

TEATRONAZIONALE

TEATRO
STABILE
TORINO

MEDEA MEDEA MEDEA

DA EURIPIDE



FONDERIE LIMONE MONCALIERI 2 - 21 APRILE 2024 | PRIMA NAZIONALE



Leonardo Lidi, Orietta Notari

TEATRO GOBETTI, SALA PASOLINI | MERCOLEDÌ 3 APRILE 2024 | ORE 17.30

Leonardo Lidi, e gli attori della compagnia dialogano con **Federica Mazzocchi** (DAMS/ Università di Torino) su **MEDEA**, di **Euripide**, regia di **Leonardo Lidi**.

Un progetto realizzato con **Università degli Studi di Torino / DAMS - Università degli Studi di Torino / CRAD**
Ingresso libero, prenotazione online obbligatoria www.teatrostabiletorino.it/retroscena
Info Centro Studi tel. 011.5169405 - centrostudi@teatrostabiletorino.it

MEDEA

DA EURIPIDE

CON (INTERPRETI E PERSONAGGI)

ORietta NOTARI - *MEDEA*

Nicola PANNELLI - *GIASONE*

Valentina PICELLO - *NUTRICE*

Lorenzo BARTOLI - *EGEO*

Marta MALVESTITI - *GLAUCE*

Alfonso DE VREESE - *PEDAGOGO*

REGIA LEONARDO LIDI

TRADUZIONE UMBERTO ALBINI

DRAMATURG RICCARDO BAUDINO

SCENE E LUCI NICOLAS BOVEY

COSTUMI AURORA DAMANTI

SUONO GIACOMO AGNIFILI

ASSISTENTE REGIA ALBA MARIA PORTO

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E FORMAZIONE BARBARA FERRATO

RESPONSABILE AREA PRODUZIONE SALVO CALDARELLA

RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI MARCO ALBERTANO

DIRETTORE DI SCENA ERMES PANCALDI, CAPO MACCHINISTA FLORIN SPIRIDON, CAPO ELETTRICISTA DANIELE COLOMBATTO

FONICO RICCARDO DI GIANNI, ATTREZZISTA SILVIA PIRROTTA, SARTA ROSSELLA CAMPISI

SCENOGRAFO REALIZZATORE ERMES PANCALDI, ATTREZZISTE CLAUDIA TRAPANÀ, GRETA MAGGIALETTI

COSTRUZIONE SCENA LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

COORDINATORE LABORATORIO SCENOTECNICO ANTIOCO LUSCI

MACCHINISTI LORENZO PASSARELLA, LUCA DEGIULI, GIACOMO GHELLER CAVALLERA

COORDINATORE TECNICO DI PROGETTO ANTONIO MEROLA, FOTO DI SCENA LUIGI DE PALMA

TEATRO STABILE TORINO - TEATRO NAZIONALE

DURATA SPETTACOLO: 1 ORA E 30 MINUTI SENZA INTERVALLO



Orietta Notari

Nella camera mentale

intervista a Leonardo Lidi di Andrea Pomella

È un pomeriggio di metà marzo in cui l'inverno sembra aver già lasciato definitivamente il passo alla primavera. Eccomi a Moncalieri. Scendo dalla macchina della mia accompagnatrice che poco meno di un'ora fa è venuta a raccogliermi alla stazione di Porta Nuova. Cerco di orientarmi nello spazio. C'è una luce calma che vedo appiccicarsi su un lungo muro grigio e un bel silenzio misto a una sensazione quieta e dolce di turbamento. Quella sensazione la avverto sempre in posti come questo: è la tipica malinconia post industriale. Qui si fondevano il bronzo, l'alluminio e la ghisa, per cui mi domando che aspetto avessero le fonderie Limone quando erano ancora delle vere fonderie. La risposta ce l'ho oltrepassando il muro e ritrovandomi al cospetto di un'antica struttura in mattoni rossi, con un vecchio forno fusorio che culmina in una ciminiera. La ciminiera fa da contraltare ai capannoni che oggi ospitano il teatro, col tetto a dente di sega e le ampie vetrate striate dalle lamelle alla veneziana. Sono venuto per assistere alle prove della *Medea* di Leonardo Lidi. Mancano ancora più di due settimane al debutto. Oltrepasso una porta che mi conduce in una piccola sala teatrale dove è già radunata la compagnia. Tutto sembra languire placido come nella frescura di un bosco. Qualcuno è seduto sul pavimento a gambe incrociate, qualcun altro ripassa il copione. Con la coda dell'occhio intravedo un uomo sdraiato su una cassa, ha un ginocchio piegato e la mano appoggiata sulla fronte. È Nicola Pannelli, che nella tragedia interpreta Giasone. Tutta quella languidezza in realtà è concentrazione. Mi presentano gli attori. Stringo la mano a Orietta Notari: «Lei è Medea», mi dicono. Notari mi fa un sorriso dolce, a metà tra il divertito e l'imbarazzato. Poi mi viene incontro Leonardo Lidi, è in pantaloni e maglietta, mentre io indosso ancora un lungo cappotto nero. Ci salutiamo velocemente e prendo posto su una poltrona in seconda fila. Passa un minuto e le prove hanno inizio. Lo spazio scenico è un rettangolo chiuso su due lati e delimitato da strisce bianche tracciate sul pavimento. Mi spiegano che nella scenografia finale al posto di quelle strisce ci saranno due pareti angolari trasparenti, in questo modo gli spettatori vedranno muoversi gli attori come se agissero all'interno di un acquario. La scena è spoglia, ci sono due personaggi e una chitarra elettrica, l'ho sentita suonare nell'istante in cui ho varcato



la porta d'ingresso. Ad arpeggiare sulle corde è Alfonso De Vreese che nella tragedia interpreta il pedagogo. Accanto a lui c'è Valentina Picello, che recita la parte della nutrice dei figli di Medea, e che sulle note di chitarra inizia il suo monologo:

«Zeus, perché? Era meglio se Medea non l'avesse mai incontrato, mai salvato, mai aiutato nella conquista del vello d'oro...».

Cerco una posizione comoda, prendo appunti, ma presto mi rendo conto che c'è qualcosa di capovolto in questa situazione, sono l'intruso che assiste alle prove dello spettacolo, e già solo per questo mi sento osservato. In realtà nessuno fa caso a me. Gli attori sono inabissati nei rispettivi personaggi, il regista li scruta senza intervenire, in prima fila l'assistente alla regia segue le battute sul copione. Allora perché ho l'impressione di essere anch'io in scena? Non c'è un motivo apparente, ma non escludo che sia la conseguenza del fatto che la platea è deserta e sono l'unico chiamato a sedere sullo scranno del testimone.

Poi entra Medea.

La donna che poco prima mi ha sorriso dolcemente stringendomi la mano, ora sembra aver subito una metamorfosi.

Appare trasfigurata, fuori di sé, ridotta al più completo abbruttimento dal supplizio d'amore. «Soffro, lo capite che soffro? Patimenti che strappano le urla», grida. La sua voce è stonata, il suo pianto scivola spesso nel riso, la sua isteria è semplicemente spaventosa. Mi torco le mani e da quel momento smetto di prendere appunti. Ripenso alle note di regia di Lidi che ho letto mentre ero in viaggio. Lidi scrive che quel «Soffro, lo capite che soffro?» lo sorprende ogni volta come un fulmine. Anche a me quella battuta arriva addosso violenta, mi ustiona, mi eleva ancora di più sullo scranno dove ora sono più che mai vulnerabile, senza più difese.

Prima di venire qui ho pensato a lungo a cosa fosse per me *Medea*. La risposta che mi sono dato è la più ovvia: è la madre che uccide i figli. Certo, lo è per tutti. Ma quell'azione, tanto ripugnante e smisurata da aver attraversato i secoli, ha steso un velo sul cuore della tragedia. Ne è il mostruoso epilogo.

Ma non consente di mettere a fuoco la malattia che le ha dato origine. È una catastrofe senza cause. Nella coscienza comune il mito si è abbreviato all'epica raffigurazione delle macerie, non ha trattenuto quasi niente del dramma che le ha prodotte.

E ora quel dramma accade davanti ai miei occhi. È lì, nei contorcimenti di questa donna ferita che si muove senza sosta nel rettangolo scenico, che avanza e indietreggia, si dimena, abbraccia la nutrice, le afferra la testa e se la infila sotto la maglia a contatto col ventre, poi guarda verso la platea deserta con gli occhi foschi, stretti come se fossero accecati da una luce orrenda. Ed ecco che per un istante mi sembra di entrare in quello

sguardo, di precipitarmi dentro. Medea mi fissa, mi trafugge. Sono l'unico testimone, perciò è ovvio che l'attrice si concentri su di me, benché per lei io sia poco più di un'ombra rannicchiata in una poltrona. Ecco il lampo. Improvvisamente mi sento scosso da centomila leve psicanalitiche.

Cos'è per me *Medea*? La domanda torna ad affiorare, stavolta non come un dilemma artistico, bensì con una forza selvaggia e cancerosa che prolifera in un istante, si radica nell'infinita complessità dell'inconscio, si innerva nei tessuti molli della mia psiche prendendo a risucchiarmi il sangue sepolto negli anni, il più remoto, il quale, nel tornare in circolo, irrimediabilmente mi infetta. La tragedia a cui sto assistendo riguarda la storia di una donna tradita e abbandonata. La sua è una ferita emotiva senza maschere. Giasone, dopo averla sedotta, l'ha ripudiata e ha chiesto la mano di Glauce, la figlia del re di Corinto.

Soltanto adesso, condannata all'esilio e alla vigilia delle nuove nozze dell'ex marito, Medea scatena la sua furia disperata e inizia a meditare vendetta. È tale il dolore che prova da farle anteporre la sete di rivalsa all'amore per i due figli avuti da Giasone. Ecco ciò che definisce la trama. Ma più forte della trama è il mito, quello che Jung considerava l'espressione dell'inconscio collettivo, ossia quella parte dell'inconscio individuale condivisa da tutti. C'è una ragione ben evidente quindi se mi ritrovo col petto scardinato dal dolore di questa donna, un dolore simulato per il tempo circoscritto alla finzione teatrale, e tuttavia non meno vero. E questa ragione è data dal fatto, semplice ma non per questo trascurabile, che sono un essere vivente, vale a dire qualcuno che ha avuto il tempo di accumulare dentro di sé intere scorte di vita.

Ne ho la riprova quando entra in scena Giasone. Nicola Pannelli, che lo interpreta, ha un'espressione arrogante, la faccia di chi è venuto per appianare una questione appena spiacevole, non certo per confrontarsi con un dramma assoluto. «Anche se tu ora mi detesti io non potrei mai nutrire ostilità nei tuoi confronti», dice a Medea, sforzandosi di sottrarre la conversazione al piano inclinato della disperazione. «Miserabile! Miserabile!», lo appella due volte Medea, rinfacciandogli tutto. Siamo nel pieno di un conflitto domestico. È un quadro di cui però io non sono più semplice spettatore. Ne sono parte in causa.

È un effetto desiderato, ostinatamente ricercato, me ne darà conferma lo stesso Lidi più tardi, quando ci ritroveremo a tu per tu per parlare di ciò che ho appena visto. Io non sono più semplicemente un testimone, *l'homo spectator*, colui che è designato al semplice atto di guardare. Io, tra i due totem, maschile e femminile, sono il figlio, il figlio che assiste in un angolo alla dissoluzione della propria famiglia, al furore della

madre e alla codardia del padre. Sono il figlio che presto verrà soppresso, senza colpa, da colei che l'ha generato.

La metamorfosi che ho visto compiersi in Orietta Notari nel breve volgere di una stretta di mano l'ho subita anch'io. Ora non sono più lo scrittore di cinquant'anni venuto a Moncalieri da Roma per scrivere il reportage di un pomeriggio alle prove. Ora ho di nuovo sette anni. Mio padre e mia madre litigano in cucina, sento sbattere le stoviglie, mio padre sussurra, un sussurro cavernoso, non meno orrendo delle urla atroci di mia madre. Io sono dietro la porta chiusa, ma posso vedere tutto, posso vederlo attraverso l'immaginazione, nel teatro della mia mente si compie una rappresentazione, è vivida e reale quanto ciò che accade al di là della porta. Tra loro e me c'è la stessa separazione che adesso corre tra la poltrona su cui sono seduto e il palcoscenico, lo stesso buio che mi avvolge, la stessa minaccia che sento incombermi addosso. Il regista entra in campo, sospende la scena, dà delle indicazioni agli attori, da questo momento in poi lo farà spesso, la scena riprenderà svariate volte, e ogni volta con delle piccole modifiche nei movimenti, nelle intonazioni.

In una di queste variazioni Nicola Pannelli decide di sdraiarsi sul pavimento sollevandosi appena su un gomito, mentre Orietta Notari gli vomita addosso la sua rabbia. Pannelli dà corpo alla noncuranza di Giasone, lascia che Medea si sfoghi. Nel quadro così composto dei loro corpi colgo un preavviso di violenza. È per me qualcosa di intollerabilmente forte. Per fortuna interviene Lidi che con un gesto indica a Pannelli di rialzarsi. Giunti a questo punto gli attori sembrano sfiniti, e io con loro. Lidi viene verso di me, mi chiede: «Di quanto tempo hai bisogno?». «Mezz'ora al massimo», gli rispondo. Lui annuisce e torna dalla compagnia. «Quarantacinque minuti di pausa», annuncia. Usciamo dalla sala per ritrovarci nel foyer.

La luce calda e violenta che entra dalle vetrate ha per me il sapore di una fioritura.

Ci sediamo a un tavolino, l'uno di fronte all'altro, e avvio il registratore vocale. «Mi sono sentito come se mi avessero rinchiuso in una camera mentale», è la prima cosa che confesso a Lidi. E mi sento subito meglio. Lui sorride: «Mi dispiace di non averti fatto vedere tutto». Tiro fuori il foglio con le domande che mi sono preparato e provo subito a inquadrare la figura di Medea in un mondo dominato dal maschile. «Siamo di fronte a un esempio profemminista?», azzardo, ma nel momento in cui lo dico sento già di essere fuori strada. Tant'è che Lidi mette subito in chiaro le cose: «Non sono partito da lì.

La cosa che fin da ragazzino mi colpisce di più di questo testo è la storia d'amore. L'amore è il concetto più politico. Perché ci può unire, ci può tenere in una relazione spaziale.



Il teatro ha comunque l'unicità di concedere un luogo spaziale in cui le persone si possono guardare, respirare, odorare senza la mediazione della tecnologia. Perciò mi piace parlare di *Medea* come di una storia d'amore, come di un dolore provato a causa del tradimento d'amore, che è poi è la cosa più vicina al dolore fisico mortale».

Mi ritrovo in questa idea, tant'è che sento il bisogno di chiarire cosa intendo per camera mentale. «Ho avuto la sensazione di trovarmi nel mezzo di una seduta psicanalitica», ammetto, raccontando per sommi capi la mia esperienza di ragazzino posto al cospetto della rottura violenta del rapporto dei genitori. «Sai, la cosa che più mi spaventava allora era il dolore di mia madre», gli dico. «Avevo il timore che mia madre mi uccidesse». «È una violenza che ha a che fare con l'indicibile», interviene lui. «Nella nostra società cristiana è sempre difficile esternare questa violenza subita, questo dolore. Noi teatralmente difendiamo sempre i nostri padri, il posto da dove veniamo, gli autori, i poeti, il classico. Intendiamo difendere la nostra radice». E quindi, sì, è un po' indicibile dire: «Io queste urla ce le ho ancora dentro».

La questione è la pazzia d'amore, è chiaro. «Si impazziva d'amore nei secoli passati, fino a tutto l'Ottocento. Ma nel tempo cinico che viviamo c'è ancora spazio per la follia d'amore?», gli chiedo. «C'è spazio. Lo scopriamo nella cronaca», risponde Lidi. «La cosa più spaventosa di Medea è che non uccide i figli in preda a un raptus, ma ce lo racconta, ci fa vedere il processo di come ci arriva. Ed è una cosa che ancora accade. Poi noi lo possiamo catalogare in un raptus di follia, per salvaguardarci e sapere che non ci riguarda». Resta in sospeso fissando un punto nello spazio, poi vira su un tema inaspettato: «Io sono molto spaventato da come stiamo usando la tecnologia», dice. «Penso che ci stia coprendo molti sensi. E quindi l'amore fatica un po' di più a trovare il suo spazio. Ma lo trova comunque, perché è più forte. Per trovarlo però deve spaccare dei ponti. A volte credo che sia anche il motivo per cui le nuove generazioni non riescono a gestire l'arrivo dell'amore, perché sono sovrastati da tutti i nascondigli che ci siamo creati».

«La paura della follia d'amore è un tema strettamente maschile», dico. «L'uomo teme la follia della donna innamorata. La donna la teme meno. Nella scena del confronto tra Medea e Giasone c'è tutta la vigliaccheria dell'uomo, la paura di confrontarsi con quel trasporto totale, nudo e senza freni».

Lidi sorride: «Giasone la vorrebbe gestire con un foglio Excel». Sorrido anch'io e gli propongo la frase su cui insistono le sue note di regia: «Soffro, lo capite che soffro?». «Rivendicare il proprio dolore è un'altra cifra del nostro tempo», dico, «un

tempo in cui artisti e letterati pongono sempre più spesso se stessi e le proprie ferite al centro delle narrazioni. Confesso di averlo fatto anch'io... In fondo Medea sembra dirci che non è questa grande novità e che la tragedia del sé è da sempre la tragedia umana». «Sai, alla fine la trama non è niente di che», afferma Lidi. «Lei già all'inizio dice: "Maledetti figli di una madre detestabile possiate crepare voi e vostro padre e che questa casa precipiti in rovina". Che il piano sia già avviato è molto chiaro. È la scoperta del sé, è la sua esternazione. Per questo mi inquieto quando mi imbatto nella Medea forte, rabbiosa a priori. Questa è una storia lontana dal nostro Occidente. È un aspetto che non ho voluto approfondire, per non inserire elementi che ci portassero lontano dall'indagine sulla condizione umana».

Da parte mia, cerco di mettere in ordine alcuni pensieri: «Nella Medea di Euripide si assiste allo scontro tra la cultura greca più evoluta e la cultura barbarica della Colchide, alla quale appartiene Medea», dico. «In Seneca la condanna è più netta: Medea non è tanto una donna tradita dallo sposo, quanto una maga dal carattere demoniaco desiderosa di vendetta.

Tu sembri collocare Medea in una dimensione che chiamerei dell'abbandono. Medea è colei che ha abbandonato la propria patria per seguire un uomo. Quest'uomo l'ha resa madre per poi abbandonarla a sua volta per una donna più giovane».

«Sì, è un'orfana», riconosce Lidi. «Ed è per questo che ho scelto di farla interpretare da un'attrice che sembra una bambina che schiaccia delle formiche. Medea ha fatto un viaggio nella vita, e l'ha fatto per Giasone. Ha fatto tutto per lui. Ha abbandonato la casa natale, si è costretta ad avere un altro nome, un altro stato civile. Lei è cambiata per lui. E nel momento in cui lui ha ottenuto tutto questo, lui, l'essere più odioso alla terra e agli dei, l'ha tradita. Mi interessava mettere a fuoco, sì, l'abbandono, ma più che altro il motivo per cui lei è folle d'amore.

Perché dietro c'è stato un coraggio: il coraggio di cambiare, di emanciparsi, di diventare donna, adulta, per lui. E lui invece ha tradito la promessa».

«Ma la sua modernità più sconvolgente sta nel fatto che si tratta di una madre che si pente di essere madre», gli faccio notare. «Il che pone una questione tra le più delicate, toccando un tabù ancestrale che ancora oggi paralizza il dibattito pubblico.

Oggi la scelta deliberata di non avere figli determina ancora per le donne colpevolizzazione e stigma sociale. Figuriamoci dichiararsi pentite».

Lidi pianta i gomiti sul tavolino e mi fissa dritto negli occhi: «Se ho scelto di fare *Medea* è per un motivo personale e per uno politico. Ecco, io penso che la politica in teatro si faccia non parlando di politica ma mettendo in scena i testi. Nel dibattito pubblico sentire gli spettri del passato che tornano per dire delle cose devastanti, spaventose, ridicole, ma comunque molto efficaci, mi ha fatto subito scattare la scintilla. Se sento un politico affermare che una donna deve essere orgogliosa della propria realizzazione solo se diventa madre, allora capisci perché nella nostra società può essere ancora così forte mettere in scena una madre che teatralmente uccide i figli».

Prima di chiudere l'intervista mostro a Lidi un'immagine.

È una tela dipinta nel diciannovesimo secolo da Henri Klagmann, un'opera che mi ha sempre incuriosito. Nonostante sia raffigurata col seno scoperto, qui Medea ha i tratti marcatamente maschilini. «Con questa miscela di attributi tradizionalmente maschili e femminili non sembra un'icona della proto fluidità di genere?», gli chiedo. «Sono donne disegnate da uomini», risponde Lidi. «Nel caso di Medea, da Euripide. Nel caso di Hedda Gabler, da Ibsen. Nel caso di Monna Lisa, da Leonardo da Vinci. Non è casuale che per indagare l'umanità nel profondo i loro creatori abbiano attribuito loro un sesso incerto, o comunque che potesse comprenderli entrambi. Sì, indubbiamente. Ma nel testo questa cosa è presente, perché non credo che una donna, guardando il pubblico, possa dire: "Ma noi siamo donne incapaci per natura di fare del bene". Qui si sente che è una penna maschile. Poi però la penna maschile dice anche: "Il giudizio sulle donne cambierà"».

La nostra chiacchierata è finita, ci alziamo come due giocatori che lasciano sul tavolo il mazzo di carte sparigliato. Lidi mi abbraccia, ha ancora un quarto d'ora di pausa che userà per visionare i bozzetti della locandina. Io mi allontano verso la vetrata, guardo fuori, vedo un ragazzo e una ragazza che giocano con un cane. Il testimone riacquista il contatto con la realtà, la camera mentale svanisce.





Medea, una storia d'amore

Note di Leonardo Lidi

Una mappa. Quando ripenso a questi ultimi tre anni di lavoro al Teatro Stabile di Torino immagino una mappa scarabocchiata, usurata, spiegazzata e sempre con me. In questo pezzo di carta ho delineato un percorso, ho segnato delle tappe imprescindibili, ho annotato dei luoghi/contenuti da visitare e inserito di tanto in tanto dei punti interrogativi per domandarmi quale fosse la strada più bella - e non la più veloce - da percorrere.

In questo triennio post pandemico, quando mi è stato chiesto di presentare un progetto personale, mi sono detto che prima di rientrare in sala c'era bisogno di empatia volontaria rispetto al pubblico, di scacciare la paura delle emozioni, e soprattutto ho pensato che fosse arrivato il momento di mettere l'amore al centro del progetto, di organizzare un Simposio lungo trentasei mesi dove potersi mettere a nudo per discutere delle bizzarre scelte del nostro cuore. E quindi *Misanthropo* e *Come nei giorni migliori*. E intorno a questi spettacoli quanto abbiamo parlato d'amore!

Intervistando, studiando, documentando quello che ci succede quando perdiamo la testa, quando non gestiamo il sentimento ma ci lanciamo senza protezione. E come terza tappa?

Un mito; un archetipo che possa aiutarci a mettere un punto e virgola in questo viaggio nella fantasia, un aiuto che possa consigliarci se deviare o proseguire il percorso. *Medea* - una storia d'amore.

C'è una battuta, la seconda detta dalla protagonista, che ogni volta che leggo nella bellissima traduzione di Umberto Albini mi sorprende come un fulmine: «Soffro, lo capite che soffro?»

E poi, solo in un secondo momento, l'attenzione ricadrà sui figli e sulle maledizioni a loro riservate. Ma prima c'è uno stato d'animo, uno stato d'animo dettato dall'amore.

Come se Cipride non avesse risparmiato neppure lei dal gioco dell'amore e del caso: Giasone non ha più attenzione per lei e lei trova il modo di farsi notare, come una bimba che non ha gli sguardi su di sé e quindi distrugge il castello di sabbia che ha appena costruito con tanta fatica, una bimba che si mette a piangere disperata e terrorizzata per la disgrazia da lei stessa generata. Lacrime sulle macerie. La distruzione di un amore.

Medea è conosciuta unicamente come la madre che uccide i figli, la sua azione è talmente indicibile che, come accade anche nella contemporaneità, ha messo in ombra tutto il resto.



Ecco dunque che Medea ha smesso di esistere, il nome e la storia sono stati macchiati dall'evento in maniera indelebile. A me interessa quello che c'è stato prima: mi interessa studiare la fotografia di questa donna innamorata, tradita dall'uomo che amava e, infine, abbandonata.

«Soffro, lo capite che soffro?»

Questa esposizione della sofferenza, questo dolore che non riesce a farsi silenzio, questo pianto perenne che non riesce a restare chiuso nel corpo, ma che deve sprigionarsi prima in parole e poi in azioni di sangue.

Ho chiesto ad Orietta Notari di essere Medea perché è un'attrice straordinaria e capace di raggiungere grandi note di dolcezza; vorrei vedere una fanciulla, un animale ferito: più è fragile e più riuscirà a spaventarmi. Ho rivisto Medea nell'interpretazione di Olivia Colman nella *Favorita* di Yorgos Lanthimos: istinto, nobiltà e follia ma anche amore incondizionato e irrefrenabile.

Per amore è disposta a tutto, anche a devastare il suo nome e il suo ricordo. Non mi piace quando vedo la Grande Medea forte e capace di strategia, con costumi importanti e un trucco forte, mi sembra un pensiero un po' macchiettistico, mi piace vederla attraverso gli occhi dei bambini che parlano così poco, ma che vedono tutto. Una mamma che ama tanto il papà e che piange perché il papà si vuole sposare con una donna più giovane: la principessa. Con Riccardo Baudino, dramaturg dello spettacolo, abbiamo convenuto di sostituire la figura di Giasone proprio con la figlia Glauce per mettere in primo piano le relazioni tra persone. Le relazioni dell'amore.

Ed ecco che nelle solitudini della mia fantasia appare un coro di innamorati che chiede attenzione, ecco Vanja, Bernarda Alba, Alceste, Amanda Wingfield e tutti i traditi e gli abbandonati di questo magnifico teatro che sussurrano piano: «Soffro, lo capite che soffro?»







