

Per Euripide a Prato ammessi 24 spettatori alla volta Marisa Fabbri, sola tra gli specchi nel rito delle Baccanti di Ronconi

PRATO — La messinscena delle Baccanti di Euripide, per la regia di Luca Ronconi e l'interpretazione di Marisa Fabbri, che a sere alterne si replica all'ex Istituto Magnolji di Prato, è, voglio dirlo subito, uno spettacolo assolutamente d'eccezione. Ma posso, intanto, definirlo spettacolo? O, con questo vocabolo, non rischio di snaturare del tutto l'impresa di Ronconi?

Delle tragedie euripidee le Baccanti è forse quella che più si presta a tentazioni attualizzanti. Siamo nella Tebe del re Penteo, in cui irrompe un giovane dio, ricciuto e femminile, Dioniso, figlio di Semele e di Zeus. La sua apparizione, fulminea, ha il potere di trascinare sui monti le donne della città, che, travolte dal nume, si abbandonano all'ebbrezza dei riti orgiastici. Il re Penteo, dopo aver invano imprigionato il dio, decide di assistere, travestito, a quei culti sfrenati: ma le baccanti non lo accettano tra loro né lo riconoscono nelle sue vere sembianze. Penteo finirà dilaniato e, tra le carneli, la più cruenta sarà sua madre Agave. Quale occasione più propizia per instaurare sin troppo evidenti analogie con molte contraddizioni della società contemporanea: tra ordine e disordine, collettività e individuo, razionale e irrazionale, ossequio alla norma e trasgressione, sotto l'impulso di una lucida follia che pure ha in sé qualcosa di religioso?

Ronconi rifugge di proposito da questi accostamenti devianti, e, paradossalmente, ridare la tragedia greca tutta la sua «estraneità»: ma non perché ci sembri distante e impervia; al contrario, perché ci parli con ritrovata immediatezza e nella in-

tegrità del suo messaggio. Vuole, in altri termini, restituircela come rito. Per questo, riduce drasticamente gli spettatori ad un piccolo nucleo (metafora, senza facili demagogie, di una collettività partecipe e compatta); moltiplica, all'opposto, lo spazio scenico, in un calcolo sapiente di immagini speculari; congloba in un solo interprete tutti i ruoli; e infonde in questo interprete un modulo di recitazione che, provvisoriamente, vorrei definire «astratto».

Il rapporto tra il pubblico (due dozzine di persone per sera) e lo spazio è determinante. Siamo, all'inizio, seduti in due file nella cavea sgombra del teatrino Magnolji. Marisa Fabbri, in una veste nera, sale e scende dalla sala al proscenio, a tratti è alle nostre spalle, a volte ci spiazzando restando celata dietro le quinte. Recita «persa noi e con noi (il testo, ce ne rendiamo conto subito, riacquista tutta la sua pregnanza) il prologo: «Sono venuto qui, io, figlio di Zeus, in questa terra dei tebani, io, Dioniso...». La voce, alterata, rifiuta ogni lenocinio naturalistico: non «fa il personaggio»; non lo colora di alcuna venatura psicologica. Ce ne porge la nuda partitura, disarticolata e franta, in una calcolata alternanza di marcature timbriche e attenuazioni, sino a sfumarla o a cancellarla del tutto. Così ci trascina in una saletta intermedia, da cui la intravediamo, attraverso una porta socchiusa, prepararsi al parodo. Vi assistiamo in uno stanzone in cui si accampa, bianco, sotto una luce abbagliante, un letto da ospedale psichiatrico; e quella giossa esaltazione del delirio mistico («E' bello, sopra i monti, quando, alla fine della corsa bacchi-



Luca Ronconi

ca, si cade per terra...») è percorsa da un brivido di angoscia e terrore.

La Fabbri ci ha trascinato di nuovo nella saletta. E qui, sdoppiata in Tiresia e Cadmo, anch'essi travolti dal demone orgiastico, ci offre uno splendido saggio del suo disporsi a strumento del testo: la dizione non rispecchia la convenzionalità dei ruoli (due vecchi ubbarbagliati dal miraggio di una religione impossibile), ma se ne fa schermo di risonanza: e ce li restituisce già ricondotti alla loro essenziale chiave critica. Trascuriamo in un corridoio, appena lambito dalla luce (Penteco ordina al servo di condurlo Dioniso); e quando entriamo in un cunicolo, tagliato dal raggio di un laser, siamo allo scontro Dioniso-Penteco.

