

Il teatro greco sulla scena italiana. La linea Ronconi-Castri*

Roberto Alonge

In verità, a voler indicare la linea principe della regia in Italia, bisognerebbe evocare, prima di tutto e prima di tutti, il nome di Giorgio Strehler, il vero maestro del teatro del regista, ma, come si sa, il fondatore del Piccolo Teatro – benché molto versatile, aperto per esempio al teatro dell'opera lirica – non è stato un cultore del dramma antico (la sua *Elettra* sofoclea, allestita nel 1951, non fu certo uno spettacolo memorabile). Ben diversa l'incidenza della drammaturgia greca nella prassi scenica di Ronconi e di Castri. Naturalmente per nessuno dei due vale la preoccupazione di una rivisitazione filologica del teatro classico. Per Castri è assolutamente cogente mettere in scena Ibsen con tutti i suoi vestiti ottocenteschi, ma per i suoi tragici greci la costumistica non abbisogna nemmeno di un piccolo segno dell'epoca. Come dire che non si può rappresentare Ibsen se non dentro l'aura della sua epoca, ma che non vale la stessa cosa per la tragedia greca.

In quanto a Ronconi, mettendo in scena nel 1996 la *Medea* di Euripide, spiega bene il senso di questa impossibilità a evocare – anche solo per cenni – lo spirito del tempo.

Nel momento in cui i canoni di rappresentazione di una data epoca vengon meno, la praticabilità scenica di un testo è messa necessariamente in discussione. Una volta che si sia prodotto un simile scollamento tra dramma e civiltà teatrale, risulta a mio giudizio impensabile orientare la messa in scena secondo i criteri dettati dalla pura volontà di ricostruire filologicamente usi teatrali ormai scomparsi. L'attualità di un testo è invece legata alla sua capacità di parlare ad un pubblico diverso da quello dell'epoca in cui esso è nato. L'interesse che da secoli accordiamo alla tragedia classica è forse il più macroscopico esempio della possibilità di cui può godere un'opera teatrale di "vivere" al di fuori del proprio tempo, possibilità che paradossalmente è tanto più forte quanto

* È il testo di una relazione presentata al Convegno internazionale di studi sul Dramma Antico, promosso da Guido Paduano, intitolato *Antico contemporaneo. Il Dramma Antico sulla scena contemporanea* (Siracusa, 20-21 maggio 2015).

meno si tentano operazioni di attualizzazione. [...] Pure il personaggio di Medea va sottratto ad ogni tentativo di attualizzazione: immaginare l'eroina di Euripide come una donna dei nostri giorni mi sembra veramente impossibile¹.

Ecco, mi pare che ci sia qui una chiara risposta a qualcuno degli interrogativi che sono a monte di questo convegno: un conto è *l'attualità* di una tragedia greca, ma un altro conto è la sua *rappresentabilità*, che vuol dire essenzialmente il problema della ambientazione: scenografia, costumi, soluzioni registiche adeguate per quell'oggetto misterioso e ingombrante che è il Coro, davvero troppo lontano da noi per non risultare del massimo imbarazzo.

Vediamo come si muove Ronconi, restando all'*exemplum* di *Medea*. L'ambientazione è assai fuorviante: uno spicchio di platea di cinematografo di periferia degli anni Cinquanta, una scala a chiocciola che sale all'infinito, una cucina, due schermi su cui sono proiettati immagini di una metropoli moderna ma anche un'operazione chirurgica a cuore aperto. Le donne corinzie del Coro sono casalinghe alle prese con aspirapolveri e secchielli per le pulizie, in stile film neorealisti; il carro del Sole del finale è un montacarichi rugginoso. Giasone, in canottiera bianca sotto la giacca scura, sta tra il pescatore e il ragazzo di vita pasoliniano; Creonte ha i capelli tagliati all'umberta e l'aria impettita del prefetto; Medea indossa – sopra una maglietta bianca – una sottoveste nera con spalline alla Anna Magnani; la Nutrice ha cantilene vagamente arabe, in linea con il suo abito orientale; l'unico a fare eccezione è Egeo, tutto di bianco vestito, agghindato con una certa aria ellenica, i calzoni ai piedi. Come ha scritto Giovanni Raboni, ciò che vien fuori sono «i detriti di una quotidianità desolata e ostile»²; è un mondo «in cui gli dèi e i valori son stati sostituiti dai miti dello schermo»³, ai quali rinvia appunto la scena teatrale. Medea è, sì, come in Euripide, la straniera, la donna barbara, ma per Ronconi è propriamente «come se fosse un'albanese o un donna di cultura inferiore»⁴.

Naturalmente Ronconi legge il testo come fa sempre con tutti i testi che porta in palcoscenico: scarta, per partito preso, le ipotesi interpretative consolidate, in qualche modo scontate, troppo ovvie. Il regista è, per definizione, *scopritore di enigmi*, e dunque il lavoro scenico è scavo nel mistero della scrittura drammaturgica⁵. Franco Quadri trova che le proiezioni sui due schermi siano «dimostrative» e «di fatto disturbanti»⁶, ma l'intervento chirurgico vale, da un lato, come cifra nemmeno troppo occulta della poetica del regista e, dall'altro lato, come immagine allusiva del senso dello spettacolo. *L'inventio* registica come scandaglio del bisturi

1. *Conversazione con Luca Ronconi a cura di Claudio Longhi*, nel quaderno di sala di *Medea* del Teatro degli Incamminati (non datato [ma 1996], senza indicazione di stampa e di numerazione di pagina [integro con numeri romani]), p. 1.

