

Titolo || Lungo viaggio nel teatro di – e con – Ronconi (1978-1990 e oltre) [estratto]

Autore || Claudio Longhi

Pubblicato || «Patalogo», 9, 1986, pp. 212-213

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

Lungo viaggio nel teatro di – e con – Ronconi (1978-1990 e oltre) [estratto]

di Claudio Longhi

[...]

Dopo il parziale scacco di *Spettri* nella collaborazione tra Ronconi e la Fabbri si apre una lunga parentesi- durante la quale, all'indomani della messa in scena ibseniana, il regista vive anche il drammatico fallimento di un suo tentativo abortito di confrontarsi in prima persona con la drammaturgia. Proprio a Spoleto, sempre nel 1982, Ronconi vagheggia infatti un dittico di spettacoli su suoi testi da scriversi in prova- storia di bambini perduti o che si perdono sullo sfondo di una città labirinto (nell'aria un titolo: *Latina*) -, in cui Marisa, peraltro, non avrebbe dovuto essere coinvolta. Contrariamente a quanto accade normalmente nella messa in scena di scritture altrui il robusto talento critico-analitico e l'adamantina consapevolezza del regista, nel caso del diretto esercizio della scrittura agiscono per Ronconi da freno, da spietata ghigliottina di autocensura e in capo ad alcune settimane di prove inconcludenti il Maestro decide di abbandonare il progetto. Sia per la Fabbri che per Ronconi seguono anni di impegni fitti, finché, nel 1986, le loro strade si ricongiungono ancora una volta a Prato - teatro, tra l'altro, di una ripresa dell'Ibsen spoletino, tra l'ottobre e il novembre del 1982, in cui Marisa, probabilmente forte di una ritrovata serenità, capovolgendo l'esito delle prime recite estive a detta concorde di tutti i colleghi riesce ad attingere uno dei risultati più intensi del suo lavoro degli anni Ottanta. Come già ai tempi del Laboratorio, pronubo del nuovo appuntamento di metà decennio tra la Fabbri e Ronconi è il Teatro Regionale Toscano in collaborazione con il Teatro Metastasio. A completamento della riflessione sul naturalismo avviata con gli Ibsen di alcuni anni prima, per il suo ritorno a Prato Ronconi sceglie di confrontarsi con uno dei risultati più estremi e paradossali del naturalismo: l'impossibile *Ignorabimus* di Arno Holz. Oltre cinquecento pagine di copione per raccontare con precisione patologica, da catalogo nosografico una giornata – il 13 maggio del 1912- in tempo reale. Pubblicato nel 1913, prima della messa in scena ronconiana, *Ignorabimus* era stato allestito una sola volta in un'edizione violentemente amputata e semiclandestina, allo Schauspielhaus' di Düsseldorf nel 1927. Lo statuto poetico di *Ignorabimus* è complesso e contraddittorio. Animato da una volontà, auto-percepita come rivoluzionaria, di fare della vera «lingua della vita» l'autentica «lingua del teatro», Holz, nel proporsi di realizzare con *Ignorabimus* l'utopia naturalista di un'assoluta coincidenza tra teatro e realtà in virtù di una combustione drammaturgica che idealmente arrivi a consumare la letterarietà senza lasciarne residui, di fatto si trova però ad affossare ogni slancio naturalistico, sovrapponendo alla sua "casale" narrazione del reale una forma inequivocabilmente teatrale di tragedia. Ed è appunto sull'ermafroditismo poetico di *Ignorabimus*, riassunto nella sua incongrua definizione di tragedia naturalista, che Ronconi fa alla lettera strutturalmente leva per scalzare definitivamente la recitazione naturalistica dal suo tradizionale (ed usurpato) ruolo di supremo punto di riferimento per l'incarnazione di un testo. Non è solo in questione l'archiviazione di uno stile recitativo, ma, stante la certificata genealogia stanislavskijana di Grotowski, è in fondo un'idea di teatro che Ronconi, a ben vedere, contesta, utilizzando il cavallo di Troia di Holz per mettere a ferro e fuoco la mitica acropoli della verità ed autenticità teatrale e la sua eletta comunità di "attori santi". Per vincere la propria scommessa Ronconi punta ad una esasperazione dei conflitti. In barba ad ogni rivendicazione di francescana povertà teatrale, cavalcando il *coté* naturalista della drammaturgia, per l'ambientazione di *Ignorabimus* il regista chiede a Margherita Palli, architetto prima ancora che scenografa, la costruzione in muratura, nello spazio del Fabbricane, degli interni della villa berlinese teatro della vicenda, ma, forte della lunga riflessione sviluppata proprio a Prato sulla natura fittizia del personaggio, per popolare la vera villa così ricostruita, con netta inversione di polarità poetica, speculando sulla natura "tragica" -e con ciò stesso non realistica - del dettato holziano, decide di affidare l'interpretazione dei quattro protagonisti maschili della vicenda non già a quattro attori che possano plausibilmente prestare il proprio corpo ai fantasmi minuziosamente cesellati da Arno Holz, sibbene a quattro attrici, «caparbiamente scelte» - nota Sara Mamone - «una ad una per il proprio insostituibile modo di essere»: Franca Nuti, Marisa Fabbri, Edmonda Aldini e Anna Maria Gherardi; come osserva sempre la Mamone: «Con il suo andamento etico da tragedia antica» e «la sua tenace passione nel dirimere le passioni e le verità, *Ignorabimus* può» infatti «tranquillamente affidarsi ad uno stuolo femminile, proprio per un senso di inverosimiglianza evidente». In omaggio a quella eccezione dovuta, che non può mancare in ogni perfetta simmetria, l'unico personaggio femminile della vicenda è interpretato da Delia Boccardo. In un'abile falsificazione documentaria, degna della più azzardata filologia fantastica di borgesiana memoria à la Menard, ad avallo della discorde scelta di cast il programma di sala di *Ignorabimus*, edizione Ronconi, clia artatamente il Franco Rella della prefazione a *Sesso e Carattere* di Otto Weininger (spacciandolo peraltro per lo stesso Weininger): «La donna è la materia dell'uomo, la pluralità che è dentro l'uomo. L'inconscio che mormora i suoi linguaggi e che linguaggio della ragione non riesce a far tacere coprendolo con le sue parole».

