

## Cronache torinesi: Braunschweig e Leonardo Lidi

*Roberto Alonge*

**ABSTRACT** Turin chronicles: Braunschweig and Leonardo Lidi

A long review of two shows produced in 2024 by the Teatro Stabile of Turin, *La vita che ti diedi* by Pirandello, staged by the French director Stéphane Braunschweig, and *Medea* by Euripide, directed by Leonardo Lidi, young director of the Teatro Stabile of Turin. The French director is one of the few, if not the only one, still alive and active, of the great tradition of *metteurs en scène* who was responsible for the foundation of direction in late twentieth century Europe, from Strehler to Ronconi. Author of wonderful Ibsenian shows and also of some successful Pirandellian creations.

This last attempt, however, was less successful, partly due to the weakness of the text by the Sicilian playwright, very cerebral and didactic, but also partly due to the limitations of a cast that was not always able to translate the indications of a director interested in combining the text in the Pirandellian vein of the so-called *theatre within the theatre*. The scenographic structure of *Medea* is very interesting and provocative, but less convincing is the drastic rewriting of the text, especially in the final part, and the somewhat gratuitous shift of the interpretative axis to a mere love tragedy, also entrusted to two character actors of considerable value, but employed in primary roles that do not enhance their professional qualities.

**KEYWORDS** Pirandello's *La vita che ti diedi*, theatre within the theatre, Euripides *Medea*, dramaturgical reworking.

L'Occidente del mondo vive il suo declino: economico, politico, e naturalmente anche culturale, complice l'autolesionismo e la voluttà di sottomissione di gran parte delle sue *élites* intellettuali. Internet ha poi contribuito la sua parte, spegnendo lo spirito critico e liberando il narcisismo frenetico dei rozzi e dei violenti. Non sorprende – in questo orizzonte, per quanto concerne il campo teatrale – la scomparsa quasi assoluta della grande stagione novecentesca della regia, a partire, ovviamente, dalla dipartita della gloriosa generazione dei *metteurs en scène* che hanno illuminato i palcoscenici di tutta Europa. Senza la regia, gli attori, da soli, possono fare poco o nulla, non potendo mai restituire la totalità e la complessità armonica del testo di tradizione. La scrittura creativa (e quella drammaturgica in particolare) è sempre in commercio inquietante con i fantasmi e i mostri dell'io e dell'inconscio. Talvolta nemmeno l'autore sa tutto il marcio che sta nello zoccolo

duro dei suoi copioni, e comunque tende a nascondere i segreti più trasgressivi nel doppio fondo dei propri bauli. Solo i critici e i registi di valore posseggono le chiavi per aprire lo scrigno, rendendo svelato ciò che la scrittura ha lasciato velato. Talvolta il regista geniale anticipa lo studioso, la *Locandiera* di Visconti del 1952 apre la strada alle riflessioni goldoniane di Mario Baratto, ma anche quando il chiarimento della pagina critica precede, occorre comunque la traduzione scenica. In *Rosmersholm* Ibsen nasconde un autentico incesto (effettivamente consumato, tra padre e figlia) con tale a tanta sagacia di dissimulazione, che ci voleva solo Freud in persona per dissuggellare il mistero. Rebekka West è la figlia di una ragazza-madre, poi convivente del dottor West, il quale sopravvive per un po' alla scomparsa della madre di Rebekka: adotta la ragazza ma ne fa la sua amante e infine la sua badante, morendo fra le di lei braccia. Il Mago dei Fiordi inventa uno scontro di potenza infernale fra Rebekka e Kroll: lei ignora di essere figlia naturale del dottor West ma sa di esserne stata l'amante; Kroll sa che la ragazza è figlia naturale ma ignora che ne sia stata l'amante. I due combattenti hanno ciascuno una mano legata dietro la schiena, a ognuno una mezza verità in tasca, ma nel corso del duello entrambi arrivano a intuire l'intera verità, che però non è dichiarata esplicitamente, sicché il pubblico e i lettori (compresi gli specialisti che non hanno letto il saggio freudiano) non capiscono. Ibsen dice cose estreme ma in un linguaggio misurato, allusivo ma mai esplicito, come impone la morale vittoriana. Nessuno dei due personaggi osa pronunciare la parola *incesto*. Sono le didascalie che dovrebbero aiutare a comprendere: Rebekka risponde «violentemente» (*heftigt*), urla essere falso che sia una figlia illegittima, ma il suo grido «erompe» (*bryder ud*). Le didascalie, in definitiva, non suggeriscono ma solo *sussurrano* l'indicibile tabù. E qui, appunto, interviene la funzione del regista, che deve creare l'immagine giusta.

Ebbene, dei molti allestimenti di *Rosmersholm* visionati nella mia lunga vita, l'unico che ha messo a fuoco l'enigma di questa scena capitale è opera di Braunschweig, quando dirigeva il *Théâtre de la Colline* a Parigi, mirabile *dittico ibseniano*, debutto il 14 novembre 2009, *Rosmersholm* alle cinque della sera, *Casa di bambola* alle 20.30. Come se la giocava il regista francese? L'attrice, anziché limitarsi alla mimica gestuale, risultava atterrita e atterrata, cioè gettata a terra, dalla rivelazione di Kroll circa la sua nascita; e a terra restava a lungo, in una attitudine di prostrazione, al tempo stesso fisica e morale, mentre Kroll continuava a restare seduto, spalle al muro, gli occhi chini su di lei, come un giudice implacabile, freddo e lontano, ferocemente intento a contemplare la colpevole di incesto (per quanto inconsapevole) che si torceva per il dolore ai suoi piedi. Una soluzione scenica talmente eccessiva da far capire anche al più sprovveduto degli spettatori che tanta sofferenza non poteva certo essere motivata da una banale origine di bastardella...<sup>1</sup>