2. G. Raboni, *Medea, divina immigrata*, in "Corriere della Sera", 16 dicembre 1996.

3. R. Palazzi, *Con Medea un incubo al maschile*, in "Il Sole 24 Ore", 15 dicembre 1996.

4. O. Guerrieri, *Ronconi, la mia Medea è un uomo*, in "La Stampa", 30 luglio 1996.

5. Cfr. R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Roma-Bari 2006.

6. F. Quadri, *Medea, una diva da cinema*, in "la Repubblica", 15 dicembre 1996.

nella profondità del corpo del testo; e il massacro dei figli come esito della macelleria posta in azione da Medea. Ovviamente Ronconi si nega con fastidio alle chiavi psicologiche degli studiosi (la gelosia di Medea, rifiutata dal suo uomo; la rabbia per l'ingratitude di Giasone, per il quale Medea ha tradito la sua famiglia; la vendetta contro Giasone, perpetrata attraverso l'uccisione dei due figli; la contraddizione dello strazio materno per l'uccisione dei figli) e men che meno quella più recente e maggiormente *attualizzante* di una femminista *ante litteram*. Cosa resta, allora? Resta Medea quale forza distruttrice, pura minaccia, figura più divina che umana, la quale, anzi, dissimula la sua natura divina. L'assassinio dei figli sarebbe un sacrificio espiatorio, «il compimento di un eroismo superumano che deve ribadire la parentela con gli dèi»⁷. Confesso che la proposta interpretativa mi pare non troppo convincente; lo stesso Quadri – solitamente elogiatore del lavoro ronconiano – parla di «un sistema di riferimenti concettuali a volte forzati». In realtà la relativa gratuità ermeneutica vale a coprire, cioè a giustificare, la grande trovata teatrale dello spettacolo. Il personaggio di Medea è rappresentato infatti da un attore maschio, Franco Branciaroli, il quale – si badi bene – non recita *en travesti*, non esibisce alterazioni di voci, accenti femminili, e tanto meno allusività omosessuali; in canottiera bianca che traspare dalla sottoveste, si muove su scarpe nere con i tacchi, ma conservando la perfetta identità maschile. La sua *diversità di genere* vorrebbe tradurre la *diversità del personaggio*, il suo sottrarsi alle dinamiche sentimentali degli umani; la tragedia come metafora di un inganno perpetrato ai danni del Coro, da cui discende la scelta di far incarnare il personaggio di Medea a un uomo che si finge donna. La chiave di volta della messinscena sta in una particolare analisi del testo:

Sin dalla prima lettura dell'opera risulta evidente che l'inganno è la principale arma della principessa barbara: ella non raggira soltanto Creonte, Giasone ed Egeo, ma cela i propri intenti anche al coro svelando solo all'ultimo il proprio segreto proposito di uccidere i figli avuti da Giasone. L'asse strutturale portante dell'architettura tragica – e cioè il rapporto tra coro ed “eroe” – è dunque inquinato sin dall'inizio da una perversa arte dissimulativa: Medea riesce a guadagnarsi la complicità delle “amiche” coreute occultando i propri reali progetti dietro le sue magniloquenti difese del sesso femminile. La scelta di un interprete maschile come Franco Branciaroli per il ruolo di Medea consente di tentare un'approssimazione all'oggettività della tragedia. Spostando il baricentro del dramma dal rapporto Medea-Giasone a quello Medea-coro e sottraendo parallelamente il testo alle interpretazioni “psicologiche” e socialmente “rivoluzionarie”, Medea svela infatti la propria autentica identità di maschera impenetrabile, figura di un'irriducibile alterità pronta a pietrificare, come una nuova Medusa, chi cerchi di decifrare il suo segreto. Recuperando la prospettiva di Euripide, che sin dal titolo opta per il punto di vista della protagonista a scapito di quello del coro, l'ossimoro di una Medea-uomo traduce scenicamente l'ambiguo statuto del “personaggio”: il pubblico vede l'enigma nefasto che al coro è nascosto⁸.

7. U. Volli, *Non piangete per Medea-uomo*, in “la Repubblica”, 13 dicembre 1996.

8. *Conversazione con Luca Ronconi a cura di Claudio Longhi*, cit., p. II.

Il senso è chiaro: Medea non è una donna ma è un uomo. Al principio della tragedia c'è un'operazione di falsificazione, che è il destino del personaggio: ingannare, depistare, per colpire meglio e più duramente.

Ma le cose stanno veramente in questi termini? Proviamo ad aprire il testo, e proprio utilizzando la traduzione di Umberto Albini, impiegata da Ronconi per il suo spettacolo⁹. Quasi ad apertura di tragedia, ai vv. 36-37, ascoltiamo il lamento della Nutrice: «I suoi figli, li odia, non prova gioia a vederli. Ho paura che stia tramando l'irreparabile». E ai vv. 90-95, ecco come consiglia il pedagogo, rispetto ai bambini: «Tienili più che puoi in disparte, lontani dalla madre così esasperata. Mi sono accorta che li guardava in modo torvo, pronta a chissà cosa. E l'ira non le sbollirà, lo so bene, prima di scatenarsi contro i nemici, mi auguro, e non gli amici». E infine, ai vv. 98-104, consigliando direttamente i fanciulli, riferendosi alla loro madre: «Cosa vi dicevo, figli? Ha il cuore gonfio di rabbia, è furiosa. Su, presto, entrate in casa. Cercate però di non farvi vedere, non vi avvicinate a vostra madre. State attenti: ha un carattere selvaggio, ha la natura terribile dei superbi». Tutto piuttosto chiaro, direi. Ma chiarissimo con la prima battuta della stessa Medea, ai vv. 112-114: «Maledetti figli di una madre detestabile, / possiate crepare, voi e vostro padre». Poco dopo, con il v. 131, entra in scena il Coro: «Ho sentito una voce, ho sentito gridare / l'infelice donna della Colchide». Ci vuol poco a capire che ciò che il Coro *ha sentito gridare* – dalla voce di Medea – è il trasparente augurio di morte rivolto ai figli e a suo marito. Dunque, già arrivati al v. 131, cioè a meno di un decimo della tragedia (lunga 1419 versi), il Coro è in grado di comprendere perfettamente le intenzioni non più tanto *segrete* di Medea. E ai vv. 173-183 il Coro inizia addirittura a farsi parte diligente, nello sforzo vano di sventare le pulsioni *figlicide* (se mi si passa il termine) di Medea. Così si rivolge infatti alla Nutrice, alludendo alla stessa Medea: «Non c'è un modo perché venga qui da noi e ascolti la nostra voce, un suggerimento che potremmo darle? Forse deporrebbe la sua tetra ira, rinunciarebbe ai suoi propositi. Che agli amici non manchi almeno la mia buona volontà. Va', inducila a uscire fuori: dille che noi siamo legate a lei. Sbrigati, prima che faccia del male, in casa [*prìn kakòsai tūs éso*]. Il suo dolore si scatena furiosamente».

Ecco, se tutto questo è vero, mi par difficile convenire con Ronconi, per il quale Medea celerebbe i propri intenti al Coro, «svelando solo all'ultimo il proprio segreto proposito di uccidere i figli». All'altezza del v. 173 il Coro sa già tutto, e già si mette in azione per cercare di sventare la tragedia, e il v. 173 non è propriamente «all'ultimo». Tanto meno si può dire che «il pubblico vede l'enigma nefasto che al coro è nascosto». Insomma, ci sarebbe davvero di che stupirsi, se non fosse che il brano dell'intervista citato è così asseverativo, così sicuro di sé, così *perentorio*, da aver indotto – proprio per questo – tutti i numerosi critici teatrali a un acritico atto di fede nel Maestro, il quale, peraltro, ha sempre molto intimorito i cronisti, dall'alto del suo genio e dei suoi riconoscimenti, internazionali prima ancora che

9. Euripide, *Medea – Ippolito*, introduzione e traduzione di U. Albini, Garzanti, Milano 2012.

nazionali. S'intende che, a questo punto, si tratta di comprendere cosa stia dietro alla straordinaria *macchinazione ronconiana*, che finge di mettere a punto una lettura nuova e originale del testo per giustificare un'invenzione scenica clamorosa, Medea rappresentata da un attore maschio. Si intuisce, a tutta prima, che ciò che sollecita e affascina il Maestro è proprio questo, il gesto eversivo di imporre un maschio nel ruolo di una donna. Ma perché mai, questa fantasia bizzarra, questa pulsione tanto irrefrenabile quanto immotivata?

