

Lo spettacolo di Torino conferma la riscoperta del teatro alfieriano

Il destino di Mirra colpevole di amare

Un mistero secondo Luca Ronconi

dal nostro inviato FRANCO QUADRI

TORINO — Da Filippo a Agamennone, da Agamennone a Oreste, nel recupero massiccio dell'opera di Vittorio Alfieri intanto quest'anno dal teatro italiano, c'è stato insegnato che il poeta astigiano può toccare contesti borghesi sotto la facciata eroica, e che questo, al di là dell'azione, può affidarsi come in un oratorio al solo risonare della parola. Ma ora ecco farsi avanti il più alto, forse, dei suoi testi, e uno dei meno rappresentati, anche perché armato di doloroso mistero. *Mirra*, completata nel 1786 quasi a suggello di un' intensa vocazione drammaturgica, realizzata insieme a Saul l'ambizione di rifondare una tragedia, sempre di impianto classico, ancora con un linguaggio artificialmente composto all'insegna di un'ardita concisione. Il tema per una volta è originale: anche se attinge alle *Metamorfosi* di Ovidio, la vicenda non conosce precedenti scenici, evidentemente esiliata dalla scabrosità del tema, di cui l'autore trova modo di scusarsi nel suo commento di drammatica.

Mirra è infatti colpevole di amare il padre, per una maledizione decretata dalla gelosia di Venere, o, rifiutando il matrimonio che lei stessa s'era scelta, punisce con la morte la propria colpa. Si potrebbe vederla come un'eroina della libertà di comportamento nel privato, da inserire nella collezione alfieriana dei nemici della tirannide; ma la possibile realizzazione dell'incesto, mai nominato, non è da lei sfiorata neppure col pensiero.

Sussiste peraltro un morboso compiacimento della protagonista nel votarsi a un destino di autodistruzione, rimandato o evaso con scarsa convinzione dai piani matrimoniali di salvezza, e infine decretato da un'incapacità di pelle a accettare altre unioni. La presenza del fatto, imposta dall'autore con accenti e stereotipi abbastanza ridicoli, come la cornice arcadica di una mitica Cipro sul punto di imparentarsi con l'Egitto, si rivela in realtà un'oscura e irresistibile condanna esistenziale.

Ora la grandezza poetica del testo e del personaggio sta nella complicità nei riguardi di questo



Qui accanto, Anita Bertolucci, Remo Girone e Galatea Ranzi, e sopra di nuovo Remo Girone e Galatea Ranzi, in due scene di «Mirra» di Alfieri

destino e nel mistero di cui lo circonda, travestendolo da attrattiva vertiginosa per la morte: può essere il male di un secolo che sta per cominciare, o un'altra inconfessabile diversità. Corrono oggi su questa lettura altri fantasmi fino all'inverso tormento del padre per il figlio in *Affabulazione* di Pasolini. Ma quel dramma era anche una metafora

di *Edipo re*, di cui qui ricorre l'ombra, non solo per l'incombere dell'incesto, ma anche per il percorso cieco verso la verità, condotto per amore e ansia di conoscenza appunto dall'oggetto di desiderio e sventurato genitore, incapace di riconoscere la passione, forse per non leggerne la contaminazione in se stesso.

Questi fermenti vivono evi-

dentemente in Luca Ronconi, nell'atto di mettere in scena *Mirra* al Carignano per il Teatro Stabile di Torino. Ma vi si aggiunge probabilmente anche il segno dei francesi che avevano ricreato la tragedia antica nelle loro corti: un precedente inevitabile con cui confrontarsi, soprattutto per chi come Alfieri sentiva la vicinanza con la loro lingua, e scrive-

va tra l'altro questo testo a Colmar. Si risente dunque la traccia di un'altra passione che attraversa le generazioni, quella della Fedra raciniana, ammalata di un fatale struggimento al di là della passione per Ippolito, che il regista, proprio in un suo precedente allestimento per la stessa istituzione, aveva riletto in chiave ottocentesca.

Qui l'azione rivive in clima napoleonico, con citazioni quasi personali del Bonaparte e della sua Corte negli splendidi costumi di Vera Marot, mantelli neoclassici e vite alte dal cremisi al giallo abbronzato al bianco, mentre Carlo Diaggi alterna per i suoi ambienti il verde e il rosso, ma sempre su un doppio registro: contrappone infatti il tessuto delle pareti e le basi marmoree o i fregi argentati, l'apertura luminosa di una finestra e la claustrofobia chiusa dell'ultimo luogo d'incontro. In realtà le molte varianti si innestano sulla stessa stanza cinque volte ripetuta nei cinque atti, altissima e rigorosamente squadrate: ogni volta due o tre mobili Impero spiccano e designano l'uso quoti-

diano del locale, dalla camera da letto alla sala del trono.

L'estrema eleganza non nasconde l'effetto dominante di solidità. La dilatazione dello spazio visto in da cassa di risonanza si gestisce estremamente essenziali, intensissimi anche nei dettagli, preciso contrappunto all'incalzare tormentato, qualche volta solenne, della parola. Sono gesti in stile, ma il manierismo emerge soltanto nella esteriorizzazione gestuale della madre di Anita Bertolucci, dalla dizione un po' congestionata. Anche l'unica immagine spettacolare, quella del mancato matrimonio, con l'esecuzione ininterrotta dal vivo di una preziosa corale di François-Joseph Gossec, ritrovata da Paolo Terni, ha una sua forte pregnanza drammatica.

Il massimo lavoro è stato però condotto da Ronconi sul verso, col massimo risultato, rallentando la pronuncia in modo di far risaltare ogni parola di queste costruzioni a volte precipitose accelerazioni, ma di ogni parola si cerca di restituire le intenzioni in un'operazione non solo filologicamente esaltante, soprattutto nella resa della *Mirra* di Galatea Ranzi e del suo dolente genitore, a cui il bravo Remo Girone dà il distacco affettuoso di un governante giusto, rotto dai lampi devastanti e contenuti di una fortissima partecipazione. Da ricordare ancora Otavia Piccolo preciso e sensibile, ma non particolarmente incisiva, e il giovane Hossain Taheri, drammatico Piero dalle scansioni a volte un po' meccaniche. Anche lui è un allievo dell'Accademia d'Arte Drammatica, come Galatea Ranzi, qui al suo vero debutto dopo il saggio con Ronconi nell'*Amore allo specchio* di Andreotti: una prova di immedesimazione impressionante la sua, nella difficilissima parte di cui ha saputo esprimere tutti i gradi di struggimento sui sentieri dell'indicibile. È stata anche la sua emozione a catturare il pubblico, che ha seguito con attenzione sacrale e grandi consensi le tre ore di spettacolo senza intervallo dopo un approccio un po' faticoso per la durezza incombente del linguaggio.



