

Qui accanto e a destra,
due scene da
"Dialoghi delle
carmelitane"
nell'allestimento di
Luca Ronconi

*"Dialoghi delle
Carmelitane"
di Bernanos
messo in scena
a Modena
da Luca Ronconi*



La Rivoluzione uccide i tormenti della fede

dal nostro inviato FRANCO QUADRI

"LA REPUBBLICA"

22/03/1988

MODENA — Perché i *Dialoghi delle Carmelitane*? Si conoscono i limiti del famoso testo, ripreso nei mesi scorsi ma con scarsa udienza anche alla Comédie Française, per celebrare il centenario della nascita di Georges Bernanos. Il grande scrittore cattolico aveva 59 anni ed era alla sua ultima opera, quando gli furono richiesti dei dialoghi per completare una sceneggiatura cinematografica di Padre Raymond Bruck Berger sul martirio delle Carmelitane di Compiègne. Ma per il film, che si fece comunque ed ebbe anche un remake, il suo contributo sembrò troppo ridondante e letterario: fu quindi dirottato alla scena, anche a quella lirica, nell'edizione musicata da Francis Poulenc. Aveva però ereditato un handicap: la cornice convenzionale del soggetto, tratto dalla novella tedesca di Gertrude von Le Fort. L'ultima al patibolo, ispirata a sua volta alla relazione dei fatti trasmessa dall'unica suora del Carmelo scampata nel 1794 alla ghigliottina.

Non tutti storici i personaggi

L'esecuzione appartiene agli anni bui della Rivoluzione Francese, ma non tutti storici sono i personaggi. Non lo è per esempio Bianca De La Force, la ragazza di grande famiglia usata come macchina per introdursi nel convento: ed è lei a costituire la debolezza del racconto con la debolezza di un carattere che contraddice programmaticamente il suo nome. La vicenda è determinata dalle stazioni della sua educazione religiosa, prima funzionali a illustrare i misteri della Regola, poi

parallele all'escalation della paura; e risente quindi delle sue crisi da psicoanalisi, dovute a un trauma da parto.

Forse proprio la serie contraddittoria di stratificazione del testo può aver stimolato l'interesse di un regista dalle scelte prevedibili come Luca Ronconi, amante delle complessità strutturali e delle opere a molti personaggi, ma solitamente refrattario agli autori contemporanei, oltre che lontano per formazione da una tematica religiosa. Ma, a proposito di formazione, forse non è influente un episodio autobiografico: il regista debuttò infatti sulla scena come attore anzi come comparsa, ancora allievo dell'Accademia nel primo allestimento italiano del dramma, diretto da Orazio Costa, nel '52, a San Miniato. L'ATER-Emilia Romagna Teatro (coproduttore con il Centro culturale Francese di Milano) in realtà l'aveva interpellato per uno spettacolo che anticipasse di un anno le commemorazioni della Rivoluzione Francese. La sua controproposta dei *Dialoghi* voleva essere evidentemente provocatoria verso la febbre da anniversario: anche se è vista dalla parte della vittima, con l'occhio di uno scrittore legato all'intransigenza dei vecchi monarchici, la Rivoluzione funge da contorno pretestuoso e indefinito in un testo che si trasfigura solo davanti alle vertigini della fede, mentre l'impianto risente di compromessi e ridondanze ripetitive.

I rappresentanti del nuovo potere sono ritratti come bieche e indefinite macchiette, e la messinscena ne smorza qualche durezza, facendone degli strumenti da commedia, rivestiti di bandiere non come giacobini, ma quasi

per una spiritosa estrapolazione dal *Viaggio a Reims*. Gli eventi esterni diventano così cliché: in coerenza con l'origine dei *Dialoghi*, sono affidati a spezzoni di film, presentati nella cornice alta della scena in più video riprodotti e verticalizzati su un'anta alla destra. Lì una rivolta apre lo spettacolo e poi invade con un'irruzione anche sonora il convento; ma si tratta di stereotipi del Settecento sommati a situazioni di insegnamento; un vecchio Danton di Jamings e quello recente di Wajda, inquadrature di Lubitsch, Pola Negri, il finale di *Le Jour se levé*, ma anche Westfront 17 con le trincee della Grande Guerra. Oltre all'associazione visiva con la guerra civile, si vuole alludere a un episodio della vita di Bernanos con lo stesso spirito delle citazioni di altri film girati nel tempo in cui il testo fu scritto.

Gli anni Quaranta si respirano anche davanti alle religiose improvvisamente in borghese con i loro straccetti, mentre la Parigi dell'occupazione si riflette nella scena suggestiva ambientata in un cinema, come accadeva nei *Paravent di Chéreau*, con due file di persone sedute di spalle al pubblico a seguire le proiezioni e a scambiarsi confidenze clandestine.