Può anche darsi che qualche suggestione sia giunta a Ronconi dal traduttore, il quale – parlando della fortissima coscienza che del proprio ruolo ha Medea, tanto sensibile all'avvilimento e alla derisione, personaggio non «apparentabile ad altre figure femminili della tragedia greca» – aggiunge: «È un atteggiamento e un sentimento, quest'ultimo, da considerarsi, in ambito greco, tipicamente maschile»¹⁰. Ma basta ritornare più attentamente su alcuni segmenti dell'intervista già citata per percepire come si tratti piuttosto di una ossessione personalissima, e non già di un semplice dato letterario-culturale:

Sul piano della “ricostruzione” filologica occorre poi rilevare che, considerati in prospettiva storica, i valori sui quali Medea costruisce il proprio agire sono eminentemente maschili: nella cultura greca del V secolo avanti Cristo la “fama” che preoccupa l'eroina appartiene infatti all'universo etico dell'uomo. Nel contesto della civiltà spettacolare in cui nacque la tragedia, la credibilità di Medea era dunque intrinsecamente connessa al fatto che il personaggio fosse interpretato da un attore-uomo¹¹.

13

Non credo si possa parlare di Medea come di una tragedia tutta al femminile; ritengo per esempio che, nell'affrontare il testo di Euripide, sia necessario rapportarsi ad una concezione antropologica – comune nell'antica Grecia e attestata anche dall'*Oresteia* – secondo la quale il figlio è molto più legato al dominio paterno che non a quello materno¹².

Sì, indubbiamente i modi in cui Medea organizza le proprie perorazioni sono sofisticati e anche questo mi ha portato verso la scelta di un attore-uomo per interpretare il ruolo della protagonista: nella cultura greca dell'epoca di Euripide il tipo di dialettica argomentativa utilizzato da Medea apparteneva infatti al mondo maschile e non a quello femminile¹³.

Bene, la conclusione da trarre da questa piccola spigolatura la lasciamo a Masolino D'Amico, l'unico cronista che abbia intuito *il segreto di Ronconi*, che pure fa finta di inseguire *il segreto di Medea*: «Luca Ronconi è mosso, come del resto dichiara, da una concezione misogina del personaggio: la vendicativa maga barbara ripudiata da Giasone per una principessa greca non è per lui né una ex fanciul-

10. U. Albini, *Introduzione*, cit., p. xxv.

11. *Conversazione con Luca Ronconi a cura di Claudio Longhi*, cit., p. II.

12. Ivi, p. III.

13. Ivi, p. v.

la sedotta e abbandonata da compiangere, né, come in tempi più vicini si è preferito vederla, una profotemministina da ammirare, bensì una erinni, una tremenda femmina che l'uomo, uno sciocco superficiale e vanitoso [...], si è messo accanto senza sapere che maneggiava della dinamite»¹⁴.

Diciamolo in un altro modo, che valga anche a mo' di conclusione. Ronconi è un teatrante solito a mettere in scena autori di tutto il mondo e di tutti i tempi (del Rinascimento e del Barocco, Shakespeare ma anche Racine, la drammaturgia del Settecento non meno di quella dell'Otto e del Novecento, e financo del Duemila), ma al dramma antico ricorre, di tanto in tanto, con particolare e supremo gusto: per la buona ragione che la distanza siderale intercorrente fra il pianeta classico e la nostra contemporaneità sembra legittimare più agevolmente le sue più sfrenate fantasie di *poeta della scena*. Si pensi alle celebri *Baccanti* di Euripide allestite nel 1978 sotto forma di monologo di Marisa Fabbri¹⁵. Che è un modo di dar soddisfazione a un postulato profondo dell'arte ronconiana, alla sua convinzione secondo cui è il personaggio che modella su sé stesso – cioè sulla individualità del proprio ruolo – l'intero testo (ed è ovvio che il *personaggio* sta come immagine figurale del *regista*). Nel caso di *Medea* mi permetterei di dire che è in gioco qualcosa di molto intimo, di biografico. Il Maestro, si sa, aveva natura angelica, tutto chiuso nel suo dolore antico di bambino senza padre. Ma, per quel poco di umano che c'era in lui, il Maestro risultava affascinato dalle figure maschili, più che da quelle femminili, per quel tanto che poteva essere consentito dalla sua sostanziale anaffettività (e sia detto con assoluta solidarietà da parte di uno che si riconosce pienamente sotto la Costellazione dell'Anaffettivo).

Ma è tempo di passare ad esaminare il caso Castri. A differenza di Ronconi, Castri è un regista che si muove entro un perimetro drammaturgico più ristretto. Gli piace mettere in scena un numero limitato di autori, che però frequenta intensamente, dei quali, cioè, allestisce numerosi testi. All'inizio è Pirandello, cui si affianca quasi subito Ibsen. La scelta originaria punta insomma al "dramma borghese", fra Otto e Novecento. Più tardi il binomio diventerà trinomio, con l'aggiunta di Goldoni. Ma sullo sfondo resta costante l'attenzione per il teatro greco, sostanzialmente Euripide, su cui ritorna spesso, con operazioni interessanti. Ne ho parlato nel mio libro del 2003 dedicato a Castri (cui rimando)¹⁶, e dunque, in questa sede, mi soffermerò – a mo' di *exemplum* – su una realizzazione posteriore, *Alceste* del 2006. La scenografia immaginata da Maurizio Balò, storico sodale di Castri, sembrerebbe – almeno a prima vista – orientare verso una dimensione realistica. Si prepara un funerale, e dunque niente di più conseguente che vedere un prato, con al centro una fossa scavata, pronta ad accogliere la bara. Ma in realtà, a guardare meno superficialmente, ci si accorge subito che è un prato di un

14. M. D'Amico, *Una Medea di nome Franco. Branciaroli protagonista di questo spettacolo molto elegante (e anche misogino)*, in "La Stampa", 15 dicembre 1996.

