

Novecento, i veleni della famiglia e la grazia del teatro Una lingua antica che colpisce ancora al c

O'Neill di Livemore a Genova, Miller di De Capitani all'Elfo e McDonagh di Vogel al Parenti di Milano: torna l'etica della parola. Torna il teatro del Novecento, fatto di storie forti e drammatiche, di dialoghi serrati e spesso violenti, di trame esemplari a tinte forti, denso di realismo e di necessità etiche, di critica amara, implacabile, di un tempo e di una società che sembrerebbero ormai lontani, estranei a questa nostra sfilacciata, liquida postmodernità. Parlo dell'America alla fine della Guerra di Secessione: il lutto si addice ad Elettra (*Mourning Becomes Electra*, 1931) di Eugene O'Neill; di quella degli anni Quaranta, appena finita la Seconda guerra mondiale, di *Erano tutti miei figli* (*All My Sons*, 1947) di Arthur Miller; e infine dell'Irlanda depressa degli anni 80/90 de *La reginetta* di Leenane (*The Beauty Queen of Leenane*, 1996) di Martin McDonagh. Tre testi importanti, tre grandi autori e oggi tre teatri italiani con tre registi e soprattutto tre pubblici diversi: quello dell'Elfo e del Parenti di Milano e quello del Teatro Nazionale di Genova coinvolti da queste pièce turgide e potenti, che sembrano di altri tempi e invece si rivelano inaspettatamente attuali. Sulla carta è un teatro molto scritto, ritualmente antico, fatto di personaggi scolpiti, di relazioni tragiche, di parabole inevitabili ma alla fine catartiche. Una drammaturgia che sembrerebbe consumata, fuori tempo massimo, e che invece ostinatamente ci tocca, ci interroga, alla fine ci travolge e ci commuove, forse perché c'è sempre di mezzo l'amata e odiata famiglia, le sue relazioni invasive, condizionanti, spesso tossiche ma eternamente indispensabili per farci diventare, oggi come ieri, le donne e gli uomini che siamo. Il lutto si addice ad Elettra torna a Genova in una grande produzione del Teatro Nazionale insieme al Centro Teatrale Bresciano nella nuova traduzione e adattamento di Margherita Rubino e con la regia di Davide Livermore, che firma anche le scene con i costumi di Gianluca Falaschi e le luci di Aldo Mantovani, le musiche sono di Daniele D'Angelo, regista assistente Mercedes Martini, trucco e parrucco progettati da Bruna Calvaresi. In scena Paolo Pierobon è Ezra Mannon, Elisabetta Pozzi Christine, Linda Gennari Lavinia, Marco Foschi Orin, Aldo Ottobri Adam Brant, Davide Nicolini Peter Niles, Carolina Rappillo Hazel Niles. Uno spazio alla Vertigo di Hitchcock, impaginazione strepitosa, luci, colori ed elementi di scena coevi al dramma, abiti anni Trenta di una prossemica irrigidente nelle bellissime gonne plissettate bruno prugna e marrone della madre e della figlia, segno di un'epoca che costringe i corpi; il lampione che sfarfalla come una sinapsi in cortocircuito; suoni e rumori a dilatare il racconto; i voltapagina orchestrali di D'Angelo che scendono a sipario nero come tagli di montaggio cinematografico e dichiarano il dialogo amoroso con grandi del Novecento come Maderna e Ghedini, persino un *John Brown's Body* che entra in scena come O'Neill lo voleva; la citazione di un'edizione radiofonica Rai anni Cinquanta del dramma, le voci che ornano da lontano a dire che la tragedia non si consuma mai. Linda Gennari, all'inizio, è una Lavinia di freddo metallo, poi si accende di un disprezzo lucido contro Brant, il cugino figlio della serva, mentre Pozzi fa la Pozzi con un'autorità che è insieme esperienza e ferocia; Pierobon entra bravissimo ma muore troppo presto, Orin di Foschi scivola da soldato bendato a nevrosi confessionale, e la veglia dei due figli davanti alla bara amplifica anche il suono dei colpi, perché qui tutto è amplificato, anche l'intimità, microfonata per una scelta di regia che pennella le parole con la musica come se, da sole, non bastassero. Lavinia dice dei loro sporchi sogni d'amore, urla puttana alla madre, abbracciando una regalità scorticata che fa di lei la vera regina dello spettacolo, tutta eleganza e spietatezza, mentre la tensione cresce come un campo magnetico che ci tira verso l'abisso. Alla fine per disabitudine soffri un po' la durata: tre ore e mezza nonostante i tagli, ma il classico resiste con la sua durezza maligna e ti fa pensare che l'attualità sia una categoria troppo corta per certe macchine teatrali. O'Neill, primo Nobel americano per il teatro e quattro volte Pulitzer, figlio d'attori irlandesi e padre di un'epopea che dal naturalismo approda alla visione autobiografica, con questa trilogia che trasloca l'Orestea nel New England postbellico innesta mito, storia e psicoanalisi e, come lui stesso scrive, prende solo il modello tematico di Eschilo per riscriverlo in psicologia moderna, con il Fato e le Furie che agiscono dall'interno dell'anima. Livermore lo legge come affermazione della tragedia nella nostra epoca e rovescia il tribunale esterno in responsabilità personale, sostituendo alla voce degli dèi la psicoanalisi freudiana, lasciando che un coro ridotto a chiacchiericcio dica l'evaporazione della collettività e insistendo che l'unica rivoluzione possibile è quella della coscienza individuale; e quando parla di musica spiega perché ha voluto Maderna e Ghedini, rivendica un'armonia al servizio della poesia figlia di Monteverdi e della Camerata de' Bardi, dove lirico e dialogico si stratificano come febbre di ricerca. Questo testo, dice, è l'affermazione



