La Repubblica
19 aprile 1978, di Enrico Filippini

Con Luca Ronconi durante le prove di "La torre" di Hugo von Hoffmansthal

Che bel testo: smontiamolo!

Il regista parla del Laboratorio di Prato e della ricerca che vi si svolge e che investe tutti gli aspetti della comunicazione teatrale: dalla recitazione a un nuovo approccio col pubblico. L'esperienza del Laboratorio è stata filmata per la televisione italiana da Miklos Jancso

di ENRICO FILIPPINI

PRATO — Nella lunga sala bianca, calco del piccolo capolavoro settecentesco di Baldhassar Neumann, futuro contenitore del pubblico e degli attori che reciteranno **La torre** di Hugo von Hofmannsthal, Luca Ronconi sta provando. Per l'esattezza: un frammento della prima scena del primo atto. Il medico arriva alla torre in cui Sigismondo, figlio di Re Basilio, è tenuto prigioniero: « **Il medico:** Dov'è il malato? **Anton** (cioè il guardiano): Il signore vuol dire: il prigioniero. Il signore abbia pazienza. Gli conduco fuori quella creatura. **Il medico:** Dov'è la camera? **Anton:** Quale camera? **Il medico:** il carcere, la prigione. **Anton:** Là! ».

Le poche battute vengono disarticolate nello spazio e pronunciate secondo un'intenzione che sembra opposta a quella del testo, che è abbastanza patetico e allusivo. L'ultima battuta, che parrebbe caricarsi del peso di una specie di rivelazione, viene pronunciata in modo neutro, inespressivo, puramente indicativo. Occhio e croce, Ronconi sta facendo sul famoso « dramma del potere » di Hofmannsthal un lavoro analogo a quello che ha fatto sulla retorica del **Calderón** di Pasolini: sta smontandone il « messaggio » per ritrovarne la sostanza teatrale.

Quale versione hai scelto, quella del 1925 o quella del '29, appena pubblicata da Adelphi?

« Quella del '25, che è più asciutta: l'altra "va in su", è piena di riferimenti cattolicheggianti... ».

Questa intervista dovrebbe essere un po' un bilancio del laboratorio anche se non vorrei ossessionarti, perché mi pare che un bilancio abbastanza vasto l'avete appena fatto, un mese fa, circa...

« Vuoi dire quello con le forze politiche eccetera? »

Appunto, che mi dici in proposito?

« Beh, dall'anno scorso a oggi il nostro lavoro qui si è molto precisato nella parte teatrale. D'altra parte, fin dall'inizio, noi abbiamo molto insistito sul carattere di esperimento (non di soluzione), per quanto riguarda l'altro tipo di rapporto: l'elaborazione drammaturgica in rapporto col territorio è stata fatta (sia pure con una sospensione di sette mesi per difficoltà finanziarie). L'obiettivo si è chiarito: una ricerca che investe tutti i problemi della comunicazione teatrale (recitazione, spazi, modi di vedere gli spettacoli) e che implica una "permanenza" nel luogo e nel tempo: non un consumo di circuito... Naturalmente, il fatto stesso che l'obiettivo si sia ristretto ha lasciato aperte altre zone, dove continuano a far irruzione dispute politiche, discussioni... ».

Facciamo un po' di conti...

« Amministrativamente, è presto detto: in due anni e mezzo si è speso un miliardo circa (680 milioni a carico del Comune). Con questi soldi si sono fatti quattro spettacoli, si sono ricuperati due teatri, il Magnolfi e il Fabbricone, qui, per cui Prato è ora una città teatralmente superattrezzata, e si sono formati dei "quadri" che rimarranno... Quanto agli spettacoli, lo sai: abbiamo fatto il **Calderón** e **Le Baccanti**, stiamo facendo **La torre** (in parte ripresa dalla televisione) e stiamo cominciando a lavorare su **La vita è sogno** ».

Perché, affrontando questo esperimento di Prato ha scelto di compiere questa specie di meditazione sul sogno, sul delirio, sulla follia...

« Mah! Tutto è cominciato con la proposta, che mi venne fatta tre anni fa, di fare il **Calderón** di Pasolini. Inoltre avevo fatto **Le Baccanti**, in una versione più tradizionale. E proprio allora mi venne in mente lo schema dello spettacolo che ho fatto qui: l'idea di trasferire tutti gli spettacoli dentro un unico blocco, come se fossero tutti di uno stesso autore, fare di ogni spettacolo una funzione dell'insieme... ».

Per questo avete lavorato tanto sullo spazio?

« Lo spazio è stato un punto importante di applicazione del lavoro qui. In un momento di teatro in cui uno spazio diverso dal palcoscenico è spesso visto come un "altro ambiente", si trattava di scoprire che lo spazio è un elemento del teatro e non un "altro luogo", e così escludere e la casualità e il solleticamento agli spettatori... ».

Un altro punto di applicazione, come dici tu, mi pare la recitazione...

« Quello che fanno gli attori tiene conto della indisponibilità del pubblico. E così c'è un rifiuto di una certa espressività appiccicaticcia, e c'è anche il tentativo di consentire allo spettatore quello che è consentito al lettore di un libro: di smettere, di andarsene... ».

Generalmente, temi come quelli che avete scelto vengono trattati secondo un'estetica del sublime, del solenne, se vuoi del tragico. Tu, voi invece...

« Mah, prendiamo **La torre**: ha anche impennate metafisiche, un'enfasi religiosa, eccetera. Ora per noi si tratta di farle apparire, queste cose, non di rappresentarle. Di farle apparire coi mezzi di chi le vede e sente, non di chi le ha scritte. Anche **Le Baccanti**: la messinscena tiene conto del pubblico, e anche di certe difficoltà, di certe non-riuscite. Certi modi di sottrarsi, di sparire dell'attrice agli occhi del pubblico...: si tratta di mostrare, sparendo, ciò che oggi non puoi mostrare direttamente ».

A proposito delle Baccanti qualcuno potrebbe dire che facendo recitare da una sola attrice tutte le parti hai psicologizzato la tragedia greca. Non è la mia opinione, ma...

« Appunto no! La nostra preoccupazione era di non pretendere di "dire" una cosa, bensì allestire un discorso discontinuo tra chi fa lo spettacolo e chi lo vede: le cose che vengono fuori sono tutte quelle che vengono fuori, e le altre... Ci sono dei vuoti, dei punti ciechi... L'essenziale è che non si tratta di una rappresentazione... ».