In scena a Torino la tragedia dell'Alfieri riscoperta da Ronconi

Mirra, eroina di morte

A 40 anni dall'edizione con la Proclemer, torna un lavoro di sorprendente modernità. Passione incestuosa e suicidio sacrificale. Bravissima la Ranzi

dal nostro inviato

TORINO — Da noi, dove non esiste un gusto per la tradizione teatrale nazionale né un organismo che istituzionalmente abbia il compito di tenerla viva, come accade in Francia con la «Comédie», i grandi tragici (che poi sono soltanto Alfieri e Manzoni) godono di scarsa presenza sui palcoscenici. Scarsissima, l'Alfieri per via di quella lingua aspra, di quel verso incalzante, di quel corrusco svolgersi dell'azione drammatica e declinarsi dei personaggi: elementi da quasi tutti considerati tipici delle temperie preromantica e proibitivi per lo spettatore odierno. Addirittura ignorata, infine, «Mirra» per le difficoltà offerte dal personaggio della protagonista e, almeno in passato, per la delicatezza del tema che è quello dell'incesto. Ci sembra di ricordarne un'edizione diretta da Orazio Costa, con una giovanissima Anna Proclemer, quasi quarant'anni fa, in occasione del bicentenario della nascita del poeta.

La scelta di «Mirra» da parte del Teatro Stabile torinese come ultima produzione stagionale è, dunque, una meritevole operazione di recupero e di riproposta. Ma non soltanto questo. E', infatti, accaduto che, seguendo un percorso opposto a quello di altri classici italiani, ad esempio Goldoni, per i quali le nuove interpretazioni nascono sulla scena, ad opera dei registi, la critica letteraria ha gradatamente messo a fuoco la sorprendente modernità dei personaggi tragici alfieriani: il loro anticipare lo strazio e le crisi dell'uomo d'oggi. E si è venuti a parlare di esistenzialismo, di alienazione, di catastrofi interiori dell'individuo di fronte ad una sorta di inconfessata urgenza dell'inconscio e via discorrendo. Per questa «Mirra» il regista Luca Ronconi ha scelto di porsi di fronte alla tragedia con assoluta fedeltà e rigore ma anche cercando di estrarne quei succhi che rendono Alfieri «nostro contemporaneo», per usare una formula di moda. E ha dimostrato concretamente, sul palcoscenico, che quei succhi ci sono, altroché se ci sono.

Seguendo il suo costante metodo di lavoro («ideare, stendere, verseggiare») Alfieri completa «Mirra» tra il 1784 e il 1786. Il soggetto della tragedia lo aveva incontrato leggendo le «Metamorfosi» di Ovidio e ne era rimasto affascinato. Non tanto per la storia in sé che in Ovidio ha un che di favoloso romanzesco: la vendetta di Venere su di una fanciulla afflitta da una madre un po' blasfema. Ma soprattutto per il colore della suprema malinconia di Mirra così simile alla malinconia alfieriana; per l'oscura sofferenza che prostra la fanciulla anche fisicamente (una sorta di premonizione dell'«imporrato soffrire senza nome» montaliano), per il minaccioso e intangibile muro, quasi una maledizione metafisica, contro cui va ad infrangersi la tensione vitale di Mirra in cui l'autore trasfonde il suo desiderio di eroismo disperato, la sua voglia inesausta di misurarsi con il limite che è imposto agli uomini come una barriera insormontabile, a costo dell'autodistruzione.

Cecri, regina di Cipro, orgogliosa della bellezza della figlia Mirra, negò i sacrifici alla dea Venere contrapponendo alla sua bellezza quella della fanciulla. E Venere si vendica orribilmente chiudendo Mirra nell'amore proibito per il padre Ciriaco. La fanciulla se ne consuma in silenzio; tace con tutti del suo rovello interiore, aggirandosi smarrita e come febricitante per le sale della reggia che è il suo inferno. Tenta di «guarire» dall'insano sentimento attraverso il matrimonio con il principe Pereo: la sofferenza continua a dilaniare il suo spirito, ma Mirra spera che, sposata e abbandonata la patria, po-



TORINO. Galatea Ranzi (la protagonista) e Remo Girone (Ciriaco, il padre) in «Mirra»

trà sopportare meglio il suo fardello segreto. I genitori, la nutrice Euriclea, lo stesso fidanzato comprendono dal suo comportamento che non c'è amore nelle nozze progettate e cercano di dissuaderla. Ma Mirra vuole percorrere fino in fondo il suo destino. Tuttavia, all'atto della cerimonia nuziale, il suo fisico non regge. Pereo, sconvolto dal dolore, si uccide. Ciriaco chiede conto alla figlia di un comportamento che giudica incomprensibile e colpevole. Di fronte al padre che la accusa, Mirra si lascia sfuggire un velato accento di verità; poi, si immerge nel ventre il pugnale

paterno e lo ripone nel foderò macchiato del suo sangue. Se il dottor Freud fosse vissuto un secolo e mezzo avanti, avrebbe forse potuto parlare di autopenetrazione simbolica, di incesto consumato.

Alfieri costruì la tragedia in maniera molto serrata e compatta, dall'alba al tramonto della giornata in cui dovrebbero avvenire le nozze tra Mirra e Pereo. Il tessuto drammaturgico è singolare: al centro, la figura di Mirra che si avvolge e sprofonda nella sua disperazione mortale e inesplicabile; intorno a lei, gli altri personaggi istituiscono come una

ansiosa ragnatela di rapporti negati, quasi una drammaturgia dell'alienazione in cui ognuno vive la propria condizione ma senza riuscire a comunicare mai con Mirra. La raccorciata intensità della parabola narrativa finisce per generare un'assillante impressione di «suspense». Luca Ronconi, senza cercare effetti particolari, ha assecondato la struttura alfieriana chiudendo la rappresentazione in un lungo atto unico ritmato su cinque scene distinte.

Con la collaborazione di Carlo Diappi e Vera Marzot, responsabili rispettivamente delle scene e dei co-

stumi, ha collocato l'azione di «Mirra» in un tempo lievemente settecentesco, di vago riferimento neoclassico. Il rifiutare il posticcio mitologico legato al racconto originale di Mirra non soltanto costituisce una corretta storizzazione del testo, ma evidenzia soprattutto il carattere lirico, assolutamente personale, che Alfieri gli ha conferito riempiendo del suo individualismo disperato il contenitore tragico. Per la scena delle nozze, il regista ha ampliato una nota dell'Alfieri mettendo in bocca al Coro una paritura, elaborata da Paolo Terzi, che richiama i sensi della liturgia e della morte.