Orietta Notari

Annotazioni sulla *Medea* di Euripide

di Umberto Albini

Si direbbe che nella *Medea* Euripide abbia voluto raffigurare due incompiutezze: da un lato una figura maschile che non sa intendere le passioni e dall'altro una figura femminile che non solo non conosce il perdono, ma neanche il compromesso che consente di vivere in una comunità. Sono due mondi in opposizione, entrambi imperfetti, anche se Medea riesce ad essere un po' altra da sé e calcolatrice, in quanto ha una sua strategia asservita a un furore distruttivo. Infatti non arriva alla soluzione feroce precipitosamente e senza patirne, bensì attraverso un lucido esame e delle proprie sofferenze e delle ragioni (e modi) per la vendetta. Euripide gioca sull'antinomia: ma non configura Giasone come un personaggio tragico. Non c'è in Giasone un atteggiamento di sfida che abbia alti obiettivi, le sue sconfitte sono delle sventure non cercate, non derivano da un duello ingaggiato con il destino. L'incompiutezza di Giasone coincide con il suo abbandono di un passato di audacia, con il rifugiarsi in una grigia e confortevole routine. L'eroismo c'è, ma è tutto alle spalle. Il panorama maschile è squallido, quello femminile spietato: entrambe le esistenze risultano monche. Medea è la figura più importante della tragedia e calamita la vicenda: ma gli altri «attori» non sono riducibili a meri strumenti per le battute e i discorsi della protagonista, come si tende a credere. La Nutrice e il Pedagogo della prima scena hanno un carattere specifico e autosufficiente, contrassegnati come sono l'una da affettuosa sollecitudine, l'altro da una saggezza vissuta. Creonte è un sovrano realmente impensierito per quanto sta accadendo o potrà accadere, è generoso nel tentativo di salvare la figlia, Egeo è un re intristito dal fatto di essere sterile. E Giasone esiste oggettivamente nelle sue motivazioni, volto com'è a legittimare la sua posizione in Corinto. Capita talvolta nelle tragedie di Euripide che nasca una sorta di complicità tra il Coro femminile e l'eroina in difficoltà o in angustie, capita persino che il Coro si metta operativamente a disposizione e obbedisca agli ordini dell'eroina (come succede nell'*Oreste*). Nella *Medea* le donne non solo sono affascinate e soggiogate dalla protagonista, di cui riconoscono l'autorità e la superiore sapienza, ma vedono personificate in lei tante loro

aspettative e esigenze. Quando, dopo le urla e i lamenti a cui si è abbandonata dentro casa Medea uscita dal palazzo si rivolge alle Corinzie pronunzia una vera e propria allocuzione.

Racconta sì la sua storia personale, ma la inserisce nel più ampio quadro delle sventure a cui il suo sesso è destinato, si fa portavoce delle calpestate. E Il Coro condivide lo spirito di rivalsa dell'eroina. Euripide ha conferito al suo personaggio così ricco di risvolti psicologici sino alla contraddizione anche le qualità di un capo. L'adesione è tanto più sorprendente in quanto proviene da cittadine greche, mentre la «maga» è di stirpe orientale. Il fatto di essere donna è elemento di compattezza e supera le differenze antropologiche? Un particolare rilievo mi pare assuma il luogo dell'azione, nel senso che campeggia in primo piano non una reggia, ma la casa di Medea (e Giasone). Tale casa non è un semplice spazio fisico, ma vive di voci decisive: sin dall'inizio si sentono le grida di Medea, alla fine echeggiano le grida dei suoi figli.

A quella casa si recano il re di Corinto, Creonte e il re di Atene, Egeo: emerge il potere della «maga» alla quale i sovrani prestano implicitamente o esplicitamente omaggio. Si direbbe che la donna li forzi a venire da lei. Nella scena con Creonte si manifesta appieno la duttilità di Medea che adotta atteggiamenti diversi. Recita la parte della «sapiente» incompresa e mite, poi entra nelle vesti dimesse e dolorose della supplice, ma infine svela che il suo comportamento era ben mirato. Medea si muove come un serpente: e come questo animale sa colpire al momento giusto. Medea ha mandato un servo a chiamare Giasone e ora i due coniugi nemici di trovano faccia a faccia a accampare reciprocamente debiti e crediti. È un duello verbale in cui ciascuno vanta i benefici compiuti e tende a sottovalutare il bene fatto dall'interlocutore. Come si è già accennato, la logica a cui obbedisce Medea è quella della passione, la logica di Giasone è quella della convivenza tranquilla e del prestigio sociale. Vengono chiarite e non lasciate nel vago le motivazioni dei protagonisti: sono ben squadernate le sollecitazioni che li muovono. Ma se nella dichiarazione di guerra ciascuno dei contendenti mette in campo la propria giusta causa e le prevaricazioni dell'altro, il pubblico ha davanti a sé tutti i pro e i contro. Anche se Giasone traveste il proprio tradimento con motivazioni che dovrebbero compensare l'eros negato, il problema viene enunciato con nettezza. Si può collocare l'amore in testa a tutti i valori? La passione entra in collisione con un altro paradigma del vivere, i diritti civili, la pace di una comunità. È commerciabile il matrimonio? Non si tratta dunque di un litigio meramente privato: Euripide prospetta un radicale mutamento nella gerarchia dei valori: pone sul piedistallo accanto ad altri