S'intende che l'arte di Braunschweig non è solo quella di mettere in chiaro i passaggi cifrati della scrittura drammaturgica, ma anche e soprattutto – come è

1. Cfr. R. Alonge, *Braunschweig, diptyque ibsenien. «Une maison de poupée» - «Rosmersholm»*, in «North-West Passage», 7, 2010, pp. 103-112.

della illustra tradizione della regia novecentesca – di offrire interpretazioni complessive nuove delle opere, pur rispettando con zelo filologico il dettato del testo. Memorabile un'edizione del *Tartufo* di Molière del 2008 (che purtroppo ho usufruito non già in presenza ma soltanto in un video) che sposta genialmente l'asse della vicenda: in apparenza Tartufo è protagonista; in realtà è soltanto il detonatore di una crisi da tempo latente nel rapporto intimo di una *coppia scoppiata*. Un marito di mezza età, Orgone, sposato in seconde nozze con una giovane, Elmira, solo poco più grande dei due figli ventenni che il vedovo ha avuto dalla defunta. Una pista esegetica non gratuita, se è vero che Molière non ci nasconde alcuni tratti che caratterizzano una Elmira ansiosa di vita allegra e mondana, in contrasto con la sensualità spenta di Orgone, figlio represso di una madre bigotta, avvezzo a una prima moglie sicuramente poco carnale, tenuto conto che piaceva tanto alla suocera, la quale non a caso detesta invece Elmira. Con un paio di trovate assai innovative Braunschweig non solo insinuava sapidamente la tentazione della moglie insoddisfatta di cedere alle *avances* di un Tartufo presentato irritualmente come giovane bello e seducente (a fronte di un marito vecchio, occhialuto e brutto), ma anche la pulsione perversa di Orgone per ciò che i club libertini di Parigi chiamano *soirées trio*<sup>2</sup>.

Ahimè, mi son dilungato nel dir bene di Braunschweig, ma anche per congratularmi indirettamente con la direzione del Teatro Stabile di Torino, cioè con l'ottimo Filippo Fonsatti (verso il quale ho piccoli debiti antichi da saldare...), di aver commissionato una produzione pirandelliana a uno dei pochissimi registi di valore rimasti sulla piazza europea. D'altra parte avevo apprezzato un *Vestire gli ignudi* presentato proprio a Torino tantissimo tempo fa, dovuto allo stesso regista, cultore fedele del Girgentano, come testimoniano altri tre allestimenti realizzati in Francia (*Sei personaggi*, *Giganti della montagna*, *Come tu mi vuoi*). Purtroppo questa volta la scelta è caduta su un copione particolarmente infelice. Nonostante io sia uno studioso pirandelliano di lunghissimo corso (il cui primo contributo risale al 1966, quasi sessant'anni fa, stagione dell'età della pietra...), non ho difficoltà a riconoscere che il Nostro spesso si lascia andare al gusto frigido di sorprendere e scandalizzare con para/filosofemi che talvolta nascondono aria fritta. *Partire è un po' come morire*, certo: l'altro non c'è più, ma è vivo nel tuo cuore; e quando ritorna (per es. dopo una banale lunga assenza) è cambiato, e non ti sembra più lo stesso, per così dire è *morto*, morto per come lo ricordavi, sicché vale anche il contrario, uno può essere morto, ma è come se fosse vivo, se il sopravvissuto continua a sentirlo nel suo cuore. Pirandello organizza il *plot* de *La vita che ti diedi* intorno a questo spunto, che cresce via via come in-credibile dibattito filosofico/salottiero, strano e stranito dal momento che riguarda il dolore straziante di una madre sul letto di morte del figlio. Difficile trovare la misura

2. Cfr. R. Alonge, *Dacci oggi il nostro desiderio quotidiano*, Edizioni di Pagina, Bari 2021, pp. 177-180. Sul testo del *Tartufo* sono intervenuto più recentemente, variando l'angolo visuale: cfr. R. Alonge, *L'énigme de «Tartuffe»*. Molière, à deux pas du club libertin «Les Chandelles», in «Il castello di Elsinore», 85, 2022, pp. 9-33.

giusta nell'approccio recitativo. Non sembrano convincenti taluni tentativi del pur eccellente regista di rendere meno asfittico e fumoso il concertato dialogico, con inserzioni realistiche che talvolta risultano infelici (che dire, infatti, di Forina che all'inizio del secondo atto addenta di nascosto un *croissant* mentre la sorella comincia a imperversare con la sua logorroica concione?) C'è insomma una gracilità sostanziale del copione (non privo di incongruenze, piccole ma fastidiose: il figlio è stato assente dalla madre 7 anni, ma a un tratto risultano 9...), una sua costruzione tutta mentale, se non cervellettica, con scansioni scolasticamente didascaliche. Donn'Anna nel primo atto non riesce a impedirsi di sdottoreggiare, parla del proprio figlio morto ma subito allarga il discorso ai figli della sorella, così rivolgendosi al parroco: «Non guardi Fiorina. Anche i suoi figli! Le sono partiti l'anno scorso per la città, Flavio e Lida. Crede che le ritorneranno?». Intende che torneranno, sì, ma *cambiati*, mutati nel profondo da un anno di studi lontano da casa, ed ecco, nel secondo atto – puntualmente, *come volevasi dimostrare!* – i ragazzetti fare ritorno al focolare, essendo il mese di giugno, fine degli impegni scolastici, la fanciulla ormai diciottenne in procace minigonna, entrambi un po' svampiti, come tutti i giovani, già così *diversi* da come mamma se li ricordava, tanto da far piangere la povera genitrice, preumibilmente vedova anche lei, come Donn'Anna, e forse come anche la madre di Lucia. La quale Lucia, già madre a sua volta di due pargoli di meno di sette anni, è incinta del primo mese, sicché l'irriverente cronista teatrale dell'irriverente giornale «Il Fatto Quotidiano» ha giustamente intitolato la sua recensione del 20 aprile 2024 *Un «maternage» del fu Pirandello*.