Analogamente, Ronconi ha favorito una sillabazione interiorizzata del martellante verso alfieriano. Gli interpreti non hanno dato sempre uguale soluzione stilistica al problema dei tempi poetici dei dialoghi. Otavia Piccolo, la nutrice, Remo Girone, Ciriaco, e la bravissima Galatea Ranzi (allieva del regista all'Accademia d'arte drammatica), che era Mirra, hanno risolto con ammirevole intensità sia i problemi interpretativi sia quelli della stilizzazione vocale; mentre Ania Bartolucci, Cecri, e Hossein Taheri, Pereo, non sempre hanno risolto i secondi. Successo molto convinto.

Mauro Manciotti

SPETTACOLI

TEATRO



BACI DA PAPÀ

di Rita Cirio

Venere è certo allegoria seducente dell'Inconscio, chiamata ad illustrare con neoclassici ed algida eleganza lo scabro tema della passione incestuosa da Vittorio Alfieri nella "Mirra", tragedia che evoca la psicoanalisi prima della psicoanalisi. Se Freud suggeriva di interrogare i poeti più che i suoi colleghi sulle motivazioni profonde dell'animo umano, non era per caso. Edipo esisteva prima del complesso di Edipo, e Alfieri con "Mirra" mette in versi la manomessa di un'ossessione incestuosa: la figlia Mirra innamorata del padre. Cirio per vendetta di Venere, Alfieri rivela la sua eroina leggendo le "Metamorfosi" di Ovidio e ne fa presa al punto di voler contraddire come narra nella "Vita" il suo convincimento che gli incestuosi amori fossero "sopretti non trage diabili". E l'Alfieri tragedia? Lo fece anticipando ignoti un procedimento di indagine psicoanalitica, senza che la protagonista esplicitasse il suo sentimento ma in tal modo che lo spettatore scoprisse da se stesso a poco a poco tutte le orribili tempeste del cuore infocato ad un tempo e precisato della crisi più solenne che colpisce Mirra.

Non dimentico della sua ossessione contro la tirannide con "Mirra" Alfieri la trasferì nel privato. Anche Mirra a suo modo è eroina della libertà contro la tirannide, che qui assume l'identità di una interdizione istituita a reprimere una pulsione. Mirra rivolge il brando e non a caso è quello paterno, fin troppo palese simbolo fallico che finalmente la penetra contro le proprie viscere, insieme vittima e tiranno di se stessa. Che poi, oggi, basterebbe a fermare la mano sul cida qualunque rubrica di psicoanalisi su qualsiasi ebdomadario femminile, dove le verrebbe spiegato che, semmai, sarebbe motivo di inquietudine la mancanza del complesso di Edipo, come Venere e Freud comandano.

Lungi dalle intenzioni di un regista aristocratico come Ronconi cambiare una rubrica di divulgazione psicoanalitica e tentare così un' improbabile ed improba attualizzazione dell'Astigliano. Però una lettura psicoanalitica è comunque accettabile: nei gesti degli interpreti, il bacio sulla bocca tra la figlia e quella madre troppo seduttiva e sempre in posa tra la Paulina Borghese di Canovate e la Laura Turner di Douglas Sirk, il padre che avvolge la figlia mormente in una sorta di amplesso. Ed è avvertibile nella morfologia spaziale che Ronconi ha scelto insieme allo scenografo Carlo Diappi: il regista legge i testi, come ognuno sa, prima di tutto articolando lo spazio intorno a un'idea portante, e quei saloni neoclassici - ora verdi, ora rosso cupo, adorni di marmi neri e di fregi dorati non allungano solo

all'epoca della scrittura, 1785-1786 (con un leggero scarto in avanti), ma rinchiodano Mirra in una stanza dell'inconscio dove è costretta ad assistere ai reiterati abbracci del padre con la madre Cecri e da cui non riesce a fuggire neanche il giorno delle nozze. Quando la parete di fondo offrirebbe un'apertura, illusoria però, da cui si intravede il baluginare benito di uno specchio, l'oculata parsimonia del Teatro torinese ha interdetto al regista l'uso dei suoi prediletti marchingegni: gli ha concesso solo di cambiar tappezzeria alle pareti ogni volgere di atto, come si fa con le mogli spudorate.

Archetipi oltre che personaggi: Ronconi pare che volesse in un primo tempo divi cinematografici dai ruoli molto definiti per sovrapporre alla mitologia alferiana quella cinematografica, i cinque protagonisti eseguono, ognuno a modo suo, il verso e la partitura della "Mirra".

Che questo fosse voluto o no, distinguere ogni archetipo con una diversa sonorità, il risultato è che Anita Bartolucci (Cecri) e Remo Girone (Cirio) fanno pause quasi ad ogni parola e rallentano oltre ogni misura. Mentre bene si intonano, sia come suono che come significato, i duetti tra la nutrice di Ottavia Piccolo e la Mirra della brava e sorprendente debuttante Galatea Ranzi, pur nella estrema diversità di esecuzione: un flusso avvolgente come un utero materno. Interpretazione della Piccolo è una sinuosa sinuata, angosciata e in equilibrio tra passione e rimozione quella della Ranzi.

MIRRA di Vittorio Alfieri, regia di Luca Ronconi, scene di Carlo Diappi, costumi di Vera Marzot, musica a cura di Paolo Ferrini, luci di Sergio Rossi. Con Galatea Ranzi, Ottavia Piccolo, Remo Girone, Anita Bartolucci, Hossain Taheri, Lorenzo Milanesi, Teodoro. Teatro Carignano.

In basso: Ottavia Piccolo e Galatea Ranzi. In alto: Hossain Taheri e Galatea Ranzi in due momenti dello spettacolo "Mirra" di Vittorio Alfieri.



Teatro. Allo Stabile di Torino in scena la «Mirra» di Vittorio Alfieri, regia di Ronconi, con Galatea Ranzoni

TORINO - Vittorio Alfieri, che fu eccellente attore e regista di sé stesso, parlava dell'*Antigone* da lei recitata come *Cromie* in una straordinaria serata romana del 1782, spiegava l'importanza etologica per il quale la tragedia, trovata oscura e disavvicinata alla lettura, risultasse schiara ed energica alla recita. La questione del come mettere in scena Alfieri oggi è tutta qui: esiste la possibilità che le oscurità e gli squilibri dei testi letti sulla pagina diventino chiarezza ed energia sulla scena? Esiste, ma a patto di sfacciarci da due o tre convenzioni ancora irrazionali. La convenzione letteraria, che considera questi testi come sacri monumenti e basta; la convenzione recitativa, che spesso sceglie il rifugio della declamazione pura, la convenzione del verso, che spesso è oscura nella musicalità estera e non in quella interna, temeraria e drammatica.

