

Titolo | L'invenzione della realtà: cinque stazioni nel viaggio dal mitico al quotidiano

Autore | Carmelo Alberti

Pubblicato | «Biblioteca Teatrale» n. 3, Bulzoni, Roma 1986, pp. 133-148

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 6

Lingua | ITA

DOI |

LO SPETTACOLO

L'invenzione della realtà: cinque stazioni nel viaggio dal mitico al quotidiano

di Carmelo Alberti

(*Ignorabimus* di Arno Holz, regia di Luca Ronconi, Prato, TRT, Teatro Comunale «Metastasio», Il Fabbricone)

SOMMARIO / Il dramma di Holz è il progetto di un evento totale, espresso attraverso una amplificazione delle sonorità e una accurata costruzione linguistica. Nella regia di Ronconi la dimensione spazio-temporale assume il significato di una chiave di interpretazione e di un filtro tra realtà e nulla; la parola spezzata di Holz è valorizzata da una recitazione capovolta: i ruoli maschili sono interpretati da attrici, mascherate in modo verosimile. La rappresentazione si propone come un viaggio dal mito al quotidiano.

1. Testo e progetto

Ignorabimus di Arno Holz (1863-1929) si presenta, già alla lettura, come una lunga partitura teatrale nella quale dialogo e didascalia drammatica si susseguono ininterrotti alla ricerca di un particolare equilibrio teatrale: la scrittura drammaturgica ambisce a prefigurare e a progettare compiutamente la dimensione scenica. Il congegno testuale annulla la convenzionalità del rapporto tra un personaggio e l'altro, interrompe la linearità del parlato, tende ad affermare un'idea della comunicazione spinta fino alla coincidenza tra tempo reale e tempo teatrale; si pone, insomma, come evento totale.

All'ombra di quella «crisi del dramma moderno» (Szondi) che segna l'esperienza teatrale del primo Novecento, Holz traccia con puntigliosa convinzione un percorso immerso nello sperimentalismo, ma controllato da un lucido sistema ideologico. Ben oltre lo sgretolarsi della fede nell'etica borghese, al di là della sfiducia nei confronti *dell'establishment* culturale tedesco del suo tempo, il drammaturgo berlinese esprime la sua solitaria irriverenza giungendo alla definizione di un doppio creativo. Il «naturalismo rigoroso» e il tormento lirico, che avevano contrassegnato le sue prime composizioni (*La famiglia Selicke*, 1890; *Phantasia*, 1898-1925), si coniugano, intorno al 1910, con la volontà di forgiare una lingua teatrale rigidamente scientifica; la concezione dell'arte travalica il nesso con la natura, fino alla scoperta della voragine psicologica, una dimensione in cui immergere la sua nuova espressività (*Ecclissi solare*, 1908; *Ignorabimus*, 1913).

La drammaturgia di Holz indica una via ideale ambigua, che sospinge la dissoluzione della materia vivente oltre la logica dell'apparenza; il metro di giudizio viene regolato da una sorta di «virtuosismo ossessivo», truce, implacabile, senza rimedio, che mira alla definizione di un «impressionismo del mistero» (Vivarelli). Sul mondo si proietta la *dynamis* del dibattito fra le scienze; l'individuo, scavando dentro la sua storia, precipita inesorabilmente nel *maelstrom* della colpa.

Ignorabimus motiva al futuro l'inconsapevolezza dell'uomo dinnanzi ai misteri dell'esistenza; «ignoramus et ignorabimus» si afferma nel dramma, codificando una oscillazione perpetua tra l'incertezza del presente e la prospettiva del nulla. Holz costruisce per il suo progetto cinque stazioni, che sono altrettante scansioni conseguenti all'invenzione della realtà; sono parti cronologicamente definite e bloccate, senza pause. È un tragitto che isola e analizza il quotidiano, ma rimane compatto nel significato. Il tempo della rappresentazione, allora, si allinea a quello della vita. Scorrono le ore e non si arrestano neppure dopo il compimento della tragedia. Il tempo di *Ignorabimus* nega l'epilogo, perché l'assurdità dell'essere si protrae ben oltre lo smarrimento dell'attimo.

Cinque stazioni per cinque personaggi, colti nell'intersecarsi dei rimorsi e delle personali incoerenze, mostrati in un paesaggio intriso di valenze simboliche, contratti in una sfida sovrumana che li fa misurare con il mistero della morte.

In scena vediamo una famiglia di scienziati. Due fratellastri, il dottor Ludwig Brodersen e il professore Dufroy-Regnier, sono divisi non solo dalla opposta valutazione della memoria materna, ma persino dalla scelta di praticare versanti inconciliabili della filosofia della scienza. La presenza di Ludwig si precisa nel corso della *pièce* come un ritorno da un caparbio esilio, conseguente alla traumatica scoperta dell'adulterio materno, un atroce peccato consumato fra le braccia del tutore e che ha generato il fratellastro. All'origine, però, sta un disastro sentimentale, un dissesto nella sfera degli affetti che corrode l'esistenza degli stessi protagonisti, li condiziona e li smarrisce.