La Fabbri, dinanzi ad uno

specchio-paravento, che ce ne restituisce l'immagine rifratta, ricompono con tanta lucida analisi i termini del dissidio che il dialogo prolifera, dentro di noi, come un monologo rovesciato. Penteo, sgomento e indifeso, fa ora rinchiodare Dioniso, in cui si sente riflesso (per la prima volta abbiamo compreso sino in fondo il senso del suo dilemma): la sequenza è di nuovo nel corridoio, folto di letti di contenzione. Ci ritroviamo, infine, nel teatrino: il proscenio è murato a metà, Dioniso è prigioniero. Ma eccolo che si palesa, si appella alle baccanti: e le mura crollano, la libertà riprende.

Ora Ronconi si arresta, a metà all'incirca della tragedia: che, nella seconda parte, replica, ma con opposto segno, quanto alla vicenda, la prima. E sono proprio gli esiti «ideologici» del messaggio euripideo che il regista vuole evitare: perché il monito del poeta alla società del suo tempo non è oggi più recepibile e renderlo contemporaneo equivarrebbe a svillirlo.

Quel che ci offre, basta e avanza a dimostrare il rigore e l'intelligenza del suo progetto drammaturgico. Quanto alla Fabbri, la sua prestazione (che abbiamo tentato appena di parafrasare) ha semplicemente del mostruoso: nel senso etimologico del termine, con cui i latini indicavano l'ineffabile, sconvolgente epifania del prodigio.

Guido Davico Bonino

Solo a Parigi la Loren può doppiare se stessa

ROMA — Per non correre il rischio di finire a Rebibbia la Loren dovrà adesso agguantare un'altra clausola a suo già complesso amodello di contratto cinematografico. La clausola riguarda il doppiaggio italiano. Da oggi in fatti il produttore che scrittura l'attrice napoletana e che vuole la sua voce nella versione italiana del film da lei interpretato deve accettare che il doppiaggio avvenga a Parigi, in caso contrario Sophia Loren verrà doppiata a Roma come era già avvenuto in passato.

Il «caso voce-Sophia» si è già prospettato in occasione di una giornata particolare che essendo però prodotto (Tonti venne doppiato a Parigi. Adesso per Angela, il film di produzione canadese Boris Sagal in cui l'attrice interpreta la parte di una povera immigrata alla quale viene rapito il figlio per morbida gelosia, Sophia Loren appare in questi giorni sugli schermi italiani con la voce di Renata Savagnone, che l'ha doppiata a Roma. (e.b.)

Unione Culturale — Oggi e 18,30 in via Cesare Battisti proiezione in versione originale del film di Michel Randon «sconti ou la tristesse d'été» (1976). Contemporaneamente Kinoshudjio proiezione di «N

Sciarrino musicale,,

è mai di Edgard Varèse. Il balletto Italia e quello di Varèse sono in prima rappresentazione assoluta; le coreografie sono rispettivamente di Claire Jähler, Ljuba Dobrievic e Michael van Hoecke. Altri due spettacoli di danza saranno proposti, al teatro della Pergola, dal Nikolaïas Dance Theatre.

Il cartellone dei concerti, in evidente connessione con il centenario vivaldiano, propone l'esecuzione integrale dell'«Estrò Armonico», affidata ai Virtuosi di Roma diretti da Renato Fasano, e quella, pure integrale, del Cimento dell'«Armonia e dell'Invenzione da parte dei Musici con la solista Pina Carmirelli. Tre i concerti di canto con Montserrat Caballé, Boris Christoff e Shirley Verrett; tre i recitali solistici: del violinista Ghidon Kremer, del pianista Maurizio

Incontro con Porta il poeta difficile

Incontro, per pochi, con Antonio Porta al cabaret Voltaire. Anche se la «serata poetica» sembra diventata un genere alla moda, soltanto trenta o quaranta persone sembrano disponibili per ascoltare una fra le voci più importanti della attuale poesia italiana. L'ex rappresentante del «Novissimismi», a quasi vent'anni dalla famosa antologia di Giuliani, è forse ancora troppo «nuovo», con il suo linguaggio volontariamente antilitterario, per gli stessi consumatori di poesia; sceglie, consapevolmente, una parte più esigua, ma più animosa, di pubblico. Che ascolta e, alla fine, invece di applaudire, discute.

E' il tipo di linguaggio adatto per essere comunicato a voce, anziché essere affidato alla pagina? «Dove sia che

cosa faccia che pensi / da lontano odorato nei cespugli / mormora inudibile inclinata ai suoi cani / in dono le portano barboncini albicocca / l'inseguita da pensieri comuni precipita / l'ancheggiare norma delle terrazze ombrose» inizia il suo poemetto sulle Rose, letto l'altra sera. Nella dizione dell'autore, triplicata da due monitor in primo piano, le parole accentuano il loro carattere di oggettività, si trasformano in segni fisici, e rischiano di perdere il loro ultimo significato.