Di qui è partito Luca Ronconi nella regia della *Mirra* curata per lo Stabile di Torino. Se ci si cala in profondità nel tessuto tragico, nel movimento della tragedia alferiana, se si riesce a trasformare la voce stessa degli attori in azione, se si muove il percorso di quella sinistra angola, sinuosa, dove il seme si spezza e si ricomponesse in altre uscite e quel punto la tragedia avrà mostrato il suo nucleo profondo, incommensurabile moderno, e avrà al tempo stesso rivelato forza e chiarezza. Ronconi fa recitare ai suoi attori i versi della *Mirra* in una chiave di abbagliante chiarezza: parole, frasi, versi, sono costruiti e come scintille, scanditi in un ritmo dove la tragedia non è concisione ma al contrario festa ricca di una verità nascosta. Esultante come



Ottavia Piccolo e Galatea Ranzoni in una scena dello spettacolo

Addio, padre crudele

di RENZO TIAN

per *Mirra* le parole sono uno schermo per nascondere la forza tremenda e proibita che scende il suo essere; così le parole degli attori sono la spia di superficie di quel che si agita nel loro profondo. In questa tragedia della forza dei sentimenti e della dispietata crudeltà che ad essi impone la legge mortale, il dialogo si dipana come gioco satirico di allusioni, di esplosioni sotterranee, di allusioni di ciò che è negato e che si muoveva in forme indecifrate.

Anche il personaggio di Cinto, il padre di *Mirra*, sottoposto a questo trattamento rivela (ad esempio nel colloquio con il futuro genero) tutta l'ambiguità del rapporto paterno tra padre e figlio. E così ancora accade quando *Mirra*, ormai dilaniata dalle sue frenate, si scatenava per qualche attimo nei confronti di una madre nella quale vede soltanto la nemica. Così si svela la fragile cornice mitologica: la vicenda è di adesso,

quell'addosso che poteva essere un salotto aristocratico o borghese del tempo di Alfieri, che a sua volta ci rimanda a un nostro salotto non meno plausibile, dal momento che la conoscenza storica, come sempre in Ronconi, non è realistica.

Così *Mirra*, vista e frapata nel profondo, non è più soltanto la tragedia che ha come argomento l'incesto. Qui non ci sono più argomenti o temi convenzionali, ci sono solo le

alte e nude parti penose in alto da fregi impeccabili, di molte analogie stante che costituiscono una sola stanza-carrozza dove una passione indugiata di invisibili catene cede di annullarsi nella morte, ma nel regard non fa altro che manifestare tutta la sua forza e la sua insospettabilità, innocenza, sì. Perché, nonostante la crudeltà estrema se dichiarata implicitamente la scelleratezza, la passione di *Mirra*, oltre che dell'incoscienza, acquista qui i

colori dell'innocenza.

Questo sembra suggerire Ronconi e quanto ci dice, soprattutto, l'emozionante interpretazione di Galatea Ranzoni, allieva di Ronconi in Accademia per la quale questo spettacolo impegnativo costituisce un quadro. Essendo vittorioso per come la Ranzoni sa dare disciplina alla sua freschezza, e per la forza, l'ambiguità e la determinazione che ella mette nel rappresentare la figura allucinata di que-

sta «figlia del diavolo», come Alfieri stesso la chiama. La penetrazione del frangere alferiano che Ronconi è riuscito ad ottenere sulla scena italiana, del resto, anche gli altri personaggi.

Soprattutto il Cinto di Renato Girone, padre ambiguo e divino che fa subentrare alla dolcezza e al miraggio una collera sulla quale è forse già contenuta la agguerrita per quel che invade in quella figlia così tormentata, e poi Ottavia Piccolo, che legge di saggio e umano padre il personaggio della suocera. Anna Bartolucci che scopre via via, come in uno smascheramento, i tratti duri, quasi aggressivi, della madre-eremica e forse rivale e, con qualche gradazione di ostilità in meno, il personaggio di Perito che Hassan Taheri intrattiene in modo un po' troppo morbido e acido. Il motore delle immagini sceniche, variazioni sull'unico tema della storia della separazione e degli scontri, i costumi di purissima linea di Vera Marzulli, il coro musicato da Paolo Terzi recuperando la partitura di una *Mirra* del compositore senese-romano Giuseppe Gossec, le terzine rappresentative musicizzate senza sosta per poco più di due ore e mezzo, fanno di questo spettacolo una punta avanzata nel lavoro di Ronconi e la rivelazione di quella che potrebbe essere una linea nuova della drammaturgia alferiana moderna. La sera dell'anteprima di Carignano gli applausi e le chiamate si sono susseguite a lungo chiamando in palcoscenico gli attori. Ronconi, lo scenografo e la costumista. Gli applausi avevano in sottofondo un coro continuo proveniente dall'esterno del teatro: il coro dei clacson impugna per la vittoria italiana agli europei italiani.

TEATRO



A sinistra, Ottavia Piccolo, Remo Girone, Galatea Ranzi e Anita Bertolucci in «Mirra». Sopra, la Piccolo e la Ranzi e, in basso, Girone e la Ranzi, in altre due scene dello spettacolo

Visto da

Guido Almansi

Bassa retorica
alta regia

MIRRA di Vittorio Alfieri. Regia di Luca Ronconi, scene di Carlo Diappi, musiche a cura di Paolo Terni. Produzione Teatro Stabile di Torino. Teatro Carignano, Torino.

Sin dai lontani tempi del liceo i critici ci hanno propinato una versione sublime della *Mirra* alfieriana: tragedia «dagli oscuri meandri psicologici» che esplora l'amore incestuoso di una figlia per il padre. Io continuo a credere che *Mirra*, con una trentina di bei versi (forse meno) e 1.400 versi che vanno dal brutto al ridicolo, è viziata da un difetto centrale: l'inconsistenza morale, intellettuale e sensuale dell'oggetto dell'amore di Mirra.

Nel mirabile episodio delle *Metamorfosi* che sta alla fonte della tragedia, Ovidio non ha dubbi circa le due polarità del sentimento incestuoso: Mirra è sconvolta da una brama cosciente di giacersi col padre Ciniro, il quale a sua volta ha una brama cosciente di giacersi con giovinette della stessa età della figlia. Quando la nutrice gli offre una ragazza con cui dividere il letto, Ciniro chiede quanti anni abbia la vergine, e la risposta lo soddisfa pienamente: «Par ...est Myrrhae», la stessa età di Mirra. Ma il Ciniro alfieriano è un borghesuccio tutto reggia e famiglia le cui preoccupazioni esteriori di dignità regale assomigliano a quelle di un impiegato delle poste il quale teme che uno scandalo tra le mura domestiche possa diminuire la sua reputazione al caffè

d'angolo dove gioca a briscola.

