

Giulia Tellini

Sarah Ferrati e Medea: uno, due, tre

Abstract

Throughout the course of her artistic career, the actress Sarah Ferrati (1909-1982) took on the role of Medea in three productions of the Euripidean tragedy. The first of these was in 1949, performing in Ettore Romagnoli's old-fashioned translation in verse. The play took place at the Roman Theater in Ostia and was directed by Guido Salvini, a director accustomed to working with companies of actors headed by a *capocomico*. The second production was in 1953, playing in the prose translation written by Manara Valgimigli specifically for Ferrati. This play opened at Teatro Nuovo in Milan under the direction of Luchino Visconti (1906), a director known as being a *mangiattori* par excellence. The third time was in 1957, once again performing in Valgimigli's translation; the production was broadcast on television, on the *Canale Nazionale*, with Ferrati this time directing herself. From Salvini to Visconti to Ferrati: from a director at the service of his actors, to one that commands them to follow his vision, to an actress that directs herself. It is a long journey through the theatrical direction of the 20th-century to arrive at the conclusion that the actors are at the heart of theater.

Nel corso della sua vita artistica, l'attrice Sarah Ferrati (1909-1982) interpreta il personaggio di Medea in tre diverse messe in scena della tragedia euripidea. La prima volta, nel 1949, la recita nell'antiquata traduzione in versi di Ettore Romagnoli: lo spettacolo si svolge all'aperto, al Teatro Romano di Ostia, ed è diretto da Guido Salvini, un regista abituato a lavorare con formazioni a stampo capocomicale. La seconda volta, nel 1953, la recita nella traduzione in prosa che Manara Valgimigli ha scritto apposta per lei: lo spettacolo debutta al Teatro Nuovo di Milano, e la regia è di Luchino Visconti (classe 1906), il regista demiurgico, intellettuale e "mangiattori" per eccellenza. La terza volta, nel 1957, la recita ancora nella traduzione di Valgimigli: lo spettacolo va in onda in televisione, sul Canale Nazionale, e la regia è di lei stessa. Da Salvini a Visconti fino alla Ferrati: da un regista che è al servizio degli attori, a un regista che ordina agli attori di andare nella direzione che vuole lui, fino a una «prim'attrice» che dirige se stessa. Lungo viaggio attraverso la regia teatrale novecentesca per capire, alla fine, che il teatro «sono [e saranno sempre] gli attori».

1. Ostia, teatro Romano, 25 giugno 1949, regia di Guido Salvini

È il 1949 quando Sarah Ferrati (Prato 1909-Roma 1982) interpreta Medea per la prima volta. Specializzata nel repertorio brillante, si avvicina alla tragedia classica nel 1948 quando, venuto meno il suo timore reverenziale nei confronti dei grandi tragici dell'antichità¹, dà vita a Cassandra nell'*Agamennone* di Eschilo tradotto da Manara Valgimigli e messo in scena, in occasione del X ciclo di rappresentazioni classiche organizzate dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico, il 16 maggio, al teatro Romano

¹ Al teatro greco – dirà l'attrice in un'intervista – mi avvicinai molto tardi, «rimanendo intimidita di fronte all'elevatezza dei testi, sino al giorno in cui mi decisi ad interpretare Cassandra nell'*Agamennone* di Eschilo». FERRATI (1953).

di Ostia, per la regia di Annibale Ninchi. Direttore dal 1946 dell'INDA, il professor Raffaele Cantarella le propone, nell'estate del 1949 di interpretare, sempre al teatro Romano di Ostia, la *Medea* di Euripide tradotta da Ettore Romagnoli e diretta da Guido Salvini.

È la seconda volta che, per iniziativa dell'INDA, viene rappresentata la tragedia euripidea nella versione in poesia di Romagnoli: la prima risale al 1927, quando viene recitata, nel teatro siracusano, dalla compagnia di Gualtiero Tumiati. Gli interpreti principali sono Maria Grazia Celli, Gualtiero Tumiati e Oscar Andreani.

Nel corso dell'Ottocento, in Italia, la *Medea* più rappresentata è quella di Ernest Legouvé. Di traduzioni vere e proprie della tragedia euripidea, tuttavia, ancora verso la fine del secolo XIX non ne esistono². Dal 1900 fino allo scoppio della prima guerra, invece, «primeggiano – in qualità di traduttori – per ingegno e per nome Girolamo Vitelli, Giuseppe Fraccaroli, Ettore Romagnoli»³. Nella prima metà del secolo breve circolano, è noto, varie riletture moderne delle tragedie classiche, e quindi anche di *Medea*.

La Ferrati nel giugno del 1949 è una delle prime attrici italiane ad affrontare il personaggio di Medea come l'aveva voluto Euripide, e non come era stato, nel corso del tempo, interpretato e manipolato, rivisto e corretto.

La traduzione di Romagnoli è più che sorpassata, ma, in mancanza di qualcosa di più moderno, e anche come forma di omaggio nei riguardi del famoso grecista morto da poco più di un decennio, viene scelta dall'INDA per essere recitata a Ostia.

Guido Salvini (fiorentino, classe 1893), regista sia di spettacoli di prosa che di opere liriche, da anni in prima linea per promuovere la consuetudine di organizzare rappresentazioni all'aperto nei luoghi più suggestivi del nostro paese, apporta pochissime modifiche alla *Medea* tradotta da Romagnoli e fa molto affidamento, per il successo della recita, sulla bellezza dello spazio scenico, sulle coreografie curate dalla danzatrice Rosalia Chladek («l'aristocratica della danza»)⁴ ed eseguite dalle allieve del conservatorio di Vienna, sull'adattamento della scena e i costumi di Mario Sironi, sulle musiche firmate da Giorgio Federico Ghedini e, infine, sulla bravura degli attori. Si viene, così, a creare un contrasto, non privo di fascino, tra la traduzione di Romagnoli, giudicata «accademica, scolastica, impronunciabile»⁵, e le coreografie di una espressionista come la Chladek, i costumi di un pittore futurista come Sironi e le musiche di un compositore dalla spiccata tendenza modernista come Ghedini.

Nel Fondo Guido Salvini, conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, è custodito un volume dei *Poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli* (Euripide,

² Si può forse escludere Felice Bellotti (1786-1858), traduttore delle *Tragedie di Eschilo* (Firenze 1871), delle *Tragedie di Sofocle* (Firenze 1872) e delle *Tragedie di Euripide* (Firenze 1875).

³ PASQUALI (1925, 261); cito da BORNHANN-PASCUCCI-TIMPANARO (1986, vol. II, 736).

⁴ Cf. BRINATI-MILO (2006, 248).

⁵ TALARICO (1949).

Le Tragedie. Medea – Alceste – Le Fenicie)⁶ che servì al regista come copione, e che presenta sue numerose annotazioni autografe a matita rossa. I cambiamenti da lui apportati al testo sono quasi tutti volti a renderne la comprensione più immediata o ad eliminarne le parti più estranee al suo progetto drammaturgico.

Nell'introduzione anapestica alla parodo (vv. 96-130), per esempio, non esita a tagliare il celebre elogio della vita mediocre pronunciato dalla nutrice. Dopodiché, non traccia quasi nessun segno di matita fino alla scena seconda (vv. 1116-1250) del quinto episodio, che è in gran parte occupata dalla *rhexis angelike*, il racconto della morte di Creusa e Creonte fatto dal personaggio del messaggero (o nunzio). Eccone i primi versi:

Poiché dei figli tuoi la coppia giunse
 insiem col padre, e nella stanza entrò
 della regina, ci allegrammo noi
 servi, che pel tuo mal tristi eravamo;
 e fu per il palagio un gran discorrere,
 che con lo sposo tu composta avevi
 l'antica lite⁷.

Qui Salvini interviene col preciso scopo di semplificare l'involuto eloquio romagnoliano: «poiché i tuoi figli insiem col padre giunsero al palagio, – corregge – ci rallegrammo noi servi, che pel tuo mal tristi eravamo; e fu per ogni stanza un gran discorrere, che con lo sposo tu composta avevi l'antica lite».

Si succedono altri piccoli cambiamenti, fino a che non si arriva alla morte di Creusa (vv. 1171-84):

[...] delle ancelle
 una più annosa immaginò che invasa
 di Pan le furie o di qualche altro Dèmone
 l'avessero; e gridò, sinché non vide
 candida spuma dalla bocca scorrere,
 e lei stravolger le pupille, e il sangue
 dalla pelle sparito; e un urlo alzò,
 ben differente, di cordoglio. E subito
 alla reggia del padre una volò,
 un'altra al nuovo sposo, e la sventura
 narrar della fanciulla; e d'un accorrere
 fitto, sonora fu tutta la casa.
 E tanto tempo era già corso, in quanto
 un veloce pedon, doppiando il braccio
 d'una lizza di sei plettri, tornato
 al termine sarebbe: e la tapina
 dal muto e cieco stato si destò,
 grida levando orribili⁸.

⁶ ROMAGNOLI (1928, 17ss.).

⁷ ROMAGNOLI (1928, 83).

Una descrizione che viene sottoposta a piccoli ritocchi: «annosa» diventa «pronta», «cordoglio» diventa «dolor», «veloce pedon» diventa «corridor veloce» e «grida levando orribili» diventa «levando grida orribili». Sono veri e propri interventi estetici che puntano a creare un facile e immediato effetto “ringiovanente”.

Non si hanno poi correzioni a matita finché non si arriva al punto in cui il nunzio parla delle reazioni di Creonte di fronte alla tragica morte della figlia:

la salma abbraccia, la bacia, le volge
la parola così: “Figlia infelice,
quale dei Numi a così sconcia fine
t’addusse? Orbo di te, chi questo vecchio,
presso alla tomba rese? Ahimè, con te,
figlia mia, fossi morto!”. E quando poi
dalle querele desiste, dai gemiti,
il vecchio volle sollevarsi; stretto
ai fini pepli si sentì, com’ellera
a cespiti d’alloro⁹.

Al posto di «sconcia fine», Salvini sostituisce un «trista fine». E rimpiazza la proposizione «quando poi dalle querele desiste» con la più commovente e umana «quando poi dopo aver pianto amaramente».

Dopo il quinto stasimo (che il coro canta mentre Medea entra in casa per uccidere i figli, e che Salvini elimina completamente), la parola passa alla protagonista:

Amiche, è fermo il mio disegno: i figli,
prima ch’io possa, uccidere, e lontano
fuggir da questa terra, e non concedere
che per l’indugio mio muoiano i figli
di più nemica mano. È ch’essi muoiano
ferma necessità. Poiché bisogna,
io che li generai li ucciderò.
Su, dunque, armati, o cuor. Ché indugi? È vile
non far che bisogna, anche se orribile.
Su, sciagurata mano mia, la spada,
stringi la spada, e muovi a questo truce
termin di vita, non essere codarda,
né dei figli pensar che d’ogni cosa
ti son più cari, e che li desti a luce.
Questo sol giorno i figli tuoi dimentica,
e poscia piangi. Anche se tu li uccidi,
cari sono essi, e sciagurata io sono¹⁰.

⁸ ROMAGNOLI (1928, 84s.).

⁹ ROMAGNOLI (1928, 86).

¹⁰ ROMAGNOLI (1928, 87).

E qui Salvini si dedica, invece, a snellire il testo, eliminando alcune frasi («Amiche, è fermo il mio disegno: i figli, / prima ch'io possa, uccidere, e lontano / fuggir da questa terra»; «Su, dunque, armati, o cuor. Ché indugi? È vile / non far che bisogna, anche se orribile»; «e muovi a questo truce / termin di vita»).

Quelle del regista sono correzioni in punta di “penna”: le parti tagliate sono pochissime e mai dei personaggi principali; le modifiche riguardano soprattutto l'aspetto lessicale o sintattico della traduzione. Una sorta di sacro timore nei riguardi del testo frena la libertà d'azione di Salvini, e lo spettacolo si salva soprattutto grazie all'alta qualità dell'allestimento (i costumi, le danze, le musiche), e grazie all'eccellente protagonista, che trova in *Medea* il suo cavallo di battaglia preferito. Sulla «Settimana Incom», Elio Talarico scrive:

La tragedia della gelosia e dell'orgoglio ferito trovò in Sarah Ferrati, ch'era Medea, una protagonista di gran classe: insidiosa, subdola, selvaggia, barbara, furente, la bravissima attrice ebbe accenti d'intensa commozione tanto da meritare anche un fragoroso applauso a scena aperta¹¹.

La prima dello spettacolo ha luogo il 25 giugno del 1949, al teatro Romano di Ostia¹². Oltre a Sarah Ferrati, gli altri interpreti sono Ave Ninchi (nutrice), Achille Majeroni (aio), Giulio Stival (Creonte), Roldano Lupi (Giasone), Arnoldo Foà (Egeo), Sandro Ruffini (messo), Maria Fabbri (corifea), Anna Maria Alegiani, Luisella Beghi, Carla Bizzarri, Miranda Campa, Bianca Doria, Ela Franceschetti, Luisa Jovine, Bianca Manenti, Luisa Muller, Elsa Vazzoler (coreute). Le recensioni, a parte qualche riserva¹³, sono piuttosto positive («l'ottimo complesso ingaggiato per lo spettacolo non avrebbe potuto far di meglio», dichiara sempre Talarico)¹⁴. E sul «Corriere d'informazione», Alberto Savinio scrive:

Allo spettacolo di Ostia mi ero avviato a denti stretti. Teatro antico, tragedia greca: due pericoli di barba. Minacciosa anche l'ombra di Ettore Romagnoli. Ci andavo per dovere. Dovere di amicizia. E trovai invece uno degli spettacoli più belli che abbia mai veduto. Recitata tragedia che non solo non mi annoiò, ma tenne desta la mia attenzione, viva la mia commozione dalla prima parola all'ultima. Che dire di più? E dalla prima parola all'ultima, non una parola perduta, malgrado la mancanza di tetto, malgrado la grande distanza fra attori e spettatori. Effetto della buona acustica, ma anche della eccellente dizione, della saggia regia di Guido Salvini. Dizione che “scioglieva” gli stessi endecasillabi di Romagnoli, e, di tanto in tanto, faceva anche luccicare un buon verso¹⁵.

¹¹ TALARICO (1949).

¹² Lo spettacolo è in scena alle ore venti dei giorni 25, 26, 29, 30 giugno e del 2 e 3 luglio. Le musiche, di Giorgio Federico Ghedini, sono dirette dal Maestro concertatore Simone Cuccia.

¹³ «Le gesta della barbara stregona [...] erano accompagnate qua e là dalle musiche di G. F. Ghedini, tragicamente opache [...], che, profonde, precordiali, ampliavano il lamento». SAVINIO (1949); cito da SCIASCIA-DE MARIA (1989, 994).

¹⁴ TALARICO (1949).

¹⁵ SAVINIO (1949); cito da SCIASCIA-DE MARIA (1989, 992s.).

Secondo Savinio, la dizione degli interpreti è eccellente soprattutto grazie alla regia di Salvini, che ha alle spalle la direzione di varie tragedie dannunziane o greche e che è abituato anche ad affinare la pronuncia dei cantanti lirici. Il parere di Talarico, invece, è che ai «nostri bravissimi attori» (che, in effetti, in questi anni, hanno poca familiarità con autori classici come Euripide, ma anche come Machiavelli o Shakespeare) manca «una parte detta con sagace dosatura», e allora «si assiste, ogni volta, allo sforzo evidente d'inventare appunto quello stile di cui difettano»¹⁶.

La Ferrati, per la prima volta alle prese col personaggio di Medea, e per di più abituata a interpretare commedie brillanti, viene giudicata «generosissima»: «qualcuno – si legge nella recensione di Savinio – rimproverò la sua troppa agitazione. Perché? Medea è barbara. Medea è asiatica (Medea = Media), e gli asiatici, i barbari, non sanno chiudersi nella misura»¹⁷.

La rappresentazione viene poi riproposta all'Olimpico di Vicenza (con l'unica variante che Giasone non è più Roldano Lupi ma Piero Carnabuci): il cartellone del Quinto Ciclo di Spettacoli Classici dell'Accademia Olimpica prevede, per la regia di Salvini, la *Medea* (2 settembre), la *Commedia degli straccioni* di Annibal Caro (8 settembre) e l'*Incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi (13 settembre).

I critici, questa volta, sembrano discordi. Giulio Cesare Castello, per esempio, ritiene che l'aspetto più interessante dello spettacolo sia costituito dalle «suggestive musiche del Ghedini» e «dai costumi di Mario Sironi», che – scrive – sono «tesi verso una ricerca indubbiamente originale ed inconsueta. Sia dal punto di vista figurativo sia da quello cromatico essi ricavano l'impronta di una fantasia fertile, di una tavolozza ricca». Liquidata con un «nefasta» la traduzione di Romagnoli, Castello si mostra perplesso nei confronti dell'interpretazione della Ferrati: «una Medea alquanto melodrammatica nei toni e falsa nell'atteggiarsi, la quale ha trovato una sua più sommessata interiorità solo verso la fine, quando Salvini l'ha, con lodevole intuizione, collocata a dire la sua disperazione alla sommità dell'anfiteatro, alle spalle del pubblico»¹⁸.

Sempre a proposito della parte finale dello spettacolo, Gino Nogara, molti anni più tardi, scriverà: «ricordiamo benissimo la scena, uno di quegli accattivanti effettacci a cui il Salvini sapeva ricorrere a tempo opportuno con la propria sapienza spettacolare per cavare l'applauso. Tra bagliori rossastri, impreveduta, la Ferrati appariva sulla balaustra coronata di statue, furia incombente sopra le teste degli spettatori presi alla sprovvista e imperiosamente chiamati a volger le facce in su»¹⁹. Un *coup de théâtre*.

¹⁶ TALARICO (1949).

¹⁷ SAVINIO (1949); cito da SCIASCIA-DE MARIA (1989, 993).

¹⁸ CASTELLO (1949, 29).

¹⁹ NOGARA (1972, 72).

Gino Damerini, invece, dichiara sul «Dramma» di non essere rimasto colpito dalla parte spettacolare della messinscena²⁰, e si confessa più interessato alla prova della Ferrati, che, a parer suo, ha offerto un'interpretazione del personaggio degna di stima ma, in definitiva, scorretta (per lui Medea è una «tigre in foia» la cui «sofferenza è più che altro una sofferenza fisica» e le cui «grida richiamano alla mente quelle della gatta in calore, chiusa sola in casa»):

Riconosco che Sara Ferrati ha cercato di esprimere con lucida intelligenza, e spesso ha reso, il tormento letterario di Medea, combattuta tra lo spavento della strage e l'impulso a commetterla; ma dell'animo della belva, di quell'animo che alla figura imprime una grandiosità primordiale, poco è affiorato. La Ferrati ha insomma modernizzata e raffinata la figura di Medea; ma le proporzioni tragiche sono diminuite²¹.

Alberto Bertolini, infine, la trova bravissima: «attrice introspettiva e moderna», che non si è lasciata distrarre né trascinare «dall'ampoloso sonoro lirismo della versione romagnoliana», e ha vissuto il personaggio mostrandolo tutto immerso nel suo «torbido travaglio psicologico»²².

Sotto la guida di un regista come Salvini, famoso per il fatto di lasciare molta libertà agli attori, Sarah Ferrati affronta per la prima volta il testo euripideo più controverso e rappresentato del Novecento. Il suo percorso di avvicinamento a Medea, tuttavia, è poco più che cominciato.

2. Milano, teatro Manzoni, 6 marzo 1953, regia di Luchino Visconti

Il 13 maggio 1951, la Ferrati spedisce a Manara Valgimigli una lettera in cui gli chiede di tradurre la *Medea* euripidea per una messa in scena (prevista per la stagione 1951-1952) ad opera della compagnia di cui è la capocomico²³: «la prego non mi dica di no! Sono certa che se ho avuto successo con la traduzione di Romagnoli, ne avrò ancora di più con una traduzione Sua! Come non si potrebbe recitare bene la sua prosa con tutto quel ritmo?! Dunque! Mi risponda subito di sì». Valgimigli, tuttavia, le risponde subito di no; e la Ferrati, il 5 febbraio 1952, per lettera, rilancia: «Mi voglia bene e apprezzi la mia tenacia invece di biasimarla», lo blandisce. Questa volta lui accetta, e l'attrice, in una lettera del 10 febbraio, si affretta a ringraziarlo. Valgimigli si mette con alacrità al lavoro, tanto che, sul numero dell'«Approdo» del gennaio-marzo 1952, esce un suo

²⁰ «Il maestro Ghedini ha scritto per la *Medea* dell'Olimpico brani interessanti e suggestivi destinati, peraltro, ad una vita autonoma. Le danze eseguite dalle allieve del Conservatorio di Vienna riuscirono in sostanza delle movenze piuttosto scialbe e tradizionali». DAMERINI (1949, 49).

²¹ DAMERINI (1949, 48s.).

²² BERTOLINI (1949).

²³ Tutte le lettere citate in questo paragrafo – pubblicate in TELLINI (2010, 168-78) – sono conservate nel Fondo Valgimigli, presso la Biblioteca Classense di Ravenna, nel faldone intitolato *Carteggio Sarah Ferrati*.

breve pezzo in cui traccia un riassunto della tragedia e riporta per intero anche le sue traduzioni in prosa del monologo di Medea dell'episodio quinto e della *rhexis* del nunzio²⁴.

L'attrice, cui probabilmente lo studioso spedisce per posta la traduzione dei due passi, in una lettera del 27 marzo 1952, lo ringrazia e gli comunica certe sue decisioni a proposito del *cast* dello spettacolo: come Giasone ha scritturato Fosco Giachetti e come nunzio sta scritturando il giovane Ivo Garrani. In un'altra lettera, del 24 aprile, lo prega di farle avere la traduzione non più tardi del 1 settembre; e, in un'altra del 27 giugno, lo informa che si è «liberata» dei finanziatori della ERT, la sua società capocomicale, e che ha firmato un nuovo contratto con la Compagnia Stabile Italiana, «capitanata» da Vincenzo Torraca²⁵. In luglio, arrivano i «guai», e la Ferrati, a fine mese, scrive a Valgimigli che il ministero non finanzia più le due compagnie di stato di una delle quali è a capo lei: «come vede il Teatro va sempre più in basso, ma *Medea* trionferà lo stesso». Dopo una lettera (23 agosto) in cui si congratula con Valgimigli per aver concluso la traduzione²⁶, gli comunica di voler proporre la tragedia «tutta di seguito», facendola precedere «da una breve cosa qualsiasi». Il 6 settembre, di pessimo umore, lo avvisa poi che Torraca e l'altro firmatario del suo contratto sono venuti meno ai loro impegni e, ottenuto dal ministero il danaro per pagare la sua penale, «intendono tenerselo e fare con quello una Compagnia a chi piace a loro, le commedie che vogliono loro, scacciando a pedate ferrati, Valgimigli, etc.!!!». Il 21 febbraio del 1953, infine, lo mette al corrente che *Medea* è in prova e andrà in scena al Manzoni di Milano nei primissimi di marzo.

La sera del 6 marzo, la *Medea* va in scena: nella traduzione di Valgimigli, «tutta di seguito», e preceduta da «una breve cosa qualsiasi», proprio come voleva la Ferrati. Solo che, a dirigere lo spettacolo, non è più lei, ma Luchino Visconti, il regista che nel gennaio del 1945, con la sua messa in scena dei *Parenti terribili* di Cocteau, aveva detronizzato il re e la regina dell'Eliseo, che da anni erano il “primo attore” Gino Cervi e la “prima attrice” Andreina Pagnani, e si era proclamato monarca assoluto del Teatro. È a lui che Torraca, con i soldi della penale pagata dal ministero, e scacciati a pedate «ferrati, Valgimigli, etc.», affida la nuova «Stabile di Roma».

Questa compagnia ha alle spalle una lunga storia, ricostruibile grazie al carteggio Visconti-Torraca conservato nell'Archivio Visconti presso la Fondazione Istituto

²⁴ Cf. VALGIMIGLI (1952, 83-85).

²⁵ «Come vede *Medea* sarà rappresentata con una organizzazione teatrale ancora più importante della precedente. La Compagnia Stabile Italiana assume verso di Lei tutti gli stessi impegni che aveva assunto la ERT» (Sarah Ferrati a Manara Valgimigli, Verona, 27 giugno 1952, in TELLINI 2010, 172).

²⁶ Manara Valgimigli porta a compimento la traduzione fra l'11 luglio e il 3 agosto 1952. Nel Fondo Valgimigli, infatti, nel Faldone 7, 7 2a (intitolato *Medea – traduzione manoscritta*), fra le altre cose, sono presenti 66 pp. di quaderno con la traduzione manoscritta di *Medea*. In calce all'ultima pagina, sono segnate due date: 11 luglio 1952 e 3 agosto 1952.

Gramsci di Roma²⁷. Il regista accetta di dare il proprio contributo alla formazione della Stabile Romana solo per riuscire ad avere i finanziamenti necessari per allestire le *Tre sorelle* di Čechov²⁸: «la nostra Stabile Romana [...] è stata fatta con le liquidazioni che sono state pagate agli scritturati per la famosa Stabile Nazionale, bocciata quando già si erano avute assicurazioni verbali di esponenti responsabili del governo. Le nostre liquidazioni, della Morelli, della Ferrati, di Stoppa e mia, messe insieme, hanno dato vita a questa Stabile Romana»²⁹.

Invece di finanziare la compagnia a stampo capocomicale della Ferrati, il ministero finanzia quella diretta da Visconti; e l'attrice è "in affitto" in casa di un altro, dato che, scritturata in una compagnia non sua, interpreta *Medea* sotto la direzione di un regista famoso come vero e proprio "mangiattori" (e anche "mangiautori", traduttori inclusi, a dire il vero).

È sintomatico della rivoluzione teatrale in corso che la Ferrati reciti la stessa tragedia prima diretta da Salvini, regista d'«*orchestrazione stilistica*» per antonomasia, abituato a lavorare in compagnie capocomicali mettendosi al servizio del prim'attore o della prim'attrice di turno, e poi guidata da Visconti, il regista a «*spettacolo unico*» per eccellenza³⁰, che considera quello prebellico «un teatro di approssimazione»: «sì, naturalmente – dirà – c'erano degli attori veri. Basta pensare a Benassi, a Cervi, alla Pagnani, alla Morelli, a Ruggeri, a Ricci, alla Ferrati. Tutta gente piena di talento e di mestiere. Ma che aveva, anch'essa, un estremo bisogno d'esser inquadrata in una visione del teatro più ordinata, più disciplinata e cioè più culturale»³¹.

Per tornare a Valgimigli, nell'estate del 1952, come abbiamo visto, porta a termine la sua versione in prosa della *Medea*³². Questa versione, dalle mani della Ferrati, passa, poco dopo, a quelle di Visconti, che, accolta di buon grado la proposta dell'attrice di trasformare *Medea* in un atto unico tutto in crescendo, si mette subito a sfrondarne il testo. Il suo copione, costituito da sessantatre pagine dattiloscritte e costellato da una miriade di interventi autografi, si legge presso l'Archivio Visconti³³. A

²⁷ Serie «Corrispondenza 1», fasc. UA 14, doc. 1 e 2; serie «Corrispondenza 2», fasc. UA 322, doc. 1 e 2.

²⁸ Cf. Luchino Visconti a Vincenzo Torraca, 12 ottobre 1952, in «Corrispondenza 1», cit., doc. 1.

²⁹ In LUCIGNANI (1952).

³⁰ Cf. MELDOLESI (1984, 149s.).

³¹ VISCONTI (1966); cito da D'AMICO DE CARVALHO-RENI (1979, vol. II, 355).

³² La traduzione è stata poi rivista, corretta e pubblicata in GHEZZO (1964, vol. I, 209-43). Questa versione della *Medea* è più elegante e accurata rispetto a quella manoscritta (presente nel Fondo Valgimigli) e a quella dattiloscritta, appartenuta a Visconti (conservata nell'Archivio Visconti, presso l'Istituto Gramsci, a Roma).

³³ Il copione si trovava, all'interno della serie *Teatro di prosa* (fasc. UA 29), insieme a 11 foto di scena (doc. 1-11), il programma di sala dello spettacolo (doc. 12), 6 pagine dattiloscritte (doc. 13) di *Notizie Storiche* sulla *Medea* di Euripide (si tratta del pezzo poi pubblicato, con alcune modifiche, da VALGIMIGLI (1952) e un taccuino di 13 pagine con appunti di vario tipo e uno schizzo per la scena disegnato, forse, da Mario Chiari (doc. 15). Il copione originale (doc. 14), dal 2009, non è più reperibile e se ne conserva una copia in formato digitale.

differenza di Salvini, il quarantaseienne regista milanese non si fa nessuno scrupolo a tagliare intere parti della tragedia, soprattutto se della protagonista.

Nell'introduzione anapestica alla parodo, dove si sente per la prima volta la voce di Medea, alcuni lamenti della protagonista sono ora eliminati, ora sottratti a lei e affidati alla nutrice. È infine cassato l'elogio della vita mediocre pronunciato dalla nutrice. Dopo l'intervento di Visconti, a Medea rimane quasi solo da dire: «Figli maledetti, di madre maledetta, possiate perire insieme col padre, e tutta la casa rovini!».

Come tutto ciò che rallenta l'azione e può indurre lo spettatore a distrarsi dal nucleo centrale della storia, viene tagliato l'elogio dei conviti (sempre pronunciato dalla nutrice). Dopodiché, inizia il primo episodio che gravita intorno al colloquio fra Medea e Creonte. Finalmente, la protagonista appare alla ribalta e, rivolta al coro, prima dell'arrivo di Creonte, annuncia:

Donne di Corinto, ecco sono uscita di casa, e voi non avrete da rimproverarmi. So che molta gente sdegnosa si acquistò, per sua indifferenza, triste fama di viltà. Non è giusto giudicare con uno sguardo, odiare un uomo a prima vista, senza averne ricevuto offesa, senza averne scrutato il cuore... Lo straniero deve adeguarsi alla città che lo ospita; ed anche il cittadino arrogante, che per ignoranza offende un altro cittadino, è biasimevole... A me invece questa disgrazia è caduta addosso inattesa e mi ha distrutta. Tutto è finito per me. Ho perduto ogni gioia di vivere, e desidero morire. Colui che era la mia vita, lo sposo mio, è ora per me il peggiore e il più vile degli uomini.

La parte centrale di questa *rhexis* viene soppressa: niente riflessione, perciò, sulla crudeltà del pregiudizio, sulla fallacia delle apparenze, sui doveri e i diritti degli stranieri. Niente di niente. Solo:

Donne di Corinto, ecco sono uscita di casa, e voi non avrete da rimproverarmi. Tutto è finito per me. Ho perduto ogni gioia di vivere, e desidero morire. Colui che era la mia vita, lo sposo mio, è ora per me il peggiore e il più vile degli uomini.

Per trovare un altro lungo taglio bisogna aspettare la seconda scena del primo episodio, e più precisamente quando Medea sta parlando col re di Corinto:

Non oggi la prima volta, o Creonte, ma già tante altre la fama mi nocque e molti danni mi procurò. L'uomo fornito di ragione non dovrebbe mai istruire oltre misura i suoi figli, perché oltre la taccia, che hanno, di oziosi, odio e invidia guadagnano dai loro concittadini. Se esponi a gente ignorante novità sapienti, passerai per un uomo inutile, non per uomo sapiente; e se sei reputato da più di coloro dei quali si dice posseggano gran varietà di conoscenze, alla città apparirai persona molesta. Ora è proprio questa la mia sorte.

Di queste parole, ecco che cosa ne rimane: «Non oggi la prima volta, o Creonte, ma già tante altre la fama mi nocque e molti danni mi procurò». Anche stavolta, Visconti alleggerisce la battuta di Medea delle parti più argomentative: decidendo, tuttavia, di

focalizzarsi solo sull'irrazionalità e sulla passionalità della protagonista (senza tenere conto del fatto che è una dea, una regina, nonché una donna famosa per la sua straordinaria sapienza), finisce inevitabilmente con l'indebolirne la grandiosità tragica.

Dopo il colloquio fra la protagonista e Creonte, ha inizio la terza (e ultima) scena del primo episodio: scena occupata dal monologo nel corso del quale Medea espone i propri piani di vendetta. Se, nella prima parte della *rhexis*, le variazioni apportate da Visconti sono piccole, la seconda parte è quasi del tutto omessa.

Dopo lo stasimo primo del coro, ha inizio il secondo episodio (con l'incontro fra Giasone e Medea), che si articola in due sezioni: un *agon*, ovvero un dibattito oratorio nel quale ognuna delle parti in causa espone le proprie ragioni attraverso una *rhexis*, e un movimentato dialogo conclusivo. I due interventi che Giasone fa nella prima metà dell'episodio non subiscono quasi nessun taglio. La *rhexis* di Medea, al contrario, è disseminata di cancellature. Se ne vanno frasi come «se almeno tu fossi rimasto ancora senza figli, sarebbe stato più perdonabile che ti accoppiassi con altra donna», e vengono ridotti all'osso ragionamenti come questo:

Ma via, come a persona amica ti voglio parlare. Non già ch'io pensi di poter avere qualche beneficio da te. Non importa. Le mie domande faranno anche più scoperta la tua infamia. Dimmi: dove vado io ora? Alla casa di mio padre, che io ho tradita come ho tradita la mia patria per venire con te? Ritorno dalle misere figlie di Pèlia? Oh la bella accoglienza che mi farebbero, io che feci morire il padre loro! Così stanno le cose. Alle persone di casa mia mi sono fatta nemica, e nemici, per compiacere a te, mi sono fatti coloro che non c'era motivo io maltrattassi.

Una battuta, questa, in cui, fra l'altro, viene eliminata una delle frasi più importanti di tutta la tragedia: «alle persone di casa mia mi sono fatta nemica, e nemici, per compiacere a te, mi sono fatti coloro che non c'era motivo io maltrattassi». Medea è sola nel mondo e odiata da tutti, per colpa di Giasone: ma sembra che a Visconti questo concetto paia superfluo. Ad essere tagliata è poi la prima parte di questo dialogo fra Medea e Giasone:

Medea. [*Parlando come a se stessa*] Certo io sono in più cose diversa dalla più parte degli esseri umani. Per me l'uomo iniquo che insieme è abile parlatore merita il maggior castigo. Confidando colui di poter accomodare e celare con le parole le sue iniquità, è capace di tutto. Ma la sua abilità non va poi troppo oltre. [*E ora parla a Giasone*]. E così anche tu. Non venirmi davanti con quella tua maschera di persona dabbene e di buon parlatore. Basterà una mia parola soltanto a metterti a terra. Tu dovevi col mio consenso, se non eri quel vile traditore che sei, fare questo matrimonio, e non a mia insaputa.

Giasone. Oh, sarebbe stato proprio un bel consenso il tuo se io ti avessi parlato di queste nozze, tu che nemmeno ora ti risolvi ad abbassare la tua collera.

Medea. No, non questo ti tratteneva, ma il pensiero che le nozze con una donna barbara ti avrebbero portato a una vecchiezza senza onore.

Si tratta di una profonda ferita inflitta al testo, poiché Medea fa qui una distinzione fra l'abilità retorica di Giasone e la vera sapienza (la sua): Giasone è abile nel parlare, ma non fino al punto da riuscire a mascherare la propria meschinità agli occhi di Medea. Lei, invece, che è dalla parte della ragione, con una sola parola, riuscirà a smontare le infami costruzioni innalzate dal suo ex marito in virtù della propria ribalderia linguistica.

Al secondo stasimo del coro, lasciato intatto da Visconti, segue l'episodio terzo, che si articola in due scene: l'incontro fra Medea ed Egeo, re di Atene, e un monologo della protagonista. Per quanto riguarda la prima scena, gli interventi del regista vanno nella direzione di rendere la sticomitia fra i due ancora più serrata che nell'originale. Questo pezzo, per esempio:

Egeo. E chi ti scaccia? Nuovo danno mi annunci.

Medea. Creonte mi scaccia, in bando dalla terra Corinzia.

Egeo. E Giasone lascia fare? Nemmeno questa è cosa lodevole.

Diventa:

Egeo. E chi ti scaccia?

Medea. Creonte mi scaccia.

Egeo. E Giasone lascia fare?