Se non è una rappresentazione che cos'è?

« Non lo so. La rappresentazione sarebbe il mostrare una cosa che c'è già. Prendi gli elementi cattolici di **La torre**: il problema non è di ricalcarli com'erano nella testa dell'autore ma di servirsene perché lo spettatore scopra eventualmente quanto è cattolico lui. In qualunque testo una buona percentuale delle battute parla delle battute. Si tratta di pronunciarle da una zona in cui si sa che le parole o i gruppi di parole vanno in direzioni diverse. Così, del **Calderón**, opera retorica, si trattava di mostrare innanzitutto la sua retoricità, della **Vita è sogno**, opera in versi, innanzitutto che è un'opera in versi... ».

Un tentativo che presume un lungo lavoro sui testi...

« Sì: poiché una drammaturgia contemporanea ancora non c'è, la sola possibilità è prendere i testi e trattarli così ».

Dunque, fin dall'inizio, una ricerca di drammaturgia..

« Esattamente ».

E a che punto ti senti?

« Mah! Lavoriamo in Italia, con attori italiani, stretti tra l'eterna questione teatro d'avanguardia-teatro di tradizione... Il fatto è che chi fa teatro dovrebbe sempre confrontarsi coi temi tecnici, come si dice una battuta, come si usa uno spazio... Invece, se metti insieme la genericità della comunicazione teatrale corrente e l'analfabetismo di gran parte del pubblico... ».

Ma se capisco bene, allora, le ragioni per cui sei soddisfatto dell'esperienza di Prato sono molte.

« Moltissime. Le polemiche di tipo politico tiravano a dire: non avete risposto a un certo tipo di attesa. Ma su quest'altro piano, drammaturgico e teatrale, mi pare che abbiamo risposto ».

LA REPUBBLICA

19/4/'78

Il lavoro di Hofmannsthal in scena a Prato insieme a «Calderon» e alle «Baccanti»

Nella «Torre» si rinasce

Lo spettatore entra ed esce dal palazzo in cui si svolge la vicenda - Ne sono magnifici interpreti: Branciaroli, Graziosi, Bonucci - Uno spettacolo che riesce finalmente a dipanare un testo «non rappresentabile»

di GERARDO GUERRIERI

PRATO, 20 giugno

Tre spettacoli tutti notevoli, risultati di tre differenti ricerche, si possono vedere a Prato, in tre luoghi diversi (al Metastasio, con platea e palcoscenico unificati, nelle stanze dell'Istituto Magnolfi, in un salone ricostruito al Fabbricone): Calderon di Pasolini, le Baccanti di Euripide, La Torre di Hofmannsthal, tutti opera del Laboratorio di Luca Ronconi.

Oggi si capisce perchè il Pasolini è stato il primo di questi spettacoli; in due anni è già un antenato. Che differenza da quest'ultima, splendida «Torre». Come quella era l'applicazione rigorosa e un po' claustrofobica di un ordine geometrico a un testo, questa è l'esplosione gioiosa di una molteplicità formale che osa anche non essere omogenea a se stessa.

Ronconi realizza qui quel che Pasolini diceva nel terzo atto del suo Calderon: «Essere dentro la foto di un lager». Qui siamo dentro a un palazzo reale, una torre di pena, un convento, una prigione, un castello, non come luoghi pittorescamente scenografici, ma perchè li si giocano temi essenziali di una crisi di civiltà tanto vicina alla nostra da sembrare la nostra.

Hofmannsthal scrisse questo rifacimento della «Vita è sogno» di Calderon durante gli ultimi anni e subito dopo la fine dell'Impero austro-ungarico. Testo cimosirato più volte irrapresentabile, e di cui Ronconi trovatane la chiave ce ne ha mostrato la ricchezza.

Si sa cos'è la storia della «Vita è sogno». Una variazione di Edipo. Un re teme che suo figlio lo disarcioni, e decide di ucciderlo. In tempi cristiani, lo rinchiude in una torre. Hofmannsthal allarga il tema, o lo duplica. E' la crisi della civiltà cristiana. E' la fine del Sacro Romano Impero. O c'è il tema della rinascita: del rinnovamento.

L'entrare e uscire dello spettatore in questi spettacoli di Ronconi è diverso dal solito. E' come se, al rientrare dall'intervallo, trovaste non la scena, ma tutto cambiato. Nulla è mai come lo avevate lasciato. La tensione fra il dentro e il fuori è straordinaria. Nel Calderon di Pasolini il luogo dell'azione è il dentro, di un luogo concentrazionario, da dove il prigioniero tende sempre ad uscire. L'attrazione è la porta, la speranza è il luogo lontano che sta, sempre, fuori. Nelle Baccanti, splendido one-woman show di Marisa Fabbri, c'è un continuo spalancare di porte verso il fuori, verso l'ebbrezza, e un continuo erigere muri dentro contro le novità che vengono da fuori: sorgono continuamente dietro di noi muri di mattoni, muraglie cinesi a rinchiuderci: fino a che l'ultima muraglia non crolla nel terremoto del nuovo che vince. (Anche questo come gli altri due è uno spettacolo su una crisi di civiltà: la Grecia travolta da quel '68 che fu l'invasione di Dioniso e dei suoi fedeli).

Ne La Torre, c'è una continua invasione di luci, suoni, avvertimenti, minacce, e finalmente di uomini, dalle grandi porte-finestre del salone del palazzo reale: un castello che non riesce a tener fuori più nessuno. Un'attesa di liberazione, una speranza di uscire fuori (sogno) nel primo spettacolo si contrappongono alla frenesia di conservare e difendersi, che è il sogno degli altri due. Questo (e altro) non potrebbe succedere nello spazio di un teatro normale, dove lo spettatore è tranquillamente seduto a guardare qualcosa che gli avviene davanti. Lo spettatore dicevamo entra, esce, rientra e (effetto spaesante) trova tutto cambiato.

Ammesso la prima volta a palazzo, viene ricevuto nel secondo quadro nella stanza dei bottoni: dove c'è il governatore, seduto in basso, al centro, intorno a lui ruota tutto il sistema di difesa della torre, le scrivanie del governatore, gli specchi dove egli ammira la propria conformità e indossa l'uniforme, e il ponte levatoio da dove entra il dottore o il banchiere. Il dottore, come San Giovanni Battista, predica grandi cambiamenti. Induce il governatore a riflettere, e a liberare Sigismondo, il principe prigioniero. Usciamo, rientriamo. Siamo al seguito del re, cui (inaudito) viene negato l'accesso al convento dal suo Grande Elemosiniere. Ci immedesimiamo nella sua umiliazione. E' la rappresentazione del sacro. Una immensa grata ci divide dall'interno del convento. Il potere che scende sul re da Dio attraverso i suoi ministri è diviso, incrinato. Usciamo, rientriamo. Scendiamo nelle catacombe. V'è Sigismondo, alla luce di candele. Sua madre («non ti vedevo da 7 anni, come sei spettinato») gli getta nella gabbia a mo' di consolazione un enorme crocifisso di legno. Entra Julian, il maestro entra a liberarlo. Lo porterà a Corte. Ma qui Sigismondo (come Kaspar il trovatello) si sottrae, da uomo natura, alla cultura. E il tema del maestro e dell'allievo a poco a poco diventa il gran dramma del rinascere: come rinascere da una crisi radicale a una nuova vita. E come rinascere da un mondo che sta morendo. Usciamo, rientriamo. Rappresentazione della maestà.

Lo scontro col re, il duello col padre, lo scivolare rantolante di Sigismondo lungo il letto specchiante della sua defunta madre, e come il re lo ripartorisce per ritrovarselo ribelle, e come Sigismondo resti a uguale distanza dalla tradizione come dai rivoluzionari, sono solo alcuni dei temi e momenti di questo ricchissimo spettacolo. Recitato da magnifici attori, fra cui primeggiano Branciaroli, Paolo Graziosi, Emilio Bonucci.

IL GIORNO

20.6.78

«La Torre» di Hofmannsthal con la regia di Ronconi

Una scena della 2ª. parte di « La Torre » al Fabbricone di Prato

Un sogno liberty nella prigione del nuovo Edipo

DAL NOSTRO INVIATO

PRATO, 20 — Diciotto e più ore di teatro di Ronconi in tre giorni, più la proiezione del documentario di Jancso sul Laboratorio di progettazione teatrale: c'è proprio da farne indigestione. Certo che assieme alle ovvie e a quelle propriamente rifritte, non sono mancate le portate succulente, ma l'impressione generale, nell'insieme, è di sazietà da parte nostra, e di una qualche "impasse" nelle capacità creative di Ronconi, il quale funziona qui senza perdere colpi soltanto quando la sua intelligenza e il suo intuito si incontrano con la vitalità e l'impegno totale e totalizzante di un'attrice come Marisa Fabbri, dando «Baccanti» assolutamente memorabili.

Ma il nostro resoconto riguarda l'ultimo spettacolo (anzi i quattro quinti di esso) del Laboratorio presentato per la prima volta alla critica nazionale, cioè i cinque atti della « Torre » di Hugo von Hofmannsthal (anzi quattro dei cinque atti, quando mai Ronconi ha esibito per la prima volta uno spettacolo completo? E se non c'è la pioggia di « Utopia » o non si rompono le macchine artigianali dell'« Orestea », qualche contrattempo lo si inventerà, state tranquilli).

A proposito di Hofmannsthal stahl ho espresso qui non molto tempo fa tutto il mio entusiasmo per il suo « Uomo difficile », accettando e ribadendo quell'elogio supremo che gli fu fatto, di mozartiano del nostro secolo, soprattutto a proposito dell'ironia della forma, come è evidente in quello e in altri testi di lui. Ma nella « Torre », testo faticoso e faticato, rifatto più volte, rappresentato assai di rado e mai con successo (e mai prima d'ora da noi), ciò che appare più in evidenza è la temperie liberty, pregi e difetti di una situazione culturale con molti parenti che si chiamano Claudel e D'Annunzio (per citare i più famigerati): e difatti a un certo punto il giovane principe si postrofa così il re suo padre: « Bramisci? ». Sia pure quel re ormai come un cervo circondato dai cacciatori nemici, ma chiedergli così di punto in bianco « Bramisci »?, la mi pare un po' fortina). E Ronconi dopo aver scelto l'edizione del venticinque, rifiutata dall'autore, la più cattolica, anzi la più miatica, ne raddoppia (e forse triplica) i tempi di rappresentazione (sulle dodici ore, se si considerano anche i lunghi intervalli necessari per i cambiamenti di scena — quattro nei soli primi due atti).

Altro che ironia della forma: qui, anche spesso in belle forme, siamo nella più greve seriosità del contenuto. Tanto più che ne « La Torre » « il discorso drammaturgico ha assunto la forma del personaggio che sarà quindi prelevato come entità naturalistica secondo la tradizione del teatro ottocentesco » (e in questo senso l'esperimento del Laboratorio riguarda un possibile e qui assai rischioso recupero e uso attuale della tradizione ottocentesca; lo spiazzamento contemporaneo essendo costituito dall'abolizione della quarta parete: siamo tutti dentro una stessa barca, cioè le scene contengono anche gli spettatori).

L'argomento della « Torre » deriva da « La vita è sogno » di Calderon (donde il collegamento col testo di Rasolini, e la promessa realizzazione del testo basilare già in corso di lavorazione) il giovane principe Sigismondo è tenuto segregato in una cella, anzi un canile (Dunque primo rapporto: Uomo-Bestia, poi Uomo-Prigioniero, Uomo-Principe, Uomo-Malato ecc.) perché è predetto che ucciderà il Padre (da Giove ad oggi: la paura delle Rivoluzioni!). Il problema del Potere: e il rege Basilio si spoglia letteralmente di fronte al cardinale. Presentazione di Sigismondo a corte e scontro con il re suo padre, nella casa di suo padre e di fronte al letto-specchio assai obliquo, inclinatissimo, della defunta regina sua madre. Di tutti questi re polacchi meglio Ubu. Fine del breve sogno nel grande sogno: Sigismondo viene ricacciato nella sua Torre-prigione, ma il popolo in rivolta lo acclama sovrano. Scrissero anche, alla fine degli anni Venti (contemporaneamente a queste ultime stesure della Torre, del '25 e del '27) che Julian era Trotzky e Anton, Lenin (o Stalin?) ma questa versione è mistica...