Ciniro dice sempre «insomma» quando è incerto sul da farsi, proprio come un pover'uomo imbarazzato da

una figlia punk: «Ma in somma pur che far si dee?»; e la rimprovera come un padre da commedia televisiva: «È tempo / Tempo ormai, sì, di cangiar modi, o Mirra». Perché mai Mirra dovrebbe sentire questa passione carnale per un personaggio così fiacco? Sarebbe come se le figure femminili dei *Promessi sposi* si innamorassero follemente di Don Abbondio: poco verosimile, vero?

Ho scritto queste righe prima di veder lo spettacolo, e le sottoscriverei anche oggi; ma la *Mirra* di Ronconi mi ha letteralmente sedotto: è uno degli spettacoli più belli degli ultimi anni. Quello che il regista è riuscito a fare delle scene più scioche e più goffe, come il primo incontro tra Ciniro e il fidanzato della figlia, Pereo, è miracolo

loso: non avrei mai creduto che si potesse rendere drammatico un così brutto dialogo. Ronconi ha trovato un personaggio, Mirra, che si adatta alla sua nozione di una recitazione del verso franto, sprezato in brevi grumi asintattici («...Mi accresce. Oltre i confini / del natural / dolore il mio si spande»: frammentando l'empito retorico della celebre frase). Mirra ha una sorta di balbet-

tio delle parole invece che delle sillabe perché non confessa nemmeno a se stessa quello che sente e non sa quello che dice.

Non solo, Ronconi ha anche trovato una giovanissima attrice, Galatea Ranzi, che ha capito quello che voleva il regista e realizza stupendamente le sue intenzioni. Quando, nel primo incontro con Pereo, Mirra dichiara la sua intenzione di lasciare i genitori con i versi «per sempre / abbandonarli;... e morir... di dolore...», la Ranzi volta le spalle al pubblico e alza le braccia in alto, ma con un movimento rattrappito, contratto, quasi come una bambina capricciosa al limite di una crisi isterica: un momento teatrale che ti prende alla bocca dello stomaco. In quel momento ho capito perché Byron ha pianto a una rappresentazione della *Mirra* a Venezia.

Ma il colpo di genio di Ronconi è soprattutto nell'incontro finale fra Mirra e Ciniro nell'ultimo atto. Ci sono alcuni versi molto belli di Mirra, ma nel complesso la scena è turgida di bassa retorica, e anche la celebre confessione della fanciulla, «Oh madre mia felice!... almen concesso / A lei sarà... di morire... al tuo fianco...», è povera cosa se confrontata alla stupenda concisione ovidiana: «Felicem coniuge matrem», «O madre felice nel suo coniuge». Ronconi riempie questo dialogo vuoto con una sorta di balletto, un accerchiamento seduttivo innocente, per cui Ciniro (il bravo Remo Girone) ciruisce la figlia del suo affetto, le si avvicina, accenna a innocenti carezze che naturalmente acquistano nella mente della ragazza un significato diverso. È una sconvolgente dimostrazione teatrale della paurosa ambiguità della parola «amore» che copre tanti sentimenti diversi, e Ronconi la rende penosamente e struggentemente erotica, come se non si trattasse di una tragedia pudica, ma della danza dei sette veli di Salomé, proprio come suggerisce Ovidio: «Ut pietas geminato crescat amore» («l'amore naturale cresce attraverso questo duplice contratto»).



AVANTI!

16 giugno 1988



Ottavia Piccolo, Anita Bartolucci e Galatea Ranzi nella «Mirra» con la regia di Ronconi. A sinistra, gli attori dell'Accademia d'Arte Drammatica nello spettacolo di Guicciardini

*La lettura
attualizzata che della
celebre tragedia
alfieriana propone
Ronconi al Carignano
di Torino trasforma
l'illogicità del destino
in complessi di
freudiana memoria*

«MIRRA» DAL FATO ALLA PSICANALISI

di Giorgio Sebastiano Brizio

TORINO - Anteprima di «Mirra», tragedia di Vittorio Alfieri, nella produzione del TST, per la regia di Luca Ronconi al Teatro Carignano. La messa in scena affronta le difficoltà interpretative, la coesione compatta dei versi alfieriani nell'induttibilità del testo, la facondia delle immagini del tragico, con strategia nella conduzione delle parti tipicamente ronconiane. Unisce e tesse, sul filo sottilissimo della logica, irrazionale e possibilità reali, in un consequenziale susseguirsi di quadri, tutti opportunamente dialogati in un serrato scontro tra i protagonisti.

Il Mito (l'ira vindice di Venere per la madre di Mirra), che è poi il Fato, sembra porsi come grande sipario, volutamente opulento, ricco di pieghe e festoni, di bronzi impero e nappine dorate, unente e, al contempo, separante logicità dei disegni umani all'illogicità del destino. Ronconi attua, con la stessa intelligenza usata per la Fedra racinana, la traslocazione della classicità del verso nella situazione moderna del teatro: indicando le traduzioni dell'antico nella psicologia dell'odierno. Con la fine della tragedia e la nascita del melodramma, Ronconi vede (e la figura di Euriclea ne è un forte segnale) la trasposizione del Destino in Psicanalisi, in un chiedersi ragionato dei mille perché? assillanti il vivere moderno, il non accettare passivamente le ambascie del

compenetrarsi dei sentimenti. Mirra si uccide nella rivelazione del suo «incestuoso» amore per il padre Ciniro, espiando una colpa commessa dalla madre (l'inriverente paragone a Venere della figlia) e consapevole del lutto provocato per la morte di Pereo, suo promesso sposo, deluso dalla inconsiderazione che Mirra pone alla sua dedizione amorosa. In una serie di figurazioni statuarie (dal Canova al Fùbi, per gli accenni idealistici di Blake) la regia, le scene di Carlo Diappi e i costumi di Vera Marzot, giungono ad un «parlare» visivo di evocazione raffinata e immediatamente recepibile nella «riscrittura» di Tableaux vivants della quadreria neoclassica.

Una particolare, e molto attraente, sapienza interpretativa è posta dall'eccezionale esordio di Galatea Ranzi (Mirra), e sicure conferme, nella difficile positura attorile ronconiana, sono: Hosein Taheri (Pereo), Anita Bartolucci (Cecri), poi Remo Girone (Ciniro), Ottavia Piccolo (Euriclea). Un rilievo a parte: il coro, che su musiche di Paolo Terni (usate pure nel sottofondo a separazione tra i «sipari») costituisce, come nell'opera lirica, movimento di massa inserito nella dinamica scenica. Applausi vivissimi a tutti di un pubblico particolarmente attento ed avvinto dalla maestria ronconiana in questo cimento con il tragico Alfieri.