elementi un fattore nuovo con cui bisogna misurarsi, anticipa una svolta del costume. Insomma, mette a contrasto due personaggi portatori di principi che li trascendono: è il primo, decisivo passo verso il tragico. Angoscia, terrore, contrasti violenti contrassegnano la prima parte della *Medea*: essa include i foschi presagi della Nutrice, le allusioni minacciose dell'eroina, l'allarmante colloquio tra lei e il re di Corinto, Creonte, l'esplosivo diverbio Giasone-Medea. Poi il colore livido si attenua, l'onda dei sentimenti tumultuosi si placa. Si assiste a un cortese colloquio, a trattative quasi diplomatiche tra Medea e il re Egeo, che sta rientrando ad Atene da Delfi, dove si era recato per chiedere al dio di diventare padre. Medea, con astuzia sottile (tra l'altro promette a Egeo di guarirlo dalla sterilità), si assicura un asilo in Atene, l'aiuto contro i suoi nemici. La scena non è, per così dire, piovuta dal cielo, ha una sua ragione strutturale: in un dramma occorre talvolta un passaggio riflessivo, perché gli eventi non precipitino prematuramente. Ma siamo sicuri che solo un motivo strutturale abbia indotto Euripide a inventarsi l'incontro Egeo-Medea? O c'è anche una sollecitazione politica nella sua scelta? Corinto ha accolto con amicizia la straniera (l'orientale Medea, contrariamente all'amante indiana dei film western, è ben inserita in una società che non è la sua) e a Corinto la donna porta dolore e lutto. E se Corinto fosse solo la prima tappa del cammino di una conquista barbarica? Non è da escludersi che dietro la figura della maga della Colchide affiori il pericolo di un'egemonia dell'Oriente. I figli che Medea garantiva a Egeo potevano impiantarsi in Atene come progenie regale. In un dramma nel quale l'eroina eleva un lamento sulla condizione delle donne e il Coro prevede per esse un futuro diverso, di promozione sociale e culturale, la superiorità del sesso «debole» sul maschio si afferma tre volte, prima del trionfo finale di Medea. La maga ha ragione, uno dietro l'altro, di Creonte, di Egeo, di Giasone: sembrerebbe quasi che voglia punire il genere «uomo». Nella sua ira e violenza, obbedisce alle consuetudini di un'altra civiltà, non ellenica, in cui sono riconosciute le passioni estreme, e reagisce al torto subito in modo terribile. Ma si serve di una tecnica sapiente: per poter colpire deve fingere, non deve insospettire le sue potenziali vittime. Così recita la parte della supplice indifesa con Creonte, della donna offesa e perseguitata con Egeo, della sciocca pentita con Giasone. E cosa soprattutto può dimostrare di fronte a Giasone la buona volontà di lei se non la richiesta che a portare a Glauce i suoi doni (mortiferi) siano degli innocenti bambini? Perfidia e sottigliezza si danno la mano. Dopo il rassicurante colloquio con Egeo, Medea espone al Coro il suo piano di

vendetta contro i nemici: esso include anche la sofferta risoluzione di uccidere i figli! Tuttavia il Coro, poiché la decisione di lei è accompagnata dal pianto, può ancora pensare che la madre non si macchierà le mani con il sangue delle sue creature. Nel tormentato discorso di Medea con i figli l'odio non ha cancellato del tutto la pietà e quindi il Coro può ritenere che l'ultima parola non sia stata ancora detta. E sottolinea quale crudele dolore sia per gli esseri umani vedersi ghermire i figli dalla morte: è quasi un monito rivolto alla madre.

Ma il successivo racconto dell'atroce fine di Glauce e Creonte provocata da Medea toglie ogni possibile speranza che l'infanticidio non abbia luogo, prepara il pubblico all'eccidio finale. Apsirto, Pelia, Glauce, Creonte, la catena degli assassini è destinata ineluttabilmente a allungarsi.

Medea ha una storia di sangue alle spalle, è certo ormai che questa storia non si interromperà: il delitto rientra nel modo abituale per la «maga» di risolvere i nodi dell'esistenza. Medea è costretta a percorrere sino in fondo la strada del male: ricorrerà ulteriormente alle sue arti letali.

Il discorso del Nunzio sulla morte di Glauce e Creonte ha un'evidenza maggiore di qualunque resa visiva di quanto accade: mima quasi il fatto, ne ricostruisce tutte le fasi e trasmette allo spettatore non solo l'oggettività dell'evento, ma anche lo stato d'animo di chi riferisce.

La narrazione riassorbe in sé elementi che sono della rappresentazione, in quanto alcuni personaggi in gioco (Giasone, Creonte) prendono la parola all'interno del racconto stesso. Il brano esige che la voce del Nunzio si traduca in sensibilissime variazioni di ritmo, d'intensità e di altezza di suono. È magicamente evocatrice all'inizio di un'immagine fanciullesca (Glauce che si compiace dei doni, se li prova, si specchia), poi diventa trepida e atterrita nel riferire lo stravolgimento fisico e i patimenti della donna, e non si arresta dinanzi ad alcun dettaglio cruento: il disfacimento di un corpo viene descritto con minuzia. La voce fa proprie anche le note del compianto, inclina a severi auspici, a dolorose riflessioni.

