

LO SPAZIO SCENICO NEI TEATRI ANTICHI

Una lettura diacronica sull'uso del Teatro Greco di Siracusa attraverso le scene per l'Oresteia

Vittorio Fiore

TEATRO ANTICO, USO CONTEMPORANEO, ORESTEA

Il Teatro Greco di Siracusa costituisce il banco di prova di molti grandi scenografi, che prima di tutto devono confrontarsi con le importanti dimensioni dell'invaso: a tutti gli effetti un "teatro totale", privo di backstage, che sottopone gli attori a tempi scenici dilatati da lunghi percorsi non protetti alla vista. Muovendosi sulle orme di Duilio Cambellotti in molti hanno scelto di non considerarlo un "contenitore di scenografie", ma luogo da riattivare nel dialogo fra preesistenza e innovazione. Infatti, perfezionando nel tempo il suo pensiero progettuale, Cambellotti era giunto a concepire volumi puri, controllati nell'accostamento plastico e fortemente caratterizzati cromaticamente, accentuando il valore simbolico dei colori scelti: il nero del lutto, la purezza del bianco, il porpora e l'oro della regalità. Prendendo le distanze da una iniziale "maniera archeologica", l'artista detterà le regole per affrontare la scenografia per questo teatro, attuando contaminazioni tra linguaggi figurativi dell'epoca, negando una scena descrittiva. Lo schema assunto utilizzerà i due massi rocciosi residui dei *pàrodoi* come quinte che lasciano al centro un'ampia apertura, quasi un boccascena; qui attori, danzatrici e corifei ritroveranno le caratteristiche introdotte da Appia, riconosciute e confermate come configurazione per una perfetta visibilità della *partitura gestica*, che consente loro di schierarsi su varie altezze e sulla sommità di una scena corrugata, che restituisce molteplici spunti recitativi. I ruderi esaltati, non soffocati o nascosti, accolgono un sistema di luoghi evocati, edizione per edizione fino ad oggi, in allestimenti scenici molto flessibili, che possano modificarsi a scena aperta, o ospitare tragedie diverse in giorni alterni con variazioni minime. Questo contributo sceglie nei tre drammi che compongono l'*Oresteia* di Eschilo (*Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*) il caso emblematico per narrare, attraverso gli allestimenti, lo sviluppo e l'evoluzione di un pensiero progettuale che si misura da oltre un secolo con le dimensioni e il significato culturale dell'uso contemporaneo del Teatro Greco di Siracusa.

ANCIENT THEATRE, CONTEMPORARY USE, ORESTEIA

*The Greek theatre of Syracuse is the main test bed of lots of prominent scenographers, who need to confront themselves with the powerful size of its space: an "absolute theatre" for all intents and purposes, with a lack of backstage that forces the actors through dilated scenic times due to visible long paths. Following Duilio Cambellotti's path, many decided to not treat it as a "set container", more as a location to reactivate in a dialogue between pre-existence and innovation. Improving his project mindset, Cambellotti ended up conceiving pure volumes, controlled in plastic juxtaposition and strongly-characterized chroma keys, highlighting the symbolic value of chosen colours: grieving black, pure white, purple and gold linked to regality. Distancing himself from a more classical "archeological approach", the artist will set his own rules to deal with set design of this theatre, mixing contaminations between figurative languages of the time and rejecting a descriptive scene. This chosen scheme uses two boulders, old *pàrodoi* residues, as backstage with a wide open space at the center, almost as a proscenium; in this place actors, dancers and coryphaeus will find again Appia's introduced characteristics, well-known and confirmed as an ideal configuration for perfect visibility of a gestural script. This gives them chances to arrange on multiple heights and at the peak of a corrugated scene, returning in multiple acting sparks. The mentioned ruins, not concealed nor suffocated, welcome a system of evoked locations in every edition of the plays still to these days with extremely flexible sets, able to change while everyone witnesses this, or hosting multiple plays on alternate days, with minimal changes. This essay chooses in Aeschylus' Oresteia three plays (Agamemnon, The Liberation Bearers, The Eumenides) the emblematic case of narrating through sets the development and the evolution of a project mindset that has been challenged over a century by the grandeur and the cultural weight of contemporary use of the Greek theatre of Syracuse.*

Vittorio Fiore

Università di Catania
vittorio.fiore@unict.it

LO SPAZIO SCENICO NEI TEATRI ANTICHI

Una lettura diacronica sull’uso del Teatro Greco di Siracusa
attraverso le scene per l’Orestea

Vittorio Fiore

Premessa

Nei teatri antichi «lo spettatore non ha di fronte soltanto la rappresentazione di un dramma, ma gode di un punto di osservazione sulla città, [...] sulla campagna oppure sul mare»; doppia la funzione del teatro, monumento culturale, ma anche strumento «per offrire ai visitatori la visione straordinaria di uno spazio naturale o artificiale».¹ Il teatro greco, riconfigurando un pendio in gradinata, costituisce una connessione urbana tra l'agorà e l'area sacra immediatamente fuori dall'area cittadina, ma raggiungibile a piedi. Questa continuità viene interrotta con l'introduzione della scena fissa, che si consolida in una costruzione monumentale in pietra in sostituzione dello schermo temporaneo in tessuto che aveva avuto inizialmente il compito di nascondere la zona di attesa e preparazione degli attori. Pare risalga ad Eschilo e alla comparsa del secondo personaggio in scena lo spostamento dell'azione: due attori costituiscono un piano, sono come due figure in un rilievo classico e devono dunque avere alle spalle una parete. Si deve invece ad Aristofane con *Pace*, ambientata in tre luoghi differenti, la necessità delle tre porte aperte nella scena, che rappresentavano in modo alternato la reggia, la città o i suoi luoghi. L'azione esce dal centro del coro per collocarsi su un piano tangenziale all'orchestra; la forma del teatro si completa rendendolo così stabile e riconoscibile, spazio dove svolgere gli agoni drammatici, una riforma della tragedia, espressione più elevata della tradizione poetica.²

L'Orestea: un complesso sistema di luoghi che incide sul progetto scenico

Qui si individua nei drammi che compongono l'Orestea il caso emblematico per narrare, attraverso gli allestimenti, lo sviluppo e l'evoluzione di un pensiero progettuale che si misura da oltre un secolo con le dimensioni e il significato culturale dell'uso contemporaneo del teatro greco di Siracusa.