I costumi di Carlo Diappi appartengono genericamente al nostro secolo, chiamato a esprimere nell'intolleranza il volto del persecutore. Una di queste forme di intolleranza sembra risalire quando le monache si avviano al patibolo, al canto del *Salve Regina*, ed entrano a una a una in una piccola porta che sembra designare una camera a gas. Subito dopo, l'alzarsi della parete ce le mostra nude su un tumulo, una catasta di carni, come in certe fo-

to dei campi di sterminio. Ma se rappresentassero invece l'immagine di una pace raggiunta, come in una scena alla fine di una notte di festa?

Sul pensiero costante della morte, che alimenta ogni momento di una vita di meditazione, si sviluppano le pagine più alte di questo testo scritto da un morente. Le tre vere protagoniste, le due successive priore e la loro vice, incarnano, prima di tre caratteri, tre idee di come vivere la fede: la passione, l'orgoglio del sacrificio, la concretezza di una continua ricerca di conciliazione.

Sulla ghigliottina come una santa

Ma secondo «la legge di Dio», il loro confronto trova una conclusione che ogni volta contraddice le attese: la madre santa muore in preda all'angoscia nel suo letto, l'esaltata per il martirio viene sottratta alla ghigliottina, la mediocre realista vi sale da santa. È la debole suor Bianca che era scappata arriva volontariamente al temuto sacrificio. Fino alla fine brilla la dialettica interna di una comunità predestinata, un microcosmo dove coesistono le classi e le concezioni di vita: Ronconi cerca di sottrarlo ai facili schematismi e sembra leggerci una grande passione laica, nel senso che sottolinea i valori individuali delle persone, isolate ciascuna con se stessa, anche nello spazio fisico, come vuole il rispetto della regola o delle regole di S. Teresa.

Questo è molto bene evidenziato dal nitore geometrico degli ambienti essenziali e monocromi, coi loro profili squadrati, alla

stregua delle stanze intercambiabili ideate negli anni Cinquanta da Luciano Damiani per i giacobini. La macchina della storia avanza con solennità, frugando il convento con un'implacabile carrellata: la serie delle pareti spesso identiche di Margherita Palli procede da un lato, dietro scendono i fondali con le loro porticine intagliate, in primo piano scorre un pannello nero che azzerà le immagini, come un cancellino sulla lavagna, generando le dissolvenze.

Il meccanismo si blocca di solito su una frammentazione dello spazio in più ambienti, grazie a successivi divisori, perpendicolari al pubblico, come le due grate del parlatorio che, nella scena bellissima dell'esame iniziale, separano la vecchia superiora e l'aspirante novizia, stagliate ciascuna coi propri gesti nitidissimi nel vuoto dello spazio, e il rapporto è anche recitativo tra la magistrale Franca Nuti, che riesce a coniugare il tormento non umano della perfezione e una sensibilità umanissima filtrata con ritengo, e Sabrina Capucci, due volte allieva concentrata in una formalizzazione freddamente dimostrativa nonostante gli eccessi vocali.

Il frastagliarsi ininterrotto dell'azione negli ambienti riproposti germigna grandi momenti come la scena madre della morte della stessa superiora, dove i movimenti magici di una vera e propria sequenza registica concludono l'appassionato primo piano. Ed ecco l'entrata di Marisa Fabbri, la nuova priora borghese, che delinea già dalla camminata e dal movimento degli occhi un carattere, vissuto nel trasporto dei monologhi ma anche nella continuità delle conoscenze; e nel suo cambiarsi nella penon-

bra, mentre di là si svolge una riunione, per riemergere come una frettolosa signora Miniver col suo abito, costretta a «travestirsi», come di Carnevale.

Ecco la lucida passione di Paola Mannoni, che all'antagonista non dà una facile durezza, ma la forza del dissenso quasi sempre soffocato e la consapevolezza di staccata dovuta dopo tutto al personaggio che col suo memoriale ha fornito le prime basi al testo. Ecco le piccole concretezze sprizzare dalla felicissima personificazione di Gabriella Zamparini: e il vagabondare nevrotico e inquietante da stradiato clandestino del cappellano privato dei poteri di Maurizio Donadoni.

Un po' troppe le spiegazioni

Bisogna dire che vi sono anche dei noi, come i ruoli aristocratici maschili realizzati da Pino Colizzi e da Alessandro Gassman, conformandosi all'artificialità del prologo? O che l'arrivo alla conclusione delle cinque ore della serata è reso un po' faticoso da passaggi del testo pedanteschi nello spiegare? Ma a riscattarli interviene l'apparizione emozionante delle suore ridotte a civili tutte con vestiti diversi, ma che pure perdono l'identità conquistata sotto l'uniformità della veste. Perché escono personalizzate, le più anziane e toccate Anna Lelio e Annamaria Tornia, la pfeccia Marina Zanchi, Angela Baviera, Anna Recchimuzzi, Rita Falcone, Laura De Angelis, Biancamaria Lelli e Raffaella Lebboroni, tutte assieme alla ghigliottina e poi al trionfo.