

Alberto Bentoglio

Violento e sacro: l'*Edipo Re* di Franco Branciaroli nello studio di Sigmund Freud

Edipo Re di Sofocle, per la regia di Antonio Calenda, nella traduzione di Raul Montanari, inaugura la stagione teatrale 2009/2010 del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia. Si tratta di un fortunatissimo spettacolo - coprodotto dallo Stabile con il Teatro degli Incamminati e con il Teatro Vittorio Emanuele di Messina (dove debutta nel marzo 2009) - che trova in Franco Branciaroli un protagonista apprezzato da pubblico e critica. Alla base di questo *Edipo Re* sta la scelta registica di Calenda che nasce da una rilettura dell'originale sofocleo, integrata dagli assunti teorici di differenti studiosi e, in particolare, di Sigmund Freud.

Sigmund Freud - osserva il regista nelle note redatte per il programma di sala - ritiene che *Edipo Re* prefiguri la metodologia che consente l'esplorazione dell'inconscio: la psicoanalisi. Attraverso l'archetipo di Edipo inventa un fondamentale itinerario per la conoscenza delle latebre più ignote della nostra interiorità. Egli teorizza che si scateni fra padre e figlio un inconsapevole e inconscio meccanismo di competizione, il cui oggetto è la madre. Grazie al pensiero freudiano l'implicazione fra mito e psicanalisi esprime tutte le proprie potenzialità metaforiche, allusive, e diviene oggetto di ulteriori indagini che attraversano l'intero secolo - quelle di Felix Guattari, Jacques Lacan, Gilles Deleuze... - studiosi che, pur contestando lo scienziato austriaco, rimangono in qualche modo legati alla sua invenzione primigenia.¹

Da qui, la scelta di mettere in scena uno spettacolo di ricerca, che ripercorra all'indietro il tempo, per riafferrare il senso vero e profondo di un passato che, a suo avviso, è stato spesso frainteso.

Ecco che Edipo - prosegue Calenda - rimandando a un immaginario novecentesco e mitteleuropeo in cui ci riconosciamo, ci appare mentre freudianamente, attraverso indizi disseminati nel suo vissuto come *lapsus*, ricostruisce e riscrive con parole di atroce verità il proprio percorso esistenziale, individuando finalmente le radici della propria magmatica parte oscura, della propria inattitudine a conoscersi in profondità. Nello sfondo della pestilenza, su cui si apre lo spettacolo, ho avvertito un sintomo disturbante, l'equivalente di una moderna nevrosi, di cui vanno ricercate le cause: la malattia è il primo sintomo del declino di una vita perfetta (in cui Edipo è re, padre, marito sereno) minata alla base da un nucleo problematico e irrisolto. In tale ricerca il testo procede per epifanie successive, per disvelamenti che si susseguono secondo le grandi convenzioni del teatro antico. Il capolavoro sofocleo continua a conquistarci attraverso l'effetto dell'ironia tragica, dell'ambiguità poetica (continuamente il pubblico è al corrente di notizie che Edipo si affanna a scoprire), attraverso la raffigurazione della drammatica solitudine del protagonista e il misterioso concetto di "necessità" - l'*anagke* nella cultura greca - che noi moderni non conosciamo ma che, potentissima nella cultura antica, spinge Edipo a non essere contemplativo, a compiere un estenuante scavo nel passato per raggiungere la sua drammatica verità (in pieno Ottocento, Friedrich Hölderlin stigmatizzava questo atteggiamento, sostenendo che Edipo "interpretò troppo infinitamente le sentenze dell'oracolo").²

Il confronto con René Girard, apprezzato antropologo, critico letterario e filosofo franco-americano che Calenda aveva già avuto modo di studiare per il suo allestimento shakespeariano di *Amleto*, nel 1998, offre al regista nuove intuizioni su alcune dinamiche sociali e di gruppo.

¹ Antonio Calenda, *Note di regia* pubblicate sul programma di sala dello spettacolo. Teatro Stabile del Friuli, stagione 2009/2010.

² *Ibidem*.