L'Orestea per il sistema di luoghi evocati presuppone una scena flessibile, che possa sopperire alla mancanza di sipario e di backstage. La saga degli Atridi si snoda attraverso una trilogia che narra e intreccia le storie di tre generazioni su un ordito comune, dove i protagonisti si alternano nel duplice ruolo di vittime e carnefici: l'Orestea. Pervenuta a noi integra, racconta un ampio lasso temporale che intercorre tra tre momenti: l'Agamennone, dove Oreste è bambino lontano al sicuro nella Focide; le Coefore che si recano sulla tomba del re ove si prepara la vendetta di Oreste su ordine di Apollo; le Eumenidi, Erinni divenute benevole per “sacra persuasione” di Atena, che smettono di inseguire Oreste, riportato ad Atene ed assolto dal tribunale dell'Areopago presieduto dalla dea.

Forte è la contrapposizione tra le prime due tragedie, dove persiste l'irrazionalità del mondo antico e arcaico, ed Eumenidi, dove prevale la razionalità delle istituzioni della polis, in cui Oreste si rifugia.

Le tre tragedie, pur mantenendo autonomia, costituiscono «una sorta di singolo atto di una storia complessa, che pur snodandosi lungo un ampio arco di tempo e spostandosi tra vari luoghi mantiene sempre una serrata unità di svolgimento».³

La scelta dei luoghi deriva dal congegno narrativo in cui spicca il fasto architettonico della scena, a differenza degli altri drammi eschilei sui Labacidi di Tebe dove la scena

è più semplice. L'Orestea richiede una regia complessa: l'Agamennone si svolge alle porte di Argo, o comunque in luoghi aperti davanti alla reggia, rappresentata dalla porta centrale della skenè, che assume valenza simbolica e drammaturgica. Ne accrescono la riconoscibilità un tappeto di porpora per l'ingresso trionfale al ritorno dello sposo e un carro di viaggio (a volte una barca). Nello spazio interno si svolgono efferati omicidi, ai quali gli spettatori non possono assistere e la cui percezione è affidata al suono.

In primo piano nelle Coefore è il tumulto di Agamennone, in un luogo aperto da cui può scorgersi il bosco delle Erinni. La skenè, funzionale alle ambientazioni descritte, sarà in Eumenidi esclusa, quasi relegata fuori scena; la tragedia esige dalla metà del primo episodio uno spostamento dell'azione dal tempio delfico all'acropoli di Atene..

Per Eumenidi, Eschilo introduce l'innovazione delle scene in interni: il tempio di Apollo a Delfi e quello di Atena ad Atene. Questo presuppone una maggiore astrazione nella messa in scena, creando i presupposti destinati a rivoluzionare la storia della scenografia: viene introdotta l'idea che il teatro, luogo aperto, fosse in realtà adatto anche a simulare ambienti interni, a meno di non servirsi dell'enciclopedia.

Lo spostamento della scena da Delfi in Atene è evidenziato da un espediente drammaturgico eccezionale: nel testo, per un breve ma significativo momento, la scena rimane completamente vuota, provocando una interruzione nella regolare e realistica percezione del tempo e dello spazio: un intervallo utile per segnare una pausa e consentire uno stacco mentale necessario alla risemantizzazione dello spazio scenico come Atene.⁴ Anche i testi contribuiscono ad evocare spazi con le cosiddette “didascalie implicite” che restituiscono notizie del contesto mimetizzate nelle battute.⁵

Duilio Cambellotti: l'assenza della skenè al Teatro Greco di Siracusa, 1914-1948

Duilio Cambellotti tra il 1914 e il 1948 affronterà più volte, per il teatro greco di Siracusa, il difficile tema della scenografia in questo invasato dove la mancanza della skenè diventa una sfida per lo scenografo: l'artista romano rinuncia ad un'architettura posticcia per ricostruire le forme della skenè, accettando questa “assenza” quale risorsa per il suo lavoro. L'eliminazione risale al '500, quando l'imperatore Carlo V riutilizza le pietre dell'intero teatro nella costruzione delle mura urbane di Ortigia. Il teatro, di cui resta una grande impronta, è così libero da vincoli, aperto al paesaggio, pronto ad integrare nelle sue qualità spaziali di “teatro totale” i progetti scenici contemporanei, che si alterneranno per più di cento anni fino ad oggi, secondo i principi tracciati dal Cambellotti.

Perfezionando un pensiero di scena metonimica lo scenografo giunge ad un sistema di volumi puri, angoli smussati, superfici cromaticamente dense, prive delle texture che informavano le prime scenografie orientate alla rappresentazione di tessiture murarie ciclopiche; da queste soluzioni realistiche l'artista prende presto le distanze attuando una contaminazione con il linguaggio figurativo dell'epoca. Il percorso produttivo dell'artista, pur nell'alternanza da posizioni classiche a sperimentazioni d'avanguardia, sarà comunque volto ad una progressiva emancipazione da una iniziale “maniera archeologica” ad una sottrazione di simboli e citazioni verso una “maniera architettonica”,⁶ sempre più integrata ai ruderi, liberata da pesanti scenografie che ne occultassero la forma.

