

## Il Laboratorio di Prato

di Franco Quadri<sup>1</sup>

Questo Laboratorio senza parametri, destinato quindi a procedere empiricamente con continui ritocchi, si pone come oggetto l'analisi della comunicazione teatrale, implicando ovviamente un sistema di escursioni interdisciplinari. Il progetto di partenza (da coprirsi in due anni, che saranno poi prorogati a tre, ma tra innumerevoli interruzioni, contrasti burocratici e difficoltà economiche) è affascinante e macroscopico: anche se non verrà integralmente realizzato, deve essere conosciuto compiutamente perché solo la complessa organicità del disegno può far comprendere l'ambizioso meccanismo messo in atto, con fondi e organizzazione purtroppo inadeguati, per un risultato che si sarebbe potuto valutare solo nella sua mai attinta totalità.

Per la sezione più specificamente teatrale si parte dalla decodificazione dei codici già acquisiti: dal concetto di personaggio messo in questione affidando l'interpretazione delle *Baccanti* di Euripide a una sola attrice, al concetto di testo, attraverso gli allestimenti paralleli di tre pièce scritte in diverse epoche ma che raccontano la stessa storia, cioè *La vita è sogno* di Calderon de la Barca, e *La torre* di Hugo von Hofmannsthal e *Calderon* di Pier Paolo Pasolini, che di questo dramma sono due rimediazioni critiche.

Si è detto che *Le Baccanti* nascono come una riflessione critica sul concetto di personaggio. A Marisa Fabbri unica interprete non si richiede l'immedesimazione nelle diverse immagini cui è chiamata a dar voce, ma di continuare a essere se stessa, recitando in prima persona, al fine di smontare la prima convenzione alla base del teatro, quella che spinge a attribuire a personaggi diversi le singole parti della scrittura. Risaliamo alle origini del teatro quando quest'idea di personaggio cominciava a venir imposta artificialmente dall'autore, secondo schemi ben determinati di dialoghi a due, contrapposti a un coro ancora unitario, a una materia in realtà indifferenziata.

Il principio che guida la lettura del testo in un anno o quasi di studio al tavolino condotto dall'attrice col continuo controllo del regista non è più quello della divisione in personaggi, ma di scandire le contrapposizioni concettuali tra i blocchi successivi del testo, da tradurre in contrapposizioni ritmiche di intensità. Si trattasse di un romanzo o di un poema, a nessuno parrebbe un arbitrio una lettura a una voce. Eliminando uno dei caratteri distintivi del "genere teatro", la Fabbri riprende in mano le parole dell'autore quali sono, le analizza strutturalmente per se stesse, nello scomporle si pone già lei come destinataria, s'identifica nella sua reazione con lo spettatore che le raccoglierà di scena in scena, quando alla presentazione pubblica la seguirà nei diversi ambienti in cui lei darà vita, secondo una plasticità che ancora non si conosce, a questa ricostruzione poliedrica.

Il problema di un autore che parla per molte bocche, per appoggiare in realtà la mistificazione di una propria tesi personale, a un pubblico che è già individuato *dentro* la sua opera in un personaggio al quale tutta la rappresentazione è in certo modo destinata, esiste anche nella *Vita è sogno* (e il personaggio è il buffone Clarino, servo e accompagnatore di Rosaura). Ma non per questo è stato prescelto da Ronconi il capolavoro barocco, momento esemplare di un secolo per eccellenza teatrale (peraltro mentre la tragedia greca agiva nella città-stato da fatto socializzante, come rito della collettività, nel "siglo de oro" spagnolo il teatro è una festa

<sup>1</sup> Tratto da *Nel territorio dell'utopia*, pubblicato in *Il Laboratorio di Prato*, Ubulibri, 1981.

comunitaria assai ristretta, riservata a una sola classe privilegiata). *La vita è sogno* è bensì assunta, già lo s'è accennato, nella qualità di prototipo: e come tale è da confrontarsi con due lavori che ne hanno ripresa la vicenda nei suoi punti base in due momenti tra loro del tutto contrastanti di un altro secolo, ponendosi quali riflessioni critiche sulla materia primaria – e sono, come già si sa, *La torre* (1925) e *Calderon* (1973).

L'analisi si sposta quindi sul testo e sulla sua diversa funzione in tre diversi contesti culturali. Ma se Hofmannsthal e Pasolini servono a rileggere Calderon con diversi strumenti critici, non è su questo, o non solo su questo, che si appoggia l'interesse del Laboratorio, che non punta neppure a svolgere una contrapposizione meramente storicistica. L'occhio cade invece ancora una volta sulla differenza delle componenti strutturali, in risposta al mutare della temperie ambientale; e siccome l'oggetto della trattazione è lo stesso, il mutare di atteggiamento finisce col diventare di per sé rilevante. Ritorna il tema del personaggio, già radicalmente affrontato nelle *Baccanti*. Nella *Vita è sogno*, vista come metafora filosofica, i personaggi servono all'autore come dati contrapposti di una dimostrazione dialettica; nella *Torre* vengono assunti come entità naturalistiche secondo la tradizione ereditata dal teatro ottocentesco; in *Calderon* non esistono proprio più, neanche come poli di contrasto, perché il discorso porta avanti unitariamente una costruzione ideologica, la tesi politica di Pasolini. Si passa così nella previsione della realizzazione da uno stadio in cui i personaggi sono individuati in spazi fisici, *visitati* dalla corrente di parole ritmate dagli attori, a un secondo stadio in cui si ristabilisce la convenzione del personaggio e dello spazio tradizionale, al terzo che li vede saltare entrambi.