15. Il rinvio d'obbligo è a C. Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Le Lettere, Firenze 2010.

16. Cfr. R. Alonge, *Il teatro di Massimo Castri*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 103-109.

verde smeraldo assai improbabile, e che la fossa sta perfettamente al centro dello spazio, senza sbordature di terra, scavata da una macchina tecnologica, piuttosto che dal badile, arnese artigianale che fa bella mostra di sé, accanto alla buca. Le tre pareti bianche sono spettrali, e la porta di legno scuro – incastrata nella parete di fondo – non è una porta credibile del palazzo del re Admeto. Perché si tratta, in effetti, di una porta sproporzionata, gigantesca, alta fino al soffitto, quasi un incubo, che fa pensare, semmai, alla porta degli Inferi. D'altra parte si fa in fretta a scoprire che i conti non tornano, nella logica del verosimile: un tomba nel giardino prospiciente il palazzo; dei muri laterali che nascondono porte segrete attraverso le quali i personaggi entrano ed escono. E poi, lungo i muri laterali, tre sedie disposte per ogni lato, oltre a una settima, più piccina, fuori dal reticolo speculare, come se fossimo in un bizzarro salotto all'aperto. Ma anche la fossa funziona come passaggio verso l'esterno, grazie a un cunicolo sottostante alla fossa stessa, che similmente i personaggi varcano continuamente, in uscita e in entrata. Siamo insomma di fronte a una scena puramente *mentale*, territorio dell'ossessione. Un luogo, infine, doppiamente aperto, perché dei gradini declinano in platea, e il Coro e altri personaggi arrivano (o escono) direttamente dalla platea.

Castri – come fa sempre, almeno da quando ha abbandonato la sua *prima maniera*, più avanguardisticamente irrispettosa dei testi – conserva in buona sostanza l'intero tessuto dell'opera (fatto salvo qualche prosciugamento delle battute del Coro, e l'eliminazione del breve intervento del figlio maschio di Alcesti), ma realizza uno spostamento di battute: uno solo, ma significativo. Lo spettacolo non si apre nella successione prevista da Euripide (monologo di Apollo, suo successivo dialogo con Thanatos, Coro, Coro e Ancella, dialogo fra Alcesti e Admeto). O meglio, Castri anticipa seccamente, in *incipit* rispetto alla scansione prevista dall'autore, come monologo di Admeto, i vv. 336-368, che fanno parte di una tirata più ampia (che inizia al v. 328), all'interno della sezione dialogica Admeto-Alcesti. Il senso è evidente. Euripide presenta per la prima volta i coniugi insieme, in dialogo fra di loro, per quanto sofferto; costituiscono cioè ancora una coppia, sebbene destinata alla scissione. Ricordiamo che, più avanti, risulta chiarissimo come, per esempio, Eracle sappia che Alcesti ha scelto di morire al posto del marito, ma questo non lo induce a pensare che l'ora sia già giunta (vv. 523-524: «ADMETO. Conosci il destino che l'aspetta? ERACLE. Certamente: ha accettato di morire al posto tuo»¹⁷). La sostituzione (di un coniuge all'altro) è una scelta già deliberata ma non ancora operativa. Castri, per l'opposto, spezza la coppia, introduce per primo, solo, il marito, il quale lavora di badile, sputandosi sulle mani, secondo la brutale tradizione contadina, cioè prepara la fossa prima ancora che Alcesti sia morta, ne anticipa la morte, ne affretta la scomparsa. Se c'è una ambiguità nel testo euripideo (al punto che qualche studioso, per esempio Guido Paduano, ha potuto parlare di

17. Cito dalla traduzione utilizzata da Castri: Euripide, *Alcesti* – *Ciclope*, introduzione e traduzione di U. Albini, Garzanti, Milano 2011.

storia di *amore coniugale*)¹⁸, Castri opta per una interpretazione pessimistica a tutto tondo: Admeto è ben contento che sua moglie crepi al posto suo, non vede l'ora di sbarazzarsene. Sicché il suo monologo – che accompagna l'azione dello scavare la fossa – principia propriamente con il v. 336, «Il lutto per te non lo porterò per un anno, ma per sempre» (ma i vv. 328-335 saranno recuperati più tardi, al loro posto cronologicamente naturale). Le considerazioni che Admeto svolge sono facilmente leggibili come puro esercizio di ipocrisia: più niente feste, simposi, musica, nessuna donna ma, semmai, una statua che raffiguri al meglio la moglie morta, con cui dormire sul talamo nuziale, in attesa della propria morte, con correlativo ordine ai figli di deporlo nello stesso sepolcro della consorte scomparsa. E per evidenziare meglio la doppiezza del personaggio Castri non esita a operare micro-incisioni dialogiche. «Tu hai offerto, in cambio della mia vita, quanto c'è di più caro e così mi hai salvato» prevede la battuta, ma l'attore, Sergio Romano, giunto a «in cambio della», comincia a farfugliare, tagliando «della mia vita, quanto c'è di più caro e così mi hai salvato», cioè omette e censura la verità di un fatto di cui si vergogna, che smaschera il suo assoluto e tirannico egoismo.

Dunque, i vv. 336-368 come prologo, cifra e chiave della lettura castriana del testo euripideo. E quando si arriva al punto in cui Admeto dovrebbe entrare in scena insieme ad Alceste, di nuovo Castri ribadisce la frattura della coppia: è ancora Admeto a introdursi sul palcoscenico, sempre solo, ripetendo, in maniera accorciata, il monologo (sostanzialmente i vv. 336-352), naturalmente di nuovo intento a scavare. Alceste, per parte sua, quando entra in scena è come se non vedesse il marito. Ho detto che – nella interpretazione di Castri – Admeto precorre i tempi della dipartita di Alceste, la quale pertanto, coerentemente, entra in scena abbigliata – dalla testa ai piedi – nei bianchi lini di una sorta di mummia, già pronta per la sepoltura. Davvero la scena non è realistica: Alceste *non vede* Admeto, e Admeto *non vede* Alceste. Il marito tutto impegnato a scavare; la moglie a saltellargli intorno, rotolandosi sull'erba che circonda la buca, inseguendo le farfalle e la luce del sole che non vedrà più (vv. 244-246, «O sole, o luce del giorno / e voi, turbini celesti / di nuvole in fuga»). Ognuno dei due dice le sue battute, come se l'altro non ci fosse. Solo quando, al v. 252, Alceste comincia a gridare la sua paura, perché le sembra di scorgere la barca di Caronte avanzare nella palude per venirla a prendere, a quel punto, alla buon'ora, i coniugi finalmente si vedono, entrano in contatto dialogico, ma dura poco: al v. 275, mentre Alceste si è buttata nella fossa, perché tanto si percepisce già come un cadavere, Admeto apre la sua bella dichiarazione altisonante («Non essere così crudele da abbandonarmi [...]. Se tu muori io non sono più niente: solo per te esisto e vivo»), ma apre anche il portone della reggia e