Il punto è che siamo a uno snodo capitale dell'immaginario pirandelliano, il sogno di una pre-edipica età felice rappresentata dalla coppia Madre-Figlio, una madre vedova, *santa*, sottratta all'infamia miserabile della sessualità, che semmai genera in un rapporto fantasmaticamente incestuoso con il proprio figlio (dietro cui sta l'ossessione cripto-cattolica – paradossale nel *laico* autore siciliano – della divina coppia costituita dalla Madonna e dal suo prezioso Bambino). Che è stata la grande scoperta ermeneutica di Massimo Castri, alla base di un suo allestimento del 1978, memorabile benché un po' troppo maniacalmente cerebrale, il quale aveva però il merito di evitare lo stridore di ciò che ho definito *dibattito filosofico/sallottiero*. Nella costruzione di Castri in qualche modo veniva quasi meno la dimensione dello *spettacolo*, per lasciare il posto a una sorta di *rappresentazione mitica*, esposizione del mistero della Grande Madre, da cui il Figlio fugge, per sottrarsi al tabù dell'incesto: fugge non casualmente dalla *madre-patria*, va in Francia, dove significativamente s'innamora però di una donna già sposata e già madre (anche lei vedova, *vedova bianca*, che non ha più rapporti sessuali con il marito farabutto e donnaiolo), figura evidente di *doppio* della Grande Madre, con la quale ha un solo amplesso, dopo sette anni di macerazione dalla carne, e dalla quale subito dopo fugge ancora, per ritrovare la madre originaria e morire immediatamente nelle sue braccia, nel giro strettissimo di due giorni. Una messinscena dal timbro solenne, aulico, imperiosamente incentrata sul protagonismo della madre (una eccellente

Valeria Moriconi) e del suo *doppio*, Lucia, attraverso la quale la madre riusciva nel proprio disegno occulto di figliare ad opera del figlio.

Per molto tempo ho pensato che quella di Castri potesse essere l'unica maniera di portare in scena un testo ricco, sì, di un sottotesto intenso (quello rischiarato dallo scandaglio critico del regista-professore, molto più bravo di quasi tutti i pirandellisti del mondo, vivi e morti...), finché non ho visto, a Bolzano, nel 2014, l'edizione di Marco Bernardi, fedele alla *lettera* dell'opera quanto il Castri di quella sua *prima maniera* era stato *infedele*, ma con la puntigliosa capacità di individuare e costruire comunque un prodotto artisticamente pulito e convincente, sebbene in modalità completamente autonoma dalla traccia perseguita da Castri. Per quale via, si chiederà lo spettatore della realizzazione di Braunschweig? Direi disegnando *in primis* una ambientazione storica filologicamente congruente, a tutto campo, dai costumi alla scenografia, dal rispetto dei personaggi minori a quello delle *comparse*, come sono le «donne del contado» toscano che mormorano le litanie per il figlio agonizzante di Donn'Anna. Capisco bene che erano altri tempi, i teatri avevano più soldi da investire nelle loro produzioni, ma non sono sicuro che sia stato solo il peso del condizionamento economico a spingere l'ottimo *metteur en scène* francese a eliminare la scena iniziale delle prèfiche o ad assegnare a un solo interprete due parti (Federica Fracassi nei ruoli di Fiorina e della madre di Lucia, Fulvio Pepe in quelli del parroco e del vecchio giardiniere); i costumi moderni comunque sono sicuramente un'opzione del regista, che privilegia la contemporaneità anche quando è alle prese con Molière e con Ibsen. Epperò si rivela sempre fatalmente più pericoloso *alleggerire* un testo (già di per sé molto *leggero* nello strato superficiale della sua scrittura), non volendo/non potendo (giustamente!) inseguire Massimo Castri nello scavo dello strato profondo del copione, dove sono radicati gli incubi psichici dei desideri trasgressivi. Eliminare il prologo delle litanie per il figlio non è infatti cosa da poco. Pirandello prevedeva un coro di donne distinto in due gruppi, alcune inginocchiate in atteggiamento di preghiera, ma altre in piedi, che «spieranno ansiose e sgomento il momento del trapasso e a un certo punto faranno il segno a quelle d'interrompere la litania». C'è un passaggio capitale, l'istante supremo in cui la morte entra in scena. È il coro delle prèfiche a fornire il timbro funebre alla sequenza, a condividere con il pubblico l'attimo traumatico in cui, nella stanza contigua, scivola la nera Signora – come la chiama Roberto Vecchioni –, sicché è solo grazie a questa intensa nota luttuosa che Fiorina e il parroco, poi seguiti da Donn'Anna, potranno trovare, forse, il tono giusto per impostare il loro dialogo a due o tre voci su una modulazione che non risulti, appunto, troppo incongruamente filosofica/salottiera. Dico *forse* perché non vorrei esagerare la gravità di questo taglio sul copione deciso dal regista. In effetti il *cast* mi sembra meno convincente di quello di Bernardi (Patrizia Milani/Donn'Anna, Irene Villa/Lucia, Carlo Simoni/parroco). Certo Daria Deflorian – cui tocca la parte di Donn'Anna – è artista versatile, che Braunschweig deve aver conosciuto a Parigi, dove l'attrice italiana ha da molto tempo un suo séguito assai vivo, ma in esibizioni particolari, per quanto raffinate, di spettacolarità di nicchia, da *one woman show*, se così pos-





Figura 1



Figura 2

so dire. Mi pare che questa, invece, sia la prima volta che si cimenti in un ruolo protagonista di un testo di teatro di tradizione.

Una riserva analoga, sebbene diversamente motivata, mi suggerisce la prestazione di Cecilia Bertozzi nel ruolo di Lucia: aria molto sportiva, in pantaloni, figura snella, un po' anoressica, ma forse troppo giovane per la parte, senza lo *charme* femminile della donna sposata con due pargoli e un terzo in arrivo (Fig. 1). Sarà colpa mia, depistato dal ricordo dello spettacolo di Bernardi (Fig. 2), ma mi pare che Braunschweig – per una volta, diversamente da quanto è solito fare – non abbia approfondito il personaggio, che non è né corrivo né strampalato. Lucia esprime un accento sessuofobico che in Pirandello ci sta tutto, e che avrebbe potuto consentire anche una accentuazione *femminista*, implicita nel testo, financo nel suo risvolto sociologico. Basta una replica acre di Donn'Anna alla madre di Lucia nel terzo atto («La morte per lei [*per Lucia*] è là, presso l'uomo cui lei l'ha legata») a farci indovinare un matrimonio d'interesse, organizzato e gestito dalla genitrice di Lucia. Numerosi sono poi i frammenti del parlato di Lucia che aiutano a ricostruire il dramma di una quotidiana violenza di genere, cui ho accennato nella mia recensione allo spettacolo di Bernardi, cui dunque sveltamente rinvio<sup>3</sup>. Forse lo stesso Braunschweig sembra andare proprio in questa direzione: se infatti per Pirandello, nel finale, Donn'Anna rinuncia a tenere con sé Lucia, tacitamente *ricegnandola* alla madre (ovviamente decisa a ricondurla al marito e ai figli del marito), il regista opera uno scarto, fa uscire di scena Lucia, la quale scende addirittura in platea, scomparendo quindi dalla vista degli spettatori. Se non è un segno bizzarro, non può che valere quale modo energetico di tradurre la battuta di Lucia al frenetico incalzare materno:

FRANCESCA E i tuoi bambini t'aspettano! E bisogna far presto!

LUCIA Ma là, io non torno! non torno, sai! – Non è più possibile per me! – Non posso! Non posso e non voglio! Come vuoi che faccia più, ormai?

Il fatto, però, è che tanta asprezza di reazione, da parte di Lucia, non è minimamente preparata e sorretta dal contesto recitativo delle due attrici, dal gioco fra madre e figlia, e nemmeno dal definirsi più lento del tormento di Lucia nelle precedenti confidenze con Donn'Anna nel corso del secondo atto.

D'altra parte, rinunciando all'ambientazione storica degli anni Venti del Novecento, si perde naturalmente il quadro di uno strato di classe borghese, borghesia terriera: la vicenda si svolge infatti «in una villa solitaria della campagna toscana», ma anche la madre di Lucia «ha ancora le sue terre a Cortona». Una autentica *razza padrona*, attenta al denaro, sospettosa (nel personaggio di Fiorina, *la donna del fiorino*, non per nulla abitante del paesaggio toscano) che il nipote morto lasci eredi i figli di Lucia, i quali forse sono figli del nipote...), pronta a strappare al

3. Cfr. R. Alonge, *Marco Bernardi, «La vita che ti diedi»*, in «Il castello di Elsinore», 71, 2015, pp. 89-97.

parroco le ultime verità rese dal morituro nel corso della confessione *in limine mortis*. Non viene dunque valorizzata la gravidanza di un verbo che per la signora Francesca, portabandiera dei valori di una società maschilista, è saliente, *compromettersi*. La brava madre si è precipitata a riprendersi la figlia sciagurata che ha abbandonato il domicilio coniugale e due legittimi piccini per inseguire lo sconveniente compagno di adulterio, e ha tanta premura di ricondurla all'odiato ovile, imponendole di sottomettersi ancora e sempre all'ordine maschilista delle cose, perché – nella sua visione sociale e valoriale – è sempre e solo la donna a *compromettersi*, a dare scandalo, sebbene il marito di Lucia sia un ribaldo mariuolo, aduso ad «andare spensierato con altre donne – tante! – cinico e sprezzante; solo attento agli affari». Da notare che anche Fiorina utilizza, con la stessa valenza, il verbo *compromettersi*, a ribadire, appunto, che trattasi di una problematica generale, *di classe*, come si sarebbe detto una volta.

Mi chiedo, a questo punto, se davvero sia possibile – al di fuori delle due diverse strade indicate da Castri e da Bernardi – inscenare in maniera nuova e convincente siffatto ingrato copione, o se non sia meglio *laisser tomber*, arrendendosi. A meno, forse, di tentare *la mossa del diavolo*, rovesciare il tavolo, mettere in discussione la qualità stessa del testo, smascherato nelle sue aporie, nella presunzione supponente di una riproposizione sterile di un *pirandellismo* che non interessa e non può interessare più a nessuno. In effetti, senza bisogno di affondare troppo il bisturi nel corpo di questa ingrata *pièce* del Girgentano, non mancano i reperti di una scrittura palesemente artificiosa e sopra le righe, a cominciare dalla impudica intrusione di una madre nella vita amorosa del figlio, che sembra aver turbato e scandalizzato Eleonora Duse alla lettura del copione, che forse non a caso si rifiutò di portare sulle scene. Alla fine del primo atto il parroco – consapevole dei fatti per aver confessato il morituro – informa che il figlio aveva incominciato una lettera da inviare a Lucia rimasta a Nizza, e subito Donn'Anna spiega che la lettera non finita è sulla «tavola da scrivere», più precisamente dentro «la cartella che vi sta sopra», da cui più avanti ella «trarrà la lettera del figlio». Come dire che Donn'Anna non ha nemmeno aspettato la morte dell'amatissimo figliuolo per gettare un occhio *voyeur* nella intimità della sua corrispondenza. Lo stesso Pirandello, all'inizio del secondo atto, si lascia sfuggire una didascalia disturbante, quando Donn'Anna riferisce che Lucia, «pochi giorni dopo» la fine del primo atto, ha scritto al figlio una seconda lettera, dicendo – *con occhi accesi di cupa gioja vorace* – «L'ho letta per lui!». Ce n'è abbastanza per consentire l'eventuale costruzione di un personaggio stralunato, egocentrico, una madre-vampiro, o diciamo madre-avvoltoio, che si alimenta del cadavere del figlio. Cosa risponde infatti, ironica, alla sorella, scandalizzata da questa battuta? «Una mamma che si spaventa, come se non avesse tenuto vivi in grembo i suoi due figli e non li avesse nutriti di sé, con quella bella fame per due! – O che ti spaventavi allora? – Io ora mangio la vita per lui!». Donn'Anna si è arrestata al tempo lietissimo della gravidanza, vive sempre in simbiosi con il figlio, e dunque completerà e invierà a Lucia la lettera principciata dal figlio perché,



per un accadimento fuori da ogni verosimiglianza, il figlio – afferma con ridicola sicumera, ben tradotta dai molti troppi punti esclamativi – «aveva la mia stessa mano. Scriveva come me! – La finirò io!».

Proprio Massimo Castri ha mostrato che è possibile *odiare* un autore che pure si mette insistentemente in scena. Talune sue realizzazioni – *Il piacere dell'onestà* e *Il berretto a sonagli* – furono non ingiustamente percepite dalla critica come operazioni curiosamente anti-pirandelliane, tali cioè da prendere il toro per le corna, smascherandone – a torto o a ragione – il fondo melodrammatico, le aporie, una certa melensaggine<sup>4</sup>. Ecco, per Braunschweig, forse, sarebbe stato meglio scegliere questa linea di condotta. Perché a me sembra che il testo si presta, anche al di là della nevrosi di Donn'Anna. Solo un'osservazione sul figlio benedetto: chiama il prete, si confessa per morire in grazia di Dio, ma mente al prete, non gli dice che con la sua bella, dopo sette anni, è passato all'atto, ha fatto l'amore. Oppure è il prete che rivela a Fiorina solo una parte di quanto ha appurato nel suo esercizio di ministro del sacramento della confessione: informa che i due figli di Lucia non sono del timido amante, ma nasconde che dopo sette anno di astinenza l'amante è stato meno timido... In ogni caso l'uomo di chiesa avrebbe dovuto astenersi dal rivelare alcunché di quanto acquisito nel segreto del confessionale... Insomma, è tutto il paesaggio di questa umanità toscanaccia che avrebbe potuto meritare una rilettura contropelo.

Diciamo, per concludere, che Braunschweig ha ritenuto di collegare strettamente l'opera al ciclo produttivo dei primi anni Venti, stagione di grande turbolenza pirandelliana della forma-teatro, tra i *Sei personaggi* (1921) e *Ciascuno a suo modo* (1924); in mezzo ci sta, a buon diritto, *Vestire gli ignudi* (1922), che oggettivamente presenta numerosi spunti metateatrali, e ci starebbe – secondo il regista francese – anche *La vita che ti diedi* (1923), ma a prezzo di una forzatura che resta infeconda, fondata come è su un giudizio critico generico, che ritroviamo nelle note di regia del quaderno di sala: «Quanto abbiamo bisogno di teatro per affrontare la vita. [...] Donn'Anna Luna trasforma la sua casa in un teatro». Detto, fatto, ed ecco il regista, che firma anche la scenografia, lesto alla bisogna: c'è un proscenio, sommariamente riempito da un divanetto a sinistra dello spettatore, e da due sedie a destra, dove i personaggi risultano spesso collocati, chiuso da un sipario interno nero che ogni tanto si alza, mettendo in vista la camera del figlio morto (letto *single* sul fondo, centrale, incorniciato dallo scrittoio, a destra, e da un armadio, a sinistra); sul cambio di scena, ovviamente, cambio di luci (lieve luce azzurrina: Fig. 3) e talvolta tenue colonna sonora. Il variare dall'uno all'altro spazio è gradevole, sebbene in qualche punto troppo scontatamente *telefonato*, cioè indotto dal tessuto dialogico: per esempio nel terzo atto Donn'Anna dice «Lo vedo →» (intende il figlio morto, con l'occhio della mente) e zac, si alza il secondo sipario nero che introduce alla camera del figlio, ma non può essere sufficiente a far lievi-

4. Cfr. R. Alonge, *Il teatro di Massimo Castri*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 67-80.



144 Figura 3

tare un registro di scrittura che vale quello che vale, come si è detto, cioè pochissimo.

Pregevole il finale, quando Donn'Anna accetta la sconfitta. In Pirandello il sigillo è affidato alla semplice parola; Braunschweig inventa invece un'azione più impressivamente significante: mentre la luce si concentra sul letto collocato centralmente sul fondo, la madre va accanto al giaciglio e toglie coperta lenzuola cuscino che getta a terra, distendendosi di profilo sul materasso, in attesa della morte liberatrice. All'ultimo, però, prima che si chiuda il sipario, un bel giovane emerge al di là del letto e si china affettuoso sulla madre. Siccome tuttavia è curiosamente a torso nudo, ci resta una domanda imbarazzata: un omaggio involontario a Massimo Castri, geniale scopritore del fantasma incestuoso della *pièce*?

L'ho fatta lunga, anzi lunghissima, ma Stephane Braunschweig è uno dei pochissimi registi di grande valore ancora viventi in Europa, forse il maggiore in assoluto, e merita attenzione, augurandomi ovviamente che Filippo Fonsatti voglia e possa offrirgli un'altra occasione di lavoro, all'interno del teatro torinese, che sembra comunque godere di una buona vivacità culturale, in un panorama nazionale che mi pare abbastanza sciapo. Dirige non casualmente la scuola teatrale del TST il giovane Leonardo Lidi, di cui ho visto, mesi fa, un provocatorio molto interessante *Zio Vanja* di Čechov e, più recentemente, una *Medea* (da Euripide, più che di Euripide, per dirla con noiosina puntigliosità accademica...), andata in scena a maggio 2024 alle Fonderie Limone di Moncalieri, che mi è parsa invece meno stimolante. Non che mi spaventino le riletture dissonanti e disturbanti, fuori dal

coro, che, anzi, quasi sempre, riescono a illuminare dimensioni nuove degli autori, dal momento che, normalmente, *il coro*, cioè la comunità degli specialisti, è poco originale, non fa che rimasticare formulette stereotipate. Lo *Zio Vanja* di Lidi dissolve con una manata energica la noissima della malinconia, della tremula spiritualità interiore del cechovismo asfissiante e ci mostra finalmente femmine capaci di eros, che ovviamente gli studiosi sono incapaci di cogliere (sicché mi spiace averlo scoperto troppo tardi, quando il mio ultimo libro, dedicato appunto a Čechov, era già in bozze)<sup>5</sup>. Mi sembra però equo chiedere al regista di esercitare la sua libertà creativa rispettando almeno i paletti dello *spirito del testo*, se non proprio anche quelli della *lettera del testo*. Al limite, non mi scandalizza nemmeno l'opzione *predatoria* di chi determina una messinscena non già *del* Tal Autore bensì *dal* Tal Autore, ma a condizione che – a torto o a ragione – si riesca comunque a riconoscere la coerenza di una poetica felicemente inverata in un sistema di segni. Ho recensito non a caso sul precedente fascicolo del «Castello» l'impresa di Muta Imago con il titolo «*Tre sorelle*» di Muta Imago, non di Čechov, epperò spettacolo assai bello. Intendevo significare che il gruppo romano ha prodotto un piccolo gioiello di teatro di ricerca, appropriandosi soltanto di pochissime battute del copione di Čechov, e poco male se si è permesso di presentarlo come allestimento di Čechov, e non già *da* Čechov.

Dove sta il *busillis*, allora, tornando a Lidi? Direi nel fatto che egli rivendica nelle sue note di regia, pubblicate nel quaderno di sala, il proprio buon diritto a interessarsi non tanto alla «madre che uccide i figli» quanto piuttosto alla «donna innamorata, tradita dall'uomo che amava e, infine, abbandonata». Forse è un po' poco, ma risulta di assoluta perdita di aura il trattamento messo in essere, a cominciare dalla opzione dei due interpreti, Orietta Notari (Medea) e Nicola Pannelli (Giasone), bravi entrambi, ma entrambi – si sarebbe detto al tempo del teatro ottocentesco dei ruoli – attori *caratteristi*, non *primattori* (Fig. 4). A seguire, poi, una scelta stilistica che fa di Medea una povera casalinga piagnucolosa, che soffre come una bestia maltrattata, e di Giasone «un marito infedele da commedia non brillante», come ha scritto un cronista<sup>6</sup>. S'intende che il regista – se è bravo, e Lidi ha la stoffa, per diventarlo – ha sempre ragione, e il grande Ronconi, alla fine del secolo scorso, andò lui pure giù per le trippie, restituendoci una Medea *immigrata*, straniera, come se fosse albanese o qualcosa del genere, circondata da un Coro di donne corinzie che erano umili casalinghe alle prese con aspirapolvere e secchielli per le pulizie, ma lì c'era un'idea registica di spessore, giusta o sbagliata che fosse, il personaggio di Medea assunto da un maschio, Franco Branciaroli<sup>7</sup>. Qui, invece, l'abbassamento di registro (che implica un Pedagogo giovane che ogni tanto pizzica la chitarra elettrica, cantando a un certo punto *Put your head on my shoulder*

5. Ho potuto pertanto dedicare solo poche righe al ricordo dello spettacolo: cfr. R. Alonge, *Čechov, la sofferenza delle donne*, Edizioni di Pagina, Bari 2024, p. 73.

6. R. Mussapi, *Canotta e canzonette, come ti smitizzo «Medea»*, in «Avvenire», 17 aprile 2024.

7. Cfr. R. Alonge, *Il teatro greco sulla scena italiana. La linea Ronconi-Castri*, in «Il castello di Elsinore», 74, 2016, pp. 9-14.