Proprio perché la rivoluzione di Porta, e dei suoi compagni di avanguardia, si compie sulle strutture del linguaggio, rifiuta una comunicabilità rapida, e pericolosamente ingannatoria, come quella che, malgrado tutto, si stabilisce fra il poeta dietro il tavolo e i suoi ascoltatori in platea.

TEATRO LE «BACCANTI» DI EURI-
PIDE ALLESTITE DA LUCA RONCONI

Tragedia per sola attrice

Le caratteristiche della rappresentazione -
Bellissima prova di Marisa Fabbri
di ODOARDO BERTANI

PRATO — Terminato il processo a Luca Ronconi e alle sue inadempienze in fatto di comunicativa con la città che lo ha adottato, è ricomparsa la parola teatro, e ci siamo trovati nei locali di un orfanotrofio, documento di antica sollecitudine cristiana, il Magnolfi. Mutati i sistemi assistenziali ed educativi, l'istituto è ora parzialmente abitato, e il gruppo di Ronconi vi ha trovato gli spazi giusti per un'invenzione su le « Baccanti » di Euripide. Le « Baccanti » sono tragedia tra le più complesse, per la molteplicità dei piani in cui è scomponibile, in assenza di una tesi che conduca a una sintesi, ad una illuminazione finale. Si vedano, a tale proposito, le chiare pagine di Umberto Albini a prefazione della eccellente versione di Edoardo Sanguineti che, già usata da Luigi Squarzina per il suo allestimento del 1968, è ora alla base di questa edizione per più ragioni singolare.

Va premesso, che lo spettacolo espone i primi seicento versi della tragedia, e che il restante (altri trecento, di pathos vertiginoso) sarà pronto per giugno. Questo corpo poetico, che richiama, dalla città al monte, un vasto paesaggio tra Tebe e il Citerone, viene dal regista affidato ad una sola persona. E' Marisa Fabbri, per due ore, a sostenere, dentro una immutabile veste nera, e l'una parte e l'altra, maschile o femminile che sia.

E' noto, come, dall'« Orlando Furioso » all'« Utopia », la parola è stata o intasellata in un sistema di segni plurimi e diversi o frantumata sino al fonema, analizzata allo spettroscopio, fatta materia sonora; qui ritorna nell'alveo della pronuncia più netta (salvo un paio di momenti di significativa confusione labiale), è arma di escavazione del profondo, è incisiva, solida comunicazione. Non per ciò si riduce ad essere solo tradizione: il suo suono è diverso, com'è diversa l'intelligenza che organizza non una tesi, ma un'ipotesi di lavoro. Sarebbe, infatti, almeno per ora, azzardoso postulare una concezione ronconiana nel testo in sé, una interpretazione secondo il dovere solito, dimenticando che anche questa operazione espositiva si colloca nell'ambito di un laboratorio.

E' anche il motivo per cui la rappresentazione non è in palcoscenico, o perlomeno una buona ragione, l'altra essendo la coerenza registica in una lettura devlo spazio che lo scompone e lo moltiplica, lo rende qualcosa di mobile e di imprevedibile (si pensi anche all'« Anitra selvatica », grande vittoria sulle delimitazioni, sulle misure fisse del palcoscenico). La vicenda delle « Baccanti » si svolge, dunque, prima nel teatrino (lungimiranza dei generosi amministratori ottocenteschi), ma in platea, del Magnolfi, poi nella palestra, poi in anditi e corridoi, moquettati e ridipinti in nera tonalità. E' un viaggio quasi religioso che compiamo in ventiquattro eletti — tanti ne sono ammessi ogni volta —, silenziosi e ubbidienti dietro la multiforme attrice, calati in un'aura magica, neanche Dioniso stesso per introdurci ai suoi misteri.

Occorre attendere il completamento del lavoro, non tanto per condensare un giudizio di qualità, ma per individuare bene i termini razionali di tale riduzione a monologo. Accontentiamoci per intanto di segnalare l'exploit mirabile di Marisa Fabbri, che inserisce in un virtuosismo espanso ai confini delle possibilità umane almeno tre momenti di purissima sofferenza, di poesia autonoma, affondata nelle radici dell'essere, governata in ogni sillaba da una lucidità critica impressionante.

Per questa prova di autogoverno totale, di capacità narrative assolute, l'incanto non vuole essere rotto da applausi. Si esce con dentro una dolce stupefazione.