18. Cfr. Euripide, *Alceste*, introduzione, traduzione e note di G. Paduano, Rizzoli/BUR, Milano 2006. L'analisi di Paduano è preziosissima là dove riporta felicemente alla luce l'eros di Alceste nei confronti del marito, naturalmente nascosto e occultato dal linguaggio tipico di una civiltà puritana e sessuofobica come è quella della Grecia del V secolo. Meno convincente – a mio modesto parere – l'esaltazione della pulsione affettiva di Admeto per la moglie. Admeto ha accettato la morte di Alceste, il suo sacrificio per lui, e questo – mi pare – rende poco credibile tutto quello che, *poi*, dice.

sveltamente scomparire di scena, lasciando Alceste sola, nel passaggio glorioso della sua bellissima e commovente tirata, che occupa i vv. 280-325. Castri infittisce la battuta di Alceste con vocativi riferiti ad Admeto (nove, di contro all'unico di Euripide, e del traduttore fededegno scelto dal regista, Albini): più Alceste chiama Admeto, lo invoca come ascoltatore naturale del suo discorso, e più risulterà chiaro che Admeto *non c'è* (salvo rientrare in scena appena Alceste ne è uscita, infilatasi nel cunicolo sottostante alla fossa di cui si è detto). Un modo efficace di dire l'assenza della coppia, l'incomunicabilità dei coniugi, di smascherare lo sfruttamento maschile della donna che caratterizza la società greca dell'epoca.

Non so se fra le letture di Massimo Castri ci fosse il libro della studiosa americana Eva C. Keuls, *The Reign of the Phallus* (nella traduzione italiana *Il regno della fallocrasia*), ma poco importa, i registi appartengono alla razza dei poeti, a certe conclusioni possono arrivarci anche solo per mera intuizione (sebbene Castri fosse un regista assai *professorale*, che si documentava molto, come dimostrano i libri importanti che ci ha lasciato, e che avrebbero ben potuto meritargli una cattedra universitaria di Storia del teatro). Insomma, voglio dire che in quasi quarant'anni di vita di spettatore di suoi allestimenti, mi sono fatto l'idea – spero non bislacca – che Castri fosse un curioso *maschio femminista*, se così posso dire, capace cioè di dare espressione alle sofferenze della donna umiliata e avvilita dal maschio. Penso alla prima grande realizzazione di Castri, *Vestire gli ignudi* di Pirandello, del 1976, tutto giocato sulla contrapposizione violenta (anche cromatica) fra il bianco della povera vittima, con indosso la sottoveste chiara, e il branco di uomini, tutti neri-vestiti in fogge Primo Novecento, cappotto, cappello, ombrelli. Ecco, direi che quel contrasto di colori e di immagini è ben operante anche in *Alceste*: da un lato la candida mummia; dall'altro lato l'abito nero di Admeto (con annessi panciotto, cravattone sul colletto alto della camicia, cappello "lobbia", cappotto di fattura primonovecentesca) mentre il Coro si presenta inizialmente con l'effigie di sei caricature barbute di Ibsen, con lunghi cappottoni ottocenteschi, cilindro, guanti e bastone da passeggio, che però successivamente ringiovaniscono (e vedremo più avanti perché), diventando sei sosia di Admeto, stessi baffetti, stessi abiti di inizio Novecento, anche loro con la lobbia, al posto del cilindro). Perché mai delle caricature di Ibsen? Perché *Rosmersholm* (il primo famoso spettacolo ibseniano di Castri) è una sorta di riscrittura di *Alceste*, come è stato suggerito da un recensore, Franco Cordelli?¹⁹ Forse, anche. Anche, direi. Non necessariamente. Perché la notazione, così formulata, è letteraria, tipica di un giornalista colto e attento (come è Cordelli). Mi sembra più semplice dire che per Castri il teatro di Ibsen è, comunque, semplicemente, un punto di riferimento capitale, fa parte del nucleo intimo della sua poetica di regista. Se c'è un filo rosso che unisce Pirandello a Ibsen, è propriamente quello del confronto-scontro fra il maschile e il femminile. Pirandello e Ibsen, ma poi anche Goldoni (si pensi alla *Trilogia della villeggiatura*, dove Castri scava con acuta crudeltà per riportare alla luce ciò che il testo non nasconde,

19. F. Cordelli, *Castri e l'Alceste del disamore*, in "Corriere della Sera", 19 febbraio 2006.

che Giacinta è vittima della egoistica avarizia di suo padre, il quale non vuole fare debiti per pagare la dote della figlia, non vuole rinunciare alla propria economicamente dissipata vita di villeggiatura, e preferisce pertanto sposare la figlia senza dote a un fallito che, unico, potrà accettarla in matrimonio senza dote).

Sì, certo, nel nostro è assai forte il gusto della autocitazione. Nell'*Alceste* tornano, appunto, Pirandello, Ibsen, ma anche Goldoni, dal momento che i due servi (Apollo che ha svolto funzione di servo nella reggia di Admeto, e il servo che si scontra con Eracle) sono presentati nella rossa livrea settecentesca di tante commedie goldoniane. Ma questo è un dettaglio. Ci preme ritornare al testo di Euripide. Che Castri legge appunto alla luce di quella sua sensibilità *femminista*, come l'ho chiamata, la quale vale però a mettere in rilievo qualcosa che è pur sempre effettivamente presente nei versi di Euripide, al di qua di ogni forzatura. L'allocuzione di Alceste è eloquente: *thnésko, parón moi mè thanèin, hypèr séthen* (v. 284), letteralmente «muoio, era possibile a me non morire, al posto tuo». Per due volte nello stesso verso il verbo “morire” (*thnésko, thanèin*), tanto per ribadire l'importanza del suo dono sublime. Ma dice ancora di più Alceste: «ma [*allá*] uno sposo fra i Tessali avrei potuto prendermi, a mia scelta / e abitare nella ricca casa di un signore» (vv. 285-286). L'avversativa *allá*, a inizio di verso, rende bene l'idea della contrapposizione: era in potere di Alceste non sacrificarsi per Admeto, non morire, ma piuttosto risposarsi. La morte di Admeto non avrebbe dischiuso – per lei – la prospettiva di una oscura e infelice esistenza da vedova, bensì quella di un nuovo felice matrimonio. Alceste ha rinunciato a ri-sposarsi per non *tradire/abbandonare* Admeto. È merito di Paduano aver osservato che il verbo utilizzato è *prodídomi*, che vale sia “abbandonare” che “tradire”²⁰. Certo, Alceste rivela un attaccamento autentico verso il proprio marito, con un *quid* di legame carnale inusuale per una società in cui solitamente il maschio-padrone emargina la moglie a partner sessuale molto secondaria e occasionale, il minimo indispensabile per garantirsi la discendenza. Ce lo conferma la battuta dell'ancella al Coro, la quale comunica come la padrona più e più volte inondi delle proprie lacrime il letto coniugale, fatto oggetto di una invocazione molto coinvolgente: «Caro letto, dove offersi la mia verginità all'uomo per il quale ora muoio, addio» (vv. 177-178). Naturalmente Castri didascalizza l'informazione a suo modo (cioè in maniera vistosamente ironica), mostrandoci la serva che squaderna sull'erba ben sei lenzuola matrimoniali tutte parimenti recanti una grande macchia di sangue verginale: tre da un lato e tre dall'altro lato del prato, in perfetta corrispondenza alle 3+3 sedie ove stanno i sei membri del Coro²¹.

