IGNORABIMUS

Come ricostruire una sequenza di interni berlinesi, datata (disgraziatamente) 13 maggio 1912, in un padiglione di una vecchia fabbrica pratese, un ex laboratorio di tessuti che sorge nell'immediata periferia, fra bellissime ciminiere in mattoni alte trenta metri e capannoni e padiglioni e officine tutt'ora funzionanti, ma destinate a manufatti ben meno gloriosi di quelle merci che fecero la fortuna di questo comune alle porte di Firenze?

Luca Ronconi, insieme alla sua giovane scenografa Margherita Palli, ha scelto la strada della sontuosità cantieristica per la messinscena del dramma di Arno Holz *Ignorabimus*, portando all'interno dello spazio teatrale tutta quella manualità, quella concretezza, quella estrema fisicità del lavoro materiale che, camminando all'esterno, salta subito agli occhi: cumuli di sabbia, container di ghiaia, macchinari industriali, sacchi di cemento...

All'interno dello spazio teatrale vero e proprio, gli stessi muratori e garzoni che trovereste in un cantiere edile. Mentre le attrici si preparano alle prove, il silenzio del capannone è incrinato dal raschiare di una cazzuola contro una parete, dal ronzio di una betoniera, dagli schiaffi di intonaco grezzo che un calcinaio, energicamente, sbatte contro le pareti di laterizio appena innalzate. Più che i soliti falegnami e attrezzisti e elettricisti che girano per i palchi nei

giorni dell'allestimento di uno spettacolo, qui a Prato, per *Ignorabimus*, la nota inedita è data appunto dai muratori e dai capomastri.

Con il suo consueto titanismo spettacolare, le sue macchinerie testuali e scenografiche, il suo strutturare gli spazi attraverso costruzioni praticabili e torri, anche questa volta Ronconi cerca uno spazio particolare, uno spazio pesantissimo, non trasportabile, un luogo su misura, che possa esistere solo nel "qui e ora", praticamente un set cinematografico, effimero e storico nello stesso tempo.

Il soffitto del teatro è stato livellato, una gettata di resina antracite ha innalzato il parterre di qualche centimetro per poter accogliere una pavimentazione sintetica che riprodurrà l'effetto del marmo. A lato dello spazio destinato al pubblico e riformulato in gradinate da aula universitaria, i muratori hanno innalzato pareti alte fino al soffitto, una delle quali con una vasta finestra che permette di scorgere, al di là, una scala in ghisa. Ai lati, immense colonne che si sposteranno, su binari, per scandire gli ambienti previsti dal copione: la sala rosa, la sala da musica, la camera da letto. In questo modo, tutta la sala diventa il palazzo, e la sensazione, per lo spettatore, è quella di entrare in un ambiente totale e coinvolgente, una assolutizzazione dello spazio teatrale che già altre volte, in diversi modi, Ronconi ha operato: dalla piazza dell'*Orlando Furioso* alla serra spoletina degli *Spettri* di Ibsen.

L'impressione è quella di entrare in una reggia borghese in cui lo spazio è dilatato e, nello stesso tempo, massiccio, greve, cupo: una reggia di Tebe in calcestruzzo e marmo per

una tragedia moderna di spiritismo e occultismo, di horror e colpevolezza.

Ignorabimus è un dramma di cinque atti per cinque personaggi scritto da Arno Holz (1863-1929) agli inizi del Novecento e rappresentato una sola volta, nel 1927, alla Schauspielhaus di Düsseldorf. L'azione vera e propria si svolge, in tempo reale, dal pomeriggio fino ai rintocchi della mezzanotte del 13 maggio 1912, ma fa riferimento a situazioni ed eventi accaduti anni e anni addietro, fino a quel momento fatale della colpa i cui effetti, per generazioni, ricadranno sui discendenti. *Ignorabimus* è, in questo, una tragedia della colpevolezza: un tradimento commesso da un'avola nel momento stesso della morte del marito, un coito adulterino, cui ebbe il destino di assistere l'allora tredicenne figlio legittimo Ludwig Adrian Brodersen, e che produrrà un figlio, Dufroy Regnier, che a sua volta metterà al mondo due gemelle, Manetta e Marianne, la prima delle quali destinata al suicidio, il 13 maggio 1909, dopo il matrimonio con il professor George Dorninger e una relazione con il barone Uexküll.

Il giorno in cui la tragedia si svolge sono presenti tutti i personaggi che abbiamo nominato più Manetta, il cui spirito parlerà tramite le doti paranormali della sorella gemella. Che cosa succederà nella casa-palazzo in quelle otto interminabili ore? Disquisizioni scientifiche e filosofiche, agnizioni, tradimenti, adulteri, sedute medianiche, omicidi, predizioni tragiche, superstizioni, terrore. Cinquecento pagine e quattromilasettecentottantadue didascalie che spezzettano il testo, indicano la voce, l'accento, lo stato

d'animo dell'attore, prevedono rumori fuori scena come l'avviarsi del motore di un'automobile, il canto degli uccelli in giardino, l'abbaiare di un cane, il trotto dei cavalli, lo scalpiccio delle ruote di una carrozza sul selciato. Tutto maniacalmente fedele ai principi della messa in scena naturalista, tutto preso sul serio come solo un buon prussiano potrebbe fare, tutto paranoicamente previsto: il fruscio di un abito, il rintocco di una pendola cui si dovrà sovrapporre una certa battuta, solo a quel rintocco, solo in quel preciso momento, né un attimo prima, né uno dopo.

In questo senso, girando per i camerini e l'enorme spazio dell'azione, il compito delle cinque attrici, Edmonda Aldini, Anna Maria Gherardi, Marisa Fabbri, Franca Nuti e Delia Boccardo, unica a impersonare un personaggio femminile, appare titanico: uno sforzo non solo della memoria, ma anche di una mutazione fisica sadicamente imposta dal regista: le quattro attrici reciteranno nei panni dei protagonisti maschili. E non solo maschi, pure vecchi.

Marisa Fabbri, nel camerino, ripassa il testo, conscia della difficoltà dell'impresa, ma come le altre protagoniste eccitata, pungolata da uno sforzo ai limiti del possibile. Il problema di *Ignorabimus* è che, trattandosi di un testo naturalista e nello stesso tempo tremendamente antiletterario, qualsiasi aggressione caratteriale e delle psicologie e dei comportamenti stonerebbe. "L'unica soluzione," mi dice, "è costruirsi una maschera paragonabile a quella della tragedia greca, una maschera perfetta da cui uscirà, con un grande effetto spettacolare, una voce diversa." E anche qui, nella recitazione come nella scenografia e nel testo, ecco

mescolarsi diversi piani drammaturgici: la tragedia greca, il dramma borghese nordeuropeo, il sacro, il mistero, il feuilleton, il naturalistico, l'horror.

L'impianto monumentale della scena e il titanismo del lavoro con gli attori, in questi momenti di prove, danno realmente l'impressione di trovarsi su un set cinematografico in cui tutto (macchinerie, luci, operai, attrezzisti, attori, staff tecnico) agisce nello stesso punto e nello stesso momento. 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 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

bracca, 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. Il suggeritore corre con il copione aperto. Conto sul mio taccuino almeno trenta ciak per la seguente battuta dell'Aldini: "E non solo intellettualmente, ma sostanzialmente, in bene e in male, della nostra intera razza civilizzata, moderna, orgogliosa della sua cultura, dominatrice del mondo..." Ne conto trenta di quei "sostanzialmente" ripetuti in piedi, in ginocchio, con un accento, con un altro, dietro il tavolo, davanti, in diagonale verso gli spettatori, con le spalle voltate, di fronte, con il viso piegato, con cattiveria, con acrimonia, con comprensione, con orgoglio... Ronconi imbocca, la Aldini interpreta, il suggeritore legge con voce piana e uniforme. D'improvviso, lasciando perdere il conteggio, mi trovo assolutamente in preda a queste tre voci diversissime che si accavallano, si ripetono in moduli tonali differenti, si danno la caccia, si braccano, si sovrappongono come in un canto sacro. "Sostanzialmente!" "Sostanzialmente..." "Sostanzialmente." Un *décalage* di intensità e di riverberi per arrivare a un training della parola e dell'emissione che è il vero cuore, probabilmente, di questo testo bollato, un po' bruscamente, come "lungo e farraginoso dramma naturalistico", ma la cui verità risplende in un meccanismo testuale definito della parola a orologeria, "della scrupolosa imitazione della lingua parlata" (G.A. Borgese). Ronconi è, in que-

sto 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.

[1985]