

MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI

Fedra o del sovratesto: trasposizioni teatrali contemporanee di un mito classico

Abstract – Come molti personaggi mitici del mondo antico, quello di Fedra è accompagnato dal pregiudizio comune che la associa alla figura di donna perversa e divorata da una passione incestuosa. L'articolo discute la tenuta di tale preconcetto negli allestimenti teatrali italiani degli ultimi quarant'anni, a partire dalla riproposta del personaggio nello spettacolo diretto da Luca Ronconi, che lo riporta all'attenzione del teatro di regia contemporaneo. Di qui una serie di versioni a partire dalle principali riscritture del mito (Racine, D'Annunzio, Kane, ma anche il recupero di Seneca e di Euripide) che ne mettono in luce aspetti inediti e ne rivelano i risvolti attuali.

Parole chiave – Fedra; Ronconi; Castri; Sciacaluga; De Rosa

Title – About Phaedra: nowadays theatrical productions on a classical myth

Abstract – Just like several mythical characters from antiquity, Phaedra is linked to a common idea of a cursed woman, devastated by a incestuous erotic passion. This paper would discuss the holding of such preconception in Italian theatrical productions from the Eighties to nowadays, beginning from Luca Ronconi's direction, who reintroduces the theme in contemporary Italian theatre. Henceforth, a sequence of productions based on the main rewritings of the myth (Racine, D'Annunzio, Kane, but also Seneca and Euripide) brings to light unreleased features and current implications.

Keywords – Phaedra; Ronconi; Castri; Sciacaluga; De Rosa

Ci sono figure mitiche che vivono di una vita propria: un po' come i Personaggi pirandelliani, escono da una forma letteraria e intraprendono percorsi autonomi, adattandosi ai contesti e allo spirito delle diverse epoche, e incarnando nella loro fisionomia aspirazioni ideali e ossessioni nascoste.

È il caso di Fedra e della sua vicenda, tanto drammaturgica quanto scenica, capace di scavalcare i secoli per farsi interprete di una sensibilità che ancora parla ai contemporanei. In quanto personaggio teatrale, Fedra appare per la prima volta come *dramatis persona* nell'*Ippolito coronato* di Euripide del 428 a. C., di cui non è protagonista, visto che scompare a due terzi dell'opera, ma si impone per la sua propensione trasgressiva ben oltre i confini del genere. Tragica è certo la *hybris* di contrastare Afrodite, uccidendosi piuttosto che sottostare all'infamia di un amore impuro, ma oscura e infame è la scelta della Fedra euripidea di accusare Ippolito, pur di salvaguardare la sua reputazione sociale.

Con Seneca, ella diventa protagonista assoluta e la sua passione proibita si afferma come un diritto naturale¹, animato da un *furor* tutto terreno, e non indotto da intervento esterno degli dei. L'eroina di Seneca si uccide in scena con la spada di Ippolito, dopo avere appreso della morte di lui, come punizione della sua folle passione, che non può essere che distruttiva.

In età moderna il classicismo riscopre la malia del mito di Fedra con le tragedie francesi di Pradon e soprattutto di Racine, che nel 1677 declina il tema della passione per il figliastro come

dilaniante conflitto interiore da nascondere all'esterno, in consonanza con la tutela del decoro sociale, mentre l'accusa di stupro è affidata alla nutrice e mossa dall'erompere della gelosia, giacché la regina apprende che il rifiuto di Ippolito nasce dall'amore per la giovane Aricia e cede alla smania di vendetta.

Anche il XX secolo rende il suo tributo al valore archetipico dell'eroina classica, con due testi che quasi aprono e chiudono il Novecento teatrale: del 1909 è *Fedra* di D'Annunzio, dove la nota vicenda è supportata da una rielaborazione del mito che diviene occasione di esplorazione delle turbe psichiche della donna, derivate da un passato di violenza e di sopraffazione, in una consonanza quasi sorprendente con il punto di partenza drammaturgico di *Phaedra's Love* di Sarah Kane, che nel 1996 conferma l'interesse universale del personaggio, in grado di travalicare le epoche.

Alla fortuna drammaturgica del tema dell'attrazione incestuosa si affianca un costante interesse critico, che nei secoli ha prodotto numerose riflessioni e una sterminata bibliografia sul mito e sulle sue trasposizioni letterarie e iconografiche, cui tuttavia non corrisponde una altrettanto feconda tradizione scenica: se si passa ad esaminare l'incidenza del personaggio nel teatro rappresentato, infatti, si deve riscontrare una frequentazione molto più ridotta, quasi che alla prova del palcoscenico il mito sconti una riserva prudente e quasi una istintiva marginalizzazione, legata alla scabrosità della vicenda e alla affrettata identificazione dell'eroina come donna dello scandalo, della perversione o dell'incesto sfiorato.

In tale direzione, la fortuna scenica italiana del mito di Fedra risulta particolarmente interessante, per il suo essere osservatorio decentrato della resa teatrale del tema: priva di un capolavoro poetico come la tragedia di Racine, che invece in Francia ha innestato una tradizione di prove di attrici, sostenute dalla qualità letteraria della recitazione in versi alessandrini, in Italia il personaggio fatica ad imporsi, anche nel teatro del Grande Attore. Nell'Ottocento Fedra entra con poca convinzione nel repertorio di Adelaide Ristori, che pure si fa predisporre una traduzione della versione di Racine da parte di Francesco dell'Ongaro², ma occorre attendere la metà del Novecento per avere una nuova edizione scenica italiana della figlia di Minosse, grazie a Diana Torrieri, che riprende di nuovo la versione di Racine con la traduzione italiana di Giuseppe Ungaretti³.

È quindi possibile affermare che fino agli anni Ottanta del secolo non esista da noi una tradizione interpretativa del mito e del personaggio in teatro ed è in questa prospettiva che matura il recupero di questa figura e del suo interesse scenico da parte della regia.