Dufroy è un affermato professore berlinese, un rigorista fedele alla sua professione; ha sposato una cugina diretta e nonostante l'incompatibilità a generare hanno procreato due gemelle dai tratti identici, al punto di dover essere distinte da un contrassegno.

L'antefatto del dramma si basa proprio sull'ambiguità di questo doppio femminile, che è incarnato nella «rara melanconia» di Marianne e nella gelosa crudeltà di Mariette; una crudeltà ormai spenta fisicamente - Mariette, infatti, è morta suicida tre anni prima, il 13 maggio 1909 - che fa emergere nella coscienza di ciascuno l'ossessione della colpa, insieme con il desiderio di sfidare ogni fatalismo, fidando nel ragionamento, e di scandagliare gli avvenimenti con la sola forza della deduzione.

La morte di Mariette non ha risolto la catena di tragedie che travolge di generazione in generazione quella famiglia: se la madre delle gemelle è spirata dopo il parto, Mariette si è affissata con i suoi figli dopo aver commesso un tradimento condizionato dall'incubo del sospetto che esistesse un'intesa affettiva fra la sorella e il marito, il professore Georg Dorninger; anche l'uomo che l'ha sedotta, un dongiovannesco barone Oexküll, dopo tre anni viene coinvolto fatalmente nel compimento di una maledizione inestinguibile.

Dunque, il tragitto temporale che la memoria di ciascun protagonista non smette mai di ripercorrere a ritroso alla ricerca di spiegazioni comprensibili, sembra volgersi verso un appuntamento nodale, una convergenza di sensazioni e di pensieri. Csicché, da un lato si sono complicati i riscontri tra i personaggi, i rapporti che la puntigliosa tecnica dialogica di Holz

Titolo || L'invenzione della realtà: cinque stazioni nel viaggio dal mitico al quotidiano

Autore || Carmelo Alberti

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale» n. 3, Bulzoni, Roma 1986, pp. 133-148

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

esaspera e lascia sospesi, dall'altro si è acuito l'interesse per quella breccia aperta sull'oltretomba dagli esperimenti medianici di Ludwig e Georg, e dalle visioni terrifiche di Marianne. La voce inquietante della misteriosa Afra, creatura extraumana, fa filtrare una possibilità di soluzione intorno ad una precisa data: il 13 maggio 1912. Scenicamente il dramma ha inizio nel corso della mattina di questo faticoso giorno: si concluderà allo scoccare della mezzanotte.

Arnold Holz non si limita a far trapelare una pre-esistenza torbida; la costruzione scenica della realtà incide direttamente sugli sviluppi drammatici; l'idea, cioè, è inscindibile dal suo farsi scenico. Accade così che la rappresentazione si dispieghi sulla falsariga di una partitura musicale, una «raffinatissima strumentazione musicale» suggerisce lo stesso autore, in cui tutto avvenga all'«unisono» e in cui vi sia prefigurato non solo il detto, ma anche i timbri vocali, le sonorità interne ed esterne, le vibrazioni psicologiche interiori, i condizionamenti spazio-temporali. Un terreno davvero insidioso per il lavoro di un regista, stretto com'è fra strutturazione didascalica, definizione linguistica e convenzionalità teatrale.

2. Lo spazio come filtro necessario.

Luca Ronconi nel mettere in scena *Ignorabimus* sceglie la via della rievocazione, valuta testo e didascalie come chiavi d'interpretazione, privilegia la definizione del disegno spazio-temporale e punta all'inversione della convenzionalità recitativa.

La storia del dramma si confonde, allora, con la sua ambientazione e la sua resa espressiva; lo sforzo evocativo della partitura holziana suggerisce di solidificare le pareti della scatola scenica: il grande spazio del Fabbricone accoglie la trasposizione di un interno berlinese primo-Novecento in una casa del Settecento, che ha sedimentato un mutare continuo di stili. I confini della rappresentazione sono resi mediante infissi in muratura: pavimento, pareti, porte, finestre, scale appaiono solidificate realisticamente, anche quando si aprano su altri ambiti oppure rimandano e si lasciano violare dall'esterno. Questo perimetro verosimile, poi, tende ad allargarsi verso spazialità metaforiche: giardini assolati, accenni di altre case, scalinate che conducono ai piani alti, spiragli aperti sul regno della morte.

Nel disegno scenografico, curato da Margherita Palli, un altro dato significativo riguarda la collocazione degli spettatori all'esterno del recinto familiare: si ricompono, così, la chiusura naturalistica a quarta parete. Il pubblico osserva dal di fuori, non fa parte dell'evento. Paradossalmente il ricorso all'uso di materiali veri, la separazione marcata tra i due ambiti teatrali-palcoscenico e sala-, la cura puntigliosa del trucco, dei costumi e dell'arredo scenotecnico, il sottile illusionismo degli effetti, forzando al massimo il limite del verosimile, producono un'impressione di tipo fantastico;

