

Una scena da riscrivere insieme. Il Laboratorio di Prato (1976-78)

Maddalena GIOVANNELLI
Università della Svizzera italiana
 Orcid: 0000-0002-4533-8385

Riassunto: Il teatro del Novecento vede, in Europa, un aumento dell'interesse verso il disegno dello spazio scenico. I processi di collaborazione e co-creazione cominciano così a comprendere sempre più spesso – accanto a drammaturghi e registi – anche architetti e progettisti, che modificano profondamente le pratiche della scrittura scenica. Il panorama italiano tarda a rispondere a questo fermento che si diffonde oltre confine, ma si distingue in questo quadro il Laboratorio di Progettazione Teatrale attivo tra il 1976 e il 1978, che vede il coinvolgimento di un gruppo di ricerca interdisciplinare. Il progetto è guidato formalmente da Luca Ronconi ma l'articolo mette in luce come l'apporto di diverse competenze, e soprattutto dell'architetta Gae Aulenti, vada considerato ugualmente importante a quello della regