

Teatro de gli Incamminati

FRANCO BRANCIAROLI

MEDEA

di Euripide
Traduzione di Umberto Albini

Personaggi e Interpreti

Nutrice.....Evelina Meghnagi
Pedagogo Angelo Pireddu
Medea.....Franco Branciaroli
Corifee Paola Bigatto
Elisabetta Piccolomini

Donne di Corinto

Benedetta Cesqui
Barbara Gai Barbieri
Melania Giglio
Silvia Iannazzo
Valentina Martino Ghiglia
Silvana Morandi
Irene Noce

Creonte Leonardo De Carmine

Giasone Alfonso Veneroso

Egeo Massimiliano Alocco

Nunzio Marco Toloni

Figli Tommaso Gobbi

Jacopo Scappin

Scene di Francesco Calcagnini

Costumi di Jacques Reynaud

Luci di Sergio Rossi

Regia di Luca Ronconi



PRESENTAZIONE

Come nel teatro antico di Atene, anche in questa edizione, Medea è un uomo. Meglio: ad interpretare il ruolo della tragica eroina euripidea come negli spazi della scena attica del V secolo a. C. è un attore maschio.

E non per gusto di sberleffo o vezzo di trasgressione, ma per bisogno di scavo all'interno di un testo che ad ogni messa in scena rivela una sorprendente varietà di sensi e necessità.

Medea va così oltre il personaggio di donna abbandonata e tradita e perciò artefice di una vendetta tremenda, per divenire emblema di un dolore più grande, il simbolo di una solitudine più angosciante e devastante: quella del diverso, uomo o donna, straniero o barbaro, poco importa, in un'attualità di accenti di cui solo il grande teatro classico è ancora capace. Infatti, "la scelta di un interprete maschile per il ruolo di Medea, ha detto il regista Luca Ronconi, 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", Medea svela la propria 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 del coro, il contrasto Medea-uomo traduce scenicamente l'ambiguo statuto del "personaggio": il pubblico vede l'enigma nefasto che al coro è nascosto.

Sul piano poi 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 a. C. la "fama" che preoccupa Medea appartiene infatti all'universo etico maschile. 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- uomo."

Luca Ronconi e la rappresentazione della tragedia greca

Le note seguenti sono tratte da un'intervista fatta da Ettore Capriolo a Luca Ronconi, riportata nella parte introduttiva del volume Mangiare dio, di Jan Kott.

Fra i registi italiani Luca Ronconi è forse quello che ha affrontato con risultati di maggior rilievo e prestigio, oltre che con prospettive particolarmente stimolanti, i capolavori del teatro greco. Ha infatti allestito *Oresteia* (1972 e 1976), *Le baccanti* (1973), *Gli uccelli di Aristofane* (1974) e *Utopia*, che di alcuni testi aristofaneschi costituiva un collage (1976). Di questi cinque spettacoli tre sono stati realizzati per il Burgtheater di Vienna e gli altri due sono stati purtroppo visti solo in pochissime città italiane (né a Roma né a Milano, per esempio).

Ronconi non crede a una possibile contemporaneità della tragedia greca: "Dopo aver a lungo pensato che non sarei mai riuscito a portare sul palcoscenico uno di questi testi, ho finito per usare un tipo d'approccio che si volgeva esattamente nella direzione opposta: cioè non cercare di scoprire quanto ci siano vicini, ma mostrarceli estremamente lontani come di fatto sono". Ma a che cosa è dovuta questa lontananza? "Soprattutto al fatto che la tragedia greca non si propone di rappresentare una favola, cioè qualche cosa di fantastico, ma esiste in quanto tenta di operare una modificazione sullo spettatore. E lo spettatore è, ovviamente, quello dell'Atene del V secolo, del quale non sappiamo più niente che possa in qualche modo servirci e che era il complemento indispensabile delle opere letterarie che ci sono rimaste. Mentre mettendo in scena un qualsiasi testo da Seneca in avanti, o se si preferisce dal recupero seneciano, dai drammaturchi rinascimentali in poi, si sente che è stato scritto per un pubblico che è ancora tutto sommato quello di oggi, un pubblico che tende a seguire una storia e in essa l'itinerario di un certo numero di personaggi, ognuno con la sua identità ben definita, allestendo una tragedia greca è come se si avesse in mano soltanto una mezza mela. L'altra mezza bisognerà ritrovarla, interpretarla, inventarla, ed è nello sforzo per colmare questo vuoto che consiste il nostro margine di intervento". Può essere utile in questo senso il servirsi delle mediazioni offerte dalle varie scienze? "Fino a un certo punto. Se tenti l'approccio antropologico è sempre l'antropologia che ti dice di più della tragedia greca; se tenti quello psicoanalitico, sarà la psicoanalisi. La sostanza della tragedia greca, di fatto, continua a sfuggirti. Ancora peggio mi sembra poi utilizzare come punto di riferimento i canti, i riti o le cerimonie dei popoli cosiddetti primitivi che l'etnologia moderna ha portato alla luce. Ritengo abominevole addirittura far finta, per esempio, di essere africani, quando in realtà non comprendiamo neanche i canti degli africani; è come tentare di spiegare una cosa che non si conosce attraverso una cosa che si conosce ancora meno". Come colmare allora quel vuoto? "Partendo, per esempio, dal rapporto fra tragedia e mito e tenendo naturalmente conto che la tragedia non è un'interpretazione del mito, ma come uno spazio formatosi al suo interno, lo spazio proprio dell'opera letteraria. E poi tentare un modo d'approccio il cui punto d'arrivo rimane inevitabilmente l'indecifrabilità di quel mondo, di quel patrimonio, per la nostra cultura". (...)

A Ronconi abbiamo anche chiesto quali problemi ponga la recitazione della tragedia greca: "Pazzeschi. Non si può che inventarla. Non esistono modelli dai quali partire e certamente il seneciano-rinascimentale tuttora prevalente è il più abominevole. Secondo me, non può essere altro che interrogativa, una serie di indagini su quelle mezze mele di cui si parlava prima. È bugiardo pensare che si stia parlando di cose che si conoscono, quando invece è come camminare sulle uova". E il coro? "Non credo che esista una soluzione unica e restano comunque validi i criteri cui accennavo prima quando accennavo alla recitazione in generale. (...) Comunque affrontando una tragedia greca ho sempre tenuto presente una cosa che ha un rilievo determinante, secondo me, anche sul problema della recitazione: mentre altre strutture drammatiche impongono una ricognizione all'interno del disegno del personaggio, qui il personaggio serve soprattutto per far vedere cose che direttamente non ci sono, e cioè un tramite per portare sulla scena temi o argomenti che non sarebbero in se teatralizzabili".

Medea: La lettura di Luca Ronconi

Nessuna donna greca avrebbe mai osato tanto ma io ho preferito sposare te, un legame odioso e funesto per me, una leonessa, non una donna, con una natura più selvaggia della Scilla Tirrenia.

Euripide.

Da sempre affascinato dalla figura di Medea - *le Peliadi* erano state la sua prima proposta all'agone dionisiaco del 455 - nel 431 a.C. Euripide le dedica una intera tragedia combinando elementi tratti da diverse versioni del mito; il drammaturgo vi narra la spietata vendetta di Medea contro lo spergiuro Giasone per punire l'amato della sua infedeltà, la "donna sapiente" non esita ad uccidere la sua nuova promessa sposa, il padre di lei - il re di Corinto, Creonte - e i propri figli, nati dalla relazione con Giasone.

Criticata da Aristotele per la sua apparente "illogicità", negli intenti di Euripide la scena centrale del dramma tra Medea ed Egeo, durante la quale la principessa della Colchide si assicura un rifugio ad Atene, doveva invece svolgere una funzione importante per il proseguimento dell'effetto tragico, tanto che il drammaturgo sviluppò questa apparente "divagazione" nell'opera autonoma *Egeo*. Con ogni probabilità, per gli spettatori ateniesi proprio questa scelta rappresentò infatti lo snodo fondamentale dell'azione consumatasi la strage a Corinto, la capitale dell'Attica diventerà il nuovo teatro d'azione per la devastante passione (*thymos*) di Medea. Lungi dal risolversi in un tormentato profilo di donna combattuta tra l'amore per il proprio uomo e quello per i propri figli secondo un'interpretazione psicologica delle *dramatis personae* della tragedia classica, Medea "dallo sguardo di toro" è in realtà la personificazione di una minaccia: su Atene la "sacra terra inviolata (...) ospitale agli amici", incombe il pericolo della violazione della "misura", del caos che inverte il corso dei "sacri fiumi" che stravolge la "giustizia", che rende vani i "divini giuramenti" e "menzognere i consigli degli uomini". Le circostanziate perorazioni con cui Medea cerca di giustificare il proprio operato, pur definendo i motivi del suo agire, non esorcizzano il sinistro potere distruttivo che è in lei.

Esperta di droghe e veleni, la principessa barbara fa però dell'inganno la propria arma principale: non solo ella raggiura Creonte e Giasone, ma cela i propri intenti ad Egeo e finanche al coro. Il rapporto fondante dell'architettura tragica quello fra coro ed "eroe" - è quindi inquinato all'origine da una perversa dissimulazione. Nonostante fin dai primi versi sia chiaro alla nutrice che la propria signora guardando i figli sta "meditando qualcosa" e la sua vendetta rischia di colpire non "nemici", ma "chi le è caro", Medea riesce ugualmente a guadagnarsi la complicità delle "amiche" coreute occultando propri reali progetti dietro le sue magniloquenti difese del sesso femminile.

Sensibile al dibattito apertosi nella seconda metà del V secolo a.C. sulla funzione della donna nella società ateniese, documentatosi da opere quali la *Lisistrata* di Aristofane e il *Tereo* di Sofocle, Euripide non dà tanto voce al disagio femminile attraverso la protagonista della tragedia, quanto attraverso le donne del coro, prigioniere in casa di un marito

“estraneo” ed esposte alle sofferenze della maternità, dal parto alle angosce legate alla crescita dei figli. La rivendicazione diritti delle donne, le “creature più infelici” fra “quante hanno anima e ragione” non è dunque il fulcro degli interessi di Medea: senza alcun cedimento ad un “femminismo” *ante litteram*, ella strumentalizza la sua condanna della posizione subalterna dell’universo femminile al conseguimento dei propri scopi.

La scelta di un interprete maschile come Franco Branciaroli per il ruolo di Medea consente di tentare un’ approssimazione all’oggettività del dramma. Spostando il baricentro dell’opera dal rapporto Medea-Giasone a quello Medea-coro e sottraendo parallelamente il testo alle interpretazioni “introspettive” e socialmente “rivoluzionarie”, Medea svela infatti la propria autentica identità di maschera impenetrabile, figura di un’irriducibile alterità pronta a pietrificare, come la nuova Medusa, chi cerchi di decifrare il suo segreto. Recuperando la prospettiva di Euripide, chi 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 nascosto.

Parla il protagonista della “Medea” di Ronconi, Franco Branciaroli

Medea? È un uomo; la stoccata arriva da Luca Ronconi ed è uno di quei colpi destinati a dar le vertigini. Ma come, la più granitica delle eroine greche, il simbolo della femminilità più oltranzista, la donna-maga che non tollerando l’abbandono di Giasone e per vendicarsi dell’affronto uccide i propri figli, è un uomo? proprio così, anche se bisognerà intendersi. Medea, così come la scrisse Euripide, e cioè senza l’omissione o l’aggiunta di una sola virgola, sarà interpretata da Franco Branciaroli. Non per basso gusto di travestitismo, ma per un rovello più profondo, che Ronconi formalizzò in una paginetta di poche righe, mandata due mesi fa a Branciaroli perché valutasse e decidesse. Leggere quelle righe fu per l’attore un’illuminazione. “Ma è proprio così!” urlò.

Ma che cosa è “proprio così?” Per quale motivo, infrangendo una tradizione bimillenaria, dovremmo giustificare la mascolinità o, quanto meno, il travestimento di Medea? Branciaroli spiega: “Nella tragedia greca l’asse principale va dal protagonista al coro. Fra loro corre un rapporto di sincerità assoluta. Però leggendo Euripide, questo rapporto sembra falso”. Precisa: “Arrivano subito strani indizi. La nutrice osserva che Medea guarda i figli con strani occhi; Euripide dovrebbe parlarci della condizione della donna greca, mentre Medea è una straniera; c’è una scena criticata da tutti, anche da Aristotele, ma che è fondamentale. E la scena tra Medea e il re Egeo, che vorrebbe sposarla e portarla ad Atene. Bisogna vedere questo episodio con gli occhi degli Ateniesi, che pensavano: ma allora questa signora della Colchide, questa sterminatrice di giovani generazioni viene fra di noi, questa maledizione metterà radici qui. Ma allora, ci domandiamo noi, perché Medea fa la femminista? La risposta è semplice: perché a lei serve avere dalla propria parte il coro. Da qui il rapporto falso. La femminilità per lei è una maschera, è il mezzo per accattivarsi le donne greche”.

La genialità dell’operazione, aggiunge Branciaroli, è che il pubblico tutte queste cose le saprà, vedrà che Medea è un uomo. Con tutte le conseguenze del caso. “Cade tutta la letteratura sull’eroina. Medea si rivela per ciò che è: una mascalzona assassina, una massacratrice di giovani generazioni. Ed è strano che, prima d’ora, non se ne sia accorto nessuno, neanche Pasolini”. Nello spettacolo, prodotto dal teatro degli Incamminati, Medea indosserà (come tutti gli altri) abiti contemporanei, arriverà in un brutto casamento di periferia urbana “come fosse un’albanese o una donna di cultura inferiore”.

Già una quindicina d’anni fa Branciaroli avrebbe dovuto interpretare Medea per Ronconi. Non nella chiave attuale. Avrebbe dovuto recitare, da solo, tutta la tragedia. Il progetto era previsto per un teatro di Zurigo. Nella sala principale Ronconi avrebbe rappresentato una “Medea” tradizionale e, nella sotterranea, quella con Branciaroli che, a tratti, andava a interferire con l’altra. Lo spettacolo non si fece perché l’attore non poteva garantire una lunga disponibilità. Ma il progetto è rimasto nell’aria, fino a precisarsi nella forma attuale, che Branciaroli non esita a definire colossale.

Aggiunge: “In Italia si fanno tanti classici. Ma è raro che un testo sia netto con tale profondità. Ci vuole un cervello molto speciale, un cervello unico”. Dinanzi all’ipotesi di Ronconi lui non ha mai esitato. “Mi sono visto subito nel ruolo. È magnifico, perché qui la donna è una maschera e non una componente dite. Immaginate un po’ quando lei-io dovrà fare la sottomessa a Giasone: in quel punto l’inganno diventa davvero terribile”. Medita: “Altro che femminista. La prima persona che Medea uccide è una donna. Piuttosto è un mito mostruoso, è la “donna che ammazza i bambini”.

Produzione grande, ma non grandissima, per una spesa di circa settecento milioni. Debutto al Donizetti di Bergamo in autunno, poi la tournée di due anni. “Ma non è stato facile piazzare questa “Medea” - dice Branciaroli -, c’erano molte resistenze, soprattutto e inspiegabilmente fra gli Stabili”.

Per Branciaroli è questo il segno della cecità e della mesta convenzionalità in cui si muove il teatro italiano. E lui, con questo teatro, non vuol più aver nulla a che fare. “O imprese grandi, intellettualmente grandi, o niente. Che me ne faccio di un regista che giustifica se stesso e la propria superficialità con qualche fumone o vestendo i classici con abiti moderni? Che me ne faccio di un testo altissimo che il pubblico afferra solo per un terzo? O del millesimo Amleto?”

E via - anche - alla rivoluzione personale di Branciaroli. “Visto che non ho più

bisogno di queste cose, e visto che queste cose, a quarantatré anni, non mi divertono più, potrei fare così: prendere un bel camion, un tir, e portare il mio teatro per la Bassa Padania. Tiro giù le fiancate e faccio “I due gemelli veneziani”. È un’idea, no? Sempre meglio che lavorare con gente che non riesci più a stimare”. Un’idea vecchia e nuova come il teatro.

È il carro di Tespi trainato dai cavalli - vapore. E Tespi fu l’attore che interpretò per primo la tragedia greca. È una combinazione?

Oswaldo Guerrieri, “La Stampa”, 30 luglio 1996

L’ossimoro “Medea”

Nelle brevi pagine dedicate a commento della sua scelta di regia, Luca Ronconi usa felicemente l’espressione “l’ossimoro di una Medea-uomo”. Ossimoro è una “figura retorica consistente nell’accostare, nella medesima locuzione, parole che esprimono concetti contrari” (Devoto-Oli). Medea è un personaggio complesso, dotato di risonanze

antitetiche, di stimoli opposti che insieme con-vivono e cozzano, inspiegabilmente, dando luogo allo specifico della tragedia, che proprio nell' osimoro trova la sua espressione formale più autentica. Tragedia è infatti non l'accumularsi di calamità, l'intersecarsi di stragi, ma è coesistenza di contrari, problema senza soluzione: l'eroe tragico è condannato ad agire, pur sapendo che, qualunque decisione prenda, non è esente da colpa "Zeus contro Zeus combatterà, Dike contro Dike", fa dire Eschilo al coro delle *Coefore*. E in Medea i *bouleumata*, cioè i consigli della ragione combatteranno contro lo *thymos*, il fuoco della passione.

Non è possibile fare, di Medea, un personaggio portatore di un solo significato:

donna innamorata, donna tradita, donna traditrice, sacerdotessa, avvelenatrice, sapiente, bugiarda, rinnegatrice della patria e derelitta apolide in terra straniera, e, finalmente, donna-uomo, come la interpreta, nella sua regia, Luca Ronconi:

tutti questi caratteri coesistono nella tragedia di Euripide, si combattono senza trovare sbocco, e, nello svolgersi cronologico della ricezione, saranno via via messi in luce e accettati, or l'uno or l'altro, a seconda dei tempi in cui la tragedia sarà rappresentata, delle culture, delle istanze politiche, religiose, sociali. La leggenda di Medea si sviluppa attraverso la storia. Storia di autori e storia di spettatori - lettori, dai primi accenni alla sua bellezza nei versi di Esiodo, alla figura della vergine - maga, che Pindaro incastona nella saga degli Argonauti, unita "in soave connubio" a Giasone, alla trepidante fanciulla di Apollonio Rodio, ignara, ma pur in certo modo presaga del tragico avvenire che l'attende, alla Medea senecana, segnata da un inarrestabile furore che lo stoico Seneca condanna in nome della ragione. Pasolini farà risuonare in lei la protesta del terzo mondo, sfruttato dai cosiddetti popoli civili e sentirà, nei lamenti dell'eroina sulla condizione femminile, un' anticipazione del femminismo.

Luca Ronconi dice con chiarezza di aver spostato il baricentro dell'opera dal rapporto Medea - Giasone a quello Medea-coro, e di aver sottratto parallelamente il testo alle interpretazioni "introspettive" e socialmente "rivoluzionarie": una rinuncia a leggere in Medea, come da sempre è stato fatto, il contrasto tra amore - odio, ragione - passione, e la scelta di insistere non tanto su droghe e veleni, quanto sull' arma dell'inganno, quella "perversa arte dissimulativa" che inquina - sono parole del regista - il rapporto tra coro ed eroe, e che, con un audace colpo di regia, è stato risolto affidando la parte di Medea ad un attore uomo, Franco Branciaroli.

La scena tra Medea ed Egeo

Considerata da Luca Ronconi come la scena centrale del dramma, la scena che ha come attori Medea e il re di Atene, Egeo, era stata criticata da Aristotele (Poetica, 61 b, 20) come illogica: "È giusta la critica all'illogicità quando, mancando la necessità, si fa uso dell'illogicità, come Euripide di Egeo". E, con Aristotele, molti critici moderni lo considerarono una zeppa. Di parere diverso si mostrò Umberto Albinì, nell' articolo Divagazioni su una scena della Medea di Euripide, "Studi classici e orientali", (XIX-XX, 1970-71), Lo studioso, pur non anticipando l'interpretazione data all'episodio da Luca Ronconi, si rende conto della sua necessità nell'economia della tragedia e apre in qualche modo la strada a una lettura diversa della tragedia di Euripide. Riportiamo, dello studio, i tratti più significativi.

I grandi autori del passato non sempre sono stati oggetto di lode, di apprezzamento, di ammirazione: sono spesso caduti nell' oblio e nell'indifferenza, hanno trovato scarsa eco e consenso. Poi, un cambiamento di idee, un mutamento di costumi, nuovi fatti hanno portato alla loro riscoperta, li hanno messi in luce di bellezza e di evidenza. Varrebbe la pena di ricordarselo quando si dice di qualcosa che hanno scritto, sia pure una scena o sia pure sulla scorta di una certezza di antica data "è oscuro, non ha senso, è privo di interesse, è sbagliato". Per noi, forse, oggi, in questo momento, in queste condizioni, per acquiescenza a una sistematica e a un gusto, perché non abbiamo la cifra, non disponiamo del grimaldello che dissugelli, forzando, la verità. Ma il minimo che si deve alla grandezza dei tragici greci è chiedersi perché hanno operato in un certo modo: non è detto che non si riesca a trovare una risposta. La scena di Egeo-Medea non è né staccata, né gratuita, né banale, si inserisce bene in una trama compatta, e innervata da fili sottili. E sottili non vuol dire né esili né fragili. Dopo un dispiegamento di un armamentario complesso che include strazio, rovello, ira, risentimento, astuzie ferme, maschere fastidiose di virtù, si inserisce un episodio, il dialogo tra Medea ed Egeo, pellegrino di passaggio, che interrompe l'andamento forzato e forzante, che costituisce un brusco diversivo. Esso non piacque ad Aristotele, che lo giudicò irrazionale e non necessario, e continua a irritare molti critici moderni, per cui rappresenta, quanto meno, una sorta di imprevedibile doccia fredda. Tuttavia riesce difficile ritenere Euripide così poco dotato da inventarsi, a gioia dei suoi futuri censori, una scena inutile e sbagliata, così poco abile da intrudere, in un buon contesto, un riempitivo deludente. Si tratta davvero di un motivo estraneo al tema, introdotto per arbitrio (o convenienza patriottica: l'elogio di Atene ospitale), di un ingiustificato scarto direzionale mentre tutto era così bene avviato, della macchia di colore bizzarra e stridente in un accozzo nel resto così ben indovinato? Se rinunziamo a lasciarci condizionare dal rifiuto aristotelico, che risponde a precise esigenze teoriche, da astratti postulati, in materia di psicologia o di idee-forza, in nome dei quali si ha chiaro che cosa doveva dire Euripide e come, non sarà impossibile intravedere più di un elemento a sostegno della funzione e ragione d'essere dell'episodio Medea-Egeo. Cominciamo dal rimprovero mosso alla scena di essere una zeppa nel cuore dell'azione drammatica: un tumultuoso procedere - si dice presso a poco - è interrotto da uno scambio formale di cortesie, da una banale trattativa diplomatica; tutto concorre all'eccitazione, a una partecipazione ansiosa, e di colpo c'è una sospensione nell' incalzante affollarsi delle emozioni. Ma in un dramma, si cerca sempre di stabilire un equilibrio; se si è rapidamente addensata una eccessiva elettricità, occorre un passaggio riflessivo, perché gli eventi non precipitino troppo presto, perché la reazione non si catalizzi troppo repentinamente. Su Medea si è abbattuta una serie di colpi fieri e ingiusti: il pubblico teme per lei, ha bisogno di illudersi che c'è una maglia rotta nella rete. Una vita umana è minacciata, forze ostili sono coalizzate oltraggiosamente contro una donna, la perseguitano senza pietà: occorre lasciare aperto uno spiraglio, lasciar prevedere l'eventuale breccia. L'indicazione di Atene come rifugio e speranza capita nell'istante opportuno, quando gli spettatori sono solidali con Medea: le sue dichiarazioni e propositi furenti sono legittimati dalle circostanze, trovano comprensione, sono reazioni prevedibili in chi è colpito dagli affetti più cari; Medea è ancora la vittima, non ha commesso ancora nessuna infamia. Per un momento può addirittura sorridere l'illusione di un lieto fine: Medea, durante il colloquio, non rivela la seconda intenzione che trapela, fulminea; solo nelle parole d'addio. L'attimo di respiro può anche segnare l'inizio di

peggior tragedia: 1' importante è che si verifichi quando il pubblico è particolarmente ricettivo. (...) Se si ritiene che l'intervento di Egeo costituisce il più aperto incoraggiamento all'assassinio, la molla che fa scattare dall'esterno la trappola mortale, non solo è più conveniente, ma addirittura indispensabile che venga anticipata la catarsi. Si stanno per verificare dei crimini efferati. Perché l'uditorio sia in grado di sospettare le spaventose atrocità di cui sarà testimone, occorre la certezza che in qualche modo avrà luogo una purificazione.

Perché non resti sopraffatto, pietrificato dalla dismisura, è offerta un' indicazione che serva ad attenuare lo sbigottimento, lo sconcerto, a far capire che si tornerà a un ordine, che forse si ridistenderà la quiete, che l'orrenda serie troverà il limite. Ma una pace che si installi subito dopo l'infanticidio (li ho uccisi e ora mi rifugio ad Atene), nella *Medea*, avrebbe un aspetto appiccaticcio, arriverebbe senza preparazione alcuna, sarebbe arbitraria e provocatoria. Se invece è già premessa, prevista una forma di scampo, la conclusione, nonostante i crimini immondi, sia quella che è: non avrà l'aria del provvisorio, lo spettatore resterà più convinto, meno turbato. Se si è obbligati, in un dramma, a disporre in evidenza i motivi che comportano sviluppo, perché non suggerire già la fine che risolve la storia che si vuole imporre (comunque essa la risolva)? Egeo non rappresenta solo una causa (se mai accidentale): costituisce un segno prezioso. Consapevole anche della minor presa, della scarsa suggestione di un ragguaglio diffuso sulla salvezza, Euripide l'ha raccorciato, intercalato nel vivo di una situazione agonica; con un piccolo rovesciamento di tempo ha dato una assicurazione per il futuro, ha garantito, a rendere tollerabili le calamità in corso, una sorta di perdono. E ne ha guadagnato, evitando da un lato le secche insidiose di una assurda finale in minore, dall'altro concedendo quella sosta fondamentale a che l'azione riprendesse con più lena e aggressività.

Si potrebbe obiettare che Medea decade dalla sua grandezza, che, dimostrandosi preoccupata dell'avvenire, rivela piccineria, si riduce di statura; nella sinfonia tempestosa di efferate passioni, stona il gretto tornaconto. Nell'epica storia del vello d'oro, di cui anche Medea è protagonista, il viaggio dell'eroe, e il ruolo dell'eroina, è complesso, ricco di traversie, contempla molti mutamenti. Non è, quella di Medea, l'avventura di un comune mortale, che brucia se stesso in un solo evento. Medea è immersa nella leggenda, comincia, prosegue e finisce nel mito: ha tutta una gamma di riprese, conforme alle regole del gioco. Se qualcuno si macchia di un delitto, in Ibsen o già in Shakespeare, è il delitto di una vita unica, che in esso si consuma o che in esso paga le conseguenze o che attraverso esso giunge all'olocausto. Il crimine, mezzo per conquistare il potere o arma di vendetta, esaurisce le risorse di chi lo ha commesso. Ma Medea è un personaggio che va oltre le peripezie che attraversa: nemmeno una tragedia paurosa come quella di cui sta innescando la miccia tocca le sue radici profonde. Può, dunque, permettersi di pensare al dopo, perché il suo essere trabocca: un solo crimine non basta a estinguere il corso del suo tempo, il dramma di cui determina l'esplosione è, per lei, un avvenimento fra tanti e proprio il valore episodico del delitto ingigantisce i tratti della protagonista. Medea è un genio cupo, che passa sulla terra, ha un carico pesante di dolori, ma ha sopravvivenza altrove e altrove può riannodare le fila spezzate in un nuovo capitolo (o canto) della sua esistenza.

Medea a Pescara: note di Jan Kott

Chi assiste a questo spettacolo è Jan Kott (nato a Varsavia nel 1914), poeta, critico, saggista, uomo di teatro, famoso per il saggio Shakespeare nostro contemporaneo (1961) e Mangiare dio (1972). Poco interessato ai modi della critica storica, cioè a leggere l'autore nel contesto del suo tempo, Kott guarda ai testi presi in esame nell'ottica di un uomo d'oggi, e d'un uomo passato per esperienze segnanti come l'occupazione nazista e lo stalinismo. Il punto essenziale, secondo Kott, è non vedere i testi come remoti e neanche come venerabili palinsesti infittiti di note da generazioni di pazienti e ingegnosi indagatori. Accostarli piuttosto con gli occhi di un intellettuale d'oggi (...) Porsi di fronte ad essi in una posizione di libertà assoluta, con la propria cultura, i propri punti di riferimento, le suggestioni e i richiami che i testi potenzialmente contengono.

È arrivato con Medea il teatro greco del Pireo. Sono andato a vederlo a Pescara, dopo un giro tortuoso per Roccaraso e Palena, costeggiando la Maiella, il più alto gruppo montuoso dell'Abruzzo, da est e da sud. L'anfiteatro di Pescara è nuovo, ma è fuori città, e negli immediati dintorni non c'è nulla. Soltanto il mare è vicino. La sera che ci sono stato io, dal mare soffiava un vento freddo, mentre dalle montagne continuava ad arrivare aria calda. La scena consisteva di larghi gradini di pietra. In alto c'era il portico dorico della casa di Medea con una grande porta chiusa. Sopra il portico splendeva la luna, abbastanza bassa e tagliata a metà. Si copre di nubi nella seconda metà dello spettacolo, subito dopo, o quasi l'annuncio di Medea della sua intenzione di assassinare i figli e la rivale. A volte la scenografia naturale crea effetti inattesi, quando, per esempio, il cielo e gli uccelli cominciano improvvisamente a recitare la loro parte. Nei teatri chiusi non c'è spazio per il coro, neanche quando lo scenografo prolunga l'avanscena sino alle prime file della platea. L'ingresso del coro è artificioso. Non si sa mai se tenerlo lì o farlo entrare e uscire in continuazione. In tutte le rappresentazioni di tragedie greche che io ho visto il coro è sempre stato un balletto camuffato. Ma in Sofocle e in Euripide non è un intermezzo danzato o un commento intellettuale. Non è esteriore o aggiunto alla tragedia; non ha bisogno di giustificazioni. Il coro è semplicemente il popolo. Quattordici ragazze si fermarono sui gradini di pietra. Erano entrate come entrano le contadine, come le ragazze di Pescocostanzo quando, la sera, si riuniscono nella piazza del paese vicino alla fontana.

Non so quale impressione faccia *Medea* nell'anfiteatro di marmo in Grecia. Forse sembra monumentale e remota. Qui a Pescara, sin dalla prima scena, Medea e il coro delle ragazze parevano parte integrante del terreno, del paesaggio. Medea portava i coturni forse perché era interpretata da un'attrice minuscola. Era una Medea quotidiana umanamente infelice e umanamente vendicativa: assomigliava a quelle contadine che camminano erette e impettite sotto il carico di venti chili che si portano in testa, esauste ma sempre piene di dignità. Inoltre c'era in lei qualcosa di quella notte, in cui il mare soffiava vento freddo che si alternava all'aria afosa proveniente dalla Maiella.

L'azione della *Medea* di Euripide si svolge dalle prime ore del mattino a sera tarda. Ma qui il tempo reale coincideva con il tempo della rappresentazione. Poche ore di una notte come quella erano sufficienti a compiere folli imprese che sarebbero parse impossibili di giorno. La luce del sole avrebbe disperso la follia come le nebbie che inondano Pescocostanzo al mattino.

Non era condensato soltanto il tempo. Altrettanto naturale sembrava l'unità di luogo: non aveva nulla che facesse pensare a una poetica artificiosa. Corinto non era certamente più grande di Pescocostanzo. Nella piazzetta davanti alla casa di Medea si potevano udire i gemiti di Glauce bruciata viva. Nell'ultima scena, Giasone arrivò sfiatato: aveva salito di corsa i cento scalini del palazzo reale. Prima ancora era apparso Egeo; veniva direttamente da un porticciolo dove aveva lasciato la barca. Questo porto di pescatori era quasi visibile dalla casa di Medea. In quasi tutte le tragedie, c'è una nave che aspetta in porto con le vele spiegate. La nave significa fuga. Ma i veri eroi sono chiusi nel palazzo. Che è insieme prigione e rifugio. Non Possono andar via. Se lo potessero, non ci sarebbe più tragedia. Solo i loro confidenti Sono liberi di andarsene.

A me, in un teatro coperto, l'unità di luogo è sempre parsa artificiosa. Qui però era tutto a portata di mano. Nella Medea di Pescara la flotta era veramente notte, i gradini di pietra gradini di pietra, il mare vicino un mare vicino. Medea non si rivolge agli dei. Per lei non esistono come non esiste il mondo e non esistono i suoi figli. Per lei sono figli di Giasone. Peggio, sono Giasone. Li uccide non per vendicarsi di lui, ma perché non PUÒ uccidere Giasone: è Giasone che uccide in loro. Ma in realtà per Medea neppure Giasone esiste. Esiste soltanto lei; lei e la sua disfatta. Neanche per un momento riesce a parlare d'altro o a pensare ad altro. È chiusa in se stessa con la propria sventura, come in un uovo. La folle monomafia di Medea è certo una scoperta di Euripide. La monomania la isola separandola e staccandola dal mondo reale. Grazie alla sua monomafia, Medea è sola. Gli eroi tragici devono essere soli.

Ma il coro delle donne è di questo mondo. Sono venute dal villaggio, dal porticciolo che è anche un villaggio. Sono venute per condividere il dolore di Medea. Medea è stata abbandonata dal marito e adesso vogliono portarle via i figli. Nelle prime odi il coro lamenta l'ingiustizia del destino umano e dice che è amara la vita di una ragazza che rimane nubile e amara quella di una donna che si sposa. Le donne sono dalla parte di Medea e lo saranno sino alla fine. Ma a poco a poco appaiono sempre più spaventate non solo dai progetti di Medea ma dai tormenti che gli dei le hanno inflitto. I loro gesti diventano sempre più liturgici. Cadono in ginocchio cominciano a impetrare pietà e misericordia, ma non per se stesse. Impetrano misericordia al dio che si vendica su Medea, Giasone e Creonte; sui figli per le malefatte dei genitori e sui nipoti per quelle dei nonni.

Mi parve d'un tratto che le donne, salite in cima alla gradinata sino alla porta chiusa della casa di Medea, si fossero messe a recitare le litanie della Vergine o del Sacro Cuore. Stavano di fatto pregando e la loro preghiera era un lungo gemito. Qualche giorno prima, rientrando dalla mia passeggiata serale, sui gradini di pietra davanti alla collegiata di Santa Maria del Colle, avevo notato un gruppo di donne, salmodiavano una litania. E avevo udito lo stesso tipo di gemito. Le parole "abbi pietà di noi" erano state urlate quasi come grido di disperazione. La porta di Santa Maria del Colle era rimasta chiusa. Dio si era letteralmente sprangato dentro.

A Pescocostanzo pioveva a dirotto da due settimane. Il raccolto era ormai fradicio e non si era potuto andare a raccogliere il fieno. Ieri e il giorno prima avevano suonato a stormo le campane di tutte le chiese. Suonavano perché Dio si impietosisse e allontanasse da Pescocostanzo la calamità della pioggia. Avrebbero suonato anche oggi e domani e dopodomani.

Questo scampaffio insistente, lugubre e feroce, avrebbe potuto concludere la tragedia greca con la quale il teatro greco del Pireo era venuto a Pescara. Le campane di Pescocostanzo avevano suonato per placare quello stesso dio che aveva punito Medea e la famiglia di Giasone. Perché è sempre colpa degli uomini, mai di dio. Qui, in tremila anni, dio non è cambiato.

J. Kott, *Mangiare dio*, pp. 291 – 296