146 Figura 4

di Paul Anka) non risulta compensato da un colpo d'ala, sicché mi sembra difficile dar torto al cronista cattivello e mordace del giornale cattolico «Avvenire». La smitizzazione di una tragedia greca come *Medea* è impresa troppo facile, e il lavoro di *Dramaturg* di Riccardo Baudino è inadeguato: al posto dello scontro fra Creonte, re di Corinzio, e Medea, abbiamo quello fra le due donne rivali, Medea e la figlia di Creonte, proprio per esaltare (troppo scontatamente) il contrasto fra le due donne. Inspiegabile poi che la stessa attrice che impersona la figlia di Creonte debba rubare al Nunzio il racconto della morte di... sé stessa (e del padre). Del tutto arbitrario, ma almeno comprensibile, infine, la scena di addio al celibato in discoteca, con *champagne* offerto da Giasone e il riavvicinamento, anche sessuale, con Medea, che simula la pacificazione con il proprio ex per colpire meglio e più duramente. Il guaio però è che qui casca l'asino. Se il cruccio di Lidi era – come racconta nel quaderno di sala – di proseguire la ricerca di poetica sul tema amoroso – portata avanti negli ultimi suoi spettacoli – beh, nella drammaturgia millenaria dell'Occidente ne poteva trovare in abbondanza, di copioni di siffatto genere, tutti sempre meglio della *Medea*, dove la protagonista, ridotta com'è a povera casalinga di basso conio, non garantisce psicologicamente l'astuzia, la sagacia, la possanza con cui organizza e conduce a compimento la sua spietata crudelissima vendetta contro un triplice fronte a lei ostile, la rivale, il padre della rivale e il neo-sposo della rivale, già suo marito. O per dirla con le parole illustri di un classicista straniero di valore, Bernard Knox, «Medea è presentata al pubblico nello stile e nel linguaggio inconfondibile di un eroe sofocleo»: una figura che al termine «è diventata qualcosa di più di un mortale. La sua situazione, il suo com-

portamento e il suo linguaggio sono proprio quelli degli esseri divini che in tanti drammi euripidei appaiono nel finale per sciogliere l'azione, emettere un giudizio, profetizzare il futuro e annunciare la fondazione di un rito religioso»<sup>8</sup>. Può anche essere credibile – come vorrebbe Lidi – una Medea ciabattona, per nulla furente e callida maga, ma il *Dramaturg*, allora, avrebbe almeno dovuto espungere dal copione le battute che per ben due volte esibiscono, da parte di Medea, sue future azioni di geometrica potenza, sia immediatamente dopo il duello con la figlia di Creonte («Avevano la possibilità di stroncare sul nascere i miei disegni buttandomi fuori dal paese e invece mi hanno concesso di restare un giorno: e in questo giorno io – eheheh li ammazzerò. Eheh. Ammazzerò i miei nemici, li stenderò morti i tre parenti, il padre fantasma, la figlia sgualdrina e il mio caro marito»: cito dal copione, leggermente ritoccato rispetto alla traduzione di Umberto Albini), sia dopo il colloquio con Egeo, il quale le assicura una via di fuga, quando Medea, molto compiaciuta, *spiega per filo e per segno* – come dice – i suoi piani distruttivi, informandone preventivamente il Coro (nello spettacolo riferisce invece alla Nutrice, essendo stato il Coro cassato dal regista).

Resta da dire del finale, a prima vista il segmento più infelice dell'allestimento, tutto rifatto di bel nuovo dal *Dramaturg*: un goffo Giasone, a piedi nudi, di bianco vestito – canotta e mutande tipo slip – si aggira scombinato e sconcertato nello spazio domestico, cercando i figliolini cui vorrebbe preparare la colazione. Ne ha rimosso la morte e li invoca con tenera dolcezza paterna, come se continuassero a giocare a *nascondino* («Guardate che se non venite mi metto a piangere»). Da ultimo, disperato, cade a terra, spalle al pubblico, scivolando contro la parete cui si è addossato, e qui, sipario. Proprio a questo punto, però, curiosamente, l'allestimento registra un inaspettato scatto di reni. Non l'ho precisato finora ma perché è solo e soltanto alla fine che lo spettatore si rende conto che la trovata di genio di Lidi è l'invenzione del grande cubo in plexiglas, liscio trasparente impassibile impenetrabile (salvo un'apertura sulla sinistra del pubblico da cui entrano ed escono gli interpreti), che riempie l'intero spazio, feroce contenitore che avvolge e stringe i personaggi come in una gabbia (Fig. 5), contro la quale i portatori di sofferenza, le vittime e i loro sodali – Medea, la Nutrice, Giasone – via via sbattono il gomito, le mani, la testa (Fig. 6). Improvvisamente, quasi fuori tempo massimo, il pubblico coglie la qualità crudele dell'inusuale apparato scenografico: un acquario, entro il quale credono di vivere dei poveri umani, forse discendenti dai pesci, anziché dalle scimmie. Bizzarro che questa epifania sopraggiunga solo *in exitu*, ma perché è la prima e unica volta (se non ho visto male) che siffatto spazio claustrofobico risulta percorso da un unico personaggio, il quale percepisce e ci fa percepire il senso del vuoto, dell'infelicità, della violenza ineliminabile che si è scatenata nella coppia uomo-donna.