20. Cfr. Euripide, *Alceste*, introduzione, traduzione e note di G. Paduano, cit. pp. 13-14.

21. Ragiono sulla base della replica dello spettacolo visto a Torino, il 26 marzo 2006, e del video prodotto in quell'occasione dal Dams torinese. A leggere il dossier stampa risulterebbe invece che alla prima rappresentazione e nelle repliche immediatamente successive (febbraio 2006) i coristi fossero 7, e non già 6. E così evidenzia in modo irrefutabile il quaderno di sala, pubblicato dal Teatro Stabile dell'Umbria con l'indicazione «Perugia, febbraio 2006». Non so se nel corso del primo mese di repliche si sia perso per la strada uno degli interpreti, ma comunque Castri ha fatto di necessità virtù.

Ma se le due tessere che abbiamo esaminato (il lamento di Alceste e quello della sua ancella) ci dicono di una condizione subalterna della donna nella società familiare ateniese del V secolo, è ancora Alceste a introdurre una prova ulteriore. Si vedano i vv. 311-319, che dovrebbero essere dedicati ai figli (il maschio e la femmina), ma che in realtà liquidano la citazione del maschio nel giro ristretto dei primi due versi, mentre ben sette sono dedicati alla lamentazione del destino infelice che attende la figlia. La critica ha molto insistito sul carattere ambiguo, indecifrabile, dell'opera di Euripide: non tragedia-tragedia, bensì tragedia messa al posto di un dramma satiresco, oppure dramma grottesco, farsa, fiaba umoristica, fiaba consolatoria, favola dilettevole, *meditatio mortis*, *comédie larmoyante*, eccetera eccetera. Ma queste sono disquisizioni di compiaciuto gusto accademico. Ciò che conta è che, effettivamente, senza nemmeno bisogno di scomodare Eva Keuls, il testo spalanca qua e là dichiarazioni fulminanti sul rapporto fra il maschile e il femminile. Arriva il padre di Admeto, Ferete, e cosa dice, dopo aver elogiato il sacrificio di Alceste? *Femí toiútus gámus / lyein brotóisin*, è *gaméin uk áxion* (vv. 627-628), letteralmente: «Dico che matrimoni siffatti giovano ai mortali, oppure non merita sposarsi». La cinica sentenza di Ferete smaschera fino in fondo lo zoccolo duro del maschilismo ateniese. Il matrimonio va bene perché la donna è al servizio del maschio-padrone, perché si occupa dei figli, della casa, e non pone limiti alla (intensa) vita sessuale extraconiugale del marito. Conosciamo tutti la celebre affermazione della orazione *Contro Neera* dello Pseudo Demostene: «Le cortigiane, le abbiamo per il piacere; le concubine, per le cure del corpo di tutti i giorni; le spose, per avere una discendenza legittima e una custode fedele del focolare». Da notare che "concubine" è la traduzione adottata per *pallakàs*, che riporta a un etimo, *pállax*, che significa "giovane adolescente". Nell'abitazione greca vive la legittima consorte, ma vive anche, con-vive, una sorta di massaggiatrice personale, incaricata di prendersi cura del corpo del maschio padrone. Fra universo maschile e universo femminile si definisce, insomma, una situazione molto asimmetrica. Ma Euripide inventa genialmente una storia paradossale e altamente provocatoria: la moglie, per una volta, non vale solo a garantire al marito tutta una serie di piccoli servizi nel quotidiano, ma, se del caso, gli garantisce la *continuazione del quotidiano*, sacrificandogli la sua stessa vita. Sul talamo (come ha ricordato l'ancella), gli ha offerto il sangue verginale, ma solo come anticipazione della suprema offerta finale di *tutto il suo sangue*, per conservare la di lui vita, per evitargli la morte.

Naturalmente può anche dischiudersi un vivo contrasto entro i confini dell'universo maschile. Ferete non apprezza che il figlio preferisse la morte di suo padre a quella di sua moglie, ma si tratta di *contraddizioni in seno alla casta*. Ferete, in ogni caso, ha buon gioco a mostrare che la ragione e l'opinione pubblica stanno dalla sua parte. Non c'è una legge secondo la quale i padri debbano immolarsi per i figli, e comunque – conclude Ferete – *ud'Ellenikón* (v. 684), non è dei greci, questa usanza, non è certamente greca, una simile legge. Sicché, a questo punto, con un comprensibile rovesciamento del metro di giudizio, se Alceste ha accettato di

dare la sua vita per Admeto, è perché si tratta di una “pazza” (*áphrona*, v. 728), “senza cervello”, «una bella pazza», traduce saporosamente Albini. E Admeto, per conseguenza, diventa improvvisamente, per Ferete, un “assassino” (*phoneús*, v. 730), l’assassino di una pazza. Resta però chiaro che la pazzia compete al genere femminile, è il modo di rendere onore al proprio sesso. E, in fondo, basta andare un po’ più avanti nel *plot*, dopo che Ferete è uscito di scena, e ascoltare Admeto di ritorno a casa, terminate le esequie:

nulla è peggio per un uomo
che perdere una moglie devota.
Magari non l’avessi mai sposata,
non avessimo abitato qui insieme!
Invidio chi non ha moglie né figli;
dispone di una vita sola,
con i suoi bastevoli tormenti.
Ma le malattie dei figli,
i letti nuziali devastati dalla morte,
questo è intollerabile,
quando invece si può vivere
senza nozze, senza prole. (vv. 879-888)