Fedra riscoperta dalla regia: da Ronconi a Sciacaluga

L'intento che nel 1984 guida Luca Ronconi verso la messinscena di *Fedra*⁴ non nasce certamente dalla volontà di cavalcare l'attrattiva di un personaggio conturbante, quanto dal desiderio di affrontare la sfida con un teatro di parola ad alto rischio di irraggiungibilità per il pubblico contemporaneo. È

¹ Cfr. CIANI 2003, p. 11.

² Fedra interpretata da Adelaide Ristori debutta per la prima volta nel 1856, ma rimane tra le tragedie meno rappresentate dall'attrice, malgrado lei stessa le dedichi un'analisi nelle sue memorie (RISTORI 1887, pp. 145-158).

³ Lo spettacolo debuttò al teatro Sant'Erasmo di Milano il 9 novembre 1957, con la regia di Corrado Pavolini e la seguente distribuzione: Diana Torrieri (Fedra), Carlo Ninchi (Teseo), Gian Maria Volonté (Ippolito). La traduzione di Ungaretti è datata 1950 e viene pubblicata da Mondadori nello stesso anno.

⁴ *Fedra* di Jean Racine. Traduzione di Giovanni Raboni. Regia di Luca Ronconi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Carlo Diappi. Interpreti: Anna Maria Guarnieri (Fedra), Paola Mannoni/ Paola Bacci (Enone), Roberto Trifirò (Ippolito), Claudio Cassinelli (Teseo), Luciano Virgilio (Teramene), Raffaella Azim (Aricia). Produzione Teatro Stabile di Torino e Teatro Metastasio di Prato. Debutto: Prato, Teatro Metastasio, 26 aprile 1984.

per tale ragione che il regista accoglie la proposta del Teatro Stabile di Torino di dirigere un allestimento scenico della versione di Racine, sulla quale grava il pregiudizio di testo improponibile per l'approccio troppo lirico e i versi letterariamente troppo alti, impossibili per altro da trasferire nella metrica italiana.

La «scommessa»⁵ di Ronconi consiste, invece, nel trasferimento sul palcoscenico di un meccanismo drammatico, costruito intorno alle relazioni dei personaggi con la protagonista, che il regista intende visualizzare concretamente. Di qui l'inusuale scelta scenografica, che cancella l'ambientazione mitica per sostituirvi, invece, uno spazio allusivo al Seicento razionalista e scientifico, entro cui si colloca la composizione del testo: il palco riproduce l'interno di un osservatorio astronomico, con una cupola di rame, aperta da due fenditure, attraverso le quali si può vedere il cielo, che i personaggi scrutano attraverso un grande telescopio d'epoca.

Il luogo teatrale è al contempo storico e mitologico: da un lato richiama la speculazione scientifica e analitica del razionalismo, che spietatamente scandaglia le passioni, dall'altro instaura un collegamento con la luce del sole, «cioè con l'elemento che nella tragedia ha la paternità mitologica di Fedra, [...] figlia mitologica del sole e della luce, il luogo in cui vive e la divinità esterna»⁶.

La scelta di tale impianto scenografico, opera di Margherita Palli, che visualizza il nesso di fondo con l'epoca di Racine⁷, sostiene l'approccio registico alla tragedia, che privilegia la struttura del testo e i rapporti tra i personaggi, a discapito della dimensione lirica e interiore.

Anche gli altri codici visivi non fanno che confermare tale chiave di lettura: il mondo della Grecia antica è alluso solo da un ingresso con colonne marmoree e da un modellino dell'acropoli di Atene posto in proscenio e illuminato con profili al neon per ricordare l'eredità di Aricia; arredi e costumi richiamano, invece, il salotto borghese dell'Ottocento e la prossemica riprende dinamiche basate sul non detto e sulla difesa delle convenzioni. Così, la sedia dove Fedra si abbandona al delirio lascia il posto a una poltrona ottocentesca, moltiplicata da altri pezzi del salotto borghese, fra cui le figure femminili si muovono avvolte in lunghi abiti neri secondo Ottocento e gli uomini in divisa militare di varie fogge, che culminano in quella di Ippolito, che appare come «un cadetto alla corte di re Ludwig di Baviera»⁸.

Il fulcro su cui si lavora diviene principalmente quello delle relazioni interpersonali, che derivano a Ronconi da un approccio strutturale alla tragedia: da teatrante, egli nota come il sistema dei personaggi sia costituito da coppie binarie, per cui ogni figura viene concepita in relazione al suo confidente, di cui ha bisogno per esprimersi: c'è Fedra con la nutrice, Ippolito con Teramene, Aricia con Ismene.

Il procedimento raciniano sembra presentarsi identico a diversi livelli di risoluzione: «Racine – nota il regista – ci presenta figure teatrali che non sanno chi sono, né dove stanno e hanno bisogno di un continuo confronto con l'altro per svilupparsi»⁹. Se questo è il nucleo profondo del testo, allora la versione scenica ha il compito di evidenziare il percorso di geometrie relazionali sul quale esso si regge, attraverso un lavoro sugli attori. La regia punta quindi sul rapporto tra i personaggi, mettendo in luce la loro interdipendenza in primo luogo a livello fisico. Il caso più evidente è il gioco di doppi tra Fedra e la nutrice Enone, che in Racine è l'accusatrice diretta di Ippolito e che Ronconi fa diventare il perno della regia. Le due donne esprimono il loro «ambiguo sodalizio [...] sottolineato dal reiterato avvinghiarsi,

⁵ È l'espressione utilizzata dal regista nell'intervista a GUERRIERI 1984.

⁶ DE LORENZIS 1988, p. 68.

⁷ La scenografia racconta che l'ispirazione per la scenografia venne dal padiglione del palazzo di Colbert a Sceux, dove la tragedia fu effettivamente rappresentata (Palli in DE LORENZIS, p. 160).

⁸ BERTANI 1984.

⁹ Ronconi in GUERRIERI 1984.

saldarsi, quasi confondersi delle due figure»¹⁰, in uno scambio speculare di posizioni, che evocano il mondo di torbidi rapporti familiari soffocati da schermi di rispettabilità e di pudore, tipici del dramma borghese tardo ottocentesco.

Va da sé che, inserita in questo contesto, la Fedra affidata all'interpretazione di Anna Maria Guarnieri (allora attrice di riferimento del Teatro Stabile di Torino), che si muove composta e austera nel suo abito nero fruscante tra l'aspirazione alla luce e la pesantezza del suolo, risulta ben lontano dalla configurazione di una donna ammaliatrice che cerca di sedurre un giovane: la sua regina si abbandona spossata sulle poltrone, schiacciata, più che dalla forza della passione erotica, dalla sofferenza della sua dissociazione interiore, soppesando ogni battuta in cerca di una razionale identità consona al comportamento sociale che le è richiesto.

La recitazione, rallentata e intimista, priva di qualsivoglia tratto ribollente e passionale, persino nella scena della gelosia, spiazza il pubblico e parzialmente la critica, la quale registra nei titoli delle recensioni la sua delusione di fronte a un personaggio che appare raggelato e lontano dall'immaginario comune¹¹, mettendo in evidenza il carattere frantumato e intimista dell'eroina. Tratto altrettanto insolito per una tragedia classicistica appare il comportamento contraddittorio degli altri personaggi: al centro dello spettacolo stanno gli scambi complici, la volontà di fuga, una tensione irrisolta che sembra coinvolgere tutti: così, anche Ippolito si dibatte tra i sensi di colpa, incerto tra la guida del suo precettore Teramene e la contrapposizione con il padre Teseo, a sua volta ambiguo e irresoluto nel rapporto con il figlio, a formare «un'altra strana coppia [...] che nel momento più acuto del loro confronto vedremo rotolarsi in terra abbracciati, in uno slancio equivoco dove non sai se abbia più parte l'amore (e quale amore) o l'odio»¹².

La grandezza del cielo è lontana e per Ronconi tutti i personaggi si dibattono in una dimensione piccola, umida e angusta, che sprofonda nell'ombra, come il modellino dell'Acropoli che, con il procedere dello spettacolo, si fa sempre più distante fino a sparire completamente¹³.

In questo contesto destrutturato la vicenda perde ogni alone di classica eroicità e arriva al pubblico odierno con i contorni di un mondo criticamente distaccato, anche grazie alla parete di tulle nero stesa davanti al boccascena, che aumenta la percezione di distanza tra lo spettatore e l'evento rappresentato.

A tale risultato concorre anche la nuova traduzione, commissionata da Ronconi a Giovanni Raboni, con la scelta coraggiosa e contestata di rinunciare alla musicalità e alla liricità del verso a favore del significato della parola. Raboni realizza una traduzione in versi liberi, con qualche doppio settenario a ricordare l'alessandrino francese (del resto irriproducibile in italiano), allo scopo di far risaltare il contenuto semantico del verso. Il punto su cui Raboni e Ronconi concordano è che in Racine i sentimenti e le passioni passano attraverso la reticenza, che la struttura sintattica e quella metrica devono contribuire a restituire sulla scena: ne deriva un dettato continuamente frantumato che spiazza la critica, perplessa di fronte a un andamento del dialogo che ai più appare prosastico e incapace di restituire la suggestione dei personaggi¹⁴.

¹⁰ SAVIOLI 1984.

¹¹ Ad esempio, si vedano i titoli: *E per dolce, Fedra glacée* (MOSCATI 1984), *Fedra troppo poco incestuosa* (POLACCO 1984), *Fedra, la ragione contro il delirio* (QUADRI 1984), *Fedra senz'anima* (CORDELLI 1984), *Una Fedra congelata dallo scienziato Ronconi* (DE CHIARA 1985).

¹² SAVIOLI 1984

¹³ COLOMBA 1985.

¹⁴ CHIARETTI 1984.

Proprio da questa contestata traduzione muove un sentiero interpretativo che riaffiora nel 1999, quando al Teatro Stabile di Genova *Fedra* di Racine torna al centro di un progetto di messinscena che vede impegnato alla regia Marco Sciaccaluga, direttore dello Stabile, e Mariangela Melato, in quegli anni attrice di riferimento della compagnia¹⁵.

Il punto di partenza è di nuovo quello della trasposizione italiana del testo di Racine, che il regista genovese torna a riproporre a Raboni, forte di un'esigenza di maggiore consonanza musicale tra la pagina e la resa scenica. Il poeta-traduttore rivede radicalmente la traduzione già realizzata per Ronconi, ripristinando una struttura metrica e ritmica più marcata, elevando il dettato del testo, pur senza perdere di vista la dicibilità del verso sulla scena: ne scaturisce una versione costruita su un'alternanza «di endecasillabi, settenari e martelliani, con un uso consistente della rima, nella ricerca di un analogo ritmo italiano dell'alessandrino francese»¹⁶.

Alla base del progetto di una *Fedra* contemporanea sta nelle intenzioni di Sciaccaluga una «ossessione metrica», a suo giudizio indispensabile all'essenza scenica di un personaggio divorato da una passione interiore che non riesce ad esprimersi, ma al contempo stilizzato in una dimensione di arte e poesia, che non può essere confusa con il realismo¹⁷.

L'idea che il ritmo sia l'elemento chiave della tragedia si riflette anche sulla direzione degli attori, puntata sul lavoro sul corpo, sul movimento e sul gesto. Scrive infatti Sciaccaluga nel programma di sala che: «In scena ci sono dei corpi squassati dagli eventi. [...] in loro la parola si fa carne, diventando insieme la via attraverso la quale quei corpi sconvolti cercano di far emergere i loro lamenti e il luogo in cui disperatamente si cerca di dar forma e ordine ai sentimenti»¹⁸.

Di qui la scelta registica di approcciarsi al testo, cercando in esso i segni della reazione fisica e comportamentale che le passioni causano sui personaggi: il turbamento interiore si esplicita prima a livello di manifestazione fisica, poi emotiva, e solo infine trova – e non sempre – una formulazione razionale nella parola.

La più compiuta realizzazione dell'intento registico si ha nel personaggio di *Fedra* interpretato da Mariangela Melato, che focalizza su di sé gli interessi della critica e gli entusiasmi del pubblico, finendo per far passare in secondo piano il progetto complessivo dello spettacolo.

Si potrebbe dire che la costruzione del personaggio di *Fedra* parta per Melato dalla famosa battuta del III atto, in cui la regina descrive alla nutrice la sua reazione alla vista di Ippolito: «Lo vidi; da rossore e da pallore/ fui invasa alla sua vista; lo scompiglio/s'impadronì dell'anima perduta; / i miei occhi non vedevano, non riuscivo a parlare; / sentii il mio corpo ardere e gelare»¹⁹.

È su questa base che l'attrice dichiara di avere dato all'eroina «i miei occhi, le mie mani, la mia voce»²⁰, individuando in modo preciso come l'interpretazione sia costruita a partire dallo sguardo, ricorrendo

¹⁵ *Fedra* di Racine. Traduzione di Giovanni Raboni. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene di Ezio Frigerio. Costumi di Franca Squarciapino. Interpreti: Mariangela Melato (*Fedra*), Luciano Virgilio (*Teseo*), Sergio Romano (*Ippolito*), Chiara Melli (*Arcia*), Paola Mannoni (*Enone*), Ugo Maria Morosi (*Teramene*). Produzione Teatro Stabile di Genova. Debutto: Genova, Teatro della Corte, 7 aprile 1999.

¹⁶ La traduzione del testo è pubblicata nel 1999 a cura del Teatro Stabile di Genova (*RACINE* 1999) e in seguito da Mondadori nel 2001.

¹⁷ Sciaccaluga intervistato RUBBI 1999.

¹⁸ *SCIACCALUGA* 1999.

¹⁹ *RACINE* 1999, III, 1, p. 71.

²⁰ *GREGORI* 1999.

poi al sostegno delle sequenze gestuali, mentre la recitazione viene a sorreggere una partitura che è in primo luogo cinetica e visiva.

Ciò è chiaro sin dalla sua prima apparizione: «Basta il suo ingresso, subito in apertura, a trasformarci da spettatori in partecipi toccati dal suo agitarsi dimesso, sotto un velo grigio che cela la tunica viola, già al fondo della follia, brandello di esistenza percorso dalla lotta di passioni continuamente contrastanti, che vibrano diverse al minimo gesto, a uno sguardo, grazie alla felicità naturale con la quale tutto il corpo si appropria del senso di ogni verso [...]»²¹.

Lo sguardo e il gesto sono i binari interpretativi della resa di un personaggio, costruito su una partitura parallela alle battute per esprimere la contraddittorietà e il tormento posti al fondo della sua figura: così Fedra-Melato si muove incessante per il palcoscenico, si siede e si raggomitola in proscenio, e nei momenti culminanti inventa micro-sequenze di grande impatto, come quando, nel II atto, «strappa la fallica daga a Ippolito e si denuda un seno, incitando lui a penetrarla con quella: è un gesto straziante, sexy e casto, aggressivo e disperato»²², oppure quando, nel finale, invece che abbandonarsi sulla sedia prevista in didascalia, cade a terra scomposta e disarticolata negli spasimi della morte, sulla quale Sciaccaluga fa terminare lo spettacolo.

Suggestivo è anche l'impianto scenico con scena fissa (di Ezio Frigerio), che presenta le pareti di una sala barocca, entro le quali si insinuano le forze della natura nella loro connotazione divina: uno zoccolo di roccia costituisce le fondamenta di quel palazzo, dal quale nei finali d'atto fuoriescono flutti di acqua allusivi alla potenza del mare scatenato da Nettuno, mentre una grande finestra circolare sullo sfondo rimanda alla luce del Sole, antenato di Fedra, che illumina indifferente il dramma del personaggio.

Lo spettacolo si configura come un grande successo di teatro d'attore, abilmente sostenuto da un progetto di regia discreto, ma efficace, fruttando all'interprete principale il Premio Eleonora Duse 1999, e coronato da una tournée che si estende fino al 2002, richiedendo persino la costituzione di un secondo cast per la sostituzione di alcuni attori, e ovunque registrando il pieno consenso del pubblico, che quasi celebra la modernità di un testo classico.

Un'icona trasgressiva di fine secolo

Una trasposizione scenica che incarna l'immaginario trasgressivo del personaggio trasformandolo in donna fatale, dominata da impulsi erotici e da una torbida passione letale, arriva sulle scene italiane nell'estate del 1988, grazie a una versione realizzata da Massimo Castri a partire dal testo di D'Annunzio²³.

Sulla tragedia del Vate, l'unica in cui Fedra bacia il figliastro Ippolito addormentato per poi dichiarargli il suo amore, Castri, in collaborazione con Ettore Capriolo, compie una drastica operazione di riscrittura drammaturgica, riducendo il lungo e ampolloso testo di partenza, di tre atti in versi, in uno spettacolo di poco più di un'ora e mezza senza intervallo, in cui la vicenda narrata da D'Annunzio viene tagliata, destrutturata e rimontata dal punto di vista della protagonista, sempre in scena.

²¹QUADRI 1999.

²²D'AMICO 1999.

²³ *Fedra* di Gabriele D'Annunzio. Adattamento di Ettore Capriolo e Massimo Castri. Regia di Massimo Castri. Scene di Maurizio Balò. Interpreti: Maddalena Crippa (Fedra), Graziano Giusti (Teseo), Valerio Andrei (Ippolito) Anna Goel (Etra, madre di Teseo), Clara Manzon (Gorgo, nutrice di Fedra), Alarico Salaroli (l'aedo). Produzione: Centro Teatrale Bresciano. Debutto: Gardone Riviera, Teatro del Vittoriale, 6 luglio 1988.

L'impianto scenografico di Maurizio Balò - concepito per lo spazio all'aperto del teatro del Vittoriale - prevede una zona circolare dominata da un unico letto, non collocabile in un'epoca precisa, circondato da sette porte enormi, fortemente inclinate, da cui entrano, come fantasmi, i personaggi della tragedia, eccetto la protagonista.

Fedra, interpretata da Maddalena Crippa, rimane per gran parte dello spettacolo sul letto, da cui si solleva solo per compiere gli atti decisivi del bacio e della morte finale; per il resto, resta sdraiata, rievocando in lunghi monologhi, come quello introduttivo, le radici del proprio passato, dal suo essere figlia di Pasifae, moglie adultera di Minosse, al suo rapimento da Creta (e reclusa nella stiva della nave con gli altri oggetti della razzia) per mano di Teseo, presentato come un violento profittatore e uno stupratore di professione. Proprio Teseo, nel prologo, la colloca sul letto nuziale, dove Fedra inizia il suo delirio tra ossessioni e ricordi, umiliata da un matrimonio frutto di violenza e segnata dal marchio di infamia (stigmatizzato dall'appellativo "Cressa" o "la Cretese") che grava su di lei attraverso il ricordo dell'amplesso della madre con il minotauro, e desiderosa di una rivincita che la porti a realizzare le sue aspirazioni erotiche, pur nella coscienza di una illecita attrazione. Risulta trasparente il riferimento al clima freudiano²⁴, che il regista trova prepotente nella tragedia dannunziana, di cui evidenzia con determinazione il sottotesto: Fedra è un personaggio dominato da fobie che non riesce a rimuovere, dilaniata dall'astio verso il marito e dal disgusto nei confronti della lussuria materna, che comunque percepisce come elemento presente in se stessa. I fantasmi della sua interiorità vengono messi in scena come incubi e apparizioni: nei tre atti si susseguono momenti di riflessione e di confronto con personaggi che, presentati come doppi distorti, fanno riaffiorare elementi del passato della protagonista: la Fedra di Castri non riesce a dominare la propria emotività, e la rovescia nei comportamenti, al contempo angosciati e aggressive, con le figure che appaiono di volta in volta dalle porte, per culminare nella sequenza centrale con Ippolito minacciato, inseguito e poi baciato con forza.

Ne scaturisce un'immagine di donna al contempo vittima e carnefice, la cui istintività e passione erotica si risolvono in furore autodistruttivo, fino alla morte finale che si svolge in solitudine. In scena Fedra muore sola e la sua salma viene accostata a quella di Ippolito su due letti gemelli, recuperando l'idea di D'Annunzio che i due possano essere affiancati ed uniti solo dopo la morte.

La componente erotica è denunciata sin dal costume dell'attrice, che si presenta in scena in *guepière*, calze nere e stivaletti, ben lontana sia dal personaggio classico, sia dalla figura di donna pantera con pelliccia liberty immaginata dalla didascalia di D'Annunzio, mentre l'atteggiamento conturbante e sinuoso, smaschera - come dice il regista in un'intervista - «sia il voyerismo dell'autore, sia un certo voyerismo del fruitore»²⁵.

Merito indubbio di Castri è quello di avere recuperato a vantaggio del pubblico contemporaneo una tragedia, che non ebbe una buona accoglienza scenica sin dal suo apparire: la prima rappresentazione al teatro Lirico di Milano il 10 aprile 1909, con Teresa Franchini nella parte della protagonista e Gabriellino D'Annunzio in quella di Ippolito, registrò solo tiepidi consensi e scarse furono le riprese nel corso degli anni venti, con una messinscena all'aperto sul Palatino nel 1922 e una versione musicale con Ida Rubinstein nel 1926.²⁶

²⁴ Il rimando alla psicoanalisi e a Freud è un elemento che viene rilevato da gran parte della critica; si vedano, ad esempio, MORAZZONI 1988, MANZELLA 1988 e QUADRI 1988.

²⁵ Massimo Castri in SABATUCCI 1988.

²⁶ Sulla fortuna della *Fedra* dannunziana si veda BOSISIO 2000, pp. 226-232 e 258-263.

L'operazione di scomposizione e riscrittura di *Fedra* percorre un itinerario caro alla poetica di Castri dei primi anni Ottanta: la tendenza, cioè, a scavare il testo per farne emergere il nucleo torbido e nascosto sotto una superficie apparentemente convenzionale e paludata. Il procedimento, già applicato con esiti originali al dramma borghese da Ibsen a Pirandello, trova qui una nuova emergenza nella volontà di fare affiorare dalla tragedia il suo fondo segreto, quello che secondo Castri è un fulcro da dramma borghese, incentrato su un triangolo amoroso, che ha come motore una donna «che soffre della sua femminilità. La sua colpa è esibire il desiderio, che le viene dal sangue, e non il presunto incesto, in quanto non esiste alcun legame di sangue fra lei e il figliastro Ippolito, di cui è perdutamente innamorata»²⁷. In tale prospettiva, quello di Fedra è solo il dramma di una donna che cerca un'impossibile emancipazione dai suoi fantasmi interiori, come denuncia la recitazione di Maddalena Crippa, «che passa dall'exasperazione cupa al cantilenare infantile [...], accettando il presupposto dello svelamento delle pulsioni interiori proprie dell'analisi»²⁸. E accanto a questo, la regia utilizza la rappresentazione del corpo «come rito dell'occhio e macchina desiderante, scambio simbolico, oggetto erotico»²⁹, non solo in chiave femminile, ma anche per un Ippolito apollineo (Valerio Andrej) che fa il bagno nudo, spiato da Fedra, la quale così consuma voyeristicamente la propria sensualità negata. È questa la parte dello spettacolo che più colpisce pubblico e critica, restituendo l'immagine di una «eroina nera [...]: sguaiata, sarcastica, invereconda, perfino bestiale, posseduta dall'incontenibile lussuria in estasi di fronte alla bellezza di Ippolito, infuriata dal di lui rifiuto», per poi «trasfigurarsi in una fanciulla indifesa, fragile, che si rannicchia pudica nel letto in attesa della fine»³⁰.

Riscritture di Fedra: l'amore nel terzo millennio

Il profilo di una Fedra che, muovendo dai contenuti archetipici del mito greco, si impone come figura di donna contemporanea, con possenti istinti sessuali che non riesce a reprimere, ma che al contempo non ha il coraggio di esprimere liberamente, è la chiave dell'interesse della messinscena tra i due millenni.

Proprio all'inizio degli anni Duemila arriva sulle scene italiane *Phaedra's Love* di Sarah Kane, presentato nel maggio del 1996 presso il Gate Theatre di Londra, un teatrino vicino a Notting Hill. Il testo, suddiviso in sei scene e della durata di circa settanta minuti senza intervallo, debutta in versione italiana per la prima volta presso il teatro San Nicola di Benevento nel settembre del 2000, con la regia di Marinella Anaclerio e la traduzione italiana di Gian Maria Cervo.³¹

Nonostante il titolo, nell'opera di Kane la figura di Fedra viene completamente soppiantata da Ippolito, che diventa il perno drammaturgico, recuperando il legame originario con l'*Ippolito* di Euripide. È infatti il personaggio del principe a riconquistare una centralità che aveva smarrito nelle successive versioni: qui Ippolito è un uomo che non prova più piacere nel vivere e trascorre la sua giornata assopito nell'indolenza e dalla noia, dominato solo dai suoi smisurati appetiti, sia sessuali sia alimentari, cui cerca

²⁷ LUCCHESINI 1988.

²⁸ MORAZZONI 1988.

²⁹ SABATUCCI 1988.

³⁰ LUCCHESINI 1988.

³¹ *Phaedra's love* di Sarah Kane. Traduzione di Gian Maria Cervo. Regia di Marianella Anaclerio. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Costanza De Francesco. Interpreti: Flavio Albanese (Ippolito), Maria Listur (Fedra), Marit Nissen (Scrofe), Giovanni Battaglia (Teseo), Marco Pisano, Laura Ricciardi, Giulia Mombelli, Alberto Bellandi. Produzione: Festival Benevento Città Spettacolo. Debutto: Benevento, teatro San Nicola, 9 settembre 2000.

di dare momentaneo appagamento. In consonanza con i caratteri scabrosi in *jer face theatre*, entro il quale il testo si iscrive, il principe ha rapporti sessuali, oltre che con Fedra, con la lei figlia Strofe e con altri personaggi, sia uomini sia donne, ma non trae da essi alcuna soddisfazione. Non crede nell'amore, non crede nella famiglia, né negli altri: egli è completamente votato al nichilismo. In tale contesto il suicidio di Fedra e la conseguente accusa di stupro, diventano per lui uno spunto di reazione "onesta", l'occasione per affrontare la vita senza alibi, in opposizione alla continua ipocrisia dei rapporti e alla salvaguardia delle apparenze che contraddistingue l'ambito di una famiglia reale, che, più che mitica, è il correlativo distorto di quella inglese contemporanea.

In Kane il dramma di Fedra è profondamente diverso rispetto ai modelli precedenti: i temi dell'incesto e del tradimento, centrali nell'impostazione del personaggio nel mito classico, non risultano qui di rilevanza drammaturgica. Non sorge la minima preoccupazione etica nel personaggio, mentre quello che strazia la matrigna è piuttosto la coscienza di non poter interagire o essere ascoltati realmente dall'altro, in sintesi l'impossibilità di essere amati di un amore vero e sincero. In questo risiede la grandezza di Fedra: non rinuncia ad amare neanche in punto di morte e questo amore incontrollabile è il punto di tangenza con il personaggio di Seneca. Ma è proprio nel momento del suicidio che si nota un'altra grande differenza rispetto ai modelli classici: in Euripide, Fedra si uccide e calunnia Ippolito sia per preservare il proprio onore e quello dei suoi figli sia per vendicarsi dell'irriverenza del principe; in Seneca, Fedra si uccide per l'impossibilità di dare sfogo alla sua affezione e per i sensi di colpa nell'essere stata causa della morte di Ippolito; in Kane, invece, Fedra si uccide per rimanere fedele al proprio amore.

L'unico modo che ha per poter scuotere Ippolito dal suo torpore depressivo e liberarlo dalla sua condizione apatica è quella di uccidersi, accusandolo di stupro. Il messaggio di calunnia è paradossalmente un messaggio d'amore e non c'è odio negli intenti di Fedra: la sua morte e l'accusa di stupro sono un invito al coraggio per il principe, il quale, pressato dalla paura della condanna e della morte, è finalmente chiamato a vivere. Amare, vivere e morire sono quindi legati indissolubilmente nel dramma di Sarah Kane che attacca pesantemente, nella sesta scena, la disonestà che annienta l'agire umano: secondo la drammaturga inglese il gusto della vita consiste proprio nel rischio dell'azione, nel coraggio e nell'impudenza di essere se stessi davanti agli altri, anche a costo di essere condannati e di soccombere. La Fedra inglese desidera un mondo dove l'azione torni ad avere un forte peso e questa riflessione non può che avvicinare profondamente *Phaedra's love* al senso del tragico: la religione e la società sono messi in discussione, in un contesto in cui non ci sono valori assoluti e le scelte morali sono espressione di libertà personali.

È proprio in questa direzione che si muovono i successivi allestimenti italiani del testo di Kane, fra cui si segnala nel 2003 l'allestimento della Compagnia Numeriprimi e Accademia degli Artefatti, con la regia di Fabrizio Arcuri³² e la traduzione di Barbara Nativi³³. Perno della regia è la scelta scenografica che colloca la vicenda in un corridoio, luogo di passaggio, non solo concreto, tra i vari ambienti di una dimora borghese, ma anche astratto, come luogo liminale tra la vita e la morte. Una serie di sipari allungano o riducono la profondità della scena, fino a portare la catastrofe finale sotto gli occhi dello

³² *Phaedra's love* di Sarah Kane. Traduzione di Barbara Nativi. Regia e scene di Fabrizio Arcuri. Interpreti: Simonetta Checchia (Fedra), Fabrizio Croci (Ippolito), Francesca Zavaglia (Scrofe), Antonluigi Gozzi (Teseo), Rocco Antonio Buccarello (il sacerdote). Produzione: Compagnia Numeriprimi – Compagnia degli Artefatti. Debutto: Roma, Teatro del Tempio, 10 maggio 2003.

³³ La traduzione *L'amore di Fedra* si legge in KANE 2000.

spettatore. Si tratta di uno spazio fuori dalla storia, come ben indicano i costumi che alternano abiti contemporanei a una crinolina seicentesca indossata da Fedra, per indicare l'assolutezza di una condizione che « dilata a dismisura non solo lo spazio, ma anche il tempo». ³⁴

Tra le successive edizioni, vale la pena di citare lo "studio" *Phaedra's love* realizzato dal milanese Teatro della Cooperativa nel 2011, con Milvia Marigliano regista e interprete – nelle vesti di Fedra – affiancata da quattro giovani attori: la scelta di rinunciare alla rappresentazione, leggendo le didascalie invece di realizzarle nell'azione, contribuisce ad alleggerire il testo dai risvolti più scabrosi ³⁵ e a far emergere il fondo problematico e universale posto alla base della riscrittura nel mito.

L'impianto classico del personaggio torna quindi ad essere modello di riferimento, con particolare attenzione alla versione di Seneca che, trascurata per secoli a causa dei suoi eccessi e delle spinte pulsionali della protagonista, pare invece particolarmente feconda di spunti per il contemporaneo.

Proprio da Seneca parte la versione di *Fedra* realizzata da Andrea De Rosa nel 2015 e prodotta dal Teatro Stabile di Torino e da ERT. ³⁶ L'operazione di adattamento e riscrittura è esplicitata sin dal sottotitolo che lo dichiara tratto *Dalla Phaedra di Seneca (con estratti dall'Ippolito di Euripide e dalle Lettere di Seneca)*: si tratta quindi di saggiare la tenuta del personaggio nato nel mondo antico in una prospettiva di rilettura contemporanea e di confronto tra i due archetipi tragici.

Il progetto di adattamento del regista muove dall'intenzione di proporre una riflessione sul sentimento d'amore incarnato da Fedra, identificato dall'autore latino con il termine *furor*, la passione d'amore sregolata e travolgente che sconvolge la vita e la distrugge. *Furor* – scrive De Rosa «significa soprattutto pazzia, ma anche passione violenta, delirio amoroso, desiderio sfrenato, etc. Comunque la si intenda, questa parola [...] ci dice di resistere alla tentazione moderna di intendere l'amore quasi esclusivamente come un sentimento, come qualcosa cioè che la volontà o la ragione potrebbero in qualunque momento allontanare o addirittura cancellare» ³⁷.

Non quindi una lettura psicologica del personaggio, e nemmeno psicoanalitica, quanto piuttosto la verifica degli effetti di una forza esterna da cui si viene posseduti, «come un virus che si insinui nel nostro corpo e cominci a riprodursi senza il nostro assenso. La metafora della malattia è una delle forme in cui Seneca lo descrive, con dovizia di dettagli nei suoi sintomi e un accurato resoconto della sofferenza che ne deriva [...]» ³⁸.

Di qui la scelta della regia di ripristinare la presenza di una Dea, un'ambigua Afrodite modellata sul testo euripideo, cui affidare parti narrative dello spettacolo, per motivare l'ossessione di Fedra, il suo alternarsi tra l'esaltazione del desiderio e la prostrazione del rifiuto, in una dinamica degli eventi che non ha niente di realistico. All'inizio dello spettacolo, davanti a una serie di microfoni, la Dea (Anna Coppola) in un fiammante tailleur novecentesco, annuncia quanto avverrà, sottolineando la fatalità che guida i comportamenti degli umani, malgrado le loro stesse intenzioni, come una sorta di perfido *deus ex machina*.

³⁴ CORDELLI 2003.

³⁵ TREU 2011.

³⁶ *Fedra - Dalla Phaedra di Seneca (con estratti dall'Ippolito di Euripide e dalle Lettere di Seneca)*. Adattamento e regia di Andrea De Rosa. Scene e costumi di Simone Mannino, Interpreti: Laura Marinoni (Fedra), Luca Lazzareschi (Teseo), Anna Coppola (una Dea), Fabrizio Falco (Ippolito), Tamara Balducci (una ragazza). Produzione: Teatro Stabile di Torino e ERT (Emilia Romagna Teatro Fondazione). Debutto: Cesena, teatro Bonci, 19 novembre 2015.

³⁷ DE ROSA 2015, p. 5.

³⁸ DE ROSA 2015, p. 5.

La Fedra di De Rosa, interpretata intensamente da Laura Marinoni, si muove entro un cubo di *plexiglas* che ben rappresenta la gabbia creata dalla forza patologica che la domina, facendole perdere orientamento e controllo, e di fatto isolandola da tutto: i personaggi sono dentro o fuori quello stato, che analizzano attraverso monologhi o dialoghi costruiti – secondo lo stile di Seneca – come riflessioni speculative sulla scissione di una interiorità, in cui passione e ragione non possono trovare conciliazione.

Questo andamento, in cui la critica tradizionale ha per molto tempo riconosciuto la negazione della teatralità per la tragedia senecana, risulta invece affine a molte soluzioni della scrittura post-drammatica, al cui fondamento si pone il rifiuto della rappresentazione: quello che domina, al contrario, è la contrapposizione di diversi monologhi in cui si affrontano le conseguenze delle forze oscure sulla loro interiorità e di riflesso sulla loro vita.

