

Myriam Leone, Gianpaolo Bellanca

Casa di Alcesti

*presso l'Istituto "Don Bosco - Villa Ranchibile" di Palermo:
genesi di un lavoro di "contaminazione"*

Abstract

The School of Classical Theatre of "Istituto Don Bosco Ranchibile" from Palermo has staged the play *Alcestis* in a performance that involved 50 High school students, directed by Gianpaolo Bellanca. Starting from Euripides' tragedy, the performance intertwined the story of Alcesti with *A doll's house* by Norwegian playwright Ibsen. Text translation, costumes, choreographies and music are all original, and the music is played live.

Lo spettacolo *Casa di Alcesti* è stato realizzato dal Laboratorio di Teatro Classico dell'Istituto "Don Bosco Ranchibile" di Palermo e vi hanno preso parte 50 studenti del liceo, diretti dal regista Gianpaolo Bellanca. A partire dall'omonima tragedia di Euripide, la nostra messa in scena intreccia le vicende di Alcesti con quelle di *Casa di bambola* del norvegese Ibsen. È stata approntata una traduzione specificamente per l'allestimento; costumi e coreografie dello spettacolo sono originali, come le e musiche, eseguite dal vivo.

Quest'anno con il laboratorio di Teatro classico dell'Istituto "Don Bosco - Villa Ranchibile" di Palermo, come d'abitudine, abbiamo allestito una messa in scena che verteva su una tragedia greca, coinvolgendo nella rappresentazione dello spettacolo finale una cinquantina di allievi del liceo.

Il lavoro iniziale, l'elaborazione del testo da mettere in scena, è stato condotto da me e dal regista, Gianpaolo Bellanca. La nostra scelta ha preso avvio, come sempre, dalla tragedia classica, dunque, in questo caso, da *Alcesti* di Euripide. A partire da questa, il tema centrale che intendevamo sviluppare era quello del sacrificio femminile – l'offerta di sé –, ricercando esempi anche nella drammaturgia moderna. Così, muovendo dalla lettura e dal confronto critico fra tante storie di sacrifici femminili in letteratura, è nata quasi immediatamente l'idea della contaminazione col teatro di Ibsen. In un primo tempo avevamo pensato al suo *Anatra selvatica*, ma successivamente, approfondendo questa linea di ricerca, la scelta si è orientata su *Casa di bambola*, dal momento che abbiamo riscontrato numerose similarità con la vicenda di *Alcesti*: al centro dei due drammi vi è infatti la figura non semplicemente di una donna, bensì di una moglie, disposta a compiere un sacrificio estremo per un marito, Admeto o Helmer, che si dimostra gretto e a tratti addirittura cinico.

Tuttavia, poiché riteniamo che una messa in scena, per essere efficace, non debba forzare il testo originario (a meno che non ci sia un valido motivo), bensì coglierne

alcuni tratti fondamentali rendendoli più chiaramente percepibili, abbiamo avviato il lavoro di "cucitura" dei due drammi, in maniera che il risultato finale fosse, in un certo senso, "naturale", per noi e per gli spettatori. Più che di un Ibsen euripidizzato preferirei dunque parlare di un Euripide ibsenizzato, dal momento che il nostro è un laboratorio di teatro classico e, dunque, il nucleo centrale è quello della tragedia greca (che si inserisce perfettamente nei percorsi didattici degli allievi). È tuttavia vero che quest'anno, via via che procedevamo con il lavoro, ci siamo resi conto che lo spazio che prendeva la scena moderna, contrassegnata spesso da ampi e profondi dialoghi, cresceva notevolmente, tanto che, alla fine, le proporzioni si erano modificate a un punto tale che era il dramma di Alcesti ad essere evocato da quello di Nora piuttosto che il contrario.

Come si realizzava scenicamente questo passaggio? Innanzitutto nell'originale ibseniano, la protagonista Nora, ad un certo punto del dramma, invitata ad un ballo in maschera, per compiacere gli altri, e prima di tutti suo marito, deve danzare una tarantella. Nella nostra messa in scena, questo ruolo di danzatrice diventa il fulcro di collegamento delle due tragedie, essendo sostituito da quello del personaggio di Alcesti. Nora, dovendo andare alla festa in maschera, su richiesta del marito Torvald Helmer («E reciterai anche? Sei talmente brava a interpretare quella parte...»), veste i panni della giovane eroina greca, arrivando a recitare la sua parte dinanzi agli occhi ammirati di tutti gli invitati.

Va detto, tuttavia, che non c'è un'unica scena della nostra rappresentazione in cui avviene questo passaggio. A partire da tale intuizione, infatti, abbiamo alternato le parti moderne a quelle classiche: ognuno dei suddetti mutamenti è sottolineato da un preciso intermezzo musicale (che si ripete sempre identico e che, pertanto, diventa particolarmente riconoscibile dal pubblico) in cui i membri del coro, tutti mascherati (le maschere hanno espressioni diverse), cambiano la propria veste facendola roteare e capovolgendola (si tratta di un mantello *double face*: da un lato peplo greco monospalla, dall'altro un soprabito ottocentesco). Essi inoltre tolgono (o, al contrario, portano sulla scena) le sedie moderne, che vengono disposte come le pareti di una stanza, con un varco per l'accesso, modificando così l'assetto scenografico: il salotto così configurato diviene simbolo della piccolezza opprimente di un mondo fatto di maschere e sepolcri imbiancati. In questi momenti il coro greco, costituito dai sudditi della reggia di Fere in Tessaglia, diventa "coro di bambole", emblema del pensiero conformista dell'Europa di fine Ottocento.

La scelta di Nora, nella nostra rappresentazione, non è tanto influenzata dalla sua riflessione sulla vicenda di Alcesti, quanto dalla constatazione della reazione di Helmer (questo non è un apporto nostro, essendo già nel testo Ibsen) che, appresa la verità sul sacrificio della moglie, anziché mostrarsi comprensivo e riconoscente, si adira per quelle che saranno le ripercussioni sulla considerazione della società («e non pensi a

cosa dirà la gente?»). Tuttavia, lavorando su questo nucleo tematico coi nostri alunni, abbiamo cercato di evidenziare un aspetto centrale di questo dramma, in parte comune anche a quello di Euripide: l'assenza di personaggi assolutamente positivi o assolutamente negativi (e questo invece è un nostro apporto, una delle nostre chiavi di interpretazione). Come nella realtà, spesso i comportamenti dei personaggi e le loro scelte non sono nette e ben definibili, bensì complesse e, in molti casi, contraddittorie. Così Nora, apparentemente eroina positiva del dramma, si presenta sulla scena trattando con crudele superiorità l'amica d'infanzia Kristine che era andata a chiederle un lavoro. Alla fine del dramma, la protagonista giunge ad abbandonare i propri figli con conseguenze devastanti sul loro equilibrio psichico (e anche questa è una nostra chiave ermeneutica); il procuratore Krogstadt, l'anima nera del dramma, si rivela tale solo in apparenza, dal momento che il suo ricatto è mosso da motivazioni di autodifesa, avendo come unico scopo quello di fargli mantenere il suo impiego presso la banca. Lo stesso avviene a proposito del mondo greco: la figura di Admeto, ad esempio, in realtà non è quella di un personaggio negativo, dal momento che tiene sinceramente alla moglie e si commuove visceralmente per la sua morte. Il padre Ferete, invece, pur sembrando assolutamente egoista, sottolinea quella che è una considerazione evidente e, se collocata sulla vita reale piuttosto che sulla scena, ovvia: «Io ti ho generato e ti ho allevato, ma non per questo sono tenuto a morire al posto tuo». Ferete inoltre aggiunge una motivazione di ordine 'antropologico': «Che un padre muoia per un figlio non è un'usanza greca». Tali riflessioni sono state particolarmente forti per i nostri allievi dal momento che, giovani liceali, sono abituati ad individuare e a giudicare gli altri in maniera più netta, più estrema: il mondo degli adolescenti spesso non comprende le sfumature, ma si fonda su considerazioni più definitive e, in molti casi, limitate alla superficie degli eventi o dei comportamenti. La complessità dell'universo tragico, sia nel caso di Ibsen che in quello di Euripide, ha avuto per loro una fondamentale valenza pedagogica.

Per quanto riguarda invece la manipolazione dei testi originari, il dramma greco, che è stato tradotto da me, ha conservato per intero tutti gli stasimi, mentre gli episodi, che abbiamo mantenuto senza eliminarne nessuno, sono stati notevolmente abbreviati, soprattutto nelle parti monologiche o nei dialoghi eccessivamente lunghi. In *Casa di bambola*, invece, (dramma in cinque atti!) abbiamo operato diversamente: salvando numerosi dialoghi, a nostro avviso fondamentali, abbiamo attribuito numerose delle battute, pronunciate dai diversi personaggi (Nora, Torvald, Krogstadt, Kristine) e riferite alla considerazione della società, al "coro di bambole". Altre battute sono state date, invece, alle Voci: e qui giungiamo ad un altro punto nodale del dramma.

Riflettendo sul continuo contrasto fra apparenza e realtà, fra finzione e autenticità, abbiamo trovato quasi inevitabilmente un riscontro nella considerazione pirandelliana

della follia, polo positivo di un contrasto fra vita e forma incarnato in tanti dei suoi personaggi, teatrali e non. Quando ancora lavoravamo all'elaborazione drammaturgica del nostro lavoro, siamo rimasti particolarmente colpiti da un'altra figura letteraria, non pirandelliana, bensì della letteratura anglosassone: il poeta Septimus, personaggio del romanzo di Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* ed emblema di quella pazzia "positiva" a cui si faceva riferimento prima, segno di un animo puro e autentico contro le ipocrisie e le falsità di una società borghese e conformista. Nella nostra rappresentazione tuttavia il personaggio di Septimus non riproduce fedelmente quello dell'autrice inglese, è semplicemente ispirato a tale archetipo letterario, mentre su di lui convergono i tratti di tanti personaggi "candidi" della letteratura europea (l'omonimo protagonista di *Candide* di Voltaire, il principe Myškin de *L'idiota* di Dostoevskij, tante maschere pirandelliane quali Mattia Pascal, Vitangelo Moscarda...).

In realtà non è Septimus che "cuce insieme" le vicende di Nora e di Alcesti, ma le Voci che sente nella sua testa, e che lo perseguitano lungo tutto il dramma, nella nostra messa in scena assumono di volta in volta l'identità dei diversi personaggi delle due tragedie, raccordando, così, le varie parti dei due testi. Il giovane poeta, invece, nel nostro immaginario (come dicevamo prima, questa è una nostra interpretazione) diviene la proiezione nel futuro di uno dei figli di Nora: abbandonato in giovanissima età dalla madre che va via di casa, sviluppa una fragilità psichica (la sua purezza d'animo, infatti, non gli permette di capire il perché di tanto cinismo nei compromessi, nelle finzioni e nelle convenzioni sociali) che lo porterà sempre più verso la schizofrenia e, da questa, al suicidio. Le battute che egli pronuncia in scena provengono da tre fonti differenti: in parte sono state composte da noi, in parte sono state inventate, in altra parte ancora attingono a testi pirandelliani.

Le musiche, tutte originali e appositamente composte per la nostra rappresentazione dai maestri Daniele Mosca e Alberto Maniaci, sono state suonate dal vivo da alcuni allievi del laboratorio teatrale e da due insegnanti della scuola, Giuseppe Lamia e Andrea Barone. Il lavoro di composizione ha distinto in maniera netta le atmosfere del mondo greco da quello moderno, tramite differenti sonorità e l'uso di strumenti diversi.

Il lavoro di messa in scena è stato complesso e lungo, ma le ricadute didattiche sono state particolarmente efficaci e gratificanti, e questa contaminazione fra antico e moderno, che inizialmente ci rendeva titubanti e timorosi, si è rivelata, a quanto pare, molto gradita al pubblico, dandoci, inoltre, la possibilità di far lavorare i nostri allievi su un tipo di recitazione differente, più contenuta e misurata (e per questo spesso più difficile) rispetto a quella greca, più enfatica ed espressiva. Dunque gli allievi hanno lavorato in questo spettacolo su due registri di recitazione differenti: quello greco e quello borghese. Anche lo studio della gestualità e dei movimenti scenici ha avuto uno

spazio notevole rispetto agli altri anni, ad esempio nei dialoghi ambientati nel salotto ibseniano i giovani attori recitavano mantenendo una postura frontale, senza toccarsi o guardarsi mai in viso, e questo ha rappresentato una sfida e un'ulteriore difficoltà per gli allievi del nostro laboratorio, abituati ad una interpretazione più classica e, per certi versi, tradizionale.