La sintesi si materializza in uno schema in cui due muri, quasi dei propilei, lasciano un'ampia apertura che inquadra, come un boccascena, un sistema di rampe, podi e scale, sulle quali gli attori si dispongono, trovando in quell'articolazione molteplici spunti recitativi; le danzatrici di Hellerau, venute al seguito di Valerie Kratina, Jia Ruskaja e Rosalia Chladek, ritrovavano uno spazio che, con le stesse caratteristiche introdotte

1 Carlson M., 1989-2021
2 Adriani E., 2017, pp.10-11
3 Adriani E. 2017, p.29

4 Banfi A., 2008
5 Adriani E. 2017, p.25
6 Centanni M. 2004, p.13



da Adolphe Appia nell'assetto innovativo del teatro di Dalcroze a Dresda, concedeva perfetta visibilità alla coreografia da ogni posto del *kòilon*, schierando su varie altezze le file di danzatrici. Il chiaroscuro ottenuto da questi cambi di quota sottolineava i gradini e sulla sommità le *silhouette* dei personaggi si stagliavano sul paesaggio aperto verso il mare. Il porto grande di Siracusa, delimitato dalla penisola del Plemmirio, dal profilo dei monti Climiti e dall'isola di Ortigia sulla sinistra, offriva un fondale naturale ancora incontaminato, simile a quello che i greci avevano visto quando scelsero il Temenite come colle per "scolpire" il teatro. La città contemporanea non ne aveva ancora attaccato le pendici; questa condizione costituiva valore aggiunto alla scena insieme alle vestigia del teatro, creando un rapporto di continuità tra città, paesaggio e teatro.

Cambellotti si misura separatamente con *Agamennone* (1914, 1930) e *Coefore* (1921) e con l'*Oresteia* intera (1948).

Per l'*Agamennone* del 1914 concepisce una piazza urbana, lastricata con pietre irregolari, che, contravvenendo alle regole del teatro classico, proponeva la sostituzione dell'"altorilievo mobile" con un inedito dispositivo: lo «sviluppo in profondità»,⁷ una prospettiva asimmetrica e dinamica che impose la presenza di grandi masse di figuranti. Ai canoni che avrebbero voluto la porta regia in asse centrale con la cavea si sostituirono mura curve ciclopiche, che inglobando parte dell'orchestra, serravano al centro un'unica concessione archeologica: la Porta dei Leoni di Micene riprodotta come citazione. I due massi rocciosi dei *pàrodoi* fungevano da quinte, lasciati al naturale, senza soluzione di continuità con il muro ciclopico, con la reggia eccentrica degli Atridi e con la torre di avvistamento sul fianco. [Fig.1]

Superata l'impasse di *Coefore* del 1921, risultato di una auto-denunciata cognizione archeologica che aveva "rubato" la mano dell'artista, dominandola ancora con particolari esornativi dell'arte micenaica [Fig.2],⁸ le scenografie per le tragedie della triade, sempre rappresentate separatamente, seguirono nel tempo una "nuova" cognizione emozionale. Cambellotti disegna una struttura unica per i due spettacoli previsti nel 1930 (*Agamennone* e *Ifigenia in Aulide*), una composizione dalle linee pulite che, evitando cambi di scena radicali tra le due opere in programma a giorni alterni, fornisce un "grebo comune": una architettura di colore nero con due muri concavi e simmetrici che, riducendo la loro altezza, serravano una gradinata su cui si stagliava la roccia irregolare dei *pàrodoi*. Il restringimento dell'ampiezza enorme della scena, all'epoca priva di ostacoli visivi, deriva dalla ricerca di elementi geometrici che riportassero ad una visione naturale ma circoscritta, priva di distrazioni; i primi bozzetti del maestro risultano molto più aderenti all'idea di purezza da lui espressa rispetto alla soluzione definitiva, che indugia nuovamente su tessiture murarie e alcune decorazioni [Fig.3].

Questo obiettivo sarà raggiunto pienamente solo nel 1933 (*Ifigenia in Tauride* e *Trachinie*), quando l'artista progetterà un impianto scenico privo di quegli elementi di realismo che avevano invece caratterizzato i lavori precedenti.

Anche la scena del 1948 per l'intera *Oresteia*, che chiude la sua collaborazione/ricerca con l'INDA, è unica, estremamente semplice e persegue le stesse idee: un muro superiore, liscio e chiaro confinante con il cielo e raggiungibile da una rampa, contrasta con l'eccezione della Porta dei Leoni, nuovamente incastonata come un frammento in una zona inferiore dal colore cupo. Nelle *Coefore* verrà aggiunta la tomba di Agamennone, ed infine in *Eumenidi* il delubro di Apollo sostituirà, con rapido movimento a vista, la massa della reggia [Fig.4].