Rimasta sola con il coro e la corifea, Medea pronuncia un monologo in cui espone il proprio definitivo piano infanticida. La lunga *rhexis* si conclude così:

E dopo rovesciata e travolta la casa di Giasone me ne andrò via di qui, per fuggire la strage dei figli miei, delle creature mie, e meco portando l'orrore di aver compiuto uno scempio così nefando. Ma che io sia ludibrio dei miei nemici, questo, no, non mi è sopportabile, amiche. E sia! A loro, vivere, che giova? Io non ho più patria, non ho più casa, non ho scampo dal male. Commisi errore quando abbandonai la casa paterna fidandomi alle parole di un greco; e costui, se un dio mi aiuta, ne pagherà la giusta vendetta. I figli avuti da me mai più costui vedrà vivi; né avrà figli dalla nuova sposa perché di sciagurata morte quella sciagurata, per effetto dei miei farmachi, dovrà morire. Ma nessuno reputi sciocca o codarda o neghittosa, ma di ben altra natura, ed esiziale ai nemici come agli amici benigna. Solamente anime così fatte hanno vita gloriosa.

Visconti interviene, cancella le frasi in cui Medea si rivela a tutti gli effetti un'eroina ferita nell'onore ossessionata dal terrore di essere derisa e disprezzata dai nemici. Il risultato è questo:

E dopo rovesciata e travolta la casa di Giasone me ne andrò via di qui, meco portando l'orrore di aver compiuto uno scempio così nefando. I figli avuti da me mai più costui vedrà vivi; né avrà figli dalla nuova sposa perché di sciagurata morte quella sciagurata dovrà morire.

Al terzo stasimo, segue l'episodio quarto, quello, dominato dall'ironia, in cui Medea, di fronte a Giasone, finge di assumere il ruolo della colpevole pentita e ritratta tutte le sue precedenti argomentazioni: da questa scena, «stupendissima – come dice Valgimigli – di finzione e verità»³⁴, Visconti elimina un paio di battute, entrambe di Medea. La prima («stupendissima di finzione») è: «e certo per me è il meglio, lo riconosco, ch'io non sia d'impaccio, restando ad abitare qui, a te e ai sovrani che mi credono ostile alla casa». La seconda (che è «stupendissima di verità», ed ha come oggetto Creusa) è: «il destino è con lei, un dio accresce ora la sua fortuna, è giovane e regna; e io, per riscattare i figli miei dall'esilio, la vita darei, e non dell'oro soltanto». Sarcasmo e sincerità, in questo episodio, si tengono per mano: infatti, l'ironia con la quale Medea si dichiara asservita al decalogo della morale comune (il sovrano è equo, il marito saggio, la donna inferiore, etc.) si mescola sempre all'erompere intrattenibile del suo disperato amore materno. Scartando le due battute sopra riportate, Visconti, come al solito, impoverisce la figura della protagonista.

Finito il quarto stasimo, si apre l'episodio quinto che rappresenta il nucleo drammatico della tragedia ed è diviso in due scene: la prima è occupata dal celebre monologo in cui Medea riafferma la necessità dell'infanticidio; la seconda gravita intorno alla *rhexis angelike*, la narrazione, compiuta dal nunzio, della morte di Creusa e Creonte. La prima scena – commenta Valgimigli – è «universalmente famosa come una delle più singolari e audaci [...] del teatro greco, e non greco soltanto, nello strazio delle passioni che quasi si aggrediscono, armate l'un l'altra: amore e furore, tenerezza e bramosia di punizione vendicatrice». Per punire la persona da lei più odiata, Medea «è trasportata a uccidere le persone da lei più amate, i figli di Giasone, che sono i figli suoi»³⁵.

Neppure questo monologo, ovviamente, riesce a mettersi in salvo da Visconti, che non solo cancella la frase, da lei rivolta ai bambini, «non più voi coi cari occhi vostri vedrete la madre. Per altri lidi, per altra vita, voi sarete partiti», ma anche questa sua dolente presa di coscienza: «così sia! E ora io mi avvio per la strada più miseranda; per un'altra, anche più miseranda avvierò i miei figli. Che io li saluti un'ultima volta». Dell'amaro augurio «Possiate essere felici... ma non qui. Qui, il padre, tutto vi tolse» sopravvive solo il «Possiate essere felici... ma non qui».

Dopo l'intervento del coro, che viene soppresso dal regista, entra in scena il nunzio (De Lullo) e comincia la sua *rhexis*, cui Visconti non mette mano. L'episodio si chiude, però, sulle parole di Medea:

³⁴ VALGIMIGLI (1952, 83).

³⁵ VALGIMIGLI (1952, 84).

Donne amiche, già deliberata è l'opera mia: prontamente uccidere i figli e fuggire da questa terra: non voglio, indugiando, dar tempo ad altri che li uccida con più nemica mano. Necessità è che i miei figli periscano; e poiché necessario, io li ucciderò, io che li generai. Armati, mio cuore! Perché aspettare se necessità vuole che l'eccidio orrendo si compia? E dunque, sciagurata mano, prendi la spada e vai, salta la sbarra, di là una vita di dolore ti si apre davanti! Non ti vinca viltà, non ricordare che sono i tuoi figli, e amatissimi figli, e da te generati... Dimentica! Almeno per questo breve istante del giorno dimentica... e poi... piangi! Sì, tu li ucciderai, ed erano i tuoi figli diletti...

Questo discorso, Visconti lo falciò, sottraendo frasi come «non voglio, indugiando, dar tempo ad altri che li uccida con più nemica mano. Necessità è che i miei figli periscano; e poiché necessario, io li ucciderò, io che li generai». Così facendo, il regista toglie a Medea la possibilità di riconfermarsi eroina spinta dalla necessità, e di ribadire anche il movente dell'atto che sta per compiere: ovvero quello d'impedire ai Corinzi di lapidare i suoi bambini che hanno portato dei doni avvelenati alla figlia del loro re. Ormai anche se non volesse più uccidere i figli, ne sarebbe comunque costretta. È la propria razionalità ad aiutarla a far trionfare il suo piano tragicamente irrazionale.

Dopo il quinto stasimo del coro si ha l'esodo che inizia con un colloquio nel corso del quale la corifea annuncia a Giasone l'uccisione dei suoi figli per mano di Medea. Costei, di lì a poco, appare su un carro trainato da draghi alati. Giasone la vede e, invece di chiederle perdono per le proprie colpe, l'attacca ferocemente coprendola d'insulti. Depennandogli tuttavia frasi come «vattene alla malora, operatrice di infamie, sozza omicida di figli» e attenuando la violenza di questa sua invettiva, Visconti fa di Giasone un individuo di gran lunga meno volgare e meschino di quanto non sia quello euripideo. Medea gli risponde così:

A lungo potrei contrastare con te e ribattere le parole tue. Ma a che scopo? Conosce bene il padre Zeus quali benefici tu avesti da me e quale ricompensa io ne ebbi da te. Tu non dovevi spregiare il mio letto; non dovevate, tu e la figlia del re, menar vita gioconda a mio scherno; non doveva Creonte, quegli che a te procurò le nuove nozze, gettarmi al bando di questa terra: era giusto che tutti, di tutto, pagaste la pena. E ora, se ti piace, chiamami leonessa, chiamami Scilla, il mostro che abita la rupe tirrenica. Bene ho reso al tuo cuore, come si conveniva, colpo per colpo.

Una risposta che Visconti dimezza, portando via alla Ferrati la frase «tu non dovevi spregiare il mio letto; non dovevate, tu e la figlia del re, menar vita gioconda a mio scherno; non doveva Creonte, quegli che a te procurò le nuove nozze, gettarmi al bando di questa terra: era giusto che tutti, di tutto, pagaste la pena». La priva, perciò, dell'opportunità di elencare a Giasone tutte le cause del suo gesto.

Al dialogo fra i due, ne segue un altro più concitato e crudele:

Giasone. Anche tu soffri, anche tu dei miei mali hai la tua parte.

Medea. Sappi che il dolore mi è gioia se per te non è motivo di riso.

Giasone. Poveri figli, quale madre la sorte vi diede!

Medea. Figli, il padre vostro vi fece morire, e la sua follia.

Giasone. Non però la mia mano.

Medea. Ma sì l'oltraggio delle tue nozze.

Giasone. E tu per queste crederesti giusto uccidere i figli?

Medea. Non è passione da poco per una donna.

Giasone. Se è savia e casta; non per te che sei tutta malvagità.

Medea. Questi, intanto, vivi non sono più; e ti mangerà il cuore la loro morte.

Giasone. Vivono; e stanno sul tuo capo, vendicatori spietati.

Medea. Sanno gli dèi chi fu il principio del male.

Giasone. E dunque anche sanno quanto tu sia detestabile.

Medea. Odiami pure; ma basta questo tuo odioso insolente parlare.

Giasone. Basta anche a me il tuo. Ed è facile ad ognuno di noi prendere la propria via.

Medea. Come? che fare? Anch'io desidero questo.

Giasone. Lasciami seppellire e piangere questi miei morti.

Visconti lo riduce a cinque battute:

Giasone. Poveri figli, quale madre la sorte vi diede!

Medea. Figli, il padre vostro vi fece morire, e la sua follia.

Giasone. Non però la mia mano.

Medea. Ma sì l'oltraggio delle tue nozze.

Giasone. Lasciami seppellire e piangere questi miei morti.

«No: io li voglio seppellire, con queste mie mani», obietta Medea. Stanco, Giasone le ribatte: «Ti disperda la Erinni dei figli, la Giustizia vendicatrice degli uccisi». E lei lo incalza: «Ma te quale iddio ti ascolta o qual dèmone, te, spergiuro di giuramenti, traditore di ospiti?». Dopodiché, a lui rimane solo il fiato per esalare un «Oh donna di

abbominio, assassina dei figli!»; mentre lei, trionfante, lo liquida con un crudele consiglio: «Rientra in casa e seppellisci la tua sposa».

E Visconti? Chiaramente, deruba Medea della sprezzante domanda: «Ma te quale iddio ti ascolta o qual dèmone, te, spergiuro di giuramenti, traditore di ospiti?». In tal modo, dall'agone oratorio, lei esce meno vincitrice, e Giasone (cui viene tolto il pleonastico «Oh donna di abbominio, assassina dei figli!») meno vinto. Delle cinque battute originarie, Visconti ne salva solo due:

Giasone. Ti disperda la Erinni dei figli, la Giustizia vendicatrice degli uccisi.

Medea. Rientra in casa e seppellisci la tua sposa.

Poco dopo, si legge:

Giasone. Ahimè, infelice, le care labbra dei figli vorrei baciare.

Medea. Ora li chiami, ora li vuoi baciare, e allora li discacciavi.

Giasone. Concedimi, ti prego, concedi che le loro povere membra io possa toccare.

Medea. Parole gettate al vento!

Visconti elimina le prime due battute: in tal modo, Medea non può più rilevare l'ennesima, e forse più grave, colpa di Giasone. Vale a dire, quella d'essersi sempre, fin dall'inizio, disinteressato dei figli (che, se fosse stato per lui, sarebbero finiti entrambi in esilio, insieme alla loro madre).

Il 6 marzo 1953 la tragedia, trasformata in un atto unico, va in palcoscenico. A precederla, in conformità con i desideri della «prim'attrice», è una «breve cosa qualsiasi» che, in accordo con i gusti del regista e le ambizioni del «prim'attore» della compagnia (Memo Benassi), è il monologo *Il tabacco fa male* di Čechov³⁶.

Economico ipotizzare che la Ferrati non gradisse che la “sua” *Medea* fosse preceduta da un monologo affidato a Benassi (che nella tragedia euripidea interpreta la parte di Creonte): prova ne sia che non lavorerà mai più con Visconti.

A proposito dello spettacolo, già il 28 dicembre del 1952, solo una settimana dopo la prima delle *Tre sorelle* (Roma, Eliseo, 20 dicembre 1952), dove la Ferrati interpreta Mascia, il regista, intervistato da Luciano Lucignani, dichiara che sta provando la *Medea*: ciò che desidero fare – aggiunge – «è di dare ad Euripide lo stesso calore, la stessa vitalità, la stessa contemporaneità che ha Pirandello»³⁷. Per riuscire in questo intento, si concentra sulla cura delle scenografie, affidate a Mario Chiari (che ricrea, sul palco, un tipico paese mediterraneo, fatto di vicoli, gradinate scoscese e casette

³⁶ Il doppio spettacolo, che debutta la sera del 6 marzo 1953 al teatro Manzoni di Milano, viene replicato, a Milano, fino al 15 marzo, e passa all'Eliseo di Roma il 9 aprile.

³⁷ In LUCIGNANI (1952).

bianche), e su come gestire il coro. Curato nei minimi dettagli (e apprezzato sia dal pubblico che dalla critica), l'apparato scenico proposto da Visconti fa pensare subito ad Aci Trezza, dove il regista, nel 1948, è noto, aveva ambientato la *Terra trema*.

Quanto al coro, viene scomposto da Visconti in un pugno di coreute che, spettatrici della tragedia della protagonista (di cui ascoltano i ragionamenti e le confessioni), altro non sono se non «umili donne che stan sulla porta di casa, come in certi villaggi della montagna siciliana, in un desolato vicolo»³⁸. La Corinto di Visconti – scrive Mario Apollonio, non troppo entusiasta dello spettacolo – «era un borgo di case cubiche sovrapposte [...], ognuna con un buco, uscio che fosse od occhio o bocca, e da ciascuno pareva uscire, come un bruco dal pomo, o dal legno un tarlo, una donnetta del coro, a blaterare»³⁹. Carlo Terron, invece, cui lo spettacolo piace molto, sul «Corriere lombardo» scrive:

Il motore della superba e provocante regia di Luchino Visconti è stato un altro esempio del suo anticonformismo aggiornatore e della sua svincolata puntualità culturale; ed è consistito nell'accettare le implicite premesse di terrestre e autonoma realtà insite in Euripide, spingendole rigorosamente fino alle estreme conseguenze; con una fedeltà al testo, disdegnando ogni soccorso esornativo e decorativo di qualsiasi suggestione coreografica anche soltanto musicale, da riuscire, in ultima analisi, polemica: un realismo senza mistero; teso, concentrato ed eroico; regolato, si direbbe, sul ritmo dei torbidi battiti del cuore della disastrosa eroina; fino al punto di umiliare e comprimere le oasi liriche contenute nel testo. Prova ne sia il modo geniale e, ad un tempo, disinvolto, spregiudicato e spicciativo col quale ha risolto il problema del coro, trasformato e distribuito in un gruppo di singole e indipendenti donnette corinzie; serie consapevoli e sentenziose, sì, ma non aliene da un pizzico di petulante e familiare curiosità: un vero e proprio cartello di sfida indirizzato ai suscettibili custodi del formalismo tradizionale⁴⁰.

La regia di Visconti, per aver «rotto ogni tradizione nella resa di questa tragedia greca», viene apprezzata anche da Salvatore Quasimodo: «dalla scena, ai costumi, al Coro, l'araldica delle rappresentazioni siracusane è stata travolta con fermezza. Visconti, come sempre, s'è fermato alla voce dei poeti, ha creato l'azione con uomini e fra le case degli uomini. Ha ottenuto leggerezza e realtà perfino dal Coro: giudice popolare e partecipe alle passioni dei personaggi»⁴¹. I movimenti del coro attraggono anche l'attenzione di Eligio Possenti: a parer suo, sono stati risolti genialmente, «rompendone la tradizionale compostezza e facendo gruppi ben disposti e continuamente mutevoli, abolendo il parodo e gli stasimi originari che venivano cantati per fonderli in commenti parlati di testimoni»⁴². Alcuni critici rimangono colpiti da alcune trovate registiche, soprattutto verso la fine dello spettacolo: «bello – nota Orio

³⁸ VERGANI (1953).

³⁹ APOLLONIO (1953, 56).

⁴⁰ TERRON (1953).

⁴¹ QUASIMODO (1953); cito da QUASIMODO (1961, 219s).

⁴² POSSENTI (1953).

Vergani – il cupo quadro quando la terra, dopo il delitto, trema, e all’ombra gli armigeri giacciono fra le armi come quelli della *Resurrezione* di Piero della Francesca»⁴³. Apollonio, invece, che pure, come si è detto, non è tra gli estimatori della messa in scena, definisce un «tratto di grande intelligenza registica» il mostrare nell’ultima scena una Medea che, «rifatta maga e sovrana», appare, a Giasone (e agli spettatori), «imperturbabile e remota»⁴⁴. Gli stessi motivi che spingono alcuni ad amare lo spettacolo, inducono, però, altri (come Silvio d’Amico ed Eugenio Ferdinando Palmieri) a giudicarlo più o meno opinabile.

D’Amico, per esempio, perplesso di fronte alla soluzione escogitata da Visconti per il coro, sostiene che «se le donne di Corinto [...] fossero autentiche donne di Corinto, veramente partecipi all’azione, la loro inerzia dinanzi ai propositi di Medea sarebbe incomprensibile. Ma esse non sono se non la moltiplicatrice “barriera ideale” fra pubblico e attori: donde, malgrado le concitate grida di spavento, la loro impotenza». Perciò – conclude – «non possono essere frammiste, come il Visconti ha fatto, ai personaggi reali: debbono restare, materialmente nell’orchestra o altrove non importa, ma idealmente di qua dall’azione»⁴⁵.

Quanto a Palmieri, osserva:

Senza dubbio, Euripide non manca di borghesismo, lui che ammodernava, e il Visconti potrebbe aver ragione [...]. Nondimeno, Corinto non può diventar il paese d’un copione veristico [...]. Naturalmente, non che noi si disapprovi il Visconti per lodar la Grecia della retorica spettacolare. Ci sembra, ecco tutto, che la nuova regia non ripeta il clima della tragedia. Questa piazza non immemore della *Terra trema*, quel buttare in spiccioli lo strazio e la furia, quel coro agitatamente incuriosito, leggermente comaresco... [...]. Si intenda che non negheremo i pregi dell’applaudita rappresentazione. Avvertiamo il rigore d’un gusto, l’esattezza dei ritmi, la tensione d’una sbarrata unità [...]. Ma l’opera vien rimpiccolita, Euripide è un’altra cosa⁴⁶.

Lo spettacolo ottiene un grande successo di pubblico, ma, come si è visto, non convince del tutto i critici. Alcuni ritengono che la recitazione complessiva degli interpreti⁴⁷ (concentrata «più sul volume che sul calore degli effetti vocali») ⁴⁸ non sia di ottimo livello⁴⁹ e che taluni dettagli siano poco convincenti. «Ci è parsa felice la frantumazione del coro – scrive per esempio Giovanni Lanza – ma infelici le

⁴³ VERGANI (1953).

⁴⁴ APOLLONIO (1953, 56).

⁴⁵ D’AMICO (1953b).

⁴⁶ PALMIERI (1953, 78).

⁴⁷ Oltre alla Ferrati (Medea), gli altri interpreti sono: Renata Seripa (la nutrice), Cesare Fantoni (il pedagogo), Memo Benassi (Creonte), Sergio Fantoni (Giasone), Gianrico Tedeschi (Egeo), Giorgio De Lullo (il nunzio), Roberto Ramella e Franco Moroni (i figli), Elena Da Venezia (la corifea). Il coro: Ornella Cappellini, Giuliana Del Bufalo, Gabriella Gabrielli, Lilla Gatti, Gabriella Genta, Nora Ricci, Winni Riva, Goliarda Sapienza, Pina Sinagra, Donatella Trombadori e Antonella Vigliani.

⁴⁸ CONTINI (1953).

⁴⁹ Cf. MASSERANO TARICCO (1953).

apparizioni dei troppi trabanti dalle bronzee cosce scoperte»⁵⁰ (vale a dire, di quella «frotta di corazzieri del re» che Apollonio descrive «gambututi e con la tintarella»)⁵¹.

La Ferrati, che da un paio d'anni è divenuta madre della sua unica figlia, Monica, è la regina indiscussa dello spettacolo e offre di Medea una grande interpretazione volta a illuminare soprattutto il lato materno del personaggio. Sull'«Unità» si legge che «ha recitato mirabilmente – e i suoi momenti migliori sono stati quelli in cui l'orrore ed un prematuro rimorso vincono il cuore della madre»⁵². Vergani scrive che l'attrice «ha vinto una grande appassionante battaglia, forse con colori più materni che, per così dire, abissali e infernali»⁵³. Certi critici stigmatizzano il fatto che di Medea non abbia messo in luce la «furia travolgente», ma lo fanno solo quelli che non percepiscono la complessità e la ricchezza del personaggio⁵⁴: «a tale ricchezza si è affidata Sarah Ferrati e l'ha resa esplicita in ogni punto con intelligenza sottile e con vigore espressivo»⁵⁵.

Il contrasto fra sentimenti che lacera la protagonista è stato espresso dall'attrice «con una multiforme varietà di accenti e d'atteggiamenti, ora dolorosamente angosciati, ora subdolamente insinuanti e ora aspramente spietati»⁵⁶. La sua interpretazione «è stata forte, straziante, disperata nei momenti in cui più simulava la dolcezza, varia di toni, di accenti e di alta potenza nelle fasi più angosciose e orrorose della vicenda»⁵⁷. La Ferrati ha rivelato «tutti i tumulti dell'orgoglio offeso e della selvaggia gelosia. Strida di rancore atrocissimo, scatti di raffiorante amore, sete di vendetta a contrasto col carnale attaccamento ai figli del sangue suo, che tuttavia per odio al sangue paterno ella stessa sterminerà: infine la lucida, gelida, orribile gioia d'aver vendicato, con l'olocausto degli innocenti, il tradimento del maschio aborrito»⁵⁸.

Cercando di rispettare il più possibile Euripide (la cui tragedia trae nuova forza e modernità dall'«esatta e trasparente traduzione, agile, viva e nervosa di Manara Valgimigli»)⁵⁹, la Ferrati, in accordo con un Visconti che ha provveduto a tagliarle tutte le parti più raziocinanti del testo, dà vita a una Medea il cui profilo divino ed eroico è quasi assente a vantaggio di quello umano, materno e irrazionale.

Dopo la *Medea* preceduta dal *Tabacco fa male*, accostamento drammaturgico (Čechov ed Euripide) inedito e originale ma operazione di politica attoriale forse non del tutto a lei gradita, la Ferrati, col passare del tempo, finisce con l'abbandonare un

⁵⁰ LANZA (1953, 66).

⁵¹ APOLLONIO (1953, 56).

⁵² TURQUAN (1953).

⁵³ VERGANI (1953).

⁵⁴ Il critico del «Messaggero», per esempio, nella sua recensione scrive: «Sarah Ferrati ha dato a Medea l'impeto di una feroce volontà di vendetta; ma avremmo sperato da lei una più tempestosa e sfrenata forza di passione». CONTINI (1953).

⁵⁵ LANZA (1953, 66).

⁵⁶ VICE (1953).

⁵⁷ POSSENTI (1953).

⁵⁸ D'AMICO (1953a, 104).

⁵⁹ TERRON (1953).

teatro che è divenuto un feudo di quasi esclusiva proprietà dei registi. In un'intervista dichiarerà: «i responsabili della sorte del teatro, per me, restano gli attori, voglio insistere su questo punto, il teatro lo hanno fatto loro».

È per questo che sono così poco amata da alcuni registi italiani. Perché non ho mai voluto sminuire la mia personalità di attrice. Sono felice di far parte di quel numero di attori che non temono il rancore e le rappresaglie di nessuno. Che difendono il teatro quando lo sentono in pericolo; attori che vinceranno sempre⁶⁰.

Quanto a Visconti, in futuro, oltre a lavorare con attori giovanissimi (da Giorgio De Lullo a Marcello Mastroianni), collabora soprattutto con due ex compagni di Cervi e della Pagnani, ovvero con l'ex «brillante» e l'ex «seconda donna» della Stabile del teatro Eliseo: Stoppa e la Morelli. Entrambi sono disposti, oltre che a rinunciare alle proprie opinioni per assecondare quelle del regista, a venire paragonati a dei cavalli da corsa. «Vi sono diverse vie per le quali l'attore arriva al personaggio. – dirà Visconti in un'intervista – Vi sono, diciamo anche, molti sistemi dal punto di vista psicologico. Con certi attori, per esempio, devi essere un po' più duro, inflessibile; con altri puoi essere molto più morbido, più supplice [...]. Devi capirli. Devi capirli come si capirebbe un cavallo. Ho sempre detto che gli attori assomigliano ai cavalli»⁶¹.

3. 11 gennaio 1957, regia di Sarah Ferrati

La terza e ultima *Medea* della Ferrati risale al gennaio del 1957: non si tratta più di uno spettacolo teatrale ma di un adattamento televisivo. Stanca del teatro e dei registi⁶², l'attrice, da qualche mese, si dedica alla televisione, sempre diretta da Claudio Fino, ex impiegato radiofonico «pacato, estremamente educato», stakanovista (dodici commedie dirette nel primo anno di programmazione televisiva regolare) e ottimo artigiano⁶³. Regista, però, di questa *Medea*, che va in onda l'11 gennaio sul Canale Nazionale, non è Fino, bensì la stessa Ferrati che, finalmente, può scegliere di recitare al fianco di attori selezionati da lei (come Ivo Garrani, che dà vita a Giasone) e ridurre il testo (sempre nella traduzione di Valgimigli) come più le piace.

Oltre alla Ferrati e a Garrani, gli altri interpreti sono Elvira Betrone (la nutrice), Augusto Mastrantoni (il pedagogo), Germana Paolieri (la corifea), Piero Carnabuci (Creonte), Annibale Ninchi (Egeo), Antonio Pierfederici (il nunzio) e – nei panni della donne di Corinto – Adriana Innocenti, Didi Perego, Maria Grazia Santarone, Anna Saviotti, Virginia Benati, Grazia Radicchi, Eleonora Maria Morana e Anna Maccari.

⁶⁰ FERRATI (1965, 30s.).

⁶¹ Così, nel 1962, Visconti. Cito da D'AMICO DE CARVALHO-RENI (1979, vol. I, 89).

⁶² «I miei rapporti con i registi sono sempre stati buoni» dirà in un'intervista: tutti però «vorrebbero poter esercitare del potere sugli attori e fare degli attori tutto quello che vogliono. In loro l'istinto di distruggere l'attore a favore dello spettacolo è notorio». FERRATI (1980, 63).

⁶³ Cf. TABANELLI (2002, 21).

L'adattamento televisivo e la regia sono della Ferrati con la supervisione di Fino, le musiche sono di Bruno Maderna, le luci di Alberto Savi, le scene e i costumi di Mariano Mercuri.

Ripreso in mano il copione che aveva utilizzato nel 1953, sebbene mantenga quasi tutti i tagli e i cambiamenti fatti da Visconti, l'attrice reintegra alcune parti (che spesso appartenevano a Medea), "fa tornare" al coro qualche battuta che era stata affidata alla corifea⁶⁴ e, in certi casi, modifica la traduzione valgimigliana al fine di rendere in modo ancora più letterale alcune espressioni euripidee.

Una delle prime parti che, eliminate da Visconti, vengono da lei recuperate si trova nel corso del colloquio fra Medea e Creonte: ripristina infatti una parte della *rhesis* che in precedenza si era vista tagliare e la accorcia in modo da non consentirle di «raffredda[re] la scena»⁶⁵. Da così, perciò:

L'uomo fornito di ragione non dovrebbe mai istruire oltre misura i propri figli: perché oltre la taccia, che hanno, di oziosi, odio e invidia guadagnano dai loro concittadini. Se esponi a gente ignorante novità sapienti, passerai per uomo inutile, non per uomo sapiente; e se sei reputato da più di coloro dei quali si dice posseggano gran varietà di conoscenze, alla città apparirai persona molesta. Ora è proprio questa la mia sorte.