Sigismondo si lascia uccidere dalla zingara, come devoto Agnello Sacrificale. Si vede bene che l'Austria ha già perso la guerra mondiale: e l'attenzione di Hofmannsthal a cause ed effetti della inflazione.

La scena base, bellissima (metri 27x18) dentro il Fabbricone (a poche decine di metri oggigiorno un cartello « Cercasi tessitori ») rifà l'interno di un palazzo viennese, col soffitto tiepolesco, che a un certo punto sarà rispecchiato da un pavimento di vetro: Bellissimo! Come hanno riprodotto bene!...

Poi a un certo punto, si capisce, ci troveremo anche i cavalli di Frisia, dentro questa scena, e un Cristo di gesso, grandissimo. Traduzione modesta, mi pare, di Giorgio Manacorda: impianto scenico di Gae Aulenti costumi di Maurizio Ferciani. Tra gli interpreti, tutti assai impegnati, ricordiamo Franco Branciaroli (il giovane principe), Emilio Bonucci (il rege Sigismondo), Paolo Graziosi (Julian, il nobile custode del principe), Mauro Avogadro (Anton, il domestico viennese del custode del principe), e Gabriella Zamporini (la madre contadina, adottiva, del principe).

Dopodomani ragguaglio sulle « Baccanti » e il « Calderon » di Pier Paolo Pasolini.

Elio Pagliarani

«La torre» di Hoffmannsthal proposta a Prato dal laboratorio di Luca Ronconi

LA SCENA DELLA «TORRE» DI HOFMANNSTHAL-RONCONI

Due giorni nella scatola dei sogni rivoluzionari

DAL NOSTRO INVIATO RENZO TIAN

PRATO — E' difficile, se non impossibile, parlare della «Torre» di Hofmannstahl e Ronconi come di uno «spettacolo», cioè una cosa da guardare. «Guardare» implica una prospettiva distanziata, se non distaccata, e qui siamo invece totalmente immersi e inglobati in un mondo, dal quale non è possibile prender le distanze, e dentro il quale si svolge una incessante produzione di metafore sceniche per un arco di dieci ore, suddiviso in due giorni e spezzato da lunghi intervalli. Quando cominciò il lavoro di Ronconi qui a Prato, fu detto con molta pertinenza che l'attività del Laboratorio partiva dallo studio delle «figure costanti», cioè dei momenti essenziali ed elementari della rappresentazione teatrale. Bene, il testo di Hofmannstahl (fin qui sconosciuto in Italia, e guardato con forti sospetti anche in patria, tranne rare eccezioni), è un testo densissimo, addirittura gremito di «figure», cioè di allegorie nel senso proposto da Walter Benjamin, attraverso le quali Hofmannstahl cercava di dar forma a una confessione non scoperta della sua visione del mondo, e perseguiva (forse solo oggi possiamo vederlo con sufficiente chiarezza) una sua personalissima via del teatro «politico» svincolata dalle semplificazioni e dalle ovvietà del teatro ideologico.

Dalla figura più percepibile e corposa, quella del potere bloccato nella sterile felicità che gli viene dalla sua solitaria pienezza, si arriva alla più segreta e rimossa: la figura della paternità e dell'autorità che corre per tutto il dramma come una filigrana ossessiva, in una corsa sotterranea che ha come punto di approdo una nuova nascita che consenta di esser padre e madre di se stessi. La contrapposizione sogno-realtà che in Calderon de la Barca aveva un andamento lineare e unidimensionale da «racconto edificante», qui si complica e si sfaccetta in un gioco di infiniti rimandi, al centro del quale rimane, ma non domina, la figura del Principe Difficile, dell'innocente che nasce dall'impasto di bestia e spirito, di vittima e vendicatore, e al quale è commesso l'incarico doppiamente schiacciante di «porre ordine e uscire dal vecchio ordine», incarico simboleggiato in un breve e sofferto interregno al termine del quale ha inizio un utopico «regno dei fanciulli».

Questa spessa foresta di figure, questa tragedia della rivoluzione in senso metafisico o magari mistico e mistagogico, si presenta tuttavia, alla lettura, come un ornatissimo e fascinoso ma scarsamente praticabile castello, per una versione scenica che voglia allontanare le trappole della parabola morale o del romanzamento storico. Ronconi vi è entrato, noncurante dei rischi ai quali si esponeva (pochissime, e sfortunate, le precedenti rappresentazioni in Europa), munito di un'idea-grimaldello che è poi il punto di partenza del Laboratorio: cercare, dentro e dietro l'ornato della figura hofmannstahliana, una figura scenica autonoma che sia al tempo stesso più estesa e più rappresa di quella rintracciabile nella pagina. Tutto parte da quella che è la molla di scatto dello spettacolo, la progettazione del suo luogo di azione. Il modo in cui Gae Aulenti ha costruito dentro il capannone la grande sala rettangolare barocca, cinta da porte-finestre che sono insieme varchi e fonti di luce, il modo in cui questa sala-scatola autosufficiente (che accoglie al suo interno quasi visitatori accidentali, in soffocazioni che cambiano di volta in volta insieme al cambiare della topografia scenica, un gruppo esiguo di spettatori) viene «agita» ora come castello, ora come reggia, ora come prigione, ora come accampamento, con l'intervento e lo spostamento di alcuni oggetti o attrezzature essenziali e con un geniale impiego dei piani di luce, è già l'indicazione-guida dello spettacolo, che sotto l'apparenza di «copia del vero» indica il valore doppio e perennemente rifrangente del testo di Hofmannstahl.