A Torino applausi cordiali per la tragedia dell'Alfieri allestita da Ronconi

Quell'amore proibito di Mirra

La passione della giovane donna per il padre è minuziosamente analizzata del regista quasi «al rallentatore», con risultati più interessanti che emozionanti - Gli interpreti: Ottavia Piccolo, Remo Girone, Galatea Ranzi, Anita Bartolucci, Hossein Taheri



Galatea Ranzi e Anita Bartolucci in una scena di «Mirra» allestita da Luca Ronconi

TORINO — Ancora uno spettacolo alferiano, sul finire d'una stagione che sembra quasi essersi svolta (e sarebbe interessante ricercarne il perché, fra tanti motivi e sintomi di non fierezza) nel segno del «fiero astigiano». Dopo i due allestimenti di Testori, dopo quello curato da Garella per il Centro Teatrale Bresciano, ecco al Carignano l'atteso debutto di «Mirra», messa in scena da Luca Ronconi per lo Stabile di Torino.

Scritta fra il 1784 e il 1786, la tragedia presenta la singolarità di non derivare da modelli tragici preesistenti (l'Alfieri la concepì in un «subitaneo lampo» leggendo un episodio delle «Metamorfosi» di Ovidio) e, soprattutto, di non affrontare né direttamente né indirettamente il grande nodo tematico tirannia-libertà. E', insomma, una tragedia di sentimenti «privati», anzi privatissimi: la tragedia di una giovane donna che ama incestuosamente suo padre e che contro questa passione inibita e impronunciabile ingaggia una lotta

tanto vana quanto mortale.

L'intero testo è costruito (come la «Fedra» di Racine) proprio sull'occultamento, sull'interdizione (sia psicologica che linguistica) del funesto amore, che solo alla fine, dietro le imperiose insistenze del padre e con effetti ovviamente catastrofici, viene dolorosamente confessato dall'eroina. Nel corso dei cinque atti non vi è, in senso stretto, alcuna evoluzione, alcun «racconto», ma solo il cupo, ossessivo diagramma di una «scabrosissima fluttuazione dell'animo», volutamente e arditamente privo (è lo stesso autore, nella «Vita», a sottolinearlo) di «accidenti accattati altrove».

I caratteri dei pochi personaggi (Mirra, il padre Ciriaco, la madre Cecri, la nutrice Euriclea, il promesso sposo Pereo) risultano così, pur essendo assai ben rilevati, sostanzialmente immobili, o — per essere più esatti — ci comunicano l'apparente, minacciosa immobilità della tensione che cresce su se stessa, della molla che si prepara a scattare. E vera pro-

tagonista finisce dunque con l'essere la lingua alferiana, quella lingua al tempo stesso fulminea e fulminata, convulsamente agile e pateticamente rattrappita, con i suoi groppi e cozzi di consonanti e le sue inverosimili brutalità metriche, che costituisce, credo, per ogni attore e regista la più ardua ed eccitante delle sfide.

Ho l'impressione che Ronconi sia partito proprio da lì, e che, come spesso gli accade, abbia scelto d'istinto la strada più difficile. Anziché aggirare lo scoglio, per esempio cercando di far sembrare più naturale, o di assolvere nell'impeto, la «barbarie» prosodica e sintattica dei versi alferiani, ha fatto di tutto per accentuarla, per renderla ancora più palese, mostrandocela addirittura al rallentatore, alla moviola, inducendo gli attori a decelerazioni, a pause, a fratture e slogature della dizione da cui non solo le consonanti, ma persino le vocali emergono incongrue, inconciliabili e terrificanti.

Se questo è l'aspetto fon-

co dell'operazione, sul versante propriamente interpretativo Ronconi ha puntato, direi, su una lettura minuziosamente e (per paradosso) pacatamente analitica, un po' come aveva fatto quattro anni fa per «Fedra». Ma Alfieri, ahimè, non è Racine; e sottoposta a un'espiazione, a una trivellazione di questo tipo «Mirra» si rivela per ciò che è, un blocco mirabilmente compatto ma anche ruvido, grezzo, che non offre certo gli infiniti sottotondi, le vertiginose ricchezze d'ambiguità di «Fedra».

Penso che anche Ronconi, strada facendo, abbia finito per rendersene conto, e che da questo, cioè da una sorta di sopavvenuto disamore del testo, derivi allo spettacolo un certo carattere «routinier», una certa carenza di vibrazioni e d'entusiasmo, del tutto insoliti in un interprete genialmente e fin aggressivamente creativo come lui. Fra i singoli attori, fermo restando il livello di assoluto decoro cui si situano le prestazioni di Remo Girone (Ciriaco), Ottavia Piccolo (Euriclea) e Hossein Taheri (Pereo), emergono a mio avviso Anita Bartolucci (Cecri) e più ancora Galatea Ranzi, limpidamente aggrovigliata nel ruolo della protagonista.

Le scene e i costumi — le une e gli altri più eleganti, stavolta, che ispirati — sono, rispettivamente, di Carlo Diappi e Vera Marzot, mentre Paolo Terzi ha curato con la consueta competenza la parte musicale accollandosi, fra l'altro, la delicata impresa di dare il suono ai Cori nuziali del quarto atto, utilizzando un raro «Requiem» settecentesco di François-Joseph Gossec. Al termine dello spettacolo, che finiva via con rapinosa lentezza e senza intervalli per due ore e tre quarti, ritmato dallo scendere e rialzarsi d'un sontuoso sipario dipinto, ci sono stati, com'era giusto, applausi cordiali per tutti.

Giovanni Raboni

Primeteatro. Luca Ronconi dirige «Mirra» di Vittorio Alfieri al Carignano di Torino

Sussurri desideri e grida

dal nostro inviato
Franco Cordelli

TORINO. Il teatro è la più alchemica di tutte le arti. Date due sostanze (cioè, in questo caso, due forme già definite e di cui si conoscono le proprietà, la sostanza Alfieri e la sostanza Ronconi), quale sarà il risultato finale? È il problema pressoché scientifico che ci pone ogni interpretazione, il luogo di massima convergenza fra l'esattezza della scienza e ciò che Roland Barthes chiamava il "punctum" della poesia, la sua capacità di colpire, di andare a segno — nel cuore e nella mente dello spettatore.

E dunque: dopo aver visto la *Mirra* in scena al Carignano, confrontando la regia di Ronconi con le letture alfieriane di quest'anno proprio al ritorno del nostro massimo scrittore tragico, vale a dire quella di Giovanni Testori e quella di Nanni Garella, otteniamo il quadro delle tendenze del teatro italiano contemporaneo. Da una parte la vecchia scuola espressionista (l'espressionismo di Testori è tutto interiorizzato, muto, furente, eroico) di derivazione dagli anni '60 e '70; dall'altra la nuova scuola naturalista, che rivela di accogliere subliminalmente l'influenza del linguaggio televisivo, al limite della più totale destrutturazione di naturalismo di Garella individuali il lato moderno dell'Alfieri, così che secondo Giacomo Debenedetti era "riuscito ad amalgamare la grande, classica poesia dell'ansia con la prosa moderna della nevrosi", un autore, invece, di drammi piuttosto che di tragedie).