La sua impostazione scientifica, non gli impedisce una possente visionarietà, fonte d'ispirazione molto preziosa per chi si accinge alla messinscena di un imponente reperto classico. L'assunto su cui è fondata la sua ampia produzione saggistica e, in particolare, il fondamentale *La violenza e il sacro*, ha permesso al nostro spettacolo di compiere un passo ulteriore rispetto le ipostasi freudiane. Lo studioso asserisce, infatti, che gli individui tendono a un'equivalenza fra i desideri (un concetto che definisce "desiderio mimetico"): tendono tutti ad ambire al medesimo oggetto e questa "indifferenziazione" genera quasi sempre un sentimento di rabbia da cui scaturisce poi la violenza. Applica anche al mito tale concetto, identificando nella rivalità edipica padre-figlio un esempio di "desiderio mimetico". Ma l'*Edipo Re* è punteggiato da altri scontri riconducibili a questo meccanismo. In una delle prime scene assistiamo a uno scontro fra Edipo e Tiresia riguardo al sapere, poi fra Edipo e Creonte, dove il campo del confronto è, invece, quello del potere... Per uscire da tali rivalità e crisi - che potrebbero condurre alla rovina della società, come pure all'estinzione del *génos* - la comunità si unisce contro una vittima sacrificale, un capro espiatorio che la purificherà e che una volta immolato sarà investito di sacralità. Edipo è un emblema di tale dinamica: la sua "diversità" rispetto ai tebanici (è uno straniero, è affetto da zoppia), lo colloca fin dal suo primo apparire quale possibile capro espiatorio...³

In tale collocazione, il personaggio di Edipo assume, dunque, un significato profondamente differente rispetto alla pur ricca tradizione di rappresentazione che ha accompagnato fino ad oggi le messinscene di questo testo.

Nella messinscena ho inteso che il suo itinerario di conoscenza si svolgesse quasi fra il sonno e la veglia, con il Coro che funge da ponte fra queste due dimensioni, fa da eco, da moderno, incisivo commento, ma che possiede anche la funzione di veicolare al pubblico lo stupore e conserva una forte ancestralità. Ancestralità che si esplica spesso attraverso soluzioni sceniche, al cui centro, è proprio il Coro: sono gli occhi misteriosi dei coreuti a dare per la prima volta il segno dello scrutare, del voyeurismo che connota l'intero spettacolo. Ritroviamo poi il senso dell'atavico nel dialogo fra il protagonista e il pastore, cui è il Coro a dar voce, in un onirico *unicum* che evoca il senso dell'indifferenziazione girardiana... Poche altre figure, al di là del Coro, si relazionano dall'esterno con Edipo nella nostra messinscena: il primo messaggero che reca notizie che si espandono fra il vissuto conscio e l'inconscio del protagonista e Creonte, simbolo di un potere terreno che rimane estraneo alla sua ricerca profonda. Gli altri personaggi - soluzione in cui si sostanzia nuovamente l'indifferenziazione girardiana che genera violenza - sono invece "vissuti interiormente" dal protagonista, quasi attraverso momenti di *trance* psicanalitica, che contemporaneamente sono metafora dell'incarnarsi in Edipo delle radici di ogni colpa.⁴

Freudianamente disteso su un divano-lettino, Branciaroli/Edipo rivive, infatti, come in un sogno la propria vicenda, dando voce agli altri personaggi della tragedia - Tiresia, Giocasta, il secondo messaggero - e interagendo "fisicamente" con il solo Creonte e con il Coro.

A Franco Branciaroli dunque ho chiesto di interpretare parallelamente Edipo e Tiresia nella scena del loro pesante diverbio, poi il secondo messaggero che fa rivivere a Edipo il trauma delle sue origini. Infine, l'attore incarna Giocasta, inizialmente scettica, mossa da una sorta di *ratio* preilluminista davanti all'ansia sollevata dai vaticini, ma poi doppio viscerale della coscienza di Edipo, dilaniata e come lui incapace di sopportare la visione degli orrori inconsapevolmente compiuti. Davanti al senso di colpa che li divora, Giocasta sceglie la morte fisica; Edipo sceglie - ed è utile sottolineare che sceglie consapevolmente qui per la prima volta nella sua esistenza - la morte interiore, di ritornare, accecandosi, a quel buio che lo ha sempre accompagnato. Nella chiave di lettura irregolare, onirica che ho scelto, l'idea del "vedere" che assurge a *leitmotiv* concettuale e riecheggia costantemente lungo lo spettacolo, anche sul piano delle immagini, diventa momento di un paradosso nella conclusione della tragedia (l'accecamento di Edipo).⁵

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

Un disegno registico forte e impegnativo che per la sua realizzazione richiede la piena condivisione d'intenti, oltre che del protagonista, di tutti i collaboratori artistici.