L'itinerario del Principe Difficile attraverso la feroce prigionia, il risveglio, la tormentata presa di coscienza di sé, il viaggio all'indietro verso gli antri della paternità, l'ingresso nel mondo e lo scontro con la immagine reale del potere paterno, il ritorno a una nuova condizione di prigioniero arricchita dalla meditazione e dal contatto col mondo degli umili che vede in lui un possibile salvatore, e infine la breve accettazione della responsabilità di un nuovo ordine che mette fine al marcio dell'antico e alla violenza dei ribelli che ad esso si assimilano, sono le tappe, o meglio le stazioni sulle quali si snoda lo spettacolo di Ronconi che tenta su una distanza così inusitata una mediazione fantastica e critica nello stesso tempo. Fondata sulla produzione di Ronconi e sulla sorprendente, e spesso sopravvanzano, il linguaggio delle parole. Bisognerebbe tentare un catalogo di queste metafore, e soprattutto del modo in cui esse si adunano e si intarsiano producendo la figura di tutte le figure, che è quella del cerimoniale teatrale che consente forme di comunicazione tanto più dirette quanto più misteriose. Ma il catalogo spezzerebbe l'unità di questo lungo arco drammatico, lungo il quale c'è anche una successione di stili e chiavi stilistiche che va dalla rarefazione estatica e contemplativa (il quadro del Grande Elemosiniere, alla nitidezza didattica (l'incontro coi rivoluzionari e i contadini) alla simbologia psicanalitica trasformata in perfetta simbologia scenica (la prima liberazione di Sigismondo). Abbiamo visto lo spettacolo in due riprese, che non comprendevano ancora il quinto atto; è rimasto il ricordo di singole presenze (come quella, davvero vicine alla perfezione, di Franco Branciaroli che fa trascorrere Sigismondo dalla lontananza trasognata dell'esiguo alla piena, sofferente compattezza del partecipante), oppure quella così ricca di un astratto, frastagliato umorismo di Mauro Avogadro, quella solidissima nella sua irrequietudine di Franco Graziosi, quella vulnerabile e condotta ai limiti della nevrosi di Emilio Bonucci, quella trasparente di Gabriella Zamparini; ma è rimasto soprattutto il senso di una immersione in profondo dalla quale è difficile uscire e che fa sì che lo spettacolo chiuso nella scatola rimanga veramente come un'immagine aperta, alla quale è necessario tornare.

IL MESSAGGERO
20. 6. 78

Compendio dell'attività del Laboratorio di Prato

Tutti dentro «La Torre»

Il dramma di Hofmannsthal nella reinvenzione di Ronconi - Il contributo di Gae Aulenti all'articolazione della scena - Opera trapuntata di simboli cristiani

Dal nostro inviato

PRATO — Compendio ancora provvisorio dell'attività biennale (ma il piano riguarda tre anni) del Laboratorio di progettazione teatrale, diretto qui a Prato da Luca Ronconi. Da qualche giorno, e sino al 30 giugno, sono in cartellone i tre spettacoli da più o meno tempo allestiti, o in via di allestimento: all'istituto Magnolfi *Le Baccanti* di Euripide, straordinaria unica interprete Marisa Fabbri; nel teatro Metastasio, adattato per l'occasione, il *Calderón* di Pasolini; al Fabbricone, nella immediata periferia cittadina, *La Torre* di Hugo von Hofmannsthal. Legati i due ultimi, in maggiore o minor misura, al grande modello seicentesco, *La vita è sogno* di Pedro Calderon de la Barca, in programma sin dall'inizio, ma al quale non si è posto mano, e sulla cui realizzazione permangono forti dubbi.

Le Baccanti stesse, pur nella loro compiutezza espressiva, offrono solo una parte del testo euripideo. Il Pasolini lo si può vedere invece per intero, e, con un po' di fortuna, tutto di seguito. Completa doveva essere anche, a questo punto, la proposta della *Torre*, mentre una porzione di essa è stata intanto registrata per la televisione; ma, al momento in cui scriviamo, se ne sono potuti rappresentare, in due riprese, i primi due atti (quattro quadri), quindi il terzo e il quarto: non ci si è mostrato il quinto, e conclusivo, per motivi vagamente e confusamente accennati. La vera spiegazione è però semplice: fino a stanotte, almeno, il quinto atto non era pronto, come del resto apparivano in una fase preparatoria, da vigilia di «prova generale», o giù di lì, il terzo e in particolare il quarto.

Eccoci, dunque, a riferire, una volta di più — come hanno pur fatto, da un anno in qua, i nostri bravi colleghi della redazione di Firenze — d'uno «stato di avanzamento» del progetto; con le cautele del caso, le quali impongono una sospensione del giudizio complessivo. Possiamo già dire, certo, che *La Torre* costituisce un luogo d'incrocio della esperienza ronconiana, ricco di stimoli anche polemici, per i temi che affronta, per l'inesausta ricerca formale che documenta, per le stesse, massicce dimensioni dell'impresa. Abbiamo infatti assistito a circa sei ore e mezzo di spettacolo, che con i lunghi intervalli, necessari al cambiamento delle scene, diventavano quasi dieci.

Luca Ronconi con Nicoletta Languasco, Mauro Avogadro e Marisa Fabbri in una foto di qualche mese fa a Prato, durante una fase di preparazione del Laboratorio.

Per chi conosca il lavoro di Ronconi, è inutile sottolineare quanto peso vi abbia l'invenzione, l'articolazione degli spazi, alla quale ha dato decisivo contributo Gae Aulenti. Qui siamo in un salone rettangolare, le cui pareti bianche riproducono l'interno d'un palazzo del Settecento; in alto, un soffitto tiepolesco, riflesso in più occasioni da specchi al suolo. Gli spettatori (un'ottantina al massimo) sono disposti ora frontalmente all'azione, ora sui lati principali, ora (nel secondo quadro) in mezzo, circondati da praticabili sopraelevati: ciò che accentua un clima claustrofobico, del resto costante, assillante, dominante. Clima di esclusione e di reclusione, di separazione, di segregazione.

Escluso e recluso, separato e segregato è Sigismondo, il giovane figlio del re di Polonia, prigioniero in una tana da bestia perché un maligno vaticinio lo ha predestinato a spodestare e uccidere il padre. L'espediente calderoniano del sogno e del sonno (il ragazzo, addormentato, sarà condotto a corte, perché la sua natura, sulla cui mansuetudine giurano il medico che lo ha visitato e lo stesso governatore della Torre, possa esser meglio sondata) dà avvio agli sviluppi autonomi del dramma di Hofmannsthal: Sigismondo rischia di essere uno strumento sia del padre, che teme un complotto del governatore; sia di costui, che in effetti vuol sollevare contro il sovrano in carica la piccola nobiltà e le plebi affamate, mentre già dilagano rivolte spontanee e banditismo; sia, più tardi, dell'ex soldato Oliviero, il quale ha preso la testa della ribellione, e intende servirsi di Sigismondo, che è in fama quasi di santo, e che i contadini più poveri eleggono a loro signore. Dilaga una lotta di fazioni, tutti contro tutti. Sigismondo, che pur rifiuta il potere, come rifiuta la realtà — «Non esiste il mondo al di fuori dei miei sogni. Non esiste il risveglio» —; Sigismondo, che cerca verità e identità solo dentro di sé — «Io appartengo a me, io sono padre e figlio di me, io con me vivo in armonia» —; Sigismondo, dicevamo, è coinvolto in quella sanguinosa gazzarra, e vi trova morte egli stesso. Enigmatiche suoneranno le sue parole estreme: «Testimoniate, fui qui; anche se nessuno mi ha conosciuto»: dalle quali, a ogni modo, viene ribadita l'affinità tra il personaggio e una figura di novello messia, di sconfitto redentore.

Tutta l'opera, poi, è come trapunta di simboli cristiani. Di un cristianesimo disperato, ove il Diavolo entra a pari merito con Dio. Nella sua tormentata, prolungata, mai soddisfatta elaborazione, fino alla scomparsa di Hofmannsthal (1929), *La Torre* riflette la crisi di una civiltà e di una cultura, che per lo scrittore austriaco sostanzialmente coincidevano con il multinazionale impero asburgico, disgregatosi nel frattempo. I nuovi valori emergenti egli non li vede (diversamente, bisogna dirlo, da altri intellettuali borghesi dell'epoca sua), di quelli vecchi sente tutta la fragilità, l'inesorabile crollo, o la pervenza parodia.

Ronconi (che della *Torre* contamina le due versioni del '25 e del '27) aggiunge, se possibile, disperazione a disperazione: sotto i nostri occhi si plasma, in aspetti ora più sfumati, allusivi, ora più concreti e fisici, un mostruoso universo concentrazionario: l'immensa grata del convento, al terzo quadro, le siepi di filo spinato al quarto, le imbottiture da celle manicomiali o i muri di mattoni che sbarrano le porte-finestre, negli atti successivi, ogni elemento concorre a determinare un'atmosfera chiusa e asfittica; ma forse desta più inquietudine, in quella gelida, nuda chiarezza che avvolge il primo atto, il buco scavato nella predella di una cattedra, o di un altare, dove sappiamo essere rinserrato (e lo vedremo fuoriuscirne a fatica) lo sventurato Sigismondo. Scuola o chiesa, carcere o palazzo — così pare suggerirci di continuo il regista — ogni istituzione, anche in quanto edificio, è repressiva di per sé. Ma nel quarto quadro, già citato sopra, i riferimenti alla religione cattolica sono più densi, cupi, foscamente illuminanti: Sigismondo beve la pozione soporifera (da lui creduta veleno) come il vino della Messa, e si abbatte a terra in guisa di agnello sacrificale, simile al Cristo crocifisso di cui raddoppia l'effige.

Il richiamo ai riti, alle liturgie della Chiesa — come d'altronde alle cerimonie di una corte non troppo di favola — implica pericoli, tra cui quello di ingigantire il lato barocco della *Torre* sino ai limiti d'un «grandioso» operistico. L'impegno creativo sulle immagini (da ricordare qui i costumi, suggestivi, ma non sempre funzionali, di Maurizio Fercioni, svarianti nei secoli) non si direbbe comunque eguagliato da quello sulla recitazione, che comprende, pensiamo volutamente, diversi registri, da uno straniamento attonito a un recupero non solo critico di moduli naturalistici e psicologici, anche in corrispondenza con alcuni motivi della scena, a un declamato fra tragico e grottesco. Lo sforzo degli attori tutti (tacendo d'un qualche comparsame reperito in fretta sul posto) è notevole e lodevole.

Per le ragioni dette in principio, risulta difficile manifestare un'opinione dettagliata e specifica su ciascuno. Ma, nell'insieme, ci hanno colpito le prove di Franco Branciaroli, Sigismondo, di Emilio Bonucci (che ha sostituito Carlo Simoni come Re Basilio), di Paolo Graziosi che è il Governatore; e perfetto è già Mauro Avogadro nei panni dell'ambiguo, patetico Iacché; e Giancarlo Prati, nelle vesti del Grande Elemosiniere, appare in sicura crescita.

Del Calderón di Pasolini, e delle *Baccanti*, diremo poi.

Aggeo Savioli

Un'altra «ricerca» del Laboratorio di Luca Ronconi

Prato: dieci ore di spettacolo con «La Torre» di Hofmannsthal

Ricostruito nel «Fabbricone» il salone delle feste della Reggia di Würzburg - Gli spettatori costretti a spostarsi ad ogni cambiamento di scena - Una barocca complessità scenografica

Prato, 19 giugno

Il risultato più evidente e importante del lavoro compiuto dal Laboratorio di ricerca teatrale diretto a Prato da Luca Ronconi è stato fino ad oggi la messa in scena de *La Torre* di Hugo von Hofmannsthal. Dieci ore di spettacolo, tra sabato, domenica, lunedì, cui hanno assistito complessivamente settantacinque invitati (numero di spettatori che rimarrà fisso) in un'ala del Fabbricone, alla periferia della città toscana per la riesumazione di un'opera impervia, al punto che nei Paesi di lingua tedesca è stata rappresentata solo poche volte, e con esito dubbio.

Come mai la scelta del regista e del suo gruppo è caduta su un testo così poco frequentato? Partendo da *La vita è sogno* di Calderón, Ronconi avrebbe voluto proseguire con *La Torre*, che del dramma spagnolo è una variante, e concludere con *Calderón* di Pasolini, ulteriore variante, sia pure molto ariosa, di un tema fissato in momenti di poesia suprema dal poeta castigliano. La trilogia completa si potrà vedere, speriamo, l'anno prossimo, quando sarà pronta anche *La vida es sueño;* e lo spettatore sarà in grado, cominciando dalla prima cristallizzazione del tema, uno dei più alti e profondi della letteratura di Occidente, di intendere meglio le elaborazioni posteriori, quella di Hofmannsthal in particolare.

Monumentale

Dal terreno del barocco spagnolo il poeta austriaco trasferisce la storia del principe Sigismondo in quello centro-europeo, sottolineando l'importanza di tale passaggio fin dal sottotitolo che definisce il lavoro *Trauerspiel*, tragedia nella accezione particolare in cui il dramma classico venne inteso e coltivato dai poeti barocchi tedeschi; richiamandosi contemporaneamente ai drammi storici di Schiller che hanno come centro la legittimità del potere da *Don Carlos* e *Wallenstein*, sino a *Demetrius*.