Nella tangibilità dello spazio scenico - per effetto dei materiali attendibili, dall'asfalto alle lastre marmoree - Ronconi risolve l'enigma dello spazio «testuale» che il didascalismo di Holz impone. Dal punto di vista operativo non bastava seguire le indicazioni dell'autore: occorre andare oltre la ricerca d'ambientazione. La storia esistenziale dei cinque luoghi proposti dal dramma non si esaurisce nella loro riproduzione; mai come in questo caso l'idea della scena s'intreccia con nuclei di altri segni. Si prenda in considerazione, ad esempio, la funzione della pista sonora. Già in apertura la phoné recitativa subisce l'assalto di una precisa gamma sonora esterna: «zampilla una fontana»; «ora in lontananza, ora ravvicinati, clacson di automobili, campanelli di biciclette, rumori di voci, monotono scalpitio di cavalli e i più svariati suoni di uccelli, frammisti al sommesso, continuo, monotono zampillio della fontana». Non solo: la voce recitante, volutamente spezzata, sospesa, per tutta la durata della rappresentazione, s'incrocia con i rumori fuori scena. Talvolta essi ne costituiscono una fastidiosa contraddizione psicologica, spesso, però, rimandano fuori dalla casa, ad un tempo non datato.

Quando all'inizio del primo atto Marianne colloquia con Ludwig, lei proviene dal giardino «esausta» e guarda impulsivamente la grande porta d'ingresso- «ha un penoso sussulto all'improvviso rumore di un'automobile che s'avvicina»: il suo sguardo corre timoroso ad una grande testa di medusa sospesa fra le travi del soffitto e non si accorge dell'ingresso dello zio. Il primo suono di costui la scuote e la fa volgere, istintivamente, verso la porta d'ingresso: ma da quella proviene solamente un rombo d'auto; ora simile a un «Cinghiale arrabbiato», ora «raddoppiato», ora «in lontananza». Uno stato d'animo d'inquietudine quello di Mariette, distorto dall'irruzione sonora, uno squarcio che segnala l'esistenza di un intricato labirinto spaziale non limitato alla scatola familiare. La vicenda, che coinvolge quasi esclusivamente gli esponenti di una famiglia, ha un corollario d'ambiguità che richiama il mondo esterno. Quasi un richiamo alle leggi della comunità umana; d'altronde in quella casa si scontano le conseguenze delle contraddizioni tra ruolo sociale e memoria individuale.

Zio Ludwig, peraltro, non fa che confermare la difficoltà del riscontro: il ricordo delle «vecchie passeggiate», riesumato in rapporto con un restringimento di percorso, oramai limitato tra casa e giardino, fa scattare una sorta d'invettiva sulla «nuova» Berlino, «dove uno ogni due passi corre il rischio di lasciarsi queste quattro ossa frolle, che il Creatore ancora non ci ha tolto, sotto qualche disgustoso tramvai, la bestia elettrica o quell'auto satanica che trasporta tutti». Al contrario si staglia nitido il piacere del tempo perduto - «settant'anni fa era più bello!» - consumato a gustare buone letture tra sole e farfalle: oggi, invece, è una «miserabile, peccaminosa Babele!».

L'urlo della «bestia elettrica» fa da sottofondo stridente allo spazio ampio e deserto di quella casa che ricorda ancora settant'anni fa. L'intuizione di Ronconi consiste nel cementare in cinque stazioni, quante sono le tappe della traversata dal mitico al quotidiano, il dramma di quei cinque personaggi intrappolati, in vario modo, dalla insana tentazione di voler conoscere a tutti i costi. Il lavoro di regia insiste sul nesso recitazione-ambientazione, tanto che la stessa definizione della scena viene plasmata sulla catarsi recitativa.

Eppure all'occhio insaziabile dello spettatore la combinazione scenografica equivale alla capienza aerea, al respiro, all'atmosfera di un dramma improbabile. Scorrono le ore, si precisano le indicazioni narrative, risuonano le frasi continuamente interrotte, ma il respiro della casa di *Ignorabimus* si trasmette attraverso la sua fissità muraria, la luce graduata che proviene dalle aperture, il grigiore degli arredi, la cesura dei colonnati, l'immobilità delle aperture, i riflessi coloristici e

Titolo | L'invenzione della realtà: cinque stazioni nel viaggio dal mitico al quotidiano

Autore | Carmelo Alberti

Pubblicato | «Biblioteca Teatrale» n. 3, Bulzoni, Roma 1986, pp. 133-148

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 3 di 6

Lingua | ITA

DOI |

sonori che essa assorbe dall'esterno, via via fino allo scolorimento della stessa sua vivibilità, fino alla sanguigna oppressione della seduta spiritica, fino allo scorrere inesorabile dei minuti in attesa della catastrofe.

È utile delineare da presso le coordinate spazio-temporali dei cinque ambienti. Nel primo atto l'ampiezza del salone prospiciente il giardino è resa nella messinscena da un'opposizione tra il vuoto decorativo e la sensazione che vi sia impedito ogni prolungamento verso la libertà. Neppure la «massiccia porta d'ebano», oppure la vetrata che immette nel giardino, né «il giallognolo pallido della scintillante parete di marmo», che sono indicati dalla didascalia iniziale e che l'allestimento di Prato ha in qualche modo rispettato, rompono la «gabbia spaventosa» che rinchioda senza possibilità di scampo ciascuno, rendendolo simile ad una «bestia prigioniera». Sono parole di Georg, quando sul finire della prima parte ha un colloquio teso con Mariette, con la quale si mostra deciso ad abbandonare per sempre quella prigionia. A questa lucida consapevolezza, che è comune ad altri personaggi, corrispondono sempre motivazioni personali, perverse curiosità, strane esitazioni, che ritardano la fuga, la prorogano nel tempo.