20

Per Castri Admeto parla lo stesso linguaggio maschilista di Ferete; padre e figlio sono due facce della stessa medaglia. Castri fa muovere padre e figlio in una sorta di ininterrotto inseguimento intorno alla fossa, Ferete davanti, tallonato e incalzato da Admeto, oppure fermi, contrapposti ai due lati più lunghi della fossa stessa. Ma il movimento circolare sta appunto a indicare il senso di un contrasto che coinvolge entrambi in uno stesso vortice di egoismo e di vorace attaccamento alla vita, spinto sino al rinnegamento di ogni valore, del proprio onore, della stessa fama. Come dice con lucida freddezza Ferete: «Da morto, la cattiva fama non mi interessa» (v. 726). Guido Paduano ha parlato, a questo proposito, di «carnalità disperata del suo attaccamento alla vita»²², ma il giudizio – almeno a mio parere – vale anche per Admeto, e non solo per Ferete. È l’intera galleria dei personaggi maschili che declina con brutale franchezza l’esaltazione di un edonismo sfacciato: Ferete, Admeto, ma anche Eracle. Castri ce lo presenta in calza-braga, come fosse Terence Hill o Bud Spencer, in uno di quei loro western-spaghetti, ma va bene così, è immagine adeguata e confacente alla filosofia del mangiare/bere/donneare di cui Eracle è un cultore convinto e di cui si fa propugnatore, in un duplice ruolo di pedagogo, dapprima con il servo di Admeto, e poi con lo stesso Admeto, il quale, al principio, non vuole accettare la misteriosa donna che Eracle gli affida prima di partire (e che altri non è che Alceste). Eracle ne nasconde inizialmente l’identità proprio per aver agio di sviluppare il suo insinuante lavorio di convincimento nei confronti di Admeto. Ma la ricerca dei piaceri carnali discende dalla

22. Euripide, *Alceste*, introduzione, traduzione e note di G. Paduano, cit., p. 115, n. 120.

condizione mortale dell'uomo, è la risposta istintiva al senso della limitazione, della fine. Eracle è un semi-dio che evidenzia però fortemente – nel suo parlare – la dimensione umana, il rischio dello scacco, della sconfitta, della morte. Comincia il Coro a introdurre questa nota, alla notizia che Eracle è destinato ad affrontare la fatica della quadriga di Diomede:

CORO. E allora o lo ammazzi e torni, o resti là perché ti ha ammazzato lui.

ERACLE. Non sarebbe il primo rischio che corro. (vv. 488-489)

Ma poi è lui stesso ad evocare ripetutamente l'ipotesi della propria morte, quando consegna ad Admeto la pseudo-sconosciuta:

ERACLE. Ti prego di prendere questa donna e di custodirmela finché non sarò di nuovo qui con le cavalle tracie, dopo avere ucciso il sovrano dei Biston. Se mi succede quello che non vorrei – io mi auguro di tornare – te ne faccio dono: tienila come ancella in casa. (vv. 1020-1024)

Ecco, direi che questo è il modo di leggere *Alceste* da parte di Castri, come confessa esplicitamente, peraltro, in un passaggio della sua nota di presentazione dello spettacolo²³, tutto orientato in siffatta prospettiva ermeneutica. Ferete si presenta come un doppione del Coro, ma la sua redingote, di una tonalità rosso-cupo, è più sfarzosa, come si addice a un grande personaggio di un Ottocento vittoriano e maschilista, ipocrita e cinico. I sei membri del Coro, a loro volta, al ritorno dal funerale, hanno subito una trasformazione capitale: indossano cappotti del primo Novecento, la tuba lascia il posto al cappello a cencio che è in testa ad Admeto (il quale, adesso indossa anche lui lo stesso cappotto dei coristi). I coristi hanno rinunciato alle loro maschere di vecchi barbuti, e mostrano volti giovanili con gli stessi baffetti di Admeto. Sono visibilmente un doppio di Admeto, che cercano di consolare, di indirizzare verso una vita serena, capace di lasciarsi alle spalle la defunta consorte.

Resta da dire del finale. Castri opera l'unica variazione scenica: il muro di fondo, su cui si staglia il grosso portone di accesso al palazzo, si compatta, cioè le due ante di muro scorrono l'una verso l'altra, cancellando il portone. Adesso l'intero spazio è costituito da tre lati bianchi. Una volta di più un luogo astratto, quasi metafisico, che chiude Admeto come in gabbia, determinandone un grido di paura, mentre la voce di Eracle giunge da fuori, come una eco minacciosa. Eracle riporta Alceste dal regno dei morti. Ma come la riporta, come la presenta? Quando Admeto e il Coro tornano in scena, grazie a un preventivo rapido oscuramento della sala, ecco apparire, sul ciglio della fossa, un marmo, messo di sghembo. Uscito il Coro, rimasto solo, Admeto, dopo un po', depone il marmo sopra la fossa.

23. «Poi ci sono altri temi, l'amore e i suoi legami, e il rapporto uomo donna, un tema trasversale forte, anche se a prima vista non sembra» (M. Castri, *"Alceste", una fiaba ambigua*, nel quaderno di sala dello spettacolo, pubblicato dal Teatro Stabile dell'Umbria, cit.).

Potremmo dire che, data sepoltura alla morta, il marito *ci mette una pietra sopra*. Forse medita di seguire i consigli dei coristi. Ma se dopo un po' arrivano Eracle e Alceste, non arrivano insieme, come ci si aspetterebbe, bensì per strade diverse. Una volta di più risalta nitidamente che lo spazio inventato da Balò non è realistico ma semplicemente *mentale*: Eracle entra dallo spacco del muro laterale di destra (destra e sinistra, sempre per lo spettatore), ma Alceste lo precede di un attimo, emergendo dalla fossa dopo aver rovesciato il marmo come un Cristo risorgente dal lavello funerario, con un altro grande spavento di Admeto che non è in grado di riconoscere la moglie, perché la mummia ha cappello e velo da sposa, lungo sino a metà gamba, che ne nasconde i tratti facciali, sebbene il marito resti comunque vivamente turbato per la somiglianza con la consorte, cui il testo euripideo allude in un paio di battute di Admeto.

Ma del massimo interesse è quanto dice Eracle, che racconta di aver guadagnato la donna come premio di un combattimento. Ancora una volta, forse senza volerlo (o forse volendo, con piena consapevolezza), Euripide apre un ulteriore spiraglio sulla condizione femminile nella Atene del V secolo: la donna è poco più di un oggetto, di una bestia, è il premio di una prova di forza fra maschi.