della tragedia nella nostra epoca. La tragedia non è qualcosa di fermo nel tempo, ma riverbera a seconda del tempo, si muove e si adatta in maniera plastica alla contemporaneità. Gli dèi di Eschilo si sono trasformati nei nostri sensi di colpa, nelle nostre eredità familiari. La catarsi, oggi, è la responsabilità personale. E O'Neill stesso aveva detto: Avevo in mente la trilogia di Eschilo, ma nel disegnare la psicologia dei miei personaggi non ho inteso seguire nessuno dei drammaturchi greci. Tutto quello che volevo prendere in prestito era il modello tematico di Eschilo per poi tentare di interpretarlo in chiave di psicologia moderna, con il Fato e le Furie che agiscono dall'interno dell'anima di ciascuno. E Livermore, che ha riportato a Genova il dramma a trent'anni dallo storico allestimento ronconiano, costruisce un percorso visivo e sonoro che attraversa i secoli e li riconcilia: il Novecento americano di O'Neill si accende delle luci del dramma greco, della colpa borghese e della psicoanalisi. Pozzi e Gennari si passano il testimone come Melato e Pozzi prima di loro, e l'intera compagnia, da Pierobon a Foschi, è una delle più alte mai viste al Nazionale. Quando le luci calano, resta la vertigine di un'epoca che non ha più tribunali ma solo specchi. Da questo magma di colpa e consapevolezza si scende verso la terra di Miller, dove la tragedia non parla più il linguaggio del mito ma quello della cronaca morale. Erano tutti miei figli all'Elfo, nella regia asciutta e lucida di Elio De Capitani, tradotto da Masolino D'Amico, con scene e costumi di Carlo Sala e luci di Michele Ceglia, mette in scena il dopoguerra americano come una quiete apparente, un patio borghese tra interno ed esterno che lascia intuire e nasconde. Joe Keller (lo stesso De Capitani) vive la propria falsa innocenza come una verità privata, la moglie Kate (Cristina Crippa) difende un lutto mai riconosciuto, il figlio Chris (Angelo Di Genio) è la generazione che cerca un futuro e trova solo la colpa paterna, mentre attorno a loro si muovono Ann Deever (Caterina Erba), George (Marco Bonadei) e un coro di vicini che sembra uscito da un film di Capra appena prima del disincanto. La regia evita il melodramma e scava nella densità dei rapporti: la lentezza del primo atto, che Miller voleva deliberata per far esplodere il secondo, qui diventa tensione silenziosa, compressione morale, jazz iniziale e silenzi carichi di domande. De Capitani parla di catarsi come psicoanalisi collettiva, e davvero questo Miller del 1947 nato da un fatto reale e portato in scena da Elia Kazan torna a colpire per la sua precisione etica. Keller è un bugiardo vincente, un piccolo squalo che ha interiorizzato la regola del profitto e che vive il disastro compiuto come un errore di fabbrica, non come peccato. Miller, nelle sue note, parla di una fortezza da espugnare: la mancanza di rapporto, la separazione fra individuo e società, la forma mentis dell'azionista che si crede innocente. In questo senso il suo teatro è sociale, non perché denuncia un crimine, ma perché lo radica nella mentalità di tutti noi. Le conseguenze delle azioni, scrive, sono altrettanto reali delle azioni stesse, eppure raramente le consideriamo quando agiamo. La messinscena dell'Elfo tiene insieme realismo e allegoria: la casa come mente, i boschi come inconscio, i rumori dell'officina come memoria del peccato. Quando Chris scopre la verità e la ributta al padre aggredendolo, l'esplosione è quasi musicale, come un acme beethoveniano ritardato fino alla maturità della ferita. In Miller il dramma sociale e quello psicologico coincidono, e la morale non è astratta ma concreta: non puoi separarti da ciò che fai, non puoi delegare la colpa alla società anonima, come se il male fosse un errore statistico. È questa la modernità feroce del suo teatro, quella che De Capitani fa vibrare senza enfasi ma con lucidità chirurgica, attraversando i silenzi come lame. A teatro la platea respira insieme ai personaggi, come se la tragedia, spogliata di dèi e di tribunali, tornasse a essere un affare di famiglia. È questo ponte tra il mito e la morale che conduce naturalmente a McDonagh. Con La reginetta di Leenane, diretta da Raphael Tobia Vogel al Teatro Franco Parenti, con Ambra Angiolini e Ivana Monti, traduzione di Marta Gilmore, scene di Angelo Linzalata, luci di Oscar Frosio, costumi di Simona Dondoni e musiche di Andrea Cotroneo, la famiglia non è più mito né tribunale ma cella quotidiana, amore come baratto e cura come ricatto dentro una cucina di stoviglie sbeccate, acqua di bollitore che sa di metallo, pareti che scricchiolano, un Sacro Cuore e il Papa appesi, un Meritene da sciogliere senza grumi, persino la pipì vuotata nel lavandino come misura di un'intimità degradata. Maureen serve e odia, si definisce sguattera, Mag ride con una risata cattiva e le nasconde l'invito di un potenziale fidanzato, e intanto l'Irlanda cattolica fa da cornice a uno scontro al sangue tra madre e figlia, con l'eco di un ricovero in manicomio a venticinque anni, la fuga in Inghilterra, il razzismo britannico verso gli irlandesi e una notte d'amore non consumata che diventa rivalsa ironica la mattina dopo fino a un amaro finale in cui la figlia sostituisce la madre morta diventando come lei. C'è un'Irlanda che non è da cartolina ma da gusci che scricchiolano e Vogel non spalanca mai le finestre, preferisce spegnere la luce e amplificare i piccoli rumori, click del gas e ciocchi nella stufa, perché l'orrore è nell'attrito delle cose. McDonagh (acclamato a teatro per La trilogia di Leenane e al cinema per i film Tre manifesti a Ebbing, Missouri, Gli spiriti dell'isola e In Bruges), costruisce una liturgia crudele del quotidiano e il teatro la serve senza incenso, la risata arriva ma si pente subito. Angiolini sta sull'orlo con precisione chirurgica, asciuga l'enfasi, ritaglia la frase e lascia un'ombra d'infanzia alla durezza; Monti è un monumento di cattiveria gentile, l'egoismo che si finge bisogno e ti porge il cucchiaino per strapparla quando ti avvicini; Annoni dà a Pato una malinconia concreta, l'uomo che capisce tardi ma