Con la sicurezza di intuito che gli è propria, Ronconi ha colto il senso della difficile operazione di Hoffmannsthal, la volontà di far rivivere un genere fastosamente monumentale, ed ha ambientato i cinque atti della *Torre* nel salone delle feste della Residenza di Würzburg, ricostruito in scala ridotta sui disegni di Balthasar Neumann, con la volta celeberrima affrescata da Tiepolo.

Marisa Fabbri, il regista Luca Ronconi, Carlo Simoni, Mauro Avogadro, Giancarlo Prati e Paolo Graziosi nel salone della reggia di Würzburg ricostruito a Prato per «La torre» di Hofmannsthal

L'immensa sala con le pareti scandite da porte-finestre che consentono ogni libertà di entrata e di uscita agli attori è, ancora una volta, il «contenitore» che Ronconi predilige, uno spazio in cui il rapporto tra scena e pubblico non è frontale, ma variabile di volta in volta. Gli spettatori siedono ora al centro, ora lungo una parete, ora in un angolo, a seconda di quanto l'azione richiede; i cambiamenti di scena, e quindi gli spostamenti degli spettatori per i primi due atti, sono stati quattro; due per il terzo e quarto; non so quanti per l'atto di chiusura, cui non ho potuto assistere.

La vicenda di re Basilio e del figlio Sigismondo si svolge in mezzo a mirabili decorazioni di stucco che attrezzi, luci, suppellettili magicamente trasformano, sotto un cielo dove schiere di angeli esaltano le supreme delizie destinate all'uomo giusto e paziente, devoto alla Croce. Delle due versioni della *Torre*, Ronconi ha scelto non l'ultima, del 1927, ma quella di due anni prima, che Hofmannsthal ritenne di dovere rielaborare, giudicandola «troppo poetica, con un orizzonte troppo ampio per la scena». Le due stesure differiscono non solo nel finale, ma per motivi di fondo, che ne condizionano struttura e significato; nella prima il tema dell'origine divina del potere è svolto con maggiore ampiezza e insistenza, il carattere provvidenziale, con venature di misticismo, della vicenda, è di continuo rilevato, l'elemento cristiano prevale, con crudezze ed estasi nel corso di una Storia sentita come proiezione del Peccato.

IL GIORNALE

20.6.78

Sigismondo, un giovane che a ventidue anni viene tolto dal buio di una spelonca ove era cresciuto lontano dal mondo in una condizione animale, riceve improvvisa la rivelazione di essere erede del re di Polonia, il quale subito dopo la nascita lo aveva condannato a reclusione perpetua: secondo una profezia, il figlio si sarebbe dovuto sollevare contro il padre, usurpandone il potere. La profezia si avvera, Sigismondo indossa la tunica del sovrano, nel corso di una rivoluzione che dal Palazzo si estende a campagne remote; ma non per avidità di potere.

Giochi di potere

La violenza della Storia, dopo averlo tolto dalla inazione e dal silenzio della prigionia, ne fa oggetto di giochi di potere, lo travolge e lo annienta. Consapevole di essere partecipe di un disegno divino, il principe accetta una fine da martire. «Testimoniate che fui qui, anche se nessuno mi ha riconosciuto», gli fa dire Hofmannsthal al momento della morte, per sigillare il carattere salvifico della missione, che la Provvidenza ha assegnato al nobile prigioniero.

In una Polonia fuori del tempo, che è come la Danimarca di Amleto, la parabola della Creatura Nuda, inerme di fronte alla Storia, chiusa nella torre della propria interiorità, quasi sprovvista di linguaggio e visitata da arcane intuizioni, si carica di tanti significati da rischiare la indecifrabilità e quindi la incomunicabilità sulla scena. Allestita con il fasto, il rigore, le invenzioni gelide e deliranti di una macchina barocca, *La Torre* è, insieme con l'*Orlando* e l'*Orestea* uno degli spettacoli-*monstre* di Ronconi, fuori di ogni norma per lunghezza (dieci ore complessive in due serate), per complessità scenografica (gli impianti sono di Gae Aulenti), per numero di personaggi e ricchezza di motivi.

Accanto a professionisti noti come Franco Branciaroli che impersona Sigismondo; Paolo Graziosi, che sostiene la parte di maggiore impegno nelle vesti di Julian, consigliere machiavellico; Mauro Avogadro (il domestico Anton), Guido De Carli (il medico), Gabriella Zamparini (una contadina) sono attori giovani come Emilio Bonucci (il re), Giancarlo Prati (il Grande Elemosiniere) e numerosi altri, allievi del Laboratorio di Ronconi. A tutti va dato atto dello sforzo compiuto con passione, tenacia, disinteresse, per tenere in movimento una macchina immensa, dagli ingranaggi delicatissimi. Le intuizioni e invenzioni, i ritmi, i movimenti, le pause, soprattutto l'aura che Ronconi ha dato allo spettacolo richiederebbero un articolo a parte. Il lavoro è di una tale importanza da far intuire, insieme con il mirabile frammento delle *Baccanti*, l'intensa attività svolta a Prato dal «Laboratorio» durante due anni.

La Torre avrà in questa stagione soltanto dieci repliche; c'è da augurarsi che nell'autunno venga subito ripresa, portata almeno a Roma e a Milano.

Vittorio Zarrillo

SPETTACOLI

Primo incontro con la trilogia ronconiana a Prato

Il principe nel castello-prigione

«La Torre» di Hofmannsthal in due «giornate», nove ore con gli intervalli - In sala solo 75 spettatori per sera

Una immagine di «La Torre» allestita da Luca Ronconi al Fabbricone di Prato.

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE

PRATO — Nel Fabbricone, l'ex-struttura industriale alla periferia di Prato, già da tempo trasformata in spazio teatrale, Luca Ronconi ha collocato *La Torre* di Hugo von Hofmannsthal, lo spettacolo del Laboratorio che viene a completare la triade produttiva di questa prima tormentatissima fase di attività (gli altri due spettacoli sono *Le Baccanti* di Euripide, per una sola interprete, Marisa Fabbri, all'istituto Magnolfi; e il *Calderon* di Pier Paolo Pasolini al Metastasio).