AVVENIRE

8 / 3 / 78

Coro con una bocca sola

A dieci anni di distanza dalla rivoluzione operata con la messinscena dell'"Orlando Furioso", Luca Ronconi con "Le Baccanti" di Euripide, tradotte da Edoardo Sanguineti e allestite all'istituto Magnolfi di Prato, ha creato un altro spettacolo fondamentale, storico, per l'evoluzione del teatro contemporaneo. Al di là del fatto, verificabile solo con il tempo, che "Le Baccanti" generino o no filiazioni e imitazioni, come è avvenuto con l'"Orlando Furioso", e al di là dei possibili risultati estetici, questo spettacolo si impone, quasi con il valore di un saggio teorico, come una tappa di grande importanza nella ricerca sulla comunicazione teatrale. Due almeno sono i capitoli di questo saggio in forma di spettacolo: il modo di usare lo spazio come un elemento della sintassi teatrale e l'analisi di un diverso rapporto tra testo e spettatore attraverso la mediazione dell'interprete. Per il quale, la messinscena delle "Baccanti" individua infatti un ruolo totalmente inedito.

Ronconi non è nuovo a ricerche del genere, che erano già presenti nella regia di "L'anitra selvatica", pur nel rispetto del testo e, paradossalmente, della struttura del teatro tradizionale e del suo rapporto tra palcoscenico e platea. Sfruttando la metafora della fotografia (uno dei protagonisti di "L'anitra selvatica", Hjalmar Ekdal è un fotografo) Ronconi articolava lo spazio nelle scenografie scorrevoli progettate da Gae Aulenti restringendo e dilatando — come per mezzo di un obiettivo fotografico — la visione ottica offerta allo spettatore dal teatro all'italiana.

Come Dioniso, anche dio del teatro, nel testo di Euripide vuole imporre il suo rito sui culti precedenti, "Le Baccanti" di Ronconi propongono un rapporto tra spazio e testo innovativo rispetto ai riti teatrali preesistenti. Ronconi non si limita a utilizzare un luogo non teatrale come l'istituto Magnolfi, un antico orfanotrofio fuori del centro storico di Prato, in quanto possibile contenitore dello spettacolo, ma

con la collaborazione di Gae Aulenti su questi spazi interviene obbligandoli in una struttura linguistica che ripercorre in parallelo la costruzione della tragedia euripidea. Come nell'"Orlando Furioso", si istituisce così un'equivalenza tra spazio e testo. Gli spettatori, non più di 24, limite massimo stabilito per una buona percezione dello spettacolo, vengono accolti nel teatrino dell'orfanotrofio dall'unica interprete, Marisa Fabbri, ai piedi del palcoscenico. L'illuminazione non è fornita dai soliti riflettori, che pure ci sono e verranno usati in seguito, ma finge una luce naturale proveniente dai finestrini della sala. Le sedie sono collocate in diagonale rispetto all'asse consueto tra palcoscenico e platea. Sono tutte alterazioni minori delle convenzioni sceniche tradizionali, destinate a definirsi compiutamente nel proseguimento dello spettacolo. Marisa Fabbri guida gli spettatori nei passaggi a luoghi diversi (una palestra, un corridoio, una stanza, di nuovo il tea-

trino) come ad altrettanti passaggi del testo. Un gioco di pannelli mobili impedisce l'esatta percezione dei rapporti spaziali tra gli ambienti percorsi agli spettatori, come prigionieri bendati a cui si vuol fare perdere l'orientamento, partecipi di un viaggio misterioso.

Determinante è l'apporto di Marisa Fabbri, unica presenza e autentica coautrice di questa ricerca. La Fabbri rinuncia qui alla sua identità di attrice per trasformarsi in una sorta di cavia di un esperimento sul ruolo dell'interprete come cerniera tra il testo e lo spettatore. La recitazione sviluppa originariamente i canoni dell'epicità brechtiana; l'attore chiarisce la sua posizione di interprete saltando la convenzione del personaggio per farsi carico del testo nella sua globalità. La Fabbri non propone una lettura oggettivizzata, da speaker, della tragedia, né passa da un personaggio all'altro identificandosi con essi e caratterizzandoli; è piuttosto una sorta di sacerdotessa che ripete un rituale composto di ge-

sti, suoni verbali e non, movimenti nello spazio, come possibile strumento interpretativo del testo nei confronti dello spettatore. Dice il testo, facendo ricorso al suo bagaglio di attrice senza però "fare" l'attrice, e lo trasferisce in un linguaggio scenico né simbolico né, tantomeno, naturalistico. Semmai tende a fare di se stessa uno strumento che registra e riproduce astrattamente, come in un grafico, gli andamenti e le variazioni di intensità emozionale del testo. Il teatro si trasforma in qualcosa di veramente non figurativo, di rituale, alla ricerca delle proprie origini.

La straordinaria performance solitaria di Marisa Fabbri è anche una lezione sul possibile lavoro futuro dell'attore, da raccomandare caldamente soprattutto ai molti che monologano nelle cantine romane limitandosi però a riprodurre e ad esasperare il ruolo loro assegnato dal teatro tradizionale.

* Angelo M. Ripellino è in viaggio, lo sostituisce Rita Cirio.

L'ESPRESSO

16 / 4 / '78

"Le Baccanti"
di Euripide
nell'allestimento
di Luca Ronconi

LE BACCANTI di Euripide, rappresentate per la prima volta ad Atene nel 406 a.C., quando i due re già morti, raccontano l'irruzione nella Tebe governata da Re Penteo, figlio di Agave e nipote del vecchio Cadmo, di un giovane femminile, biondo, ricciuto, che è poi il dio Dioniso, figlio di Semele e di Zeus. Racconta cioè l'insorgere dell'irrazionale, dell'orgiastico, dell'estatico dentro un ordine razionale, relativamente solido e articolato.

Tutte le moderne interpretazioni della tragedia da quella famosa di E.R. Dodds a quella più recente di Jan Kott, concordano nel ritenere che nella sua simbologia e nel suo svolgimento (non nella sua catastrofe) questa tragedia ripeta e rovesci un rituale radicato nel mito dionisiaco originario, in cui il dio viene ucciso e mangiato e poi risorge. Nella prima parte delle *Baccanti* Dioniso è vittorioso: imprigionato da Penteo, si libera con un miracolo e trascina le donne frenetiche su per i monti a celebrare i suoi riti. Nella seconda parte, Penteo cede alla curiosità verso l'estraneo e verso l'orgia montana e decide di assistervi, mascherato con una parrucca che lo rende simile al dio, e assistito dal dio. Ma le baccanti non lo riconoscono e, con la madre Agave in testa, lo dilaniano. Invece del dio viene ucciso colui che gli ha ceduto. Alla fine, come dice il Kott, Penteo rimane lì: «è il grande cadavere insepolto della tragedia greca», e «*Le Baccanti* si chiudono con la sconfitta dell'ordine e della vita ad opera della sterilità, della negazione e della putrefazione. Dio se n'è andato. Tebe è vuota...». In Euripide il rito è cioè capovolto e distrutto a scopo di monito: l'ordine e la ragione non tollerano l'irruzione dell'irrazionale e dell'orgiastico.

E' evidente come questa articolazione tragica, così schematizzata, sia fatta apposta per suggerire i richiami, addirittura all'attualità. Quali moniti non sembrano attuali? Senonché, a una tale riesumazione didascalica e ammonitrice, la tragedia euripidea oppone, come tutte le altre tragedie del ciclo greco, la sua totale estraneità drammaturgica: dal punto di vista teatrale (non letterario) queste tragedie sono fossili impraticabili e indecifrabili.

Ora i ventiquattro spettatori che tre sere alla settimana, a Prato, nell'ex Istituto Magnolfi, possono vedere *Le Baccanti* nell'allestimento di Luca Ronconi, vengono introdotti in una saletta con palcoscenico, verniciata di marrone e con moquette marrone. Vanno a sedersi nell'angolo destro in tre file di poltrone messe oblique, e quando dietro le finestre nasce la luce, vedono entrare un essere assorto, remoto, in tunica nera, che è certamente una donna (è Marisa Fabbri) ma potreb-

Così Dioniso, ci parla

di ENRICO

be essere un androgino privo di età, come certi indiani o certi emblemi sacrali (o come l'inconscio). Questa tendenziale cancellazione dell'appartenenza sessuale, cioè di una caratteristica individuale, allude già al "luogo" in cui intende collocarsi questa recitazione del mito: in un luogo indifferenziato, neutro, passibile di ogni eventualità anche aberrante, e così lontano da essere, con ogni probabilità, vicinissimo: nella testa e nel corpo degli spettatori. A questo essere enigmatico sono assegnate tutte le parti della tragedia.

Apologia del delirio

Prima nella platea vuota, poi sul palcoscenico, ora visibile, ora nascosto, il corpo-voce dell'attrice enuncia dunque il tema del Prologo: «Sono venuto qui, io figlio di Zeus, in questa terra dei Tebani, / io Dioniso, partorito un giorno dalla figlia di Cadmo, / da Semele, che ebbe per levatrice la fiamma del lampo: / ho lasciato la mia forma divina, ho assunto una forma mortale...». Dioniso è venuto a «istituire i suoi riti, e si accinge a salire sul monte Citerone per partecipare alle danze delle Baccanti. Tutto il Prologo è in fondo una pura e semplice informazione. Ma la voce che la comunica è articolata ed è "collocata" in modo tale che la materia della tragedia a venire è già tutta decomposta, dislocata, rimescolata, raddoppiata, rispecchiata, commentata, a volte evidenziata a volte co-

me cancellata. Per pura virtù di alterazioni nella dizione e come conseguenza dei vuoti e dei pieni che si creano nello spazio scenico, si stabilisce un rapporto tra l'attore e lo spettatore in cui quest'ultimo, che storicamente è depositario dell'indecifrabilità, dell'estraneità, dell'indecifrabilità della tragedia greca, è per così dire rispecchiato alla rovescia (come in una camera oscura) dal primo. La voce diventa la sua.

Quando inizia il Parodo, il corpo-voce-specchio, e dietro ad esso gli spettatori, si spostano in uno spazio-cerniera frattanto sorprendentemente predisposto nel foyer, che fa da anticamera a un altro spazio, dove si celebrerà la prima "stazione" della tragedia. Ma è molto importante la funzione di questo spazio intermedio: lo spettatore "escluso", posto dietro a una porta socchiusa, prova un duplice disagio: per provvisorietà e difficoltà di guardare e per l'acuta sensazione che "oltre" quella porta socchiusa qualcuno (chi?) stia per accingersi a vivere qualcosa di sommamente inquietante e pericoloso: una dissoluzione, una rottura a voragine del quotidiano, una possessione, uno smarrimento della possibilità del parlare comune. Poi gli spettatori "sono ammessi", e semplificando si può dire che il Parodo è una gioiosa (esaltata, maniacale) apologia del delirio: «E' bello, sopra i monti, quando / alla fine della corsa baccica: si cade per terra, con la pelle sacra del cerbiatto, / con la fame della carne viva...». Gioiosa ma terrificante: un'apologia inceppata, contraddetta, a volte impastata, che con l'aiuto di due sem-



Dall'alto: Marisa Fabbri nel dialogo tra Penteo e Dioniso; la «stanza» del Parodo; le mura del Palazzo di Penteo



unica interprete delle « Baccanti ». A destra del titolo: Luca Ronconi

ILIPPINI

olici accessori, un piatto di focacce e un letto da asilo psichiatrico, suona come la risata straziante di un pazzo perduto nei meandri, come si dice, della schizofrenia.

Alla fine, il delirio si è instaurato: qui, e, quando voce e spettatori sono di nuovo nello spazio-cerniera, risuona un'esortazione: « Oh, venite, Baccanti... esaltate il dio della gioia... », che introduce all'episodio del prete cieco, Tiresia e del vecchio re Cadmo. Questo ha luogo nella sala dell'inizio, dove però le porte sono murate e dove sono comparsi quattro pilastri, una sedia e un tavolo. E' lo spazio della corte, lo spazio dell'istituzione, dell'ordine razionale vigente, e in questo spazio si svolge il delirio, fatto proprio da due vecchi meravigliosamente rincitrulliti, fatui, grottescamente depravati, un poco osceni.

Nei meandri più segreti

Dire che la tragedia si specchia nella sua parodia sarebbe dir poco: qui, in verità, l'assunto tragico viene frammentato attraverso tutta una serie di rispecchiamenti interni (compreso quello comico), che ne dilatano la risonanza e la virulenza, praticamente all'infinito. Lui, il re Penteo può esclamare: « L'attaccherai anche a me, l'infezione del tuo delirio? ». La tragedia è ora veramente ovunque, nel senso che nulla può più trovare un punto di stabilità.

Così ci si inoltra nei meandri più segreti della vicenda: nello spazio-cerniera successivo (un corridoio) Penteo ordina di catturare « lo straniero che sembra una femmina » e gli promette la lapidazione. Ma il servo glielo porta, l'uomo "pieno di molti miracoli" e gli dice: « Ora devi pensarci tu ». Allora, attraverso una porta molto stretta, si entra in un altro cunicolo buio, tagliato a zig-zag da una sorta di laser e doppiato da uno specchio invisibile. Qui ha luogo il confronto Penteo-Dioniso: « Però non sei brutto (dice Penteo), tu, per le donne... ». E' un dialogo elusivo, da vari studiosi raffrontato a certi "dibattiti" di Cristo (« Se tu sei il Cristo, diccelo ». Ma egli disse loro: « Se ve lo dicessi, non mi credereste... »), che in realtà è un violento monologo interno, dove ciascuna battuta genera l'altra per semplice legge di contrapposizione o di irrisione (come in certi monologhi di ubriachi). E dove viene meno l'identità: l'ordine razionale, il potere, la legittimità di Penteo vede insorgere al suo interno il suo contrario, la sua negazione, la sua immagine rovesciata, la sua rovina. Qui, veramente, la dimensione tragica è irriducibile, primordiale, inevitabile, priva di soluzione. E qui veramente, la sapienza figurativa e musicale della regia e la maestria dell'interprete raggiungono un'acme non superabile: lo spettatore che all'inizio era depositario dell'incomprensibilità della tragedia greca (della "resistenza" alla tragedia), ora "ricorda" che questa tragedia l'ha vissuta, in un oscuro recesso del pro-

prio passato, e che forse sotto la pellicola della sua ragionevolezza quotidiana ogni giorno la rivive.

Ma naturalmente, c'è un ultimo esorcismo: riconosciuto il suo rovescio, Penteo gli nega realtà, fa rinchiodare Dioniso, promette di vendere le sue donne. La scena ha luogo di nuovo nel corridoio, che si è popolato di letti allineati in prospettiva e che si è fatto più "presente". E altrettanto naturalmente, l'esorcismo è vano: il pubblico ritorna nella prima sala; il palcoscenico è chiuso da un muro di mattoni; Dioniso, rinchiodato, torna a manifestarsi: è "sopra il tetto", richiama le Baccanti, invoca un terremoto che abbatte le mura, e infatti il palazzo viene giù.

La messinscena di Ronconi si ferma qui, pressapoco a metà della tragedia, che com'è stato molte volte osservato, e com'era reso necessario dalle intenzioni euripidee, ha una struttura speculare, per cui la seconda parte ripete, rovesciandola, la prima. Ma questa ripetizione e rovesciamento riguardano sostanzialmente quel messaggio "politico" della tragedia di cui si è parlato all'inizio: mostrando nella prima parte il trionfo felice dell'ebbrezza dionisiaca, e nella seconda i suoi esiti mortiferi, Euripide intendeva ammonire dalla sua "follia" la Grecia giunta all'orlo dello sfacelo. Ma questo ammonimento è precisamente ciò che oggi non è teatralmente comunicabile. Infatti sarebbe proprio ad esso che inevitabilmente si attaccherebbero quei registi che sono sempre alla ricerca di un'« attualizzazione » dei fossili della Grecia.

Isolando la prima parte, disarticolandone il dettato nella scala di un'unica voce e nelle movenze di un unico corpo, infilandola in questi spazi genialmente avvitati (da Gae Aulenti) agli snodi della vicenda, Ronconi ha forse approfittato dell'unico tramite culturale di cui lo spettatore odierno dispone per ricongiungersi con quel mito erotico, politico e funerario: la nozione di inconscio o, più strettamente, la nozione di psicosi. Ma l'abbagliante efficacia dell'operazione deriva dal fatto di aver evitato, nello stesso tempo, di tradurre la tragedia in termini psicologici, che sarebbe stata una vera e banale catastrofe. Poiché la tragedia è poi null'altro che un'alterazione non componibile delle "normali" regole della convivenza, egli è andato a cercare questa alterazione là dove essa si origina e si manifesta, cioè nel linguaggio (in tutta l'estensione, acustica, somatica, spaziale, della sua funzione comunicativa) e l'ha presentata per quello che è in tutta la sua pregnanza, cioè come un linguaggio intrinsecamente alterato e coerente in quanto alterato. Così, dal fondo del mito, Dioniso, comunica con noi.

Baccanti per donna sola

Marisa Fabbri unica interprete di Euripide - Vantiquattro spettatori per sera

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE
PRATO — Non c'è dubbio, tutte le testimonianze sono concordi, che il risultato culminante raggiunto dal laboratorio di progettazione teatrale diretto da Luca Ronconi sia questa interpretazione delle *Baccanti* di Euripide per una sola voce recitante, quella di Marisa Fabbri. Qui veramente siamo a una dimensione nuova di teatro, che lo spiraglio della sperimentazione lascia intravedere, inquietante, enigmatica, come il brano che, a un certo punto di questo spettacolo, l'attrice recita al di là d'una porta dai battenti socchiusi; l'arco scenico, la misura della nostra visione sono scanditi da quella stretta fessura. L'autenticità avanguardia, in quanto esplorazione di territori sconosciuti fatta con gli strumenti della professionalità interpretativa e della preparazione critica, è qui.

Questo approccio alle *Baccanti* (la prima metà del testo, i primi seicento versi o giù di lì, nella traduzione di Sanguineti) è come una lettura individuale, mediata però da un'emittente di voce e gesti che è fuori di te ma che finisce col diventare una tua proiezione; e gradualmente tu la carichi di tutte le tue emozioni; o meglio, glielo restituisci, come uno specchio restituisce le immagini dell'oggetto che lo provoca. Questo tipo di fruizione (ma sarebbe un discorso lungo) si riconnette a quella non rappresentabilità (o non comunicabilità) della tragedia antica che emerge con sempre maggiore evidenza dalle interpretazioni cosiddette tradizionali. Non per nulla l'idea fondamentale di questo esperimento è di affidare a un'unica presenza interpretativa tutti i personaggi del testo. L'unica fonte gestuale e sonora non interpreta ma evoca: è un graffito su un muro sotterraneo, sta a te decifrarlo.

Gli spettatori sono ventiquattro; e davvero non sarebbe possibile, data la natura dell'operazione, ammetterne di più. Marisa Fabbri appare dalla porticina del palcoscenico nel Teatrino dell'Istituto Magnolfi, vestita di nero, faccia pallida e capelli biondo-chiaro e comincia a dire i versi del prologo, le parole di Dioniso, arrivato a Tebe, con le *Baccanti*, per introdurre i suoi riti orgiastici.

Forse, nessuna delle tragedie antiche era più adatta di questa a una proposta del genere; più adatta, voglio dire, con il suo contrasto fra l'ordine e l'irrazionale, fra la tradizione e l'impulso rivoluzionario che rivendica la libertà degli istinti, fra la norma e la trasgressione. L'itinerario che, al seguito dell'attrice, trascinati dalla sua voce e dal suo gesto, percorre-



Suggestiva immagine delle «Baccanti» in scena a Prato.

remo lungo corridoi, per stanze che sembrano vani di catacombe e strette porte, è un itinerario nel subconscio. Siamo proprio sul filo della corrente centrale che attraversa tutte le moderne esegesi (l'ultima è quella di Jan Kott) di questa tragedia.

Ma ciò che interessa di più, in qualche modo al di là delle emozioni che ne scaturiscono, è la novità dei segni scenici. Al prologo siamo seduti lungo la parete di fondo della piccola platea vuota, un'invisibile linea diagonale congiunge la nostra attenzione alla presenza dell'attrice nell'angolo opposto. Come la linea d'ombra d'una meridiana ecco che questa invisibile traccia si sposta e il rapporto con la recitante torna in qualche modo tradizionale quando la Fabbri sale sul palcoscenico. Ma poi eccoci, nelle fasi successive, come in una anticamera silenziosamente affollata a spiare lei, che ha cominciato i versi del «prologo», in una stanza arredata soltanto con un bianco letto da clinica, una sedia, un piatto.

L'intera «performance» della Fabbri, attrice in questa occasione assolutamente formidabile, per quella sua mistura d'esaltazione e distacco, per quel suo essere tutti e nessuno in una specie d'ebrietà istrionica, è segretamente regolata dal continuo mutare degli spazi e del conseguente rapporto con noi. Essa raggiunge il suo culmine al momento del dialogo fra Penteo, re di Tebe, e Dioniso che in quel momento è suo

prigioniero. In una stanza che sembra remota, tanto abbiamo pensato lungo il filo dell'angoscia a raggiungerla (in realtà è una profonda cavità della coscienza), nel buio tagliato dai due raggi d'un laser, che l'attrice carezza con la mano come ringhiera di scale che scendono, il dialogo tra lo spirito della norma e quello della ribellione si svolge davanti a uno specchio: una stessa bocca riflessa a formulare le parole di ragioni opposte, uno stesso fiato appanna il cristallo per due anime diverse. Difficile rappresentare con uguale efficacia ed essenzialità la selezione dell'uomo.

Come è difficile rappresentarlo, con la stessa intensità e ossessione d'incubo, il senso di claustrofobia e di violenza che Ronconi esprime, insieme con l'ebbrezza finale della liberazione, da questa prima parte della tragedia. Lo spazio, che operatori invisibili trasformano intorno a noi, è organizzato con una determinazione crudele che è anche poetica sgomento. Gas Aulenti ha preparato muri di rossi mattoni che sbarrano porte e finestre; in fondo a prospettive di tanti corridoi letti da ospedale e da carcere scandiscono, iterati, una sillaba coercitiva. Quando alla fine (siamo tornati nella saletta del teatro) un muretto di mattoni crolla sul piccolo palcoscenico, un incubo finisce; ma anche, dopo due ore scarse, una delle più stimolanti tensioni che la moderna ricerca teatrale possa oggi offrirci.

Roberto De Monticelli

CORRIERE
 DELLA
 SERA

21. 6. 78