Fedele alla poetica della finzione che, più o meno consapevolmente, sta elaborando da anni e alla natura tragica della partitura drammaturgica su cui ha scelto di operare, nell'accostare *en travesti Ignorabimus*, Ronconi non chiede alle proprie attrici di rimanere donne anche nell'assunzione del ruolo maschile, come già accaduto nella lontana *Tragedia del vendicatore*, ma domanda loro di costruirsi una propria maschera di plausibile mascolinità. Il senso "tragico" e antinaturalistico dell'operazione è chiarito dal regista nell'intervista rilasciata a Ferruccio Masini, in occasione della presentazione dello spettacolo. Alla domanda: «Potresti illustrare i motivi di questo tuo interesse per Holz e per *Ignorabimus* [sic!] in particolare?», risponde Ronconi:

[...] posso parlare dei motivi di interesse per *Ignorabimus* [sic!], prima che per Holz-quindi diciamo più per il dramma che per l'autore- sono principalmente la tecnica drammaturgica, per la scrittura del dialogo, per la trattazione dei personaggi e per la struttura stessa del dramma. Holz ha definito questa sua opera «tragedia».

Titolo | Lungo viaggio nel teatro di – e con – Ronconi (1978-1990 e oltre) [estratto]
Autore | Claudio Longhi
Pubblicato | «Patalogo», 9, 1986, pp. 212-213
Diritti | © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine | pag 2 di 3
Lingua | ITA
DOI |

Nella drammaturgia del nostro secolo tragedie ce ne sono poche. Mi sembra che in qualche modo Holz sia riuscito a scrivere una tragedia nell'unico modo in cui penso che si possano scrivere tragedie nel nostro secolo, ossia cercando di ricostruirne una, essendo lontanissimi dallo spirito tragico e non riproducendola per imitazione letteraria, attraverso la suggestione letteraria ripasticciando gli elementi tradizionali. Per questo ho pensato di lavorare con delle attrici, piuttosto che con degli attori: indubbiamente mentre la scrittura e quella di un dramma naturalista, la struttura del testo vuole essere quella della tragedia e un elemento fondamentale della tragedia è la maschera, soprattutto in una tragedia come la intendeva Holz, ossia ricostituzione della tragedia classica.

E a rinalzo Marisa, discorrendo in camerino, durante le prove, con il giovane Tondelli dei problemi incontrati nello studio del dramma di Holz, proprio riferendosi alla difficoltà di conquistare una salda presa sulla sfuggente scrittura di *Ignorabimus* - ad un tempo «naturalista» ma refrattaria ad una recitazione ancorata alle «psicologie» o ai «comportamenti» - spiegava che l'«unica soluzione» prospettata ai interpreti al momento di impostare il loro lavoro era stata «costruirsi una maschera paragonabile a quella della tragedia greca, una maschera perfetta da cui» sarebbe uscita, «con grande effetto spettacolare, una voce diversa».