In particolare la realizzazione della *Vita è sogno* s'impenna sui primi otto versi per operare la scomposizione di tutto il testo. Esperimentato vocalmente, in una lunga serie di prove, un ritmo sonoro vicino alla metrica di una cantata, si studiano i luoghi in cui piazzare le sue tre parti, da eseguire in tre serate distinte, come prologo e connettivo agli altri saggi. Il primo atto, più aperto, in cui meglio dovranno emergere gli spazi-segni a cui è affidata l'interpretazione, è destinato alla vastità non teatrale del Fabbricone, una volta che s'è appurata la non disponibilità della sede che s'era intuita come ideale, un ex cementificio, prezioso monumento paleoindustriale su cui si richiederebbe però un intervento troppo massiccio. Il secondo atto al contrario deve ricondurre in un teatro tradizionale, quindi al Metastasio, relegando però il pubblico nei palchi e occupandone completamente palcoscenico e platea: è il momento infatti in cui il testo si rivela come una rappresentazione a favore del buffone Clarino; e sul palcoscenico, gli attori creeranno per lui, con i loro pezzi di mosaico, tessera per tessera, un quadro convenzionale e manieristico che ricomponga immaginariamente le sembianze di Calderon. Col terzo atto si ritorna a spazi aperti, ma nei caratteri di una quasi-lettura, dato che la visione diventa qui quasi completamente onirica, e tra i tanti sognanti se ne distingue uno solo, lo spettatore Clarino, il quale tanto poco sogna che ne muore, unica vittima di una guerra di parata.

Mentre *Calderon* di Pasolini è intuito nello stesso spazio teatrale adattato del second'atto di *Vita è sogno*, *La torre* richiede un luogo aperto; i personaggi si presentano è vero con uno spessore naturalistico, ma lasciando leggere la loro storia come un gioco di reminiscenze visionarie a più strati: l'ideale scenico sarebbe quindi che si svolgesse dentro una vera torre, dietro un vero muro, edificato coi mattoni, nel luogo dello spettacolo, magari al Fabbricone, col pubblico che possa constatare allo stesso tempo la finzione del procedimento, come se si trattasse di una costruzione fatta in occasione di un film, per spiare poi dall' fuori l'evolvere della vicenda. E non caso *La torre* diventerà nello stesso luogo poi prescelto per lo spettacolo, a opera dello stesso Ronconi, un film girato per la televisione.

Negli spettacoli, il connotato spaziale che rifiuta la divisione consolidata tra scena e platea emerge come dato più appariscente, assieme al correlativo intervento sulla città, toccata in tre punti significanti: uno è ovviamente il Metastasio, il teatro abituale della borghesia di Prato (e si rivelerà in questo caso il luogo meno ricettivo); gli fanno eco un ex istituto educativo

(un'ala del secentesco Istituto Magnolfi, sede dell'orfanotrofo) e una fabbrica abbandonata (il Fabbricone, per l'appunto); tanto per completare il quadro si pensi che la sede direttiva del Laboratorio era sistemata in una ex banca. Coerentemente alle premesse non alla massa dei cittadini sono diretti gli spettacoli, ma a un numero limitato di spettatori-cavie, sperimentatori e propagatori, dato che il rapporto col pubblico è studiato ad personam.

Subito la ricerca di una nuova disposizione spaziale provoca la profanazione del Teatro. Per *Calderon*, la scena e la platea del Metastasio divengono tutte praticabili, un continuum senza barriere da guardare dall'alto, per un'esercitazione di geometrie organizzate tra i due punti focali ai due estremi sulla traccia delle *Meninas*, espressamente citate dall'autore: infatti come in quel famoso quadro il pittore Velasquez che vi figura autoeffigiato è contemporaneamente dentro e fuori dell'opera, nella stessa duplicità di posizioni si ritroveranno il commediografo e il regista, immaginando qui concretamente come sede delle *Meninas* il Palazzo, ovvero la scena tradizionale, e come sua riproduzione speculare la platea, cerchio-lager in cui la borghesia è rinchiusa e si rinchiede.