Né si tratta di una scelta generazionale, poiché una tale condizione coglie sia i vecchi che i più giovani. Se ai primi fa orrore il ruggito del progresso, non serve a tranquillizzarli neppure l'intenso cinguettio degli uccelli sugli alberi del giardino. Le incrostazioni che per secoli si sono sedimentate lungo le pareti di quelle stanze hanno l'aspetto di filamenti passionali, sono simili a inestricabili intrecci che non permettono di evadere. Ancor più tutto ciò è valido, dopo che intorno alle maglie di quella antica scatola si sono annodati i fantasmi del passato. Che stridore tra il fuliginoso perbenismo da antico casato e il frastuono assolto prodotto dalle macchine della nuova civiltà!

Sul pavimento di quel salone, in cui Ronconi costringe ogni personaggio a disegnare caparbiamente il suo labirintico tragitto, sta per essere scavato un solco simile ad una tomba. La scansione dei passi, in sincrono con il parlato, si coordina nel progetto ronconiano con il divenire degli stati d'animo. Fa da corollario il leggero velarsi di un cielo solare, il tremolio delle foglie oltre le finestre. C'è nell'aria l'attesa di un evento, che già invia segnali poco rassicuranti, un evento capace di sommuovere le fondamenta della casa-gabbia; zio Ludwig, a chiusura dell'atto, rientrando dal giardino interroga Georg e Marianne su cosa sia accaduto lì. La risposta apparentemente tranquilla dei due è lapidaria: «nulla ...»; il vecchio scienziato rimane incredulo, mentre un improvviso movimento di colonne segnala un passaggio di campo.

Nella «stanza cinese» del secondo atto viene confermata la falsa spazialità della casa, che qui si confonde con l'esotismo dell'arredo. Un variegato «bric-à-brac orientale» ricopre angoli e limita i percorsi, mentre l'atmosfera coloristica avverte ancora le vibrazioni di una spazialità totalmente svincolata dall'interno: cosicché «le ombre del fogliame sbiadiscono e si dissolvono un po' all'improvviso passaggio di una nuvola».

È in tale zona della casa che irrompe l'unico personaggio apparentemente estraneo al sistema familiare, il barone Uexküll. Non solo costui rientra nell'antefatto drammatico, ma è ricondotto da un'insondabile fatalità a incrociare i destini di quella gente. La baracca cinese in qualche modo visualizza la sua brillante vacuità: il barone è reso sulla scena come un uomo distinto, gentile fino all'affettazione, controllato ai limiti del grottesco. Il suo ingresso, che accentua il disagio e la fragilità di Marianne, dà adito, invece, ad un provvidenziale arroccamento negli altri, in coloro che i nodi parentali e affettivi, gli incubi del passato e una caparbià intellettuale costringono ad un nevrotico dibattere.

Tra le pareti della stanza cinese zio Ludwig recita mirabilmente accenni della sua storia all'imbarazzato barone, come un gioioso riepilogo di un lungo viaggio culturale verso la notte: nella messinscena di Ronconi il suo può definirsi un *humor* da catalogo, che mescola il disprezzo per Uexküll, come per gli uomini in genere, con l'inventario di oggetti associati dalla memoria: «Rammenta? La nostra cripta del fachiro su gli erti dirupi fantasticamente vicini alle nuvole, a Karli?». Oppure si notino, poco prima, le distratte esclamazioni di meraviglia - «incantevole!» - dell'ospite inatteso, il cui vero interesse è comunque rivolto alla presenza della donna, colei che egli crede essere Mariette, la gemella, con la quale nella terribile notte di tre anni prima aveva consumato un isterico rapporto d'amore.

Il barone è presentato come ingabbiato dalla pressante presenza di Ludwig, che gli rammenta una stagione lontana, che segnala pubblicamente la sua natura libertina; dice il vecchio professore: «Paestum? [...] Quell'antica città di rose, rovine, templi? Quando io sulla consacrata soglia dedicata a Nettuno [...] alla sua bella signora [...] porsi un mazzolino di margherite di primavera raccolte da me? [...] Amore, more, ore ... re ... firmantur amicitiae!». Basta il tempo di questo atto perché, mentre intorno si acuiscono i contrasti di posizione, il barone possa scoprire l'equivoco della gemellarità, perché egli, senza smentire la sua frenesia erotica, abbia d'un tratto la sensazione della sua imminente «rovina».

Con l'atto terzo, invece, il cerchio si restringe sul cuore della casa. La «vecchia sala da musica» è il luogo dell'inquietudine. Assenza di luminosità solare e una certa compostezza negli oggetti aprono ad un clima di austerità e di straniamento. È la parte cruciale del dramma di Holz. Vi si celebra un avvenimento atteso e costruito; alla seduta spiritica che sta per tenersi è attribuita un'importanza decisiva per le sorti di ognuno; ma, soprattutto, servirà a squarciare il velo d'ambiguità che avvolge le disgrazie trascorse.