Secondo la più schietta strategia registica di Ronconi, a prescindere dalla legittimazione che trae macrostrutturalmente dalla doppia e contraddittoria natura di tragedia e romanzo naturalista propria ad *Ignorabimus*, la definitiva distruzione del personaggio borghese surrettiziamente operata con l'allestimento del dramma di Holz, portata a termine clandestinamente proprio nel momento in cui in apparenza tutto nella messa in scena (eccezione fatta per il sesso delle attrici) sembrerebbe congiurare alla realizzazione del più perfetto correlato scenico della *dramatis persona* ottocentesca - contrariamente allo stilizzato *prosopon* attico, le prosopopee plasmate dalle interpreti di questa tragedia tutta moderna con le loro virtuosistiche performance hanno infatti l'inquietante sembianza degli aggiornatissimi calchi in lattice iperrealistici dei loro posticci - poggia essenzialmente - su quel piano microstrutturale della scrittura che più condiziona la recitazione - su di un meticoloso studio della lingua equivoca del bifronte copione holziano. Come rileva acutamente Ronconi, la grottesca ossatura poetica di *Ignorabimus*, arcimbaldesco ircocervo non solo di naturalismo e tragedia, ma anche di «Ibsen», «Strindberg», «dramma giallo» e «commedia di conversazione» tutti cuciti in un unico mostro, è in effetti il prodotto di una scrittura «frantumata, continuamente interrotta, piena di cesure» e «di riprese», che in questo suo incessante fluire lutulento, mimetico di ogni parlato, non solo non arriva a rapprendersi in battute, ma nemmeno riesce a fissarsi in identità linguistiche: i «periodi» di Holz, spiega Ronconi, «si trascinano di pagina in pagina e di bocca in bocca indipendentemente da chi stia parlando». Trovata nella lingua di *Ignorabimus* la più fida alleata per muovere guerra al naturalismo di convenzione del personaggio sul terreno del naturalismo della scrittura, è per l'appunto alla lingua di Holz che il regista si aggrappa con rara determinazione. Nonostante la traduzione di Cesare Mazzonis, approntata ad hoc per lo spettacolo, già di per sé tenda a forzare le canoniche *iuncturae* della nostra lingua per aderire alla ben più libera *dispositio* dell'idioma tedesco da cui trae origine, Ronconi, non pago, alza il tiro e, nel nome della mimesi del parlato, spinge le attrici a brutalizzare con ancora maggior vigore, specie nel solfeggio della battuta, la già traballante grammatica della versione di Mazzonis. È l'attacco più scientifico e sistematico che Ronconi abbia sino a quel momento sferrato contro l'armoniosa prosodia della recitazione accademica italiana, figlia, per via delle massicce importazioni dei repertori borghesi d'oltralpe di fine Ottocento-primi Novecento, *dell'esprit de clarté* della lingua francese e delle morbide ed eleganti *tourneures* dei *comédiens* di Parigi. Per Marisa, impareggiabile giocoliera della lingua, ormai da anni avvezza ai funambolismi verbali di Ronconi, e che proprio da Ronconi ha imparato a declinare in termini di geniale astrazione strutturalista i suoi liberi talenti di caratterista all'antica italiana (in precedenza piegati da Strehler alla causa dello straniamento epico in linea con una prassi di riuso di stilemi popolari già ampiamente testata da Brecht), è un autentico invito a nozze. Sintetizzando le spiegazioni diuturne date da Ronconi alle proprie attrici durante le prove di *Ignorabimus*, così il *giornale di bordo* di Maria Carmela Cicinnati e Peter Exacoustòs rende conto dell'impostazione data dal regista alla messa in voce del copione di Holz a partire dall'analisi logica della sua sintassi:

Ronconi suggerisce di applicare a questa traduzione, per supplire all'impossibilità della nostra lingua di corrispondere alla matrice tedesca, o paradossalmente proprio a questo scopo, di sottrarla della sua peculiare rotondità e pienezza, un procedimento di abbandono dei canoni recitativi usuali, il ricorso a forme di accentazione inconsueta della sintassi, per osare contro le regole di una abitudine teatrale, trasgredendola, in favore di un linguaggio quotidiano, infinitamente più ricco di possibilità e stratagemmi.

Dopo quasi cinque mesi di prove massacranti in cui più volte il progetto sembra sul punto di naufragare, con le attrici che - fortunatamente a turno - vivono momenti ora di sconforto profondo, ora di vera *débauche* fisica, minacciando a più riprese di abbandonare la nave, *Ignorabimus* arriva quasi miracolosamente a debuttare il 18 maggio 1986. Alla prima rappresentazione lo spettacolo dura circa dodici ore: nove di recitazione e tre di intervalli. Vibrante il ricordo a caldo di De Monticelli:

Con *Ignorabimus* di Arno Holz, rappresentato nel corso di un intero pomeriggio e di buona parte della notte al Fabbricane di Prato Luca Ronconi ci ha dato uno spettacolo gigantesco, estenuante, fluviale, inerpicato sull'erta più alta della tensione non solo per i suoi interpreti ma anche per l'inerte spettatore; uno spettacolo a volte affascinante, a volte irritante, spesso inondato da oceani di noia, spesso attanagliato dalla morsa dell'emozione; una vera e propria traversata dell'inferno.

