

Titolo || La camera delle meraviglie. Una lettura dello spettacolo

Autore || Oliviero Ponte di Pino

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

## La camera delle meraviglie. Una lettura dello spettacolo

di Oliviero Ponte di Pino

Testo "maledetto" e dimenticato, *Ignorabimus* offriva certamente diversi motivi di interesse a un regista come Luca Ronconi, notoriamente attratto da imprese rischiose e "impossibili", da rendere magari ancora più ardue con una serie di scelte decisamente fuori dai canoni. C'era prima di tutto il meccanismo narrativo: torrenziale, labirintico, complesso, una orologeria di tragica precisione. Ma più che dalla trama e dalle situazioni, Ronconi deve essere stato sedotto dalle innegabili qualità "teatrali" del testo, sfruttando le suggestioni di una scrittura particolarissima, per una messinscena personale e creativa, che riscatta il lavoro di Holz ben oltre il suo intrinseco valore letterario: senza aderirvi completamente, ma prendendolo quasi in contropiede.

A caratterizzare *Ignorabimus* è infatti prima di tutto l'eccezionalità della scrittura teatrale e la sua particolarissima efficacia scenica. Nelle diverse centinaia di pagine del testo è quasi impossibile trovare una frase di senso compiuto: la vicenda (o meglio il viaggio nel passato) procede infatti esclusivamente per allusioni, accenni, verità scoperte e subito negate a se stessi, sottintesi, provocazioni che nessuno ha il coraggio di esplicitare. Il risultato è una sintassi sempre sospesa, vaga e sfumata, che lascia appena trasparire il senso per perdersi immediatamente in una nuova deriva.

Per Holz questo era, anche nella ricchezza ritmica e timbrica, il linguaggio della realtà, della quotidianità, il punto d'arrivo del suo celebrato e minuzioso "stile del minuto secondo". Per Ronconi è piuttosto la traccia dei percorsi mentali, interiori (e di norma inespressi) dei personaggi: una specie di radiografia logica e emotiva, unica nel suo genere. E quindi non la traccia della realtà esteriore: piuttosto un paesaggio dell'anima e del tempo, in cui la memoria ritrova il passato e subito tenta di cancellarlo, in cui l'emotività scopre i sentimenti ma non li accetta. Dove ancora Ronconi prende in contropiede l'autore, portando avanti una riflessione che attraversa molti suoi spettacoli, è nell'affrontare il problema del naturalismo. Resta ovviamente il "tempo reale" della pièce, un'intera giornata, dal mattino a mezzanotte. Anzi, nell'ultimo atto il regista fa anche di più: riesce a tener fede virtuosisticamente alla maniacalità di Holz, con una scena ingombra di orologi che scandiscono minacciosamente e ossessivamente il tempo, secondo dopo secondo, fino al momento fatale, e battono tutti i quarti come rispondendo alle parole dei personaggi, con meccanismi nascosti che accelerano o rallentano il moto delle lancette.

Ma il castello dell'ex periferia di Berlino, minuziosamente descritto in didascalia, le cinque labirintiche stanze dei cinque successivi atti, sono diventati un unico, grandioso parallelepipedo di vero e finto cemento armato, nelle cui pareti sono incastonati enormi blocchi di pietra. Questa monumentale scenografia si apre a sinistra su tre finestroni, che prima danno sul verde del giardino e poi vengono quasi completamente murati, come in una progressiva autosegregazione: da lì, amplificato, giunge il variare delle sfumature meteorologiche della luce del giorno, sovrapponendosi ai coni che cadono dall'alto, dai proiettori. Sul lato opposto una massiccia parete che ha in verità anch'essa l'aspetto di una vera e propria facciata scandita da cinque colonne corinzie, si alza su tre gradini come un tempio scavato nella roccia. Il pavimento, in un altro omaggio alla forza della materia, è asfaltato, salvo le due strisce perpendicolari di marmo chiaro che costeggiano due lati della sala, a destra e sul fondo, segnalando due percorsi privilegiati dalle attrici, perpendicolare e parallelo allo sguardo del pubblico. Mentre tre colonne mobili permettono di suggerire i cambi d'ambiente con una diversa scansione dello spazio, giostrando nel contempo le possibilità luministiche.

Di fianco al pubblico, a destra, dietro una enorme vetrata, una scala (in verità appena sfruttata) conduce verso l'alto. È un soffocante bunker, insieme museo e mausoleo: un luogo di morte atrocemente esibita e insieme distanziata, nella potenza dell'edificio e nella pesantezza delle decorazioni.

Il salone del primo atto, alluso da pochi massicci arredi, con una scultorea testa di medusa avvinghiata a una delle traverse di bronzo, in alto, a sovrastare con il suo sguardo minaccioso la scena, diventa nel secondo una incredibile, straordinaria Wunderkammer: un accumulo di curiosità e mostruosità accatastate con cura nelle grandi teche di vetro appoggiate su giganteschi piedistalli. Nel terzo, nella sala di musica da tempo abbandonata, siamo in un teatro nel teatro, in cui inscenare la decisiva seduta spiritica, la materializzazione dello spettro intorno a cui ruota la giornata: un antro abbandonato, con le sedie raccolte in mucchio, in primo piano un pianoforte, poi un tavolo e qualche sedia, poco oltre un funereo e gigantesco lampadario, in fondo una nicchia nascosta da un sipario, e a mezza strada un altro sipario. Poi di nuovo la biblioteca, un'altra Wunderkammer, con i volumi assurdamente sistemati nelle alte vetrine circondate da corrimano d'ottone. Infine la stanza della protagonista Marianne: qualche sedia, un sofà che ha visto e vede ricostruire la "scena primaria" origine di tante disgrazie. E su tutto un'orgia di orologi ticchettanti.

Negato nella scenografia, il naturalismo è anche nella recitazione, affidata a quattro primedonne che impersonano tre maturi professori universitari e uno spietato e irruente Don Giovanni. Malgrado il trucco quasi cinematografico, gli abiti maschili d'epoca, l'invecchiamento nella maschera e nel portamento, le parrucche spelacchiate, l'insistenza sui toni bassi, i movimenti il più possibile carichi di forza, le attrici restano ovviamente donne. L'intera vicenda acquista così una ambiguità asessuata e senza pruriti, spostandosi in una inconsueta terra di nessuno: dove i sessi si confondono o piuttosto si offuscano, le età si sovrappongono, i ruoli sociali sfumano. Tra conscio e inconscio, in questo spazio dell'indistinto, si finisce per avvicinarsi, più che al tragico, al fiabesco: una fiaba spietata, corrotta, violenta, ma sempre una fiaba.

Dopo aver scritto il testo, temendo forse di essere frainteso, Holz vi ha disseminato 4782 didascalie, affinché nulla, nella rappresentazione, fosse lasciato al caso, in una maniacale esplicitazione di scene e controcene che costruiscono un vero e proprio libretto di regia. Ronconi sfrutta magistralmente queste indicazioni, per mettere a nudo, in ogni istante, i rapporti tra i personaggi: distanze e materia psicologiche che trovano realtà fisica nel minuzioso sviluppo dei movimenti e percorsi delle

Titolo || La camera delle meraviglie. Una lettura dello spettacolo

Autore || Oliviero Ponte di Pino

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

attrici. Ma queste didascalie compongono anche una vera partitura di suoni e rumori: i motori delle automobili e i clacson, ovvero la città che avanza, ma anche cinguettii di uccelli, tuoni e scrosci di pioggia, tempestivi come in un film dell'orrore. In questo modo, un dettagliatissimo realismo finisce per rimandare a un gigantesco simbolismo, dotato di una terribile e carceraria coerenza: un determinismo terrificante, in cui un suono apparentemente casuale costringe un personaggio a pronunciare una mezza frase (ovviamente "fatale"), in un dialogo ininterrotto tra cose e esseri umani, tra il mondo e l'io, sotto il segno dell'inconoscibile.

Lo spettacolo è forse l'unico mondo totalmente costruito: in cui nulla cioè è lasciato al caso, e in cui quindi ogni particolare acquista senso. Travolgendo lo spettatore in questa fittissima rete di rimandi e evocazioni, Holz e Ronconi lo intrappolano nella vertigine del loro mondo, togliendogli ogni possibilità di fuga. Nella sua perfezione, lo spettacolo diventa così un viaggio mentale alla scoperta dei nessi nascosti che animano lo scorrere irreversibile degli eventi, l'intrecciarsi delle follie dei personaggi, splendidamente esplose nelle cinque interpreti.

Marisa Fabbri è Ludwig Brodersen, lo zio di Marianne: è un ottantenne malato dalla lunga e candida capigliatura, periodicamente squassato da dolorose fitte, portavoce di una oscura metafisica trascendentale, anziano e pericoloso apprendista stregone, un mago disarmato, tenero e perdente ma non per questo meno crudele. Quando il suo ruolo è periferico (in particolare nella parte centrale dello spettacolo) la Fabbri spinge l'immedesimazione oltre il limite della macchietta, come vecchio delirante e bavoso. Ma ogni volta che sale in primo piano, è travolgente: nel primo atto, quando tesse le fila della vicenda con garbo ironico; e soprattutto nell'ultimo, quando rivive la scena della seduzione in un crescendo di regressione infantile, mettendo progressivamente a nudo il suo io segreto, più nascosto e indifeso. La minuziosa Franca Nuti è il suo fratellastro, il professor Dufroy-Regnier, l'unico che sopravviverà, solo e disperato come Giobbe, alla strage finale; è lo scienziato positivista, freddo e puntiglioso nella difesa dei propri principi, che sceglie di preservare a ogni costo il suo sapere "oggettivo" dai colpi dell'ignoto, e non soltanto per egoismo o stupidità. Nel secondo atto il suo battibecco contro i deliri spiritisti del genero Georg Dorninger è da antologia, nel suo ironico puntiglio, nella sua meticolosità parimenti demenziale.

Georg, il marito della suicida Manette, ma legato da fili invisibili a sua sorella Marianne, è invece una grugnante e catarrosa Edmonda Aldini: gonfia delle sue manie, con quei gesti sottilmente meccanici, come irrigiditi, pronta a sacrificare se stessa e gli altri dietro alle sue illuminazioni; ma in qualche modo accattivante nel suo idealismo generoso e insieme egocentrico, torbidamente attraente dietro la scorza ripugnante di un vero e proprio manuale di psicopatologia applicata, in cui le sue solitarie delusioni e meditazioni l'hanno rinserrata. Il ruolo più ingrato del quartetto, almeno per un'attrice, è certamente quello di Anna Maria Gherardi, il seduttore barone Uexküll, un rossa parrucca e un'aria in qualche modo volpina, freddamente invadente e determinata, con un ghigno sadico stampato agli angoli della bocca e degli occhi, fin troppo lucida ma senza il brivido della carne: anche lei più che perfida nella sua ricerca di un piacere che ha perso ogni carica sensuale.

Il vero fulcro della vicenda, praticamente sempre in scena, è la Marianne di Delia Boccardo, la medium dalle incredibili facoltà, intrisa fin nelle viscere dal suo ruolo di posseduta, perennemente attraversata da brividi arcani, tremante e evanescente nei controtuce come una madonna-martire preraffuella, fragilmente aggrappata a ogni possibile sostegno, sempre sul punto d'essere abbandonata almeno in apparenza dall'ultimo briciolo di forza. Ma dietro questa superficiale debolezza ecco affiorare il segreto inafferrabile della sua personalità. Se appare a prima vista come un'Ofelia, vittima dei dubbi e della metodica follia degli amletici scienziati che la circondano, ciascuno perso nei suoi deliri e pronto a farli valere su e attraverso di lei, il calcolatissimo gioco di reticenze e rivelazioni che inscena quasi suggerisce il contrario: potrebbe con lo stesso diritto essere lei la burattinaia, malvagia e perversa, che interpreta magistralmente tutto un repertorio di trucchi medianici ma in fondo semplicemente teatrali solo per giostrare la sua perfida vendetta. O ancora, più modernamente, sarebbe possibile vedere in lei la schiava inconsapevole di un demone nevrotico e distruttivo, che la sceglie come tramite di un destino cui non è possibile sfuggire.

Sempre spossata e esangue (nell'ultimo atto sono oltre due ore di muta agonia spezzata da pause di delirio, in attesa del terribile avverarsi della sua stessa profezia), pronta a credere alle sue stesse menzogne fino a condannarsi a morte, o forse solo e più semplicemente vittima di un sacrificio rituale, Marianne finisce così per diventare la pessimistica incarnazione della ultradeterministica ma dubbiosa saggezza di Holz.