Sulla scena si impone un'eroina che «si aggira lentamente, sta molto in piedi e solo quando si inginocchia e accuccia prende forza, pare insomma passiva, domestica, più lasciva matrona romana che eroina tragica. Qui in realtà è il segreto dello spettacolo: Seneca non rappresenta una donna del mito, tragicamente sottomesso al Fato, ma una romana, piangente, carnale, posseduta da un eros che l'autore definisce malattia»³⁹.

Se quindi Fedra ha una dimensione antierica, lo stesso si può dire di un Teseo, che torna dagli Inferi con il volto coperto da una maschera bianca e neutra, quella stessa indossata da Ippolito dopo la morte, che arriva a cancellare i tratti individuali e a trasformare la voce in sospiri.

È che in questo nostro tempo rileggere il mito vuol dire rispecchiarsi in esso, come infatti conclude la dea nel finale dello spettacolo, quando dichiara: «io non sono una dea, io non sono niente. Non si devono levare le mani al cielo: il dio ti è vicino, è con te, è dentro di te».⁴⁰ È il modo con cui il regista si mostra fedele all'impianto senecano, in cui non ci sono divinità. Nasce quindi il dubbio che tutta la tragedia nasca dalle ossessioni di Fedra, il cui amore non è razionalmente accettabile, ma è comunque presente e attraversa la vita del personaggio, causandone sensi di colpa, nevrastanie prodotte dalla mancata accettazione di un amore diverso, con echi che riflettono molti drammi della contemporaneità.

Mariagabriella Cambiaghi
maria.cambiaghi@unimi.it

³⁹ MUSSAPI 2015.

⁴⁰ Testo dello spettacolo citato da MARCHESELLI 2015.

Abbreviazioni bibliografiche

- BERTANI 1984
O. Bertani, *Fedra in salotto*, in "Avvenire" (1 maggio 1984).
- BOSISIO 2000
P. Bosisio, "Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...". *Teresa Franchini: un'attrice per D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2000.
- CHIARETTI 1984
T. Chiaretti, *Sembra quasi ironica questa bella signora tutta vestita di nero*, in "La Repubblica" (1 maggio 1984).
- CIANI 2003
M. G. Ciani, *Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2003.
- COLOMBA 1985
S. Colomba, *Fedra tra la terra e il sole*, in "Il Resto del Carlino" (11 gennaio 1985).
- CORDELLI 1984
F. Cordelli, *Fedra senz'anima*, in "Paese sera" (1 maggio 1984).
- CORDELLI 2003
F. Cordelli, *Lo strazio di Fedra, attimo per attimo*, in "Corriere della Sera" (20 dicembre 2003).
- D'AMICO 1999
M. D'Amico, *Melato, Fedra allucinata e straziante*, in "La Stampa" (9 aprile 1999).
- DE CHIARA 1985
G. De Chiara, *Una Fedra congelata dallo scienziato Ronconi*, in "Avanti!" (15 marzo 1985).
- DE LORENZIS 1988
A. De Lorenzis, *Ronconi e Racine. La regia della Fedra*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1988.
- DE ROSA 2015
A. De Rosa, *Note di regia*, in *Fedra da Seneca*, programma di sala dello spettacolo, Teatro stabile di Torino - Ert Emilia Romagna teatro Fondazione, 2015.
- GREGORI 1999
M. G. Gregori, *Melato: Fedra, la mia metà*, in "L'Unità" (6 aprile 1999).
- GUERRIERI 1984
O. Guerrieri, *Fedra, la sfida di Ronconi*, in "La Stampa" (28 aprile 1984).
- Kane 2000
S. Kane, *Tutto il teatro*, traduzione di B. Nativi, Torino, Einaudi, 2000.
- LUCCHESINI 1988
P. Lucchesini, *Quell'erotica Fedra*, in "La Nazione" (9 luglio 1988).
- MANZELLA 1988
G. Manzella, *Fedra di Castri, adolescente senza dramma*, in "Il manifesto" (9 luglio 1988).
- MARESCHELLI 2015
A. Marcheselli, *Allo Storch "Fedra" di De Rosa, teatro intelligente e coinvolgente*, in "Gazzetta di Modena" (27 novembre 2015).
- MORAZZONI 1988
M. Morazzoni, *Fedra sul lettino di Freud*, in "Il Giornale" (9 luglio 1988).
- MOSCATI 1984
I. Moscati, *E per dolce, Fedra glacée*, in "Europeo", 19 maggio 1984, p. 64.
- MUSSAPI 2015
R. Mussapi, *Fedra eroina decadente*, in "Avvenire" (11 dicembre 2015).
- QUADRI 1984
F. Quadri, *Fedra, la ragione contro il delirio*, in "Panorama" (21 maggio 1984), p. 15.
- QUADRI 1988
F. Quadri, *"Fedra" eroina dannunziana ora si è*

messa il reggicalze, in "La Repubblica" (10/11 luglio 1988).

QUADRI 1999

F. Quadri, *Come inghiottita da amore proibito*, in "La Repubblica" (18 aprile 1999).

RACINE 1999

J. Racine, *Fedra*, traduzione italiana di G. Raboni, Marietti, Genova, 1999.

RISTORI 1887

A Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, Roux, 1887.

RUBBI 1999

C. Rubbi, *"Fedra", la sfida di Mariangela*, in "Il Corriere Mercantile" (6 aprile 1999).

SABATUCCI 1988

A Sabatucci, *Fedra da "Playboy" al Vittoriale*, in "Bresciaoggi" (8 luglio 1988).

SAVIOLI 1984

A Savioli, *La psicoanalisi secondo Racine*, in "L'Unità" (1 maggio 1984).

SCIACCALUGA 1999

M. Sciaccaluga, *Note di regia*, in *Fedra di Racine. Regia di Marco Sciaccaluga*, Programma di sala dello spettacolo, Genova, Teatro Stabile, 1999.

TREU 2011

M. Treu, *Phaedra's love*, in "Stratagemmi.it" (16 maggio 2011).