La terza via quella metafisica

Ronconi ci propone una terza via, quella più difficile (c'è sempre anche la quarta, che in questo caso è quella, liturgico-religiosa, di Leo De Bernardinis). La "terza via" di Ronconi è naturalmente quella metafisica. Dapprima se ne rimane turbati. L'Agamemnone di Garella, riprendendo le letture alfieriane degli anni '50, quella di Debenedetti e quella di Visconti, sembrava aver risolto il problema; chi potrebbe ancora dubitare che la grande scommessa dell'Alfieri è di affrontare con una lingua antica e perciò forzatamente classicista un contenuto nuovo, moderno, borghese?



Analizzando la *Mirra* ci si accorge non che Ronconi deve aver dubitato, ma, più semplicemente, che deve aver deciso di guardare lo stesso oggetto grandogli intorno, compiendo una rotazione di 360 gradi che non smentisce ciò che vedevamo prima, ma lo ripete attraverso una negazione. Alfieri scrisse la *Mirra* nel 1786, a 37 anni. Era giunto al termine (o quasi) della sua traiettoria; e se sarebbe inessato attribuire a questa tragedia un valore testamentario, non può sfuggirci come in essa il poeta abbia inteso riassumere e

porre in prospettiva il senso della sua stessa storia. Apparentemente *Mirra* è il racconto di una iniziazione, un fiaba che non può nascondere i suoi risvolti di crudeltà. Ma se un giovane d'oggi sarà tentato di risolvere la questione adottando la formula psicanalitica, essa neppure sfiorerà la sostanza del testo. Debenedetti direbbe che la nevrosi è il ritmo e la qualità antica, vale a dire l'ansia.

Non, dunque, in chiave psicanalitica, leggeremo (con Ronconi) il testo, ma in chiave

cosmogonica, prendendo sul serio i miti che sostengono la vicenda: i miti e la loro pienezza di significazione. La storia è semplice, tanto schematica quanto indicibile. *Mirra* non ama il promesso sposo Peroo ma il padre Ciniro. Suo destino sarà la morte e non il matrimonio. Ebbene: di fronte all'innocenza di *Mirra*, Alfieri si arrende. Quella immacolata natura scoraggerebbe la più titanica delle volontà. Ma l'errore di tutti i critici tradizionali dell'Alfieri è di non aver visto *Mirra* come un correlato obiettivo ma co-

Galatea Ranzi e Remo Girone protagonisti della «Mirra» alfieriana allestita da Luca Ronconi e prodotta dallo Stabile di Torino

me una semplice creatura, una semplice psicologia.

Viceversa, *Mirra* è tutti gli altri personaggi (sono l'una cosa e l'altra, come sempre nella grande poesia: poesia e filosofia, vita e critica della vita). Perché altrimenti essa avrebbe due padri e due madri e non un solo padre e una sola madre? Qual è la vera funzione della nutrice Euriclea e dello stesso Peroo? Tra la nutrice e *Mirra* si parla sempre in termini di madre e figlia. Peroo è colui che per definizione prenderà il posto del padre. Ma né la prima ha generato *Mirra*; né *Mirra* genererà alcuno (opponendo Peroo, cioè non sposandolo). A confronto sono posti due genitori veri e genitori simulacrali: *Mirra* non è che il capro espiatorio della contesa tra verità e menzogna o, forse, tra genitori buoni e genitori cattivi.

Alla fine, l'iniziazione di *Mirra*, il suo rito espiatorio, non è che la posta in palio nel conflitto tra natura e civiltà, ovvero l'amara constatazione, da parte dell'Alfieri giunto, ripeto, al culmine della sua traiettoria, che il prezzo dell'"artificio" (della poesia, della civiltà) è davvero troppo alto. Chi vuole conseguire la maturità, chi vuole crescere, uscire dalla famiglia o dalla tribù, per accedere a una famiglia più grande, non può che "tradire", così che *Mirra* sente le nozze che Peroo, come un puro atto di volontà, come un artificio, come un tradimento. E dalla parte opposta nello schema della "famiglia" (ma è più giusto ormai dire del mito) il padre altri non è che il Padre. Egli ci dice che se sposarsi Peroo sarà un tradimento, essere fedeli sarà un peccato. C'è forse una "ubrietas", un peccato maggiore del desiderio del padre, cioè del desiderio di Dio?

Nel momento in cui Ciniro forza *Mirra* a rivelare la ragione per cui non sposerà Peroo, ossia a pronunciare il nome di colui che solo ama, il nome del Padre, è lui stesso a farsi causa e strumento del più nefasto di tutti i peccati. È il Padre a produrre la parola, è lui a dare il Verbo. Ma proprio quando il Libro Muto del Mondo, sollecitato dall'Azio, ovvero dalla Creazione, acquisterà la parola, la cesserà di essere ciò che era, perderà la sua immacolatezza. Non c'è parola che non sia azione, e non c'è azione che non sia frutto di volontà, di

scelta; allo stesso modo, non c'è scelta che non implichi il male (appunto il tradimento) e, per chiudere il cerchio infernale, non c'è male che non implichi consapevolezza: quando silenzio e innocenza vengono scalfiti da parola e desiderio, la c'è colpa e c'è morte. Quando Ciniro induce *Mirra* a parlare (è il suo modo di violare il tabù, che è primariamente della parola), essa muore.

Rivolta o amore verso i tiranni?

E insomma: la conclamata rivolta contro i tiranni, che fu l'essenza della vita di Vittorio Alfieri, mai s'era scomparsa dalla vergogna (parafrastando un suo verso): E qual era la vergogna se non l'amore per i tiranni? E come poteva concludersi una simile rivolta se non con un fallimento? E precisamente così che finisce la storia dell'astigiano: nello smascheramento di una fatalità ineluttabile, e sapendo che la vita di tutti i giorni, la vita senza miti, è alle porte (come lo è la presa della Bastiglia, questa roccaforte dei miti) e in un'altrettanto fatale critica della metafisica: poiché in questo senso la *Mirra* è coerente con tutto il resto della sua opera, come suo rovescio, come rovescio dell'apprendistato al mondo borghese.