Ai collaboratori, che mi hanno accompagnato nella grande avventura della mente che è stato l'allestimento di *Edipo Re*, ho chiesto una scatola di velati neri, penombre e tagli di luce, a ribadire la dialettica fra chiarezza e mistero. Uno spazio mentale, onirico, allusivo, che lasciasse intravedere gli incubi e le verità che segnano il cammino del protagonista. Un percorso, lungo le antinomie e le lacerazioni interiori che conducono l'uomo alla cecità, cioè alla consapevolezza dell'impossibilità di conoscere. Ad un orizzonte, apparso dopo una notte di delirio irta di rifrazioni, ove trionfa l'irrazionale, l'obliquo, il dionisiaco.⁶

Non stupisce, dunque, il fatto che anche per Branciaroli le sopra citate riflessioni di Girard siano fondamentali per una comprensione moderna e attuale di *Edipo Re*, tragedia dove la violenza è il sentimento prevalente. Non il dolore, non il sospetto, bensì l'ira, elemento che in tutta l'epica contraddistingue personaggi chiave quali Edipo o Achille. I personaggi principali creano un "triangolo d'ira" – osserva sempre Branciaroli – "sono tre mostri": Giocasta è un mostro, poiché ha partorito figli dai figli; l'indovino Tiresia⁷ è un mostro, poiché ha vissuto da donna e da uomo; Edipo, infine, è un mostro, poiché incestuoso e sciancato. Tre personaggi accomunati, dunque, dalla mostruosità. Il fatto poi che un singolo attore li interpreti nello stesso spettacolo non deve considerarsi una ostentazione di capacità virtuosistiche, bensì un modo per evidenziare che i personaggi tragici non sono reali, bensì "scontri di pensieri". Il fatto poi che in epoca antica fossero i soli uomini a recitare - aggiunge Branciaroli - è una scelta filologica che coincide con le indicazioni registiche, ma che non è alla base dello spettacolo. Interrogato su cosa lo abbia convinto a pensare che tre personaggi possano essere una sola persona, l'attore, infatti, risponde:

Questa cosa si basa sulla teoria di un filosofo che si chiama René Girard. In un suo libro, *La violenza e il sacro*, constata che negli uomini, quando si desidera tutti la stessa cosa, nasce il conflitto mimetico, la cui forma più banale è la gelosia. Lui dice che intere stirpi sono sparite per questo e per evitare questa cosa, che è quella che teme di più, cosa si è inventato l'uomo? Il capro espiatorio, che non deve essere uno di lì, altrimenti si scatena la vendetta dei famigliari, deve essere possibilmente uno sciancato ecc, deve avere delle caratteristiche per cui nessuno possa vendicarlo. La peste iniziale non è la peste, ma la discordia, questo conflitto mimetico che dilaga.⁸

Girard, a sua volta, sembra ipotizzare che lo stesso Sofocle abbia, in qualche modo, fatto propria questa teoria.

Secondo Girard loro lo sapevano benissimo, ma non lo rivelavano: non puoi dire che una civiltà si basa sul sacrificio umano. La funzione del re è quella di permettergli tutte le porcherie: ai re di certe tribù africane era permesso l'incesto perché così non lo faceva nessun altro, per poi ucciderlo quando incominciava ad invecchiare. Il re nasce già come capro espiatorio e sa che morirà. Quando vengono a mancare le differenze, scatta la violenza, tutti diventano identici. Le differenze quindi vanno mantenute

⁶ *Ibidem*.

⁷ Sulle vicende di Tiresia, trasformato in donna per sette anni per ritornare successivamente uomo, si veda il volume di Emilia Di Rocco, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori Riuniti, 2007.