ERACLE. Càpito in un posto dove avevano bandito una gara aperta a tutti, una bella competizione atletica, e ne riporto lei come premio della mia vittoria. [Per chi trionfava nelle prove minori c'erano dei cavalli, chi vinceva nelle prove più impegnative, come lotta e pugilato, si assicurava una mandria di buoi e, in più, una donna. Mi trovavo lì, sarebbe stato disonorevole per me trascurare questo glorioso guadagno]. (vv. 1026-1033)

Ho messo in parentesi quadra ciò che Castri espunge dal suo copione. Non ha bisogno di insistere troppo sulla connotazione maschilista della società ateniese, ma il dettato è incisivo. C'è una precisa gradazione di premi per le fatiche del maschio: i cavalli, la mandria di buoi e infine la donna. Che è una preda naturale, un naturale oggetto di desiderio e di violenza. Admeto non la vuole custodire, in attesa del ritorno di Eracle, perché, appunto conosce le dinamiche del desiderio maschile: «Una giovane donna, dove la sistemo nella reggia? Perché è giovane, lo rivelano i suoi abiti, gli accessori che porta. La vedi abitare nella stanza destinata agli uomini? E come farebbe a mantenersi casta, trovandosi in mezzo a dei giovani? Non è facile frenare gli ardori di chi è nel fiore dell'età: io me ne preoccupo per te» (vv. 1049-1054). L'unica soluzione – per sottrarla allo stupro – è quella di «assegnarle stabilmente il talamo della defunta», il che vuol dire, però, che soggiacerà allo stupro di Admeto, come lo stesso Admeto ben comprende. La lezione pedagogica di Eracle è proprio qui, nel condurre gradatamente Admeto a dover riconoscere la forza centrale e tirannica del desiderio maschile, al di là di ogni repressione indotta momentaneamente dal lutto e dalla moralità, dalla pietà per i morti e dalla volontà di onorarli.

Ma – giova ricordarlo – questa *moral suasion* che Eracle porta avanti nei confronti di Admeto, si svolge dinanzi ad Alceste, presente al dialogo, sia pure in incognito. Castri non indugia più di tanto sulla brutalità del discorso maschilista di

Eracle perché si avvale della straordinaria prestazione – tutta mimica – di Ilaria Genatiempo, che esprime con eccezionale intensità del volto, del roteare degli occhi, l'amarezza e il dolore che accompagnano in lei la scoperta di quella verità maschile. Sorge dalla fossa sepolcrale con le mani protese in avanti (in direzione della platea), a cercare il suo uomo, sempre vestita da mummia, ma con la novità di un grazioso cappellino da sposa, da cui scende un lungo velo nuziale, sino quasi a metà gamba. Epperò il suo uomo, urlando di paura, si è rintanato in fondo alla scena, nell'angolo di sinistra, e nemmeno la vuole guardare. Per tre volte Alcesti fa il giro intorno alla fossa, in una sorta di inseguimento, tallonando il marito, che però si sottrae, parlando con Eracle, implorando di non lasciargli in casa sua quella creatura. Euripide non poteva dire meglio questo snodo profondo dei rapporti fra il maschile e il femminile: la donna, per il maschio, è un territorio sconosciuto, è un mistero, sempre terrificante. Ma fortemente impressivo è anche il disegno triangolare che si definisce: la donna è trasmessa da uomo a uomo; la donna è una mediazione nel legame fondamentale fra due maschi. Eracle affida la sconosciuta ad Admeto, perché gliela custodisca, ma è pronto anche a donargliela, se lui non tornerà più dalla sua ultima fatica. Ciò che conta, che decide, *in primis*, è la relazione fra due maschi. Alla fine del triplice inseguimento intorno alla fossa, i tre personaggi sono tutti in proscenio: Alcesti a estrema sinistra, isolata, frustrata – nell'espressione del volto – di quel suo vano rincorrere un uomo che la fugge; e Admeto ed Eracle a estrema destra. Ed è quest'ultimo a dare l'*input* decisivo: «Non aver paura, tendile la mano, tocca la straniera» (v. 1117). Ed è Alcesti a porgere prontamente la sua destra, mentre Admeto si contorce in tutta una ridicola serie di tic, a denotare esitazione e insicurezza. Sfiora la mano protesa della donna, ma evita di guardarla in volto, finché è ancora Eracle a sollevarle il velo, a mettere allo scoperto il viso dell'ignota, e a pressare nuovamente il passivo Admeto: *blépson pròs autén* (v. 1121), «guardala». Poi, all'ultimo, vediamo i coniugi seduti su due sedie accostate, a estrema destra del proscenio, mentre Eracle, in piedi, all'estremo opposto, è ormai prossimo a partire. Si è rovesciata la situazione: non più i due maschi a destra, e la donna, sola, a sinistra, bensì la coppia coniugale a destra, e Eracle, sul piede di partenza, a sinistra. Epperò Admeto si alza, torna a separarsi dalla moglie, va presso Eracle, gli accarezza il cappotto, si attacca a lui, addirittura gli butta le braccia al collo, gli salta addosso (perché l'interprete di Eracle, Paolo Calabresi, è un omone barbuto, bello e affascinante), finché è Eracle a congedarlo, a ripetergli per tre volte di andarsene («Adesso va'; vai, Admeto; vai»), che è un imperativo totalmente mancante all'originale (e al traduttore). Alcesti fissa con sguardo addolorato il marito (che invece séguita a sfuggire ai suoi occhi, volgendosi ostinatamente verso Eracle, che implora di rimanere con lui), secondo quanto indica lo stesso testo²⁴. Ma Eracle è scomparso in platea, e in perfetta coincidenza i muri di fondo si riaprono, riemerge il grande portone del palazzo reale. Il re Admeto e la sua sposa sono rimasti soli, ed è la donna, restituita finalmente alla

24. «Resta con noi, condividi il nostro focolare» (v. 1151); «Buona fortuna e rapido ritorno!» (v. 1153).

propria intimità, ad assumere l'iniziativa: è lei ad allungare una mano, a prendere quella del marito, per trascinarsela sul proprio grembo, per stringerla delicatamente fra le sue mani, una sopra e una sotto. Ma tenendo pudicamente gli occhi chini, lei che per tutto il tempo ha cercato di scrutarlo in faccia, con occhi aguzzi e penetranti, sempre con aria di vago rimprovero; come se adesso, invece, fosse posseduta (e umiliata) da un filo di gelosia. Sì, perché non so se Castri se ne sia reso conto, ma ha costruito una perversa scena di amore maschile (se posso dire così, senza nessuna allusione, ovviamente, a una pulsione omosessuale, se non ti di tipo puramente fantasmatico), che ha peraltro fondamento. Come dire che il dispotismo maschile sulla donna è solo l'altra faccia della fratrìa, della connessione forte e tenace che stringe i maschi all'interno del genere.

Sì è molto discusso sul fatto che Alceste, scampata agli Inferi, per tre giorni non possa parlare: perché consacrata agli dèi dell'Oltretomba, o per ragioni drammaturgico-attoriche? A me sembra che per Castri la ragione profonda sia un'altra: Alceste rimane senza parola, muta, perché muta di vergogna, piccola Nora che ha scoperto, con 2000 anni di anticipo, quale è la condizione della donna nella società dei maschi. Quando la coppia entra nel palazzo, il servo, aprendo la grande porta, mostra per la prima volta un interno vivificato da un azzurro luminoso degno di un *happy end* da favola consolante, ma è ovviamente l'ultimo graffio ironico dello spettacolo.