L'intervento registico sulla spazialità della sala da musica, stavolta, è più marcato: finalmente si tratta di specificare la contraddizione drammatica in cui sono posti i personaggi, quel loro continuo raddrizzarsi dopo ogni rovinosa caduta psicologica, nell'interrogarsi con metodo per mascherare le loro sembianze di Lazzari senza speranza.

La sonorità esterna si è, perciò, attenuata; si è invertita, è limitata allo strimpellare su un pianoforte una melodia scritta per un coro maschile. Per tutti i cinque personaggi è in gioco l'affermazione dei propri principi: è un congresso che misura la sua intelligenza niente meno che con l'extranaturale. La stanza è stata scelta tra pareri contrastanti perché è un territorio neutrale; è rimasta chiusa dà tanto tempo: «si è dovuto perfino cercare la chiave, a lungo». Essa è situata nel mezzo del palazzo ed è stata accuratamente ispezionata. Lo scetticismo di Dufroy ha richiesto tante precauzioni. Uexküll protesta blandamente la sua

Titolo || L'invenzione della realtà: cinque stazioni nel viaggio dal mitico al quotidiano

Autore || Carmelo Alberti

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale» n. 3, Bulzoni, Roma 1986, pp. 133-148

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

parzialità davanti alla conoscenza dell'ambiente. Georg reclama come luogo più appropriato il suo laboratorio, usato in precedenza per simili esperimenti. Zio Ludwig, in virtù della sua anzianità, garantisce la perfetta impermeabilità dell'ambito prescelto: «Questa vecchia bicocca la conosco dall'anno del Signore in ogni suo buco e angolo!». Al convulso agitarsi e interrogarsi degli uomini, in attesa dell'evento, corrisponde la succube rassegnazione di Marianne, prostrata dalla sua funzione medianica in una impresa che sembra stritolarle l'anima e la coscienza.

Quando, infine, si produrrà l'attesa materializzazione, la concitazione si somma alla frenesia di spiegare e spiegarsi, di essere certi di non subire un inganno. Allora la stanza è simile ad una «tomba scoperchiata», dalla quale proviene uno spiffero gelido.

Ronconi immerge in una luce sanguigna la mutazione di Marianne, mentre un lungo tendaggio rosso si srotola e si gonfia come una sorgente di fuoco; un tuonare indistinto sottolinea le minacciose rivelazioni dall' Apparizione. Toccati nel vivo quelle figure saccenti e curiose interrompono il rito; «a piena luce» un ultimo tuono spezza la *trance* di Marianne. L'esperimento rimane un'«enigma».

Atto quarto: «la vecchia biblioteca rococò di un tempo». In primo piano teche - quali reliquiari - ricolme di libri, volumi e utensili della scienza - simili ad oggetti stantii - sparsi qua e là; sul fondo la stanza si perde in una vuota fuga spaziale. La luce è quella del meriggio, solcato da nuvole più dense, sotto le quali filtra il riflesso del tramonto.

Il fiume che è scaturito dal tendaggio corrusco della scena precedente sembra aver bagnato l'atmosfera dello studio. Oltre la casa, fuori dal tempo, i consueti rumori «ora più vicini e ora più lontani, come nel primo atto»: suoni vivi che irrompono in un interno stracolmo di segni inerti e dove risuonano voci isteriche e dialoghi rotti, che dicono di fantasmi e di parvenze incorporee.

Ai protagonisti-recitanti il compito di tentare un recupero attraverso gli spiragli ancora aperti. In questo passaggio del dramma la messinscena accentua una ricerca della posa, di una immobilità curata come in vecchie fotografie ingiallite dal tempo; la vitalità sta altrove, forse lungo le vie su cui rombanti automobili sfrecciano senza meta, oppure, chissà?, verso il progresso. Intanto gli uomini s'interrogano sull'«empio gioco»; vogliono scoprire le coordinate lungo le quali è sospesa tra cielo e terra l'«anima poenitens», il «fantasma infernale», l'anima «sperduta, colpevole, umana», la «Medea da apparizione», una Medea che «torna sempre sul luogo del suo misfatto».

Nello stesso tempo si indicano gli oggetti quotidiani e consueti, che collegano l'Erinni vendicativa al volto della defunta Mariette.

Nel gioco controllato di un dialogo continuamente interrotto Ronconi si diverte a immettere una serie di filtri che deformano la realtà; a tale scopo non è necessario acuire l'attenzione né scoprire di trovarsi dinnanzi ad una commedia degli equivoci, ad una simulazione orchestrata ad arte: e questo vale tanto per il pubblico quanto per gli attori.

