

Tragùdia, anatomia di un destino

Prima ancora che un uomo pronunci il proprio nome, una comunità ha già occupato lo spazio. Cammina, attende, ascolta, si raccoglie. Potrebbe essere Tebe, ma anche un paese del Mediterraneo rimasto fuori dal tempo, dove le disgrazie individuali appartengono ancora a tutti e i morti conservano una cittadinanza che nessuno osa revocare. È dentro questa umanità plurale che Alessandro Serra colloca il suo Tragùdia – Il canto di Edipo, liberamente ispirato alle opere di Sofocle e ai racconti del mito: non davanti alle rovine della Grecia, ma dentro ciò che della tragedia potrebbe essere sopravvissuto nei gesti, nelle voci e nella memoria dei corpi.

Serra rinuncia programmaticamente alla ricostruzione. Il suo antico non ha colonne, pepi da repertorio o nobili citazioni archeologiche. È un'antichità immaginata attraverso l'essenziale. La scena possiede la nudità di un luogo destinato a una cerimonia

di cui abbiamo dimenticato le regole: superfici, materia, pochi oggetti, ombre. Tutto è sottoposto a una disciplina severissima.

La regia procede infatti per condensazione. Serra, che firma anche scene, luci, suoni e costumi, non aggiunge quasi nulla che non abbia una precisa funzione ritmica o figurativa. Persino l'immobilità diventa azione. Un corpo collocato nel punto esatto dello spazio può modificare l'intera percezione della scena; una luce laterale trasforma una figura senza bisogno di scenografia.

Dentro questa architettura agiscono Alessandro Burzotta, Salvatore Drago, Francesca Gabucci, Sara Giannelli, Jared McNeill, Chiara Micheli e Felice Montervino. Parlare semplicemente di cast sarebbe però riduttivo, perché Serra lavora deliberatamente contro la gerarchia tradizionale fra protagonista e comprimari. Le figure acquistano significato nella relazione con l'insieme.

Il coro recupera così una centralità non antiquaria ma drammaturgica. È moltitudine e personaggio, coscienza e minaccia. Talvolta osserva, talvolta sembra determinare ciò che osserva. La collaborazione di Chiara Micheli ai movimenti contribuisce a una scrittura fisica estremamente controllata: braccia, torsioni, distanze e avanzamenti producono senso prima ancora della parola.

È proprio la parola, tuttavia, una delle scommesse più audaci dell'allestimento.

La traduzione di Salvino Nucera in lingua grecanica sottrae Sofocle all'automatismo dell'ascolto. Per lo spettatore che non conosce quella lingua, il discorso deve passare attraverso un'esperienza preliminare: essere udito prima di essere decifrato. La voce riacquista peso materiale. Con le elaborazioni vocali e i canti di Bruno de Franceschi, la battuta può diventare lamentazione, formula, ritmo collettivo.

La soluzione è teatralmente fertile, ma non priva di

conseguenze. La distanza linguistica intensifica l'estraneità del mito e, contemporaneamente, può raffreddare alcuni passaggi. Si rimane affascinati dalla tessitura sonora anche quando l'urgenza emotiva arriva con minore immediatezza. È una contraddizione che Serra non risolve e che appartiene alla natura stessa dell'esperimento.

Jared McNeill costruisce Edipo evitando l'enfasi monumentale. Il suo re interessa soprattutto nel progressivo deteriorarsi delle certezze. All'inizio domanda perché crede ancora che le risposte possano ristabilire un ordine; poi ogni risposta diventa un colpo inferto all'identità di chi l'ha pretesa. L'indagine cambia lentamente natura: da esercizio del potere a procedura di autodistruzione.

È una delle intuizioni più efficaci della regia. Edipo non è soltanto colui che non conosce la verità: è colui che non sa smettere di cercarla.

Eppure Tragùdia presenta anche un limite interes-

Alessandro Serra attraversa il mito di Edipo facendo della tragedia una partitura di corpi, canto e lingua grecanica

sante, precisamente là dove manifesta la propria eccezionale qualità formale. Il teatro di Serra possiede ormai una sintassi riconoscibile: il rapporto con l'ombra, la composizione dei corpi, l'arcaismo reinventato, il canto, la materia, la dimensione comunitaria. Dopo lavori come Macbett, questa grammatica non può più beneficiare interamente dell'effetto della scoperta.

Alcuni quadri sono di una bellezza quasi insolente. Serra possiede un talento raro nel trasformare lo spazio in immagine e l'immagine in durata. Ma proprio quella compiutezza apre un interrogativo: quanto orrore può sopravvivere quando l'orrore è organizzato così magnificamente?

La questione non è secondaria. La vicenda di Edipo è una catastrofe del corpo, della famiglia, della città e della conoscenza. Dovrebbe produrre anche deformità, perdita, eccedenza. Serra, al contrario, conserva quasi sempre il dominio della forma.

Persino quando introduce il basso corporeo, il grottesco o improvvise incrinature della solennità, la macchina scenica rimane saldamente nelle sue mani. Alcuni di questi scarti liberano salutariamente la tragedia dal rischio della ieraticità; altri appaiono meno necessari e interrompono una tensione costruita con maggiore efficacia altrove.

È il curioso rovesciamento sul quale poggia l'intero spettacolo: Edipo precipita nel caos mentre la regia continua a governarlo.

Ma sarebbe ingeneroso confondere il rigore con il formalismo. Nei momenti migliori Tragùdia supera la propria stessa bellezza.

Accade quando il coro diventa realmente comunità, quando una voce sembra provenire da una distanza non misurabile, quando gli attori cessano di apparire come elementi di una composizione e tornano a essere semplicemente carne esposta alla sciagura.



Serra non pretende allora di riportare in vita la tragedia greca. Fa qualcosa di più intelligente: misura la distanza che ce ne separa.

E scopre che Edipo non ha bisogno di essere nostro contemporaneo. Siamo noi, semmai, a non avere ancora finito di diventare contemporanei di Edipo.

