolto da nuvole di spray rosa, invade gli spalti e la scena agitando cartelloni con slogan femministi ad alto tasso di attualità, tra cui «My body, my choice» (Mio il corpo, mia la scelta), «Si violan mujeres, violamos sus leyes» (Se violano le donne, violiamo le loro leggi), e scuotendo uno striscione rosso fiammante che esibisce una sintesi icastica dell'ideologia dionisiaca: «Todos somos Baco».

Nella (re)visione di Padrissa il *furor* delle Menadi euripidee richiama i fervori delle manifestanti messicane che nel 2019 hanno protestato in migliaia contro il femminicidio e gli abusi sessisti. La ribellione ai vecchi modelli di vita delle Baccanti del V secolo diventa così lo stemma *ante litteram* di una rivoluzione ancora necessaria, di una reazione attiva al maschilismo becero e alla violenza di genere. Facendo leva sulla funzione iconica e coreografica dello spettacolo,[25] e avvalendosi del generoso ardore fisico degli allievi siracusani, il regista catalano riesce a innescare un fecondo cortocircuito tra cronaca odierna e *fabula* mitica, che rinnova e rilancia il significato più autentico dell'eccitata euforia delle donne di Dioniso: la fierezza di una libertà sessuale scevra da precetti e condizionamenti patriarcali, anche eccedente, senza recinti.

---

[1] C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi Editore, 2016.

[2] A. Albense, 'Riscrittura di una tragedia: Aiace, *U Tingiutu*', in Ead., A *modo loro. Riscritture, transcodificazioni, dialoghi con i classici*, Palermo, Palermo University Press, 2020, p. 25.

[3] J. Hillman, *Figure del mito*, trad. it. di A. Bottini, Milano, Adelphi, 2014, p. 218.

[4] Sul concetto di 'trasloco' si veda G. Bertolucci, *Cose da dire*, Milano, Bompiani, 2011, pp. 102-110.

[5] Cfr. R. Dyer, *Star* [1979], trad. it. di C. Capetta, D. Paggiaro, A. Verze, Torino, Kaplan, 2009, pp. 163-181.

[6] Cfr. M. McDonald, *Sole antico luce moderna* [1992], a cura di F. Albini, Bari, Levante, 1999.

[7] Cfr. A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, Torino, Nino Aragno Editore, 2002.

[8] G. Carluccio, S. Rimini, 'La trasversalità dei linguaggi nella regia d'opera contemporanea. Il caso Davide Livermore', in L. Bandirali, D. Castaldo, F. Ceraolo (a cura di), *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*. Lecce, UniSalento University Press, 2020, p. 14.

[9] G. Contini, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990, p. 9.

[10] D. Livermore citato in D. Sessa, 'Siracusa. La nuova stagione Inda nel segno dell'avanguardia', *Barbadillo*, 11 giugno 2021, <https://www.barbadillo.it/99109-siracusa-la-nuova-stagione-inda-nel-segno-dellavanguardia/>, [accessed 13 luglio 2021].

[11] G. Ugolini, 'Oreste, un pistolero tra le nevi di Argo. A Siracusa 'Coefore' e 'Eumenidi' per la regia di Davide Livermore', *Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo*, 5 luglio 2021, <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/oreste-un-pistolero-tra-le-nevi-di-argo-a-siracusa-coefore-e-eumenidi-per-la-regia-di-davide-livermore> [accessed 13 luglio 2021].

[12] Ci riferiamo a un'*impasse* del teatro post-novecentesco ampiamente dibattuta negli studi teatrologici; sulla questione si veda almeno: M. De Marinis, 'Seminario sulla rappresentazione. Testo-base', *Culture Teatrali*, 18, primavera 2008, pp. 7-14; F. Cordelli, *Declino del teatro di regia*, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2014.

[13] G. Guccini, 'La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale', *TurinD@msReview*, n. 33/2, 2010, p. 88.

[14] Ivi, pp. 86-87.

[15] Su tutti l'allestimento *Mar Mediterranei* per la cerimonia inaugurale dei Giochi Olimpici di Barcellona nel 1992.

[16] Cfr. A. M. Monteverdi, 'Un teatro tecno attivista', in Ead., *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 210-216.

[17] Non è questa la sede per scrivere né di tecno-teatro né di interattività e immersività, perciò ci limitiamo a rimandare – anche in specifico riferimento ai lavori della Fura – almeno a: A. Pizzo, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Torino, Accademia University Press, 2013, e A. M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Roma, Dino Audino, 2020.

[18] S. G. Feldman, 'Scenes from the Contemporary Barcelona Stage: La Fura dels Baus's Aspiration to the Authentic', *Theatre Journal*, 50/4, 1998, p. 451.

[19] C. Infante, 'Teatro in trance e cyberperformance', *Virtual*, giugno 1995.

[20] C. Celi, 'La "fura" diabolica delle Baccanti incanta il Teatro Greco', *La Sicilia*, 5 luglio 2021, <https://www.lasicilia.it/spettacoli/news/siracusa_baccanti_rappresentazioni_classiche_inda-1267011/> [accessed 13 luglio 2021].

[21] Cfr. H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico* [1999], trad. it. di S. Antinori, Imola, Cue Press, 2017, pp. 91 e segg.

[22] Già create nelle spettacolari messinscene dell'*Anello del Nibelungo* nel 2009.

[23] C. Celi, 'La "fura" diabolica delle Baccanti incanta il Teatro Greco'.

[24] S. Colazzo, *Il museo e la formazione dell'identità sociale tra storia e territorio*, Melpignano, Amaltea, 2002, p. 11.

[25] Per questi concetti si rimanda a L. Mango, 'Corpi di scena', in Id., *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 281-328.