Quante fughe verso altri ambiti! Citazioni di camere disordinate, corrispondenti a cadute di memoria. Caos come manifestazione del demoniaco. Campionari di oggetti che entrano a far parte dell'evocazione e vivono più nella mente che attraverso le parole, mentre d'intorno occhieggiano reperti inanimati inutili polverosi. Catalogo della seduta spiritica: una catenina d'oro, segnale di riconoscimento prodigiosamente riemerso; il velo matrimoniale materno mai visto prima d'allora, una vesta bianca che non si trova più; un cassetto «lassù» sempre chiuso adesso «sconvolto da cima a fondo»; le lettere di Georg; il diario di Mariette, celato in un nascondiglio segreto, e che rivela l'orrore del vivere. Sono tante tracce che s'intrecciano con tortuosi ricordi e che finiscono per rivelare un'insanabile disperazione.

Gli sprazzi di luce che citano altri ambiti, le intuizioni e i pensieri che penetrano le pareti non bastano più, allorché la catastrofe si è materializzata e condiziona la volontà di esistere. Allora Ronconi spalanca voragini laterali, dispiega sezioni architettoniche proiettate verso l'alto, impone una spazialità ideale, profonda, enorme, infinita, senza limiti. Le strutture della stanza, le colonne, innalzano e amplificano le voci, ma i soffitti le ricacciano in gola, mentre dall'esterno il nulla sa stridere e assordare. La luce del tramonto, si sa, non riesce a scaldare, piuttosto raggela la memoria; dal passato giunge l'eco dei passi della morte, come dal fondo di quella stessa camera antica dentro la quale s'intestardiscono uomini resi folli da disperate rivelazioni. Nessuno, però, varca la soglia, nessuno si proietta nel nulla.

Per l'epilogo il disegno spaziale approntato dalla messinscena ronconiana rende più libere le metafore drammaturgiche. Gli elementi della rappresentazione si coagulano in cerchi distinti. Il viaggio di *Ignorabimus* si conclude su un'ultima sfida all'annuncio della morte. Nella sua camera Marianne giace immobile immersa nel vuoto. Intorno a lei soltanto degli orologi, che scandiscono all'unisono il lento scorrere delle ultime ore di vita. È un tempo interminabile durante il quale invano si dibatterà Georg con il suo caparbio vitalismo. La sua sfida alla morte si trasforma in una amara resa dei conti con se stesso, con le sue scelte professionali, con il suo credo scientifico, con i suoi inutili esperimenti. Georg e Dufroy, allievo e maestro, di fronte al battito di un orologio incastonato in un quadrante barocco con al centro la «dea del destino» in porcellana, affiancata ai lati da Eros e Thanatos, sono entrambi pronti a vivificare i respiri di Marianne.

Ludwig, poi, sotto l'ebbrezza dei sedativi che hanno placato un atroce attacco del suo male, insegue un taglio obliquo di luce, di una luce mentale che illumina scene mai dimenticate: «In questa stanza [...] non ho più messo piede!». Quanto basta per liberarsi davanti all'incerto fratellastro di una pesante storia di famiglia. Proprio lì, nella stanza delle rose, si è manifestata ai suoi occhi d'adolescente la lascivia di una madre altera. L'ingresso di Ludwig è simile alla discesa nella tomba: l'illuminazione annulla gradualmente la penombra e fa persino strabuzzare gli occhi.

Un'interminabile notte di rivelazioni per troppo tempo rinviate e oramai giunte all'estremo compimento. Il lungo delirio di Ludwig equivale ad altri bilanci negativi; Dufroy con la forza della sua autorità difende l'innocenza di suo padre, colpevole di

Titolo || L'invenzione della realtà: cinque stazioni nel viaggio dal mitico al quotidiano

Autore || Carmelo Alberti

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale» n. 3, Bulzoni, Roma 1986, pp. 133-148

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

aver ceduto alle insistenze di un'adultera. Si aprono, oltre le parole, squarci su episodi circostanziati, le rivelazioni si aggiungono ad altre rivelazioni, si completa il quadro spazio-temporale di un «inferno senza speranza».

Ed ora è il turno di Marianne: ella è la prima a superare la soglia del tempo stabilito. Scocca la mezzanotte e si accascia per sempre. Sugli ultimi rintocchi degli orologi si aprono le sbarre della gabbia per lasciare entrare l'angelo sterminatore.

3. La maschera e il semiante

Per il naturalismo a teatro la realtà resta più cruda ed efficace di ogni sua riproposizione e, pertanto, si preferisce puntare sulla sua fedele trasposizione scenica; caduta la sua funzione liberatoria, alla tragedia non rimane che la via della negazione. Colmando un salto culturale di oltre mezzo secolo, Luca Ronconi decide di rispettare le regole del gioco per quanto riguarda la questione della verosimiglianza sul piano dell'ambientazione.

Per il regista uno dei motivi di maggiore interesse del testo holziano consiste nella sua «polivalenza di significati», che si collega ad un parlato-espressione frutto di un particolare *status* mentale e dei condizionamenti da esso derivati; bastano poche battute per avere una prova delle numerose variabili presenti nei singoli «procedimenti mentali». Questa chiave di lettura si riflette direttamente sul ruolo e sulle tecniche della recitazione; l'attenzione maggiore va indirizzata all'intersecarsi dei livelli di «pensiero, parola, interpretazione».