Può darsi che Leonardo Lidi si sia espresso in modo impreciso, scrivendo che gli interessava il profilo di Medea innamorata e abbandonata, mentre in realtà

8. B. Knox, *Introduzione* a Euripide, *Medea*, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 14, 22.





148 Figura 5



Figura 6

l'interesse del suo inconscio – diciamo così – è andato ai contraccolpi che la crisi della coppia rovescia sul maschio, preteso  *Sesso forte*. Certo, l'immagine terminale della sua realizzazione è giocata non già sull'ultimo cozzo verbale fra gli ex coniu-

gi, come da copione euripideo, bensì sul lungo primo piano dell'uomo, presentato nella propria angosciata solitudine, devastato e incredulo dinanzi all'indicibile, finalmente umano nella sua sofferenza, mentre piange battendo la testa contro la parete vitrea. In fondo, a pensarci, Lidi è un teatrante troppo intelligente per non aver colto in *Medea* un documento altissimo del contrasto di genere, che dice moltissimo anche alla nostra contemporaneità. Il testo euripideo ci regala infatti due-tre informazioni assai pungenti sulla mancanza di *par condicio* fra uomo e donna nella maschilista società ateniese del tempo (tutte battute di Medea: «Prima dobbiamo comprarci con una ricca dote un marito, cioè prenderci un padrone del nostro corpo, e questo è il malanno peggiore»; «La separazione non fa onore alle donne e ripudiare il marito non si può»; «Un uomo, quando si secca di stare in casa, se ne esce, e mette fine alla sua noia; noi donne, invece, dobbiamo avere sotto gli occhi sempre una sola persona»). Ma ci offre anche un grande spunto di riflessione sul diverso destino fra i due generi, benché in prima battuta risultino patetiche, cioè ridicole, le osservazioni di Giasone, quando dichiara che si risposa con la figlia del re per assicurare una miglior sistemazione sociale dei figli avuti con Medea. Come se Giasone volesse nascondere la propria ambizione di parentele regali dietro il pretesto dei figli, assumendo un profilo di padre coscienzioso, preoccupato del loro futuro. Tuttavia, proprio il sigillo conclusivo di quel brano (l'auspicio di un ipotetico nuovo modo di generare i figli, senza la mediazione delle donne: «Bisognerebbe proprio fabbricarli in un altro modo i figli, e che la razza delle donne non esistesse: gli uomini così non avrebbero più guai») dimostra che la realtà dei figli non è affatto secondaria per la psicologia maschile. Semmai colpisce il disinteresse per la donna. Il *desiderio* dell'uomo greco non è la donna, ma il riconoscimento sociale, la fama, l'agiatezza, il patrimonio che va trasmesso agli eredi. Paradossalmente è la donna a definirsi per una pulsione erotica rispetto alla quale Giasone evidenzia il proprio totale distacco: numerose sono in tutta la tragedia le ricorrenze di termini sinonimici di *letto* (λέχος o λέκτρον o anche θάλαμος), per alludere al rapporto intimo della coppia coniugale.

Sia detto fra parentesi: il contrasto fra Giasone e Medea ci permette di misurare bene il lungo percorso che ha portato dallo stato di natura allo stato di cultura. Se l'antenato animale del maschio era unicamente dominato dal bisogno sessuale, incapace di riconoscere i propri cuccioli e di farsene carico, lo stadio ultimo dell'evoluzione della specie mostra, tutt'al contrario, un maschio relativamente freddo dinanzi alla femmina, avendo scoperto evidentemente *altri desideri*, fra i quali anche l'interesse per i propri figli, espressione della sua identità sociale e della sua voglia di eternità attraverso i discendenti. E in un altro punto ancora Medea mostra di rompere con la catena delle pulsioni originarie, rinnegando, sia pur con sofferenza, l'istinto materno. Per lei la relazione con il *partner* viene prima di quella con i propri figli, che uccide quindi per straziare maggiormente l'uomo che l'ha tradita. Il fatto è che misuriamo in questo conflitto l'abisso che separa il maschile dal femminile. Per l'uomo il matrimonio è un affare sostanzialmente sociale, non ha rapporto con il desiderio; per la donna (per la donna greca, in particolare) il desi-

derio può vivere esclusivamente all'interno dell'istituzione matrimoniale, l'eros ha come unico spazio quel *letto coniugale* che Giasone incautamente non fa che sbefeggiare. Lancinante uno scambio del dialogo feroce fra gli ex nell'ultima scena (soppressa dal *Dramaturg*): «E per una questione di letto hai ritenuto giusto ucciderli? / Ti pare un dolore da poco per una donna?». Prezioso il commento di Knox: «È una grande pena perché una donna non ha niente altro. [...] Il suo destino è sposarsi, partorire e allevare figli, andare dove va suo marito, subordinare a lui la sua vita. Il marito, i figli sono tutto quello che ha»<sup>9</sup>.

Insomma, per concludere, Lidi ha forse intravisto la pista di una lettura nuova della *Medea*, ma ha avuto troppa fretta di concludere, non ha dato tempo al tempo, non ha saputo consentire che l'idea sedimentasse, sottraendosi alle tentazioni della facile demistificazione del modello celeberrimo e troppo affidandosi (e fidandosi) di una ri-scrittura del testo non all'altezza. Solo su un punto il *Dramaturg* ha colto nel segno, là dove ha re-inserito nelle ultime pagine una eco appena accennata del discorso capitale sulla lontananza lunare dei maschi e delle donne: «Zeus, perché hai creato le donne? Se volevi portare avanti la stirpe dei mortali ti bastava... ti bastava...».

9. Ivi, p. 41.