⁷ Norcia G. in Centanni M., 2004, p.33
⁸ *ibidem*

1

Duilio Cambellotti, scena per
Agamennone, 1914, Archivio
 Fondazione INDA/AFI

2

Duilio Cambellotti, modello
 scenografia per *Coefore*, 1921,
 Archivio Fondazione INDA/AFI

3

Duilio Cambellotti scenografia
 per *Agamennone*, 1930,
 Archivio Fondazione INDA/AFI

4

Duilio Cambellotti, scenografia
 per l'*Oresteia*: *Agamennone*,
 1948, Archivio Fondazione
 INDA/AFI



5-6
Theo Otto, scenografia per
l'*Oresteia*, regia di V. Gassman
e L. Lucignani, 1960, Archivio
Fondazione IND/AFI

L'Oresteia da Theo Otto a Davide Livermore, 1960-2022: più di sessant'anni di sperimentazione ed innovazione spaziale

Mentre l'*Agamennone* ha sempre funzionato estrapolata dalla trilogia per autonomia semantica ed equilibrio strutturale,⁹ l'ultimo segmento della trilogia (*Coefore* e *Eumenidi*) risulta più difficile da disciplinare separatamente. Dal punto di vista narrativo, le due tragedie sono strettamente collegate: Separarle significherebbe interrompere un percorso drammatico unitario.

Significativa l'esperienza del 1960 di Gassman e Lucignani sull'*Oresteia* tradotta da Pasolini che propongono la sintesi fra *Coefore* ed *Eumenidi* e mettono in scena *Orestide* proponendo al pubblico una visione critica della contemporaneità, rintracciandone i germi nelle vicende antiche. In questo contesto Theo Otto, scenografo e pittore tedesco legato al Berliner Ensemble, conosciuto per l'uso della "scena vuota", impone per Argo un codice visivo innovativo: i suoi bozzetti mostrano i totem e i trofei che propongono della Grecia una "visione barbarica".¹⁰ Una vera e ariosa *skênè*, con tre portali, si staglia su altissime quinte accostate, restituendo un'immagine razionalista e monumentale, dalle linee pulite. Il fondale di elementi bidimensionali ordinati sull'asse centrale, secondo una simmetria accademica sottolineata da una scala poligonale, costituirà il primo necessario schermo verso l'avanzata della Siracusa moderna, ormai visibile dal *koilon*. [Figg.5-6]

Gli anni '70 costituiscono un periodo di sperimentazione durante il quale la trilogia avrà altre memorabili elaborazioni fuori dal teatro greco, avendole il '900 affidato un ruolo politico, di riflessione collettiva su eventi storici, fasi di passaggio e di fratture profonde. Tra tutte quella di Luca Ronconi, a Belgrado nel 1972 (Filmskijgrad Atelier 3-BITEF), con un lavoro sperimentale lungo e complesso, che punterà ad una visione non univoca dell'opera di Eschilo pur nel rispetto del testo, offrendo un insieme discontinuo di frammenti destinati a essere ricostruiti dallo spettatore. Questa lettura si avvale di una memorabile invenzione di Enrico Job che, integrando teatro e scena, ospita anche il pubblico.¹¹

Dal 1974 il gruppo della Schaubühne di Berlino affronta gli antichi testi greci nell'*Antikenproject*, guidato da Peter Stein, proseguendo anni dopo lo studio e pervenendo ad una messa in scena, singolare e colossale, dell'*Oresteia* (1980, scene di Karl Hermann) – considerata il suo capolavoro – per inaugurare la nuova sede della compagnia: uno spazio flessibile riadattato da Jürgen Sawade nell'ex cinema Universum di Erich Mendelsohn (1927); nove ore continue di spettacolo nel tentativo di riproporre la giornata di rappresentazioni com'era vissuta nel contesto degli agoni dionisiaci.

⁹ Norcia G. 2005, pp.357-358

¹⁰ Banfi A., 2008, pp.5-6

¹¹ Ripellino A.M., 1973-2016

Pochi anni dopo, nel 1978 a Siracusa Lorenzo Ghiglia progetta le scenografie per *Coefore* con la regia di Giuseppe Di Martino, utilizzando una soluzione sintetica ad impianto fisso, priva di riferimenti storico-ambientali: crea un grande piano semicircolare sovrapposto ai ruderi dell'orchestra, che sottolinea l'aura di metafisica contemporaneità, già sperimentata due anni prima da Giorgio Panni che, con un intervento *site specific* aveva proposto un *tréteau* circolare specchiante che, esaltando la forma dell'orchestra, sembrasse sospeso su questa. Ghiglia pone a destra un tronco di piramide gradinata in legno, smaterializzata e permeabile alla vista e alla luce per l'assenza delle alzate dei gradini, che simboleggia la reggia degli Atridi, mentre a sinistra una pedana con quattro gradini per lato, rivestita di specchi sarà l'ara, luogo di sacrificio per Elettra [Fig.7].

Nello stesso anno a Siracusa la regia di Roberto De Simone per l'*Agamennone* colloquia con l'estro di Nicola Rubertelli. La reggia ha una facciata molto inclinata, un piano quasi orizzontale, percepibile soprattutto dall'alto della cavea, con elementi a sezione triangolare che inquadrano un portale sormontato da uno scudo circolare; due grandi solidi geometrici, una sfera e una piramide sono disposti ai lati e, ruotando, mostrano la loro struttura che si illumina di mille fiamme. Il colore del lutto, l'argento, l'oro e il blu macchiano la scenografia in netto contrasto con costumi porpora e oro di Odette Nicoletti. Uno spettacolo sontuoso ove nulla di classico è legato alla tradizione.