Allo stesso modo, lo spettacolo di Ronconi ci appare come un rovescio stilizzato del labirinto barocco nel quale risiede la sua laica mente. Certo, egli non può prendere posizione rispetto al residuo kantiano che c'è nell'Alfieri (per cui esiste una consapevolezza che precede la stessa parola). Il teatro di Ronconi non può farsi etico che di riflesso. Esso è e resta essenzialmente critico (uno stadio particolare dell'ermetismo); come si vede nella recitazione più che scandita, quasi sillabata degli attori, tra i quali eccelle senza alcun dubbio Remo Girone, ma che risultano tutti giustamente in bilico tra psicologia e mitologia, da Octavia Piccolo e Galatea Ranzi, da Anna Bartolucci a Hossei Taheri e Lorenzo Milanese. Un teatro, direi, criticistico; ma anche, alla fine, nobile ed alto, senza uguali nella sua idea, priva d'ogni enfasi, del linguaggio come metafisica; e nella sua capacità di produrre l'emozione più rara, quella intellettuale.

Al Carignano gran successo della tragedia alfiariana allestita per lo Stabile

Ronconi: una Mirra in crescendo

Per il regista l'opera non è il dramma dell'incesto, la protagonista è vittima della possessività paterna - La vicenda ambientata in un palazzo stile Impero - Straordinaria prova dell'esordiente Galatea Ranzi, molto brava Ottavia Piccolo

TORINO — L'anteprima a inviti della *Mirra* di Alfieri, proposta dallo Stabile di Torino per la regia di Luca Ronconi, s'è conclusa martedì tra prolungati applausi di ammirato consenso, dopo due ore e quaranta di spettacolo senza intervallo, e dopo un avvio assai infelice, che aveva fatto temere una ben diversa conclusione.

Ma, data l'importanza e l'impegno dell'allestimento, occorre andare con ordine.

Il progetto registico: Luca Ronconi ha senza esitazione strappato la vicenda della diciottenne principessa di Cipro Mirra, inconfessatamente innamorata del padre Ciniro, ancorché promessa sposa al giovane sovrano d'Epiro Perèo, all'aura senza tempo del mito, e l'ha calata tra le aristocratiche pareti di un palazzo nobiliare in stile impero, quasi procrastinando d'una quindicina d'anni la messa a stampa (1789) di questa che è la penultima, e probabilmente la più bella, delle diciannove tragedie del grande Astigliano.

Ma, quel che più conta, il regista ha decisamente ribaltato l'interpretazione canonica del (per altro così poco rappresentato) capolavoro: ne ha fatto non la tragedia dell'incesto, che è puro pretesto narrativo, ma il dramma (in questo, tutto nostro contemporaneo, in famiglie dei più disparati ceti sociali) della



Ottavia Piccolo-Nutrice e a destra Galatea Ranzi-Mirra: primi atti infelici, un finale stupendo

possessività affettiva, del maternalismo e paternalismo di chi si specchia nei figli come nello schermo riflettente del proprio egotismo, e protesta di amarli sino alla follia, mentre ama visceralmente solo se stesso, col bel risultato di soffocare del tutto la loro individualità, di ucciderli, se non fisicamente, certo psicologicamente.

Vediamo ora come s'è tradotto questo progetto registico nello spettacolo di cui vi riferiamo, con tutti i limiti di una serata di quasi rodaggio

(quando la critica verrà invitata dopo una settimana di repliche?).

Gli infelici primi due atti: nella fastosa dimora, ricreata molto suggestivamente da Carlo Diappi secondo un modulo fisso (un gran salone rettangolare) che subisce continue variazioni di tonalità cromatiche e di arredo (è, nello scorrere dei cinque atti, *bow-doir*, sala di conversazione, di musica, del trono e, infine, parlatorio), il «gioco al massacro» affettivo, di cui s'è detto, stenta per tutto il primo e

parte del secondo atto a prender colore e vigore, a essere espressivamente persuasivo. Due attori molto notevoli, Remo Girone e Anita Bartolucci, che sono Ciniro e Cecri, il padre e la madre di Mirra, forse bloccati dal panico della prima, si limitano a scandire i versi secondo la grammatica ronconiana, che tende a de-

psicologizzarli, ma purtroppo si mantengono al livello della semplice comunicazione, non riescono, si direbbe, a interpretarli. Solo Ottavia Piccolo, che è la nutrice Euriclea, è so-

bito calda e protettiva, angosciata e trepida. Entra Perèo, il promesso sposo, e ci si deve rendere conto, ahinoi!, che il giovane Hossein Taheri non ha la statura (nemmeno fisica) del personaggio, non potrà mai essere il «magnanimo e accorto» eroe che molte sue battute suggeriscono. Ora è la volta di Mirra, la ventunenne Galatea Ranzi, e, con un intimo respiro di sollievo, s'intuisce che questa esordiente assoluta ce la farà a reggere il ruolo immane. Ha suggestiva presenza fisica (il volto s'è fatto livido, il corpicino esile), ha piglio, ha autorità scenica: e, soprattutto, ha fatto sua una precisa linea interpretativa suggerita dal regista, quella d'essere «addoloratissima», ma non (come Alfieri avrebbe preteso) «buona»: non è, insomma, una vittima pateticamente e precocemente sconfitta: soffre di un dolore aspro e fondo, ma combatte contro la propria disperazione con un furore freddo, tutto di testa.

Uno spettacolo in gran crescendo: con lei e quasi sulle sue orme anche i genitori si rianimano; la scena del terzo atto, quella specie di resa dei conti con Ciniro e Cecri, che s'allacciano, quasi a protezione, alla cintola e guardano la figlia di tre quarti, tenendosi a distanza, ci propone un Girone rinfancato, trionfo del proprio (pretestuoso) altruismo e una Bartolucci

quasi ossessiva nel culto, anche estetico, della prude. Assai toccante, per stranita tenerezza, ancora la Piccolo nella scena del falso congedo in apertura del quarto atto. Subito dopo Ronconi strappa a sorpresa un personale successo, da regista da *grand théâtre*, nella scena (mai eseguita) del matrimonio, con corteggio di gentildonne, pargollette, prelati magnificamente vestiti da Vera Marzot, che cantano in coro su temi di Paolo Torni: è una scena bellissima di smarrimento, sconforto, vergogna generale dinanzi a quella Mirra che s'irrigidisce, barcolla, sviene, rifiutando gli sponsali.

Siamo alle due stupende sequenze finali: l'incontro-scontro tra Mirra e Cecri, uno spasimato abbraccio-ripulsa (bravo Angelo Corti!) con la Ranzi al diapason di quel suo diacono tormento, un filo di voce tagliente come lama; e poi la stremata confessione finale di lei, nel corso della quale Girone capovolge letteralmente la strategia di Ciniro, s'adira e urla per non capire, poi accoglie piangente tra le braccia la figlia-amante, ne ode squassato la frase fatale («Oh madre mia felice...»), si adira quasi su lei morente in un'impossibile copula.

Questo è Ronconi, finalmente, questo val davvero la pena di vedere.

Guido Davico Bonino