Per le interpreti un vero trionfo, che vale loro, in blocco, l'attribuzione *ex aequo* dell'Ubu come «migliore attrice» dell'anno.

Titolo || Lungo viaggio nel teatro di – e con – Ronconi (1978-1990 e oltre) [estratto]

Autore || Claudio Longhi

Pubblicato || «Patalogo», 9, 1986, pp. 212-213

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

Nella ristretta cerchia di eletti ammessa al Fabbricone prima del debutto di *Ignorabimus* per spiare le prove dello spettacolo-evento, spicca, come si ricorderà, il nome di Tondelli. L'impatto del lavoro di Ronconi sulla fantasia dello scrittore è fortissimo: indelebilmente fissatosi nella sua memoria, e nel suo immancabile taccuino d'appunti, il pomeriggio trascorso al Fabbricone viene poi affabulato da Tondelli in una delle sue più vivide cronache teatrali. Nella prova in questione, la Fabbri non è coinvolta (Tondelli, già lo si è visto, la incontra solo in camerino), ma la pagina merita comunque una citazione per esteso, non solo perché, sia pur indirettamente, ci restituisce un ritratto palpitante di come devono essere trascorse intere giornate della vita di Marisa, a Prato e altrove, al fianco del suo Luca, e di come nel corso di quelle giornate Marisa abbia maturato tanta parte della sua consapevolezza tecnica, fornendo al tempo stesso al regista stimoli preziosissimi per approfondire la sua ricerca, quella pagina d'interesse anche per una preziosa riflessione critica a cui può introdurci.

Quello che è straordinario e a cui non avevo mai assistito, quello che appare di un'intensità estrema, già spettacolo, già rito, è il modo di lavorare di Ronconi e delle sue attrici. Mentre un'équipe giovanissima [*sic.*] siede alla consolle e controlla le piste sonore degli effetti fuori campo, ecco Ronconi alzarsi continuamente dalla sua posizione e raggiungere le attrici. Si sta provando un dialogo a tre del primo atto. In scena Delia Boccardo (Marianne), Franca Nuti (Dufroy Regnier), Edmonda Aldini (George Dorninger) mentre Anna Maria Gherardi, elegantissima e diafana, assiste in silenzio.

Il suggeritore è appostato alle spalle delle attrici. L'Aldini deve scendere da una scala e raggiungere padre e figlia nel salone. Ronconi si alza interrompe la discesa di Dorninger. Struttura in modo diverso la battuta della Boccardo, facendola eseguire in tre parti: una accanto a un tavolo, la seconda cinque metri più a lato, il finale in corsa verso il proscenio secondo una scansione geometrica di linee e percorsi. In questo modo, per farsi udire, l'attrice deve modulare la voce in modo diverso, pensare alle pause, prendersi il fiato per la corsa verso gli spettatori: e Ronconi la segue, la braccia, la stringe, le sta al fianco, la incita la lascia e continua da solo, a memoria, risedendosi al tavolino di regia. Poi si alza di nuovo la battuta è formulata in modo ancora diverso: l'Aldini scende le scale, Ronconi si alza, corre, si siede accanto alle attrici, recita tutti i personaggi, si risiede, continua a recitare da solo. Scappa di nuovo verso il fondale. [...] Ronconi è, in questo momento, un ricostruttore verbale, un architetto della parola, uno strutturalista dell'emissione e della fonè. Quel suo modo di stare alle calcagna degli attori, di trascinarli, di interromperli, di andare avanti e indietro dal suo tavolo gettando ogni volta battute scherzose ai collaboratori, questo suo uscire ed entrare continuamente nella parte dell'attore e del drammaturgo, è veramente spettacolare, così come la concentrazione di tutte le attrici: il senso di assistere a un evento irripetibile con tutto il contorno che solo un palcoscenico durante l'allestimento può dare dove, insomma, il gioco ripetitivo della finzione ancora non scatta e tutto viene vissuto intensamente.

Lo spettacolo vero e proprio, la messinscena completa e perfetta sarà, al pari della copia cinematografica, il frutto di un laborioso montaggio, il cui respiro, le cui pulsazioni altro non sono che quelle migliaia di ciak abbozzati e vissuti in questi mondi assoluti, durante la prova.