La fa diventare così:

L'uomo fornito di ragione non dovrebbe mai oltre misura istruire i propri figli perché se esporrai a gente ignorante novità sapienti, passerai per uomo inutile, non per uomo sapiente; o il tuo sapere ti renderà persona molesta alla città.

La successiva modifica apportata dalla Ferrati si trova nel terzo episodio, durante il dialogo fra Medea ed Egeo. Nella traduzione di Valgimigli, Medea gli chiede: «E hai donna? Sei sposato?», ed Egeo le ribatte: «Ho donna, conosco il letto nuziale». Le due battute, che Visconti aveva lasciato inalterate, sono rese dalla Ferrati nel modo più letterale possibile: «E hai donna? Sei sposato?», «Ho donna, conosco il giogo del letto nuziale»⁶⁶.

⁶⁴ Il 20 dicembre 1956, l'attrice scrive una lettera a Valgimigli: «La sceneggiatura che la T.V. le invierà l'ho fatta io attenendomi al copione che già avevamo esaminato insieme a Roma. Le dirò anche che dopo aver fatto la sceneggiatura ho riaperto dei tagli che fece Visconti e sui quali io non ero d'accordo. Questi tagli riaperti non risultano quindi nella sceneggiatura che Le invieranno. Ma penso che su questo Lei sia d'accordo. Tenga anche presente che alcune battute del Coro affidate alla Corifea sono ritornate al Coro». Sarah Ferrati a Manara Valgimigli, Milano, 20 dicembre 1956 (in TELLINI 2010, 177).

⁶⁵ «Il discorso, che come ricorderà fu tutto tagliato, – scrive a Valgimigli il 20 dicembre 1956 – mi sembra molto importante in quanto qui parla Euripide. E ci terrei a riaprire questo taglio. Ma prima di studiarlo, volevo avere da lei "i'bbenestare", perché non riesco a recitarlo così come si trova sul copione. Recitato, così, sembra una specie di conferenza che mi raffredda la scena» (TELLINI 2010, 178).

⁶⁶ «So che "giogo" non era ironico ma un modo onesto di definire il matrimonio. – scrive a Valgimigli il 20 dicembre 1956 – Ma io tengo tanto a questa battuta. Ricorda?!» (TELLINI 2010, 177).

Dopo il colloquio fra Medea e Giasone del quarto episodio (nel corso del quale ai tagli apportati da Visconti alla parte di Medea, la Ferrati ne aggiunge un paio ai danni di Giasone), è soprattutto il quarto stasimo del coro a subire riduzioni. Per quanto riguarda l'esodo, a essere sfoltita è quasi esclusivamente la parte di Giasone.

Mentre le modifiche di Visconti miravano a «distruggere l'attore» (in questo caso, l'attrice) – e dopotutto anche l'autore – a favore dello spettacolo⁶⁷, gli interventi della Ferrati sono volti a riportare al centro dell'attenzione Medea (e quindi lei stessa) ed Euripide: perciò, nella sua *Medea* televisiva del 1957, dominata dai primi piani della protagonista, appaiono piuttosto convenzionali sia le scene che i movimenti del coro, e buona ma monolitica la prova degli interpreti secondari: da Garrani, il cui Giasone è un *villain* piuttosto stereotipato, ad Annibale Ninchi, che è un flemmatico, paternalistico Egeo. Quanto alla Medea della Ferrati (che nello spettacolo del 1953 era truccata in modo molto vistoso, aveva in testa una corona a forma di serpe e indossava un costume ricco di guarnizioni) veste un abito elegante e semplice, e porta sulla testa una vera corona.

La protagonista, così, torna ad essere una regina oltraggiata e non solo una donna straniera alle prese con l'esistenza in un soffocante villaggio verghiano, torna ad essere razionale e non solo irrazionale. Insieme a lei, anche Sarah Ferrati (che, grande e potente, «domina, predomina, trascina, travolge»)⁶⁸ torna a catalizzare su di sé tutte le attenzioni. In definitiva, il termine TEATRO, casomai qualcuno volesse anagrammarlo, non è fatto della stessa materia di un REGISTA (ma di un ATTORE sì).

⁶⁷ Cf. FERRATI (1980, 63).

⁶⁸ POSSENTI (1955, 469).

riferimenti bibliografici

APOLLONIO 1953

M. Apollonio, *Fra miti rossi ed azzurri*, «Il dramma» (1 aprile) 54-58.

BERTOLINI 1949

A. Bertolini, *Medea di Euripide all'Olimpico di Vicenza*, «Il Gazzettino» (17 settembre).

BORNMANN-PASCUCCI-TIMPANARO 1986

F. Bornmann-G., Pascucci-S. Timpanaro (a cura di), *Giorgio Pasquali. Scritti filologici*, introd. di A. La Penna, vol. II, Firenze.

BRINATI-MILO 2006

D. Brinati-F. Milo, *Annuario della danza 2006-2007*, Roma.

CASTELLO 1949

G.C. Castello, *Salviniana*, «Sipario» (ottobre) 29-30.

CONTINI 1953

E.C. [E. Contini], *Eliseo. Medea di Euripide*, «Il Messaggero» (10 aprile).

DAMERINI 1949

G. Damerini, *Medea di Euripide e la Commedia degli Straccioni di Annibal Caro*, «Il dramma» (15 settembre) 47-51.

D'AMICO 1953a

S. d'Amico, *Il teatro*, «L'Approdo» (aprile-giugno) 104-105.

D'AMICO 1953b

S. d'Amico, *Medea di Euripide*, «Il Tempo» (10 ottobre).

D'AMICO DE CARVALHO-RENZI 1979

C. d'Amico de Carvalho-R. Renzi (a cura di), *Luchino Visconti. Il mio teatro*, vol. II, Bologna.

FERRATI 1953

S. Ferrati, *Il lunedì di... Sarah Ferrati*, «L'Unità» (23 marzo).

FERRATI 1965

S. Ferrati, *Il teatro dipende dagli attori*, «Sipario» (dicembre) 30-31.

FERRATI 1980

S. Ferrati, *Confessioni delle signore del palcoscenico*, «Patalogo» II 63.

GHEZZO 1964

M.V. Ghezzo (a cura di), *Manara Valgimigli. Poeti e filosofi di Grecia*, vol. I, Firenze.

LANZA 1953

G. Lanza, *Medea combattuta fra Visconti e Ferrieri*, «Teatro Scenario» (marzo) 65-67.

LUCIGNANI 1952

L. Lucignani, *Lo sciopero a rovescio del teatro*, «L'Unità» (28 dicembre).

MASSERANO TARICCO 1953

P. Masserano Taricco, *Le prime teatrali. Medea di Euripide*, «Il Paese» (10 aprile).

MELDOLESI 1984

C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze.

NOGARA 1972

G. Nogara, *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Vicenza.

PALMIERI 1953

E.F. Palmieri, *Il borghese Euripide*, «Epoca» (21 marzo) 78.

PASQUALI 1925

G. Pasquali, *Arti e studi in Italia nell'ultimo venticinquennio. Gli studi di greco*, «Leonardo» I/12 261.

POSSENTI 1953

E. Possenti, *Medea, tragedia di Euripide*, «Corriere della Sera» (7 marzo).

POSSENTI 1955

E. Possenti, *Guida al teatro*, Milano.

QUASIMODO 1953

S. Quasimodo, *Medea di Euripide*, «Tempo» (7 marzo) 45.

QUASIMODO 1961

S. Quasimodo, *Scritti sul teatro*, Milano.

ROMAGNOLI 1928

E. Romagnoli (ed.), *Euripide. Le Tragedie. Medea – Alceste – Le Fenicie*, con incisioni di A. De Carolis, Bologna.

SAVINIO 1949

A. Savinio, *Sventato a Ostia il pericolo della noia*, «Corriere d'informazione» (9-10 luglio).

SCIASCIA-DE MARIA 1989

L. Sciascia-F. De Maria (a cura di), *Alberto Savinio. Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, introd. di L. Sciascia, Milano.

TABANELLI 2002

G. Tabanelli, *Il teatro in televisione*, Roma.

TALARICO 1949

E. Talarico, *Freud ha sublimato Medea*, «Settimana Incom» (giugno) 23.

TELLINI 2010

G. Tellini, *Le tre Medee di Sarah Ferrati. Con lettere inedite*, «Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Firenze» n.s. XI 131-78.

TERRON 1953

C. Terron, *Medea di Euripide*, «Corriere Lombardo» (7 marzo).

TURQUAN 1953

G.T. [G. Turquan], *La Medea al Manzoni nella regia di Luchino Visconti*, «L'Unità» (8 marzo).

VALGIMIGLI 1952

M. Valgimigli, *La Medea di Euripide*, «L'Approdo» (gennaio-marzo) 83-85.

VERGANI 1953

O.V. [O. Vergani], *Ira di Medea*, «Corriere d'informazione» (7-8 marzo).

VICE 1953

Vice, *Al teatro Eliseo Medea di Euripide*, «Il Popolo» (10 aprile).

VISCONTI 1966

L. Visconti, *Vent'anni di teatro*, «L'Europeo» (24 marzo) 34-41.