È innegabile l'effetto destabilizzante provocato dalla radicalità di tali soluzioni spaziali. Ma a questo va accomunata, salvo che per certi livelli della *Torre*, l'opzione per la *non-rappresentazione* dei testi, a profitto di altre forme di lettura, o di offerta di conoscenza. Nelle *Baccanti*, Marisa Fabbri non riveste come si è già detto i panni dell'interprete, ma di chi riceve da altri una comunicazione; e infatti tenta continuamente di precedere col flusso delle sue parole e dei gesti la reazione dello spettatore, spossato dal suo ruolo di unico destinatario. Questi dal disorientamento iniziale arriva a tracciare delle linee di collegamento con la protagonista (ma il termine è improprio); da un inquietante spiazzamento guadagna una totale immedesimazione, attraverso il gioco sensoriale delle parole subite prima che pronunciate dalla mirabile interprete. Ma è l'esistenza stessa della di lei e dell'altrui identità che viene messa in dubbio, come quando rincorre dentro al suo corpo l'immagine di Dioniso e di Penteo, e attraverso la bocca li nega, trasformando il loro conflitto personale nel conflitto tra due ideologie, la razionalità e l'irrazionale che segna ogni suo movimento.

Questa identità personale nel Pasolini viene addirittura negata, perché in *Calderon* il discorso politico, anche autobiografico, non lascia più spazio a dei personaggi. Dal dibattito esce solo la voce della borghesia, unico corpo esistente, di cui i personaggi figurano come membri non indipendenti, sottoposti a azioni e reazioni strettamente fisiologiche. Di qui la neutralizzazione del recitare che Ronconi persegue con lo scopo principale di portare alla superficie l'espressività ideologica delle singole battute pronunciate. I movimenti sono organizzati secondo rigide geometrie: mentre Rosaura sottolinea la sua aspirazione a sottrarsi al lager che la imprigiona agendo prevalentemente sulla linea retta che dal Palazzo della scena la conduce attraverso la specularità della platea all'altro polo magnetico, quello dell'uscita, gli altri attori avvolgono la sua traiettoria descrivendo attorno a lei una circonferenza mille volte ripercorsa, che ha lo stesso diametro della sala; e sulla circonferenza sono basati tutti i dinamismi della prima parte, quelli della seconda su un grande quadrato, frammentato poi nella conclusione in tanti piccoli quadratini cellulari. All'artificiosità programmatica del testo, Ronconi risponde disponendo un'artificiosità ostentata delle azioni e, come già si è visto, della parola, chiarificandolo quindi due volte fisicamente. Ma mentre il parlato cerca l'atonalità, i movimenti si suddividono in brevi fotogrammi di intensità progressivamente crescente, in modo tale che ciascuno riesca a esprimere la somma delle tensioni delineate in precedenza. Nella *Torre* il problema dell'identità è il contenuto stesso del dramma di Sigismondo, il quale dapprima va interrogandosi sul suo essere, fisicizza questa sua domanda in uno dei momenti più emozionanti dello spettacolo – una singhiozzante discesa in posizione fetale lungo la parete inclinata di uno specchio –, conquista la certezza di sé nel corso di un effimero incontro col padre, per rinnegarla di fatto annegando nella condanna alla specularità, punto di arrivo di questa commovente vicenda di sconfitte. Il tema dell'identità perduta buttato sulla bilancia dal regista e dagli attori al loro installarsi a Prato, imposto anche al loro pubblico, si riconosce

praticamente come l'elemento portante e l'oggetto vero dei lavori realizzati.

Per condurlo a galla Ronconi si serve del tipo di analisi più spersonalizzante, spingendosi sui prediletti sentieri strutturalistici, secondo il preciso tragitto del linguaggio espressivo uscito dallo studio della *Vita è sogno*, ma senza che l'evoluzione segua un ordine logico. Nella prima applicazione a un testo concepito soprattutto per la letteratura, *Calderon*, s'incanala nei modi di un'esercitazione volta a teatralizzare a forza il letterario, codificando l'artificio teatrale di cui si giova – voce, movimento, luci – in rapporto allo spazio. Nel saggio insuperato delle *Baccanti* tocca l'informale e l'istintivo, ma fissando una ragnatela di riferimenti ai materiali concreti prescelti (e sempre allo spazio), da utilizzare completamente nell'esecuzione della *Torre*. Qui, grazie a un lavoro sugli attori che forse in Italia non s'era mai compiuto così in profondità, col condizionamento di quella precisa cornice, si riescono a far emergere i diversi strati linguistici di questo dramma barocco, il linguaggio della memoria e quello dell'azione, il linguaggio *fondamentale* e quello *quotidiano* della finzione (per prepararsi al testo gli attori hanno anche studiato le *Memorie di un malato di nervi* del Presidente Schreiber), l'automatismo dei gesti che nasconde sempre un'altra verità, tanto è vero che il piano della vicenda s'intreccia con la scomoda denuncia della crisi del mondo dell'autore, narrando nel contempo una parabola cristologica, resa con dura allusività, con distaccata ironia. Nelle *Baccanti* del resto il senso della tragedia era stato afferrato senza percorrere il rituale sulle orme ereditate dalla tradizione cristiana: ora nella *Torre*, da questo gioco di specchi e di luci spunta la proposta di una liturgia laica, la liturgia di una nuova comunicazione, raggiunta tramite la sua analisi.