La Argo di Job, forte della succitata esperienza ronconiana a Belgrado, presenta un registro ancora più innovativo per *Coefore* del 1996 (regia di Giorgio Pressburger): un piano nudo su cui emergono ruderi scenografati integrati ai ruderi del sito, cui si aggiungono piccole case e residui industriali. L'elemento principale è un grande "fuori scala", un gigantesco disco specchiante inclinato sul fondo della scena, al centro del quale una apertura conduce alla reggia. Il disco è frammentato in spicchi dai quali, all'uccisione di Clitennestra, fuoriusciranno fiotti di nero sangue in un fragore di vetri infranti simboleggiando il compiersi del volere divino. [Fig.8]

Tra il 2001 ed il 2003 l'*Oresteia* è messa in scena in due tempi da Antonio Calenda: *Agamennone* e *Coefore* sono contestualizzate attraverso i "sistemi del dolore contemporaneo". Escludendo soluzioni archeologiche si attinge all'iconografia del Novecento, al recente passato lacerato da guerre, olocausti, persecuzioni e genocidi. Per evocare l'evento bellico di Troia il regista con Bruno Buonincontri concepisce il rimando ad un moderno luogo di transito: la stazione. Un grande portale con saracinesca sollevandosi mostra l'arrivo di Agamennone

7
Lorenzo Ghiglia, scenografia
per *Coefore*, regia di G.
Di Martino, 1978, Archivio
Fondazione IND/AFI





che ha alle spalle un vagone ferroviario [Fig. 9] «che vomita scarpe di caduti», accolto dai vecchi di Argo che attendevano con trepidazione il ritorno dei loro cari, tenendo nelle mani tremanti le foto dei loro congiunti. Questo coro di anziani ha un aspetto beckettiano con cappelli alla Magritte; *Coefore* si svolge in un grigio cimitero di guerra, tra ordini sovrapposti di lastre tombali, abitati da un coro di schiave in gramaglie, incarnate da uomini in vesti femminili [Fig.10].¹²

Per *Eumenidi* nel 2003 Buonincontri realizza grandi elementi scorrevoli “muri a scarpa”, dalla pura stereotomia, scoprono a turno le statue di Apollo e di Atena, spostando così l'azione da Delfi ad Atene, per poi aprirsi al centro ed ospitare le tribune dell'Aeropago; alla base un ampio piedistallo con modanature giganti sostiene il “tavolo della legge” con ai lati i troni dei due dei. Sembra un frammento di una sala di un museo novecentesco dove le Erinni sembrano figure materializzatesi dalle “inquietudini” della pittura novecentesca.

L'edizione dell'*Orestide*, ancora nella traduzione di Pasolini, è affidata a Pietro Carriglio nel 2008. Il regista, anche scenografo e costumista dell'intera triade di Eschilo, concepisce una scenografia monumentale che tradisce le indicazioni di Giusto Monaco (1980), negando una misurata integrazione fra scena e ruderi. Carriglio concepisce una scena unica per le tre tragedie; riempie il palco di architetture tra Piacentini e De Chirico.¹³ Siamo tra l'EUR e la Stazione Termini, tra un frammento del Palazzo della Civiltà e del Lavoro, e un'alta torre cilindrica dalle misure intimidenti: 15 metri l'altezza della costruzione, 6 metri l'ampiezza. Una sorta di universo che raccoglie i luoghi del percorso pasoliniano tra la stazione romana e Ostia (una striscia di terra sulla superficie dell'orchestra) dove il poeta trovò la morte [Fig.11].¹⁴

Arnaldo Pomodoro affronterà la triade di Oreste a Siracusa nel 2014, importante edizione per l'anno del centenario dell'INDA; l'*Oresteia* non era la sua prima esperienza con Eschilo. Il primo invito allo scultore-scenografo su questi temi gli era arrivato nel 1982 da Emilio Isgrò che portò in scena, con la regia di Filippo Crivelli, la sua riscrittura, rappresentata a Gibellina in tre anni successivi: *Agamènnuni*, *Coèfuri* e *Villa Eumenidi*. Il testo è scelto come simbolo: la vicenda dell'*Agamènnone* serve a Isgrò per sottolineare poeticamente i legami tra il mito e il contesto in cui si svolge lo spettacolo. «I ruderi del Belice dominano visivamente la scena e onnipresenti fanno da poli drammatici agli spettacoli, riflettendo sentimenti di rabbia e



8
Enrico Job, scenografia per
Coefore, regia di
G. Pressburger, 1996, Archivio
Fondazione INDA/AFI

9
Bruno Buonincontri,
scenografia per *Agamènnone*,
regia di A. Calenda, 2001,
Archivio Fondazione INDA/AFI

10
Bruno Buonincontri,
scenografia per *Coefore*, regia
di A. Calenda, 2003, Archivio
Fondazione INDA/AFI

12 Quadri F., 2001
13 D'Amico M., 2008
14 Sala R., 2008



impotenza che accomunano gli abitanti di Gibellina ai Troiani». ¹⁵ Pomodoro creerà qui le celebri macchine sceniche (conservate nel museo della Fondazione Orestiadi), che hanno sperimentato una forma di teatro 'territoriale' nei ruderi di Gibellina, non ancora coperti dalla grande installazione del Cretto di Burri. L'*agorà* individuata aveva un rapporto diretto con i cumuli di terra, pietre e macerie che circondavano le basi dei muri martoriati dal terremoto. Qui agli abiti comuni della gente, depurati dei 'residui tipici di mode', costituiscono un insieme visivo, un sistema che sposa la lingua mitico-tragica contaminata dall'impianto dialettale radicato nel luogo. ¹⁶[Figg. 12, 13]

Questi elementi scenici mobili fungono da casse di risonanza per i personaggi, ambiti personalizzati, che proiettano il pubblico in una processione religiosa del meridione, condotti in spalla da pastori, contadini e pescatori, un'invenzione di grandi simboli ripresa dal maestro anche per l'*Orestea* siracusana (2014).