Ancor più importa a Ronconi innescare un meccanismo di doppio reale-ideale, un moltiplicarsi delle metafore e del senso. Il regista affida i quattro ruoli maschili ad altrettante attrici. Il procedimento è complesso: nella fase preparatoria si chiede alle interpreti di adattare se stesse, senza annullarsi, ad un involucro di sesso opposto, ma perfetto, curato nei minimi particolari, dall'abito al trucco.

Con il recupero della maschera, secondo un'idea di uso integrale, non solo corporeo, il viaggio attraverso l'inferno della conoscenza tra razionalismi e misteri, riceve un inconsueto stimolo d'indagine nella sfera della coscienza individuale. Plasmare su di sé una fisionomia che cancella le fattezze femminili, un nuovo bozzolo genetico, restituisce in scena la visualizzazione del doppio. In tal modo la lunga giornata dei personaggi holziani completa un percorso circolare che dal dubbio esistenziale sospinge all'incubo della colpa e all'attesa della morte, ma che oltre l'annullamento rilancia, ambiguamente, il mistero della vita.

Ronconi nega la corrispondenza attore-personaggio, agisce, piuttosto, per accentuarne le opposizioni. Nel dramma l'umanità si presenta smarrita nei meandri di un mondo ostile, intrappolata fra il conservatorismo della tradizione e l'incertezza del futuro. Trasformandolo in ruolo drammatico la figura umana non potrà mai apparire quel che non è: il personaggio resta un mascheramento, una interpretazione, un'astrazione.

Un simile progetto richiede da parte dell'attore una tensione creativa continua e notevolmente prolungata. Seppure le stazioni di *Ignorabimus* si pongono come concluse, quasi a se stanti, il testo procede infine ad un allineamento spazio-temporale necessario, verso quell'unisono su cui insiste la penna dell'autore.

Nello spettacolo recitano e agiscono cinque magnifiche attrici: intorno a Delia Boccardo, a cui è affidato il ruolo di Marianne, si raccolgono Edmonda Aldini (Georg), Marisa Fabbri (Ludwig), Anna Maria Gherardi (il barone Uexküll) e Franca Nuti (Dufroy). Ma il gioco dell'inversione non esclude nessuna: anche Delia Boccardo modella la sua delicata femminilità non solo sulla malinconica remissività di Marianne; deve tener conto dell'*auctoritas* istintiva di Ludwig-Fabbri, della disarmata tenerezza di Dufroy-Nuti, della sanguigna caparbieta di Georg-Aldini e dell'insidiosa vacuità di Uexküll-Gherardi.

Nella messinscena di Prato viene presentato un prezioso sommario dell'arte di recitare. Pulsioni di animi femminili che emanano da travestimenti di natura opposta. Articolazioni deformate da un volume corporeo più grande. Posizioni fisiche disturbate dalle finzioni sull'età. Scatti d'umore imprevedibili. Vocalità su toni e coloriture inusuali. Gestii proiettati oltre le possibilità dello spazio. Inoltre: una ricerca della posizione degna della migliore tecnica cinematografica, in uno scambio continuo tra piani ravvicinati e visioni totali. Ogni scena fissa è assimilabile ad un piano-sequenza al cui interno, però, si susseguono tagli d'immagini e ingrandimenti.

Occorrerebbe, forse, un'analisi sul campo, uno smontaggio parallelo alla rappresentazione, per codificare almeno una parte delle visioni costruite per questo evento. Rincorrendo le incerte impressioni di una labile memoria da spettatore è possibile disegnare un itinerario spezzato, che si lega bene alla scrittura scenica sospesa di questo testo.

Quando alla luce piena del giorno Marianne-Boccardo irrompe all'inizio del primo atto, ella appare come una donna inquieta che tenta di sfuggire ad un'ossessione. La sua tensione emotiva guida i suoi sguardi, che sono rivolti alla terribile Medusa attecchita al soffitto. Nell'attrice traspare allora la propensione a scivolare dal sogno nell'allucinazione. Il dialogo che Marianne sostiene con lo zio Ludwig dà la sensazione di un agitarsi di vivi dentro una materia morta. Intorno a costei si stabilisce, addirittura, una ingenua complicità; quei corpi mascherati da uomini vogliono risparmiare altre tristezze alla loro fragile protetta; ma è lei ad insistere, per sapere. In Marianne la Boccardo trascorre dal trasognato all'esaltato, dal ridente al triste, dallo sbarazzino al provocatorio. L'incorporeità della donna s'esprime spesso nel ribaltamento del gesto: allora Delia Boccardo comprime il suo corpo sul nulla.

Zio Ludwig, invece, è un personaggio complesso, un uomo logoro ma sempre pronto ad esplodere sotto l'impulso di un odio accumulato da troppo tempo. Il tono della voce impulsivo, autoritario, torbido, sentenzioso. Al di là dei pensieri continuamente sospesi emergono atroci sofferenze fisiche. Ludwig-Fabbri rivela una macerazione della carne - il carcinoma - sul suo volto pallido, segnato dallo spavento, irrigidito in una smorfia di disgusto; boccheggia, rantola, in preda a dolori

Titolo || L'invenzione della realtà: cinque stazioni nel viaggio dal mitico al quotidiano

Autore || Carmelo Alberti

Pubblicato || «Biblioteca Teatrale» n. 3, Bulzoni, Roma 1986, pp. 133-148

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

insopportabili, ma lascia correre il sospetto che stia per distruggersi con l'autosuggestione. Le ondulazioni del corpo da vecchio si fanno, talvolta, grottesche, immergendo quella triste figura in un clima da assurdo.