⁸ Elena De Dominicis, *Branciaroli, uno e trino nell'Edipo Re*, "La domenica di Vicenza", 30 ottobre 2010.

se vuoi mantenere la pace. Tra Tiresia ed Edipo non c'è differenza, quando si incontrano litigano come pazzi e dicono le stesse battute: "Il colpevole sei tu". Puoi prendere la battuta di uno e darla all'altro, non cambia niente. Giocasta è un mostro, come gli altri: Tiresia è stato donna sette anni, Giocasta è incestuosa, sono tre mostri, questo li accomuna e per questo li può fare lo stesso attore. Questo funziona perché nella tragedia greca non ci sono i personaggi, ci sono le maschere. Questi non hanno caratteri, non c'è psicologia: non sai se Medea era alta, magra, grassa. Euripide effettivamente un pochino ne mette, ma Sofocle è puramente ideologico: non sono personaggi, ma scontri di pensiero. Non si potrebbe fare con Shakespeare. Qui sono pensieri che volano. Loro facevano più o meno così: usavano la voce ed erano in tre che facevano otto personaggi, quando usciva di scena uno, cambiavano maschera.⁹

Inoltre, per comprendere correttamente l'operazione registica di Calenda, Branciaroli indica una premessa immaginaria: nella Vienna di Freud d'inizio Novecento, un solitario e ricco uomo d'affari (Branciaroli appunto) affronta quotidianamente il proprio complesso edipico. Psicologicamente provato dalla morte della madre, una prostituta d'alto borgo, con la quale ha avuto da sempre un rapporto morboso, egli vive ora una sorta di sdoppiamento. Di giorno uomo serio e autonomo, di notte fanciullo ferito e nostalgico che si traveste appunto da madre/prostituta con *guêpière*, calze a rete e scarpe rosso vermiglio. L'uomo d'affari 'sopravvive' solo compiendo tale rito spesso di fronte al suo psicanalista/*alter ego* al quale racconta, meta teatralmente, la vicenda di Edipo, re di Tebe. Prendendo le mosse da questa premessa, alternando toni di voce e costumi e trasformandosi da un personaggio all'altro, Branciaroli si trasforma nell'arrogante e violento Re tebano, nella madre Giocasta in preda alla passione, nel solenne e pacato Tiresia, nel secondo messaggero che compare alla fine della tragedia, in continuo dialogo con gli attori del Coro, popolo e voce narrante, e con Creonte, unico attore a fronteggiare realmente Edipo.

Su quel divano-lettino Edipo si allunga, si accovaccia, si struscia, come per covare tutti i propri fantasmi, i propri sogni impossibili, per esempio di essere al tempo stesso uomo e donna, vittima e carnefice. Branciaroli è Edipo ma è anche Giocasta, in *guêpière*, reggicalze, calze nere, scarpe rosse con i tacchi a spillo. E quando Giocasta deve faticosamente tirare fuori i ricordi antichi, di quando Laio fu ucciso, ecco Branciaroli-Giocasta disteso sul divano, con le gambe sulla spalliera, divaricate, a muovere il corpo come nel *travaglio* del parto, perché la verità che emerge è dolorosa come una nascita. Eguale efficace il contrasto vocale con Tiresia, con un suo tono più roco, lento, inquisitoriale.¹⁰

La scenografia dello spettacolo è firmata da Pier Paolo Bisleri. L'intera vicenda è immaginata all'interno di un ampio spazio vuoto (forse lo studio psicanalitico del dottor Freud), "uno spazio emotivo" abitato dal solo Branciaroli/Edipo che, ad apertura di sipario, ci appare sdraiato su un divano-lettino ottocentesco, ricoperto da un tessuto scarlatto. Accanto a lui, in silenzio, seduto su una sedia, lo psicanalista/*alter ego*, sempre di spalle al pubblico. Due pareti in marmo scuro e due porte con stipiti scanalati delimitano lo spazio dell'azione, in un'atmosfera di "opulenza raggelata". Il palcoscenico prevede, inoltre, due sezioni laterali, mantenute in penombra,

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Angela Falco, *Edipo Re: l'arroganza del potere. Un grande Branciaroli*, "Turin Dams Review", Università di Torino, 3 maggio 2010.

che ospitano il Coro. Differentemente da Branciaroli che non esce mai di scena, se non per indossare gli abiti femminili di Giocasta, il Coro cambia spesso piano d'azione, prendendo anche posto su una scalinata praticabile che permette ai coreuti di commentare la vicenda da un luogo sopraelevato. Alla fine della rappresentazione, su questo stesso piano, appare il secondo messaggero che svela la verità ad Edipo. Da notare l'utilizzo di un fondale in tulle trasparente, posizionato alle spalle degli attori, che crea una zona quasi invisibile dove compare e si aggira, evocata dalle parole di Edipo, la *silhouette* di Giocasta.