Fin dai primi anni Sessanta il maestro ha affrontato la tridimensionalità e sviluppato la ricerca sulle forme della geometria solida euclidea: sfere, dischi, piramidi, con, colonne, cubi – in lucido bronzo – le cui ripetizioni in schiere o segmenti, rettilinei o circolari, sono paragonabili alla successione delle note in una composizione musicale, o ad ingranaggi di macchinari babelici, nascosti all'interno di massicci contenitori, resi parzialmente visibili dalle spaccature e dai tagli che rompono la levigata continuità delle superfici. Squarciati, corrosi, scavati nel loro intimo, con l'intento di scoprirne il mistero che vi è racchiuso, la sua caotica complessità, secondo una costante della produzione di Pomodoro.

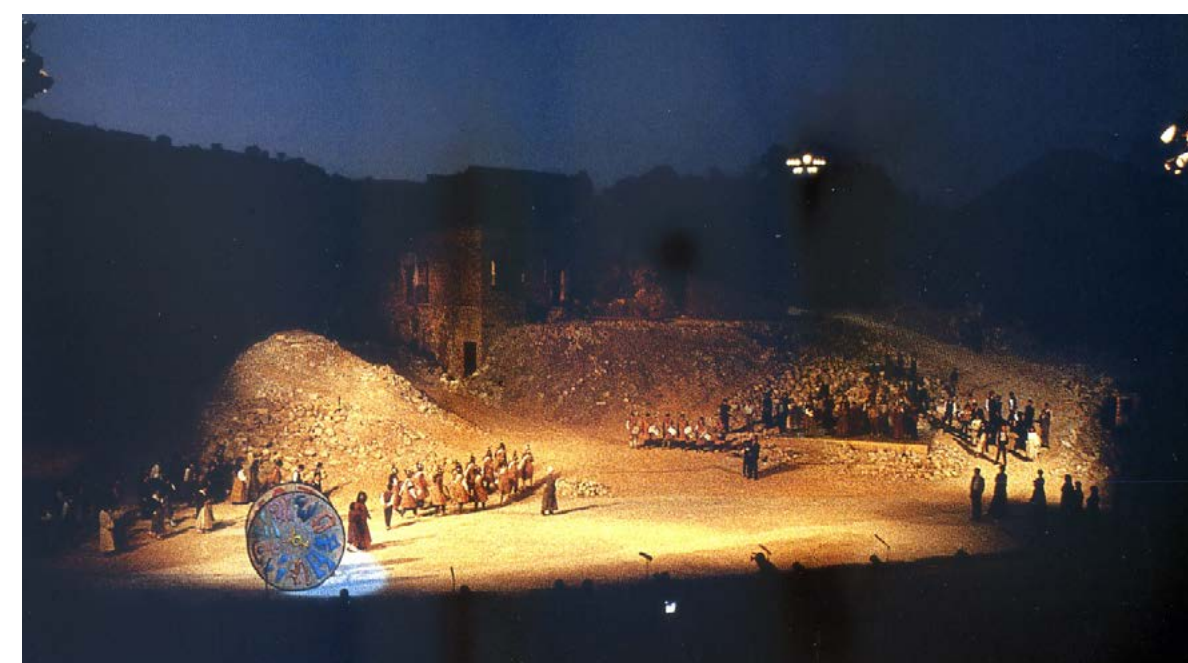
È tipico del maestro l'uso di grandi oggetti-scultura indipendenti dal luogo: bozzoli mobili da cui nascono i personaggi; edicole che proteggono una divinità; teche che rivestono organismi; scrigni dove si preserva qualcosa di prezioso. Le strutture appaiono sovrapposte, tessiture di fibre fissate con elementi passanti e chiodi, alludono alle integrazioni metalliche che rafforzano e fungono anche da cerniere. [Figg. 14, 15]