Alla fine Ludwig precipiterà nella tomba dall'alto, giungendo a ritroso dalla scalinata che lo inabissa nella voragine della memoria. Marisa Fabbri, allora, nel quinto atto, compone un canto disperato che accompagna il riemergere della colpa. Le sue modulazioni vocali si rincorrono senza soste: dall'ironia all'enfasi, dall'esaltazione all'autocontrollo. Un dire «di testa», persino elegante, grazioso, che sbiadisce nel misticismo, oppure si colora di minacce. Il delirio (i deliri) di Ludwig proietta l'immagine di un'infanzia troncata dalla rivelazione del peccato. Poi il suo volto s'illumina e vede oltre il cielo, agita le mani, con la voce vibrante e acre disegna un altro scorcio del suo terribile racconto: quello terrificante dell'alcova con il divano che accoglie l'ansimare dei corpi degli amanti.

Di Georg Edmonda Aldini offre un'interpretazione tenuta di continuo sul filo della tensione: nella mente di quest'uomo s'annidano i travagli di un'insoddisfatta volontà, le frustrazioni per le occasioni mancate, il bisogno di raggiungere nuove certezze. I suoi occhi spiritati rimangono a lungo fissi a scavare insaziabili al di là del loro stesso campo visivo. Georg è capace di tenerezze protettive per Marianne, un amore non sbocciato, ma neppure appassito. Al contrario l'apparire del barone Uexküll, uno sconosciuto per lui, provoca un palese moto di repulsione, che si manifesta sotto forma di aperta rivalità. Scambi di frasi simili a staffilate, inseguimenti fittizi lungo segmenti di spazio sempre lineari, come le logiche del pensiero; autocontrollo e smarrimento da adulto.

Anche Georg-Aldini paga la cattura del fantasma con una consunzione morale: il suo stato d'animo è quello di chi, per effetto della rivelazione, d'un tratto, liquida la sua esperienza umana, vuoi cancellarne ogni traccia, compreso un ponderoso volume manoscritto (800/900 pagine di ragionamenti) che doveva testimoniare ai posteri il progressivo accostarsi alla verità assoluta.

Dufroy-Nuti è il doppio dell'autorità, diviso tra il prestigio del suo rettorato universitario e una paterna affettività: è un mascheramento che pare assicurare per la sua pacata serenità. In lui si sono solidificate la tradizione familiare e la certezza della scienza; per questa ragione non può capitolare di fronte all'interesse per le scienze spiritistiche. Dufroy continuerà a ragionare e a dubitare, sempre pronto a riprendere il posto che spetta, anche dopo l'ultimo sfogo, che s'intreccia con l'invettiva del fratellastro, mentre lì da presso si spegne l'ultimo soggetto del suo amore, Marianne, dopo aver visto trapassare un padre adorato, una moglie negata, una figlia - Mariette - inquieta.

Uexküll, infine, sembra, anch'essa, un personaggio evocato, richiamato da una memoria tragica e materializzato dai discorsi degli altri interpreti. Non a caso ogni suo disegno fallisce all'apparire di Ludwig che lo cattura in una grottesca accoglienza, è di Georg, che non nasconde il suo disprezzo. Anna Maria Gagliardi, allora, tentenna e traballa sotto i colpi che le vengono inferti, compresi quelli della pur dolce Marianne.

Il rigore della regia offre alle interpreti una sicura guida per reggere allo sforzo richiesto da un prolungamento della tensione scenica. Il gioco dell'inversione dei sessi diventa, così, volutamente un discreto filtraggio dell'innocenza del sembiante rispetto ai segni di una crisi intellettuale, morale ed esistenziale, scavata in forma indelebile sui tratti della maschera.

4. Oltre l'evento: dalla parte dello spettatore

Già si è detto come nel disegno di Luca Ronconi la posizione del pubblico viene distanziata al massimo dalla rappresentazione. Eppure tra gli scranni a gradinata era possibile cogliere smarrimenti e illuminazioni corrispondenti alle modulazioni espressive provenienti dalla scena: gli spettatori si vengono a trovare in una collocazione da aula universitaria, da gabinetto scientifico all'inizio del secolo, chiamati ad assistere ad una dissezione psicologica. Sia il testo di Holz, che la messinscena di Ronconi, rimangono dei reperti leggibili come caos in cui smarrirsi: più che di un modello, si è in presenza di un esperimento di invenzione della realtà, di una traversata che partendo dal mito approda all'assurdità del quotidiano.

Allo spettatore di oggi, una volta sceso dal suo seggio di osservatore dell'evento, rimane l'esperienza di un rapporto dall'intensità inconsueta, con delle attrici straordinarie, su un versante in cui è ancora possibile ricercare la comunicazione teatrale.