capisce davvero, Rivoira fa di Ray un adolescente senza rete, rumoroso perché impaurito, spalla comica con un retrogusto di solitudine. La lettera che entra in scena come corpo terzo è il cuore segreto: non c'è romanticismo in McDonagh, ma una riga sottilissima di luce che fa male proprio perché quasi incredibile; la traduzione di Gilmore tiene il tagliente del parlato senza addomesticarlo, la scena non estetizza la miseria ma la fa funzionare come laboratorio morale, il tavolo è un ring, il lavello un confessionale, la porta una promessa mai mantenuta, e il ritmo è un metronomo di piccole scosse senza crescendo consolatori fino a un nero che non è colpo di scena ma deposito naturale della materia. In platea senti il pubblico oscillare tra riso e disagio e capisci che l'umorismo nero qui non è un genere ma un metodo per spostare il baricentro etico di chi guarda; non perché la famiglia sia un inferno, banalità troppo comoda, ma perché l'amore lasciato marcire diventa strumento di dominio. Uscendo, nel brusio del foyer, torna la frase: Mi ha fatto ridere ma non so se dovevo; la correttezza morale di McDonagh sta proprio lì, nel non autorizzarti davvero né a ridere né a condannare, lasciandoti con un dubbio che non passa: se quelle due donne, in un altro tempo e in un'altra casa con una finestra vera, si sarebbero potute salvare; forse no, e forse il teatro serve anche a non mentirci su questo. Eugene O'Neill, nato nel 1888 e morto nel 1953, fondatore del teatro statunitense moderno e primo Nobel americano nel 1936, autore di *Beyond the Horizon*, *Anna Christie*, *Strange Interlude* e del postumo *Long Day's Journey into Night*, innesta nei Mannon il mito trasfigurato e la psiche novecentesca; Arthur Miller, newyorchese del 1915-2005, scardina il sogno americano con *All My Sons*, *Death of a Salesman* e *The Crucible* interrogando la responsabilità individuale e collettiva; Martin McDonagh, londinese del 1970 da genitori irlandesi, esordisce con la *Leenane Trilogy* e porta nel cinema *In Bruges*, *Seven Psychopaths*, *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* e *Gli spiriti dell'isola*, intrecciando umorismo nero e sguardo morale sul potere, anche familiare, della violenza. In questa staffetta, dall'eredità maledetta dei Mannon alla colpa industriale dei Keller fino alla cucina di Leenane, resta la stessa chiave iniziale: la famiglia come macchina che ci fabbrica e ci deforma, ieri come oggi, e il teatro che ce la rimette davanti senza sconti, perché la catarsi, quando arriva, non è un lavacro ma un'assunzione di responsabilità.

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

006166