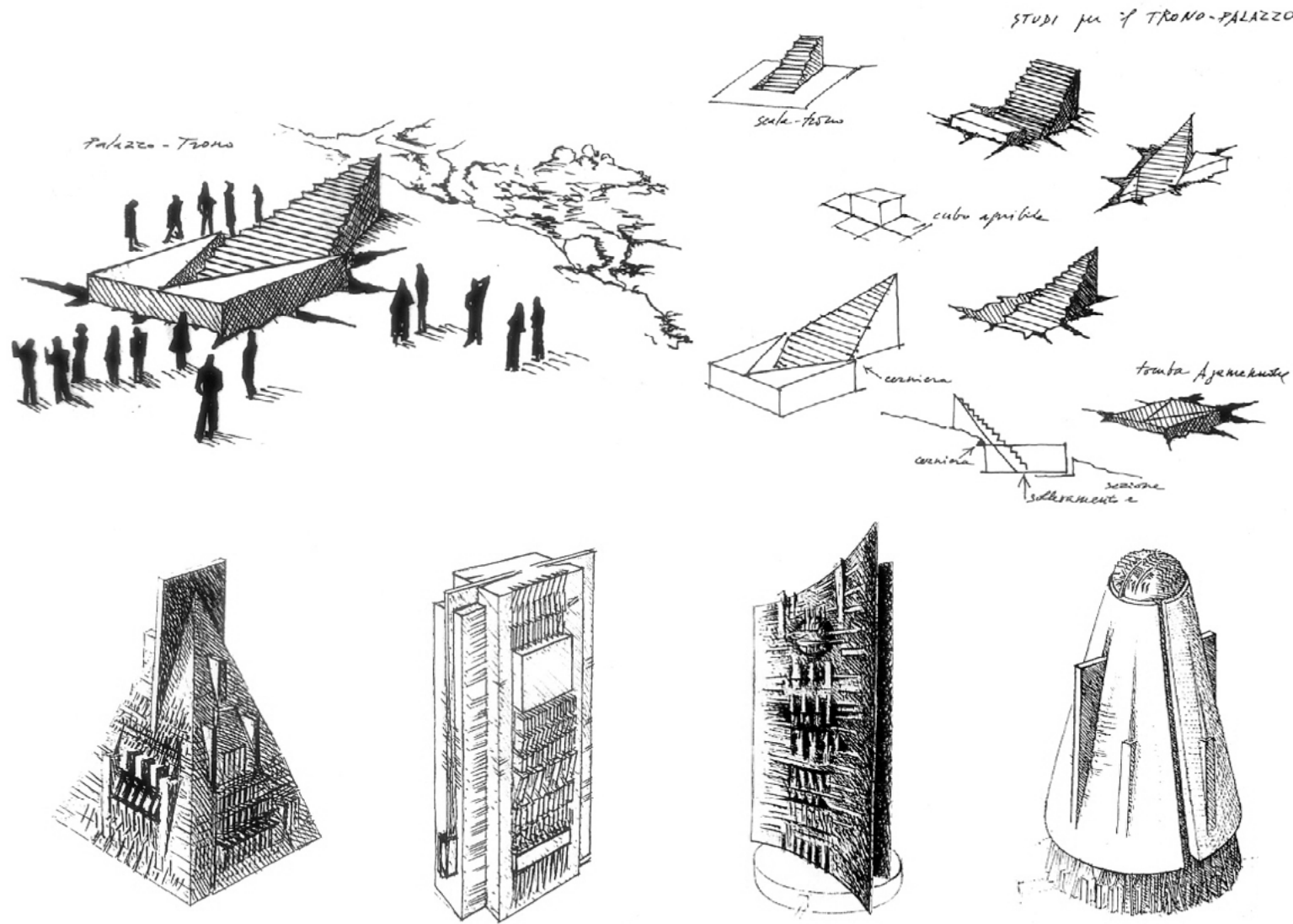
Per l'*Agamennone* del 2014 la scena è costituita da una superficie accidentata, scossa da frammenti architettonici in cui affiorano elementi sculturali astratti con i tipici segni del suo linguaggio artistico: un paesaggio di rovine, coperte di sabbia lavica, da cui emergono lentamente, dopo una lunga sepoltura, i cittadini anziani di Argo. L'elemento architettonico

- 15 Treu M., 2011
16 Calbi A., 2012, p.100

11
Pietro Carriglio, scenografia
per l'*Orestea*: *Eumenidi*, 2008,
Archivio Fondazione IND/AFI

12-13
Arnaldo Pomodoro,
Agamennone di E. Isgrò, regia
di F. Crivelli, Gibellina 1982,
Studio e immagine di scena,
copyright Arnaldo Pomodoro.
Tutti i diritti riservati. Courtesy
Fondazione Arnaldo Pomodoro

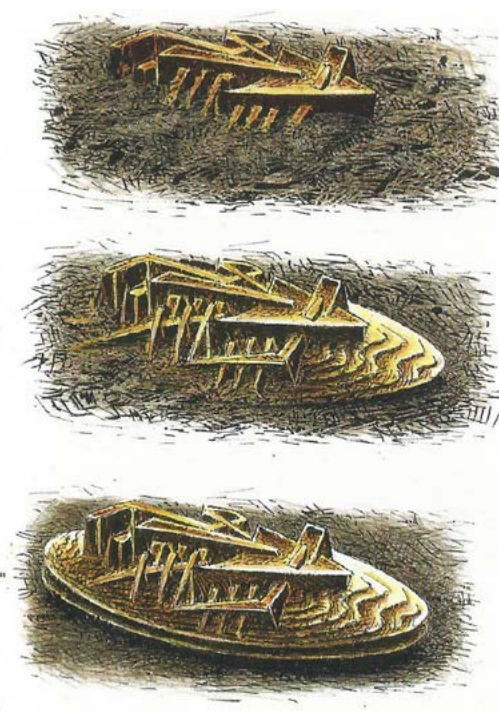




dinamico sono i due battenti ossidati (cinque metri per quattro), memoria monumentale di un palazzo, o ingresso ad una Argo immaginata. La loro superficie è movimentata da elementi bronzei che irrobustiscono le ante, componenti dall'aspetto protettivo che con le pieghe acuminata serrano gli elementi e respingono la morte, in una strenua difesa dell'interno che non riesce a preservarlo; se ne leggono gli elementi costruttivi: i tradizionali "tenone" e "mortasa passante con spina", in un sistema di montaggio tipico tra parti metalliche e parti lignee dei grandi battenti di una porta urbana, o di una grande architettura. Questi due elementi, indipendenti da un telaio, praticabili, sono stati realizzati con un particolare trattamento della superficie (ossidata ad arte con cannello di fiamma ossidrica) per acquisire la patina, la consunzione e le irregolarità di secoli di vita. Unico oggetto metonimico è posto in alto su un sistema di rampe e gradini formati da aculei fuori scala ed elementi triangolari tipici della cifra stilistica del maestro; simulano la pesantezza e la forza dei materiali adatti a custodire e proteggere uno scrigno di orrori. La superficie restituisce con la luce bagliori metallici e ottiene, con i raggi radenti di un sapiente light design, potenti effetti chiaroscurali. [Fig. 16]

Il carro-navicella su cui approdano Agamennone e Cassandra è una sorta di barca, due gusci che ricordano le valve di un gigantesco mollusco marino, un chitone con le piastre dorsali articolate in scanalature che formano onde concentriche, e su cui incrostazioni geometriche riproducono una piccola architettura fatta di contrafforti e incastri. Questo elemento emerge appena, insabbiato, e – portato in luce – si schiuderà mostrando i due viaggiatori: Agamennone che torna da Troia e Cassandra sua prigioniera. Questo stesso elemento sarà usato come portantina per il trionfo-inganno dell'eroe tornato vincitore. [Fig. 17]