Realizzati da Stefano Nicolao, i costumi sono di taglio moderno e appartengono al nostro quotidiano: sia Creonte, sia il secondo messaggero, sia Tiresia indossano cappelli, sciarpe di lana e soprabiti moderni, di tonalità scure. Edipo veste pantaloni e soprabito scuri, anfibi neri lucidi e si appoggia ad un nero bastone per alzarsi dal divano-lettino e camminare sul palco (il nero è il colore dominante, sinonimo di lutto e morte). Totalmente differente è l'immagine di Giocasta, che Branciaroli interpreta indossando un costume che lo mostra al pubblico in maniera grottesca, quasi ridicola, andando a mutare il tono solenne e cupo che fino ad allora ha dominato la scena. Giocasta è rappresentata come una prostituta, seminuda, in *guêpière* in raso nero, calze a rete, scarpe rosse con tacco; il capo è coperto da un grande cappello nero a tesa larga. Interpretati da giovani attori, i coreuti indossano lunghi pantaloni neri, scarpe chiuse con lacci e, per la maggior parte dello spettacolo, mostrano il petto scoperto. Soltanto quando sono interrogati da Edipo sulla morte di Laio, vestono camicie bianche di taglio classico. Suggestivo è il costume disegnato per la scena finale dove tutti i coreuti compaiono travestiti da capro (con evidente riferimento alla nascita della tragedia), a torso nudo, indossando un "pantalone" in pelo bianco ispido che termina con due zoccoli rosati. Il loro volto è bianco, coperto da una maschera demoniaca. Sul capo portano corna nere e bianche. Le musiche di scena sono opera originale del compositore Germano Mazzocchetti. Si tratta di una partitura per orchestra d'archi, caratterizzata da sonorità stridenti, capaci di trasmettere al pubblico - come una "colonna sonora" che ricompare nei momenti più drammatici dello spettacolo - la *suspence* e l'atmosfera da *thriller* che domina la tragedia.

Ideato da Gigi Saccomandi, il progetto illuminotecnico è, infine, l'elemento visivo più significativo di questo allestimento: infatti, se i personaggi e il Coro restano prevalentemente fermi e agiscono in una scena unica, le luci sono l'elemento dinamico che accompagna e valorizza lo svolgersi degli avvenimenti. Fin dall'apertura del sipario, le luci introducono lo spettatore in un mondo onirico, dominato da un'atmosfera rarefatta e irreali. Alcuni proiettori bianchi illuminano frontalmente il divano-lettino di Edipo, lasciando il resto della scena in penombra. Con l'ingresso del Coro, un secondo proiettore, posizionato sul lato sinistro, illumina il palco senza, tuttavia, rendere riconoscibili i volti dei coreuti. Il fascio luminoso aumenta progressivamente nel corso dello

spettacolo: si riflette ora su Creonte al cospetto del Re, ora su Tiresia, ora su Edipo, evidenziandone drammaticamente i gesti. A ciò si aggiunge un'illuminazione dall'alto, che sagoma i corpi degli attori e dà un senso di profondità spaziale. Giocasta “compare” in scena due volte: la prima come *silhouette* (un’“ombra cinese”), illuminata da due proiettori frontali; la seconda quando Branciaroli/Giocasta, illuminato da un sagomature di taglio con una gelatina fredda, si presenta al pubblico in abiti femminili. Infine, quando Edipo si acceca, tutto torna nella penombra. Seduto al centro del palco, sulla sedia occupata fino ad allora dal suo psicologo/*alter ego*, illuminato da un raggio bianco, Branciaroli attraversa la scena che, per la prima volta dall'inizio dello spettacolo, non è più rarefatta, bensì si fa facendo via via più concreta. Mentre il Coro declama gli ultimi versi della tragedia, il fondale si illumina. Poi, la scena scivola lentamente nelle tenebre, accompagnando il viaggio di Edipo nell'oscurità eterna in cui vivono coloro che non vedono.