La Torre (di cui il regista ha adottato la prima versione, quella del 1925, assai diversa da quella definitiva del 1927, che fu messa in scena in Germania) è stata presentata al pubblico in due «giornate», fra sabato e domenica; salvo l'ultimo atto, sospeso, ci hanno detto, o rimandato, per ragioni tecniche. Sono in totale circa nove ore di spettacolo compresi gli intervalli.

Bisogna tentare di descrivere ciò che scenicamente accade, poiché questi spettacoli di Ronconi, più che interpretazioni dei testi, sono minuziose, vorremmo dire millimetriche, misurazioni degli spazi, scomposizioni dei gesti, frantumazioni del discorso poetico. E insomma è il frammento che, in qualche modo, conta; è il pezzo staccato che viene sottoposto, in modo abbastanza autonomo, alla tua attenzione di spettatore. Non si tratta tanto di spettacoli quanto di esperimenti, ogni logica di prodotto finito rischia di rimanere spiazzata. Se no, devi rinunciare a capire — o peggio, rifiutare — tutto il cerimoniale anche esterno che presiede a queste manifestazioni: la dilatazione dei tempi, i settantacinque spettatori; e così via.

Siamo in settantacinque, infatti, gli ammessi volta per volta. Ed eccoci in una grande sala rettangolare del castello di Warzburg in Germania, una sala settecentesca riprodotta fedelmente da Gae Aulenti. Il soffitto è un grande affresco del Tiepolo. Questa sala dai bianchi stucchi, tutta simmetriche geometrie di porte e finestre, suggestiva ed inquietante, è il contenitore dello spettacolo; ma varia di continuo le sue proposte di spazio, come di continuo muta, di quadro in quadro, la disposizione e dunque l'ottica degli spettatori. Così, questa sala può diventare una specie di *lager*, corso da rotoli di filo spinato; o, applicatovi un pavimento di specchi, un'acqua ferma, uno stagno lividamente luminoso, attraversato da precarie passerelle che conducono ad un luogo — a un letto — della solitudine o, meglio, della separazione.

Nella *Torre*, opera a cui Hofmannsthal lavorò a più riprese dal 1901 fino alla morte (1929), viene ripresa la vicenda de *La vita è sogno* di Calderon de la Barca; la storia del principe Sigismondo fatto crescere in prigionia dal padre Basilio, re di Polonia che, interpretando il linguaggio delle stelle, si è convinto che la nascita di quel figlio sarà funesta per lui e per il suo regno. Perciò lo ha esiliato, fin dall'età dell'inconsapevolezza, in un luogo selvaggio e remoto.

L'esperimento che si tenta sul giovane Sigismondo, riportato dopo un sonno artificiale alla corte del padre, reintegrato nei suoi diritti e nel suo grado, con tutte le vicende che ne seguono e quell'alternanza che continua fra condizione regale e stato di prigionia ed esilio, fanno del capolavoro di Calderon la metafora proverbiale dell'ambiguità fra la realtà e il sogno; e insieme il modernissimo dramma della individuale ricerca di una identità; e ancora la celebrazione di una fede e una analisi del potere.

Hofmannsthal rifonde questi elementi nelle successive versioni della *Torre* in una visione che riflette la crisi di valori della società europea dopo la prima guerra mondiale. Il ritorno di Sigismondo alla realtà sembra assumere, specialmente nella prima versione, quella messa in scena da Ronconi nella traduzione di Giorgio Manacorda, un aspetto vagamente messianico. Ma nessun annuncio di speranza conclude questa opera in cui anche la rivoluzione che dovrebbe portare Sigismondo al potere è vista con assoluto pessimismo.

Io penso che a Ronconi abbiano interessato più che i contenuti del testo, le sue strutture speculari, le sue profonde simmetrie. Esse gli hanno offerto l'appiglio per il suo discorso sugli spazi, condensazioni oggettive di stati di angoscia, di separazione, di claustrofobia. Così, nella grande sala settecentesca, ora al centro di essa, circondati da una sorta di muraglia semicircolare sul cui sommo l'azione si svolge, ora distribuiti ai lati del grande rettangolo, i settantacinque spettatori, fra altari, crocefissi, funebri allusioni a troni-sarcofaghi, la sfolgorante intuizione di un letto, il letto in cui Sigismondo fu concepito, che in realtà è un piano metallico inclinato (e l'amaro eroe vi rotola sopra specchiandovisi e piangendo), hanno visto gli attori, nei costumi di Maurizio Fercioni, lentamente muoversi lungo linee invisibili ma rigorose.

Li hanno sentiti recitare sui toni della astrazione tonale ma anche d'una specie di accademismo gelido. Hanno visto la grande sala, durante tutta una scena (negli intervalli bisognava uscire per lasciar lavorare i tecnici) divisa in due da una gigantesca grata. Dalle porte-finestre ora filtrava una triste luce solare; ora muri di mattoni le chiudevano; ora una lastra di specchio appoggiata nel vano moltiplicava la prospettiva e ripeteva frammenti dell'azione che frattanto si andava svolgendo.

Non è possibile formulare, a questo punto, un giudizio. Ci troviamo davanti ad un tipo di sperimentazione teatrale che, mentre cerca nuovi linguaggi, basati più su un modulo di comunicazione che di interpretazione, rischia di scivolare, ecco questo mi sento di dirlo, già in un certo manierismo, in una ripetizione di se stessa. Forse la sensazione deriva anche dal fatto che alcune sequenze non appaiono ancora a posto, c'è qua e là un pizzico di approssimazione.

Voglio citare fra gli attori prima di tutto Paolo Graziosi, per il perfetto rigore con cui dice le parole di Julian, il governatore della Torre, il custode-guida di Sigismondo; e Franco Branciaroli, che è un Sigismondo fra estatico e nevrotico. Fra gli altri si notano soprattutto Emilio Bonucci, il re, di una intensità singolare nonostante qualche leggerissima acerbità; ma soprattutto Mauro Avogadro che riesce a caratterizzare, con una misura estrema nella sua stilizzazione, il personaggio del servo Anton; e ancora, Gabriella Zamparini, Giancarlo Prati, Odino Artioli. Ma certo in esperimenti del genere le misure normali della valutazione critica sui singoli interpreti sono difficilmente applicabili. Tanto più che non ci è stato dato l'ultimo atto, dal quale verosimilmente, al momento delle conclusioni dovrebbe dedursi una più precisa visione critica della regia nei confronti del testo, al di là dell'organizzazione formale.

Roberto De Monticelli