Nella scena di *Coefore-Eumenidi*, riunite in un unico spettacolo, Pomodoro tratta il "paesaggio" scenico come le sue sculture: la stessa landa dell'Agamennone rivela, in parte dissepolte, i ruderi della città prima insabbiati ed ora occupanti l'intera scena. Sono schegge acuminata di varie dimensioni, che emergono sulla superficie pura e neutra, mostrando il sistema di ingranaggi e linguaggi, qui metafora della complessità urbana sottostante. [Fig. 18]



14-15
Arnaldo Pomodoro, palazzo-trono e tomba di Agamennone, macchine sceniche-contenitori per *Cuefuri* di E. Isgrò, regia di F. Crivelli, Gibellina, 1982, copyright Arnaldo Pomodoro. Tutti diritti riservati. Courtesy Fondazione Arnaldo Pomodoro

16
Arnaldo Pomodoro, scena per *Agamennone*, regia di Luca De Fusco, 2014, ph. V. Fiore

17
Arnaldo Pomodoro, disegno per la navicella di Agamennone (Archivio Fondazione INDA/AFI) e foto di scena (ph. V. Fiore), *Agamennone*, regia di Luca De Fusco, 2014



18
Arnaldo Pomodoro, scena per
Coefore/Eumenidi, regia di
Luca De Fusco, 2014,
ph. V. Fiore

19
Davide Livermore, scenografia
per *Coefore/Eumenidi*, 2021,
ph. F. Centaro, Archivio
Fondazione INDA/AFI

I due elementi del portale ancora presenti, filo rosso tra la prima e la seconda parte della tragedia, sono chiusi, accostati, come grandi stele tombali, e saranno inghiottiti divenendo in *Eumenidi* la "traccia" di Argo: qui la scena si andrà ad ordinare con i movimenti coreografici del coro in un Aeropago circolare coincidente con l'orchestra, metafora dell'ordine e della giustizia riacquistata.

Nel 2021 Davide Livermore cura regia e scenografia per *Coefore-Eumenidi*, un'edizione voluta dall'INDA per celebrare il centenario delle prime *Coefore* (1921), sulla traduzione di Antonio Paduano. Il regno degli Atridi è un "sistema di potere distrutto" trasposto al tempo dei "telefoni bianchi", sottolineato dai bellissimi costumi di Gianluca Falaschi, dove Clitennestra come Jean Harlow scende in abito bianco da un'auto anni '40; uno schermo circolare restituisce il mondo attraverso immagini distorte dal *fish-eye*, si alternano mare burrascoso e cieli nuvolosi, tramonti che virano nel sangue e il fantasma di Agamennone. Le due tragedie viaggiano sui binari degli eventi italiani del secondo conflitto bellico, con un riferimento (lentamente svelato) alla identità tra il sacrificio di Ifigenia e quello di Mafalda di Savoia, ordinato dai rispettivi padri.

La democrazia che mostra le sue imperfezioni in *Eumenidi*, per le due posizioni divine non proprio cristalline, trova nel filmato finale sui drammi e gli eventi dell'Italia del secondo dopoguerra un'omologa e dolorosa matrice.

La neve, segno della fine del mondo (cambiamento climatico, pandemia?), copre, restituendo un'atmosfera algida, vecchi divani *Chester*, pianoforti e grammofoni antistanti un ponte autostradale semi-crollato che, prolungato nell'immaginazione dello spettatore attento, collega idealmente i due *pàrodoi* rocciosi, restituendo il rudere contemporaneo di una *skenè*. [Fig.19]

Nel 2022 Livermore completa la trilogia con *Agamennone* conservando i medesimi caratteri, pur se in una diversa composizione spaziale.

Riferimenti

ADRIANI, Elena. *Storia del teatro antico*. Roma: Carocci, 2017.

BANFI, Anna. "Orestea, da Eschilo a Pasolini: La parola alla polis." *Engramma*, no. 65 (2008).

CALBI, Antonio, ed. *Arnaldo Pomodoro. Il teatro scolpito*. Milano: Feltrinelli, 2012.

CARLSON, Marvin. Luoghi per lo spettacolo. *Semiotica dell'architettura teatrale*. Edizione italiana a cura di Carlo Titomanlio. Firenze: La Casa Usher-VoLo Publisher, 2021. (Edizione originale 1989).

CENTANNI, Monica, ed. *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il teatro greco di Siracusa, 1914–1948*. Milano: Electa, 2004.

D'AMICO, Masolino. "Com'è eclettico l'Eschilo stile EUR." *La Stampa*, 14 maggio 2008. Archivio AFI.

NORCIA, Giuseppina. "La reinvenzione della scenografia. Un percorso attraverso i bozzetti di scena dell'Archivio INDA." *Dioniso* 4 (2005): 350–367.

QUADRI, Franco. "Eschilo. Un grido per la giustizia." *la Repubblica*, 27 maggio 2001.

RIPELLINO, Angelo Maria. "Una tarantola sulla lingua." *L'Espresso*, 15 luglio 1973. Ripubblicato in *Teatro e Storia*. Roma: Bulzoni, 2016.

SALA, Renato. "Eschilo fa giustizia." *Il Messaggero*, 28 aprile 2008. Archivio AFI.

TREU, Martina, ed. *Emilio Isgrò. L'Orestea per Gibellina e gli altri testi per il teatro*. Firenze: Le Lettere, 2011.