La corda dominante rimane, in ogni caso, quella dell'orrore: di questo filone Euripide si rivela uno dei primi, coraggiosi interpreti. Nell'episodio della morte di Glauce e Creonte, grazie alle plastiche parole del Nunzio, si tocca il vertice del macabro. L'effetto dell'infanticidio sul pubblico è molto forte, anche perché per ben tre volte i bambini sono stati mostrati agli spettatori. Essi compaiono all'inizio con il Pedagogo alle cui cure sono affidati: e già su di loro si profila una lugubre minaccia perché la Nutrice raccomanda al Servo di tenerli lontano dalla madre impazzita e pronta a chissà cosa. Quando Medea si rappacifica (in apparenza) con Giasone li fa uscire di casa perché assistano alla riconciliazione, li bagna di lacrime, e li manda a offrire i suoi malefici doni alla sposa «beata».

I due bimbi tornano ancora in scena con il Pedagogo, allorché egli viene a comunicare la notizia che i doni sono stati consegnati e ben accolti, che l'esilio dei fanciulli è stato revocato. E la madre sconvolta, dilacerata bacia

e abbraccia le sue creature e le fa rientrare nel palazzo dove troveranno la morte per mano sua. Il loro destino infelice, dopo il racconto del Nunzio sulla fine di Glauce e Creonte, è facilmente immaginabile, pronosticabile: il pubblico che, come si diceva, li ha visti tre volte ne segue con angosciata partecipazione il cammino verso la fine. Il delitto non è narrato, ma percepito quasi fisicamente attraverso le grida delle piccole vittime. La presenza dei bambini non ha un rilievo esclusivamente patetico: essi danno compimento e realtà al terribile disegno della madre; non sono solo oggetto, ma anche soggetto di crimini, in quanto portatori di doni fatali. Persino l'innocenza viene rivestita così di colore funereo.

Nella scena ultima della *Medea* l'estremo conflitto verbale fra la donna e Giasone va al di là del consueto genere retorico, delle sottili disquisizioni oratorie tanto care a Euripide. Due cadaveri di bambini danno al dialogo una gravità e una profondità conturbanti. Il male è accaduto: a chi va imputato, chi ne deve rispondere? È il grande problema della colpa è della responsabilità ed è interessante che non si arrivi a una conclusione. La ricerca della verità non approda a una verità. In un dramma dove non entrano in campo gli dèi e rimane escluso ogni disegno superiore, le parole degli uomini non riescono a sanare una divaricazione orrenda: lo stesso Euripide sembra ammutolire di fronte a eventi che la ragione non può giustificare. Un altro aspetto va anche rilevato nella scena ultima. Medea prova sì esitazioni prima di commettere l'infanticidio, ma non prova alcun pentimento a cose fatte: sembra rivolta solo verso il futuro, come trascinata da un turbine che non le consente sguardi retrospettivi. La donna della Colchide ha intorno a sé un alone di mistero che la circonfonde: il re Creonte ha paura dei suoi poteri malefici. Ma nel dramma la «maga» non dispiega mai le sue arti arcane, che non conferirebbero un di più all'opera. Si verifica, invece, in chiusura del dramma una sorta di miracolo.

La fuga da Atene verso Corinto si attuerà grazie al carro del Sole, sul quale Medea si staglia in alto, trionfatrice. Euripide visualizza con mezzi scenici la vittoria della donna sul maschio, che giace a terra prostrato: affida all'espedito del *deus ex machina* l'epifania di Medea.

L'apparizione nel cielo di un personaggio sino a allora racchiuso in limiti e spazi umani (e reo del più sacrilego dei misfatti) è un colpo di teatro degno del più meraviglioso barocco. Qualora ci si voglia porre da un punto di vista registico e scenografico si potrebbe ipotizzare che Medea comparisse vestita di abiti sontuosi, coerenti con lo sfarzoso gusto orientale e adatti a sottolineare insieme con il trionfo della «maga» la sua discendenza dal Dio Sole (laddove negli episodi precedenti avrà indossato un più comune abbigliamento greco).













TEATRONAZIONALE

**TEATRO
STABILE
TORINO**

Presidente Alessandro Bianchi

Direttore Filippo Fonsatti

Direttore artistico Valerio Binasco

Regista residente Leonardo Lidi

Artista associata Kriszta Székely

Consiglio d'Amministrazione

Alessandro Bianchi (Presidente)
Caterina Ginzburg (Vicepresidente)
Cristian Messina
Luisa Papotti
*rappresentante del Ministero
della Cultura in via di definizione*

Collegio dei Revisori dei Conti

Giorgio Cavalitto (Presidente)
Elisabetta Mazzola
Desir Cisotto

Consiglio degli Aderenti

Città di Torino
Regione Piemonte
Fondazione Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT
Città di Moncalieri (Sostenitore)



Membro di

mitos21
a European theatre network



La Fondazione del Teatro Stabile di Torino opera con sistema di gestione certificato secondo le norme ISO 45001, ISO 20121 e ISO 9001

MEDEA
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
NUMERO 28

ISSN 2611-8521
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO

EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
DIRETTORE RESPONSABILE ILARIA GODINO
PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE
A CURA DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB
DEL TEATRO STABILE DI TORINO
FOTO DELLE PROVE LUIGI DI PALMA
L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.

FINITO NEL MESE DI MARZO 2024
© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE



LAVAZZA
GROUP

ENTRA IN UNA NUVOLA DI GRANDI EMOZIONI



Vivi l'esperienza della Nuvola Lavazza.
Un museo interattivo, un ristorante pop e un affascinante spazio eventi.
Un viaggio emozionante in un luogo dall'aroma unico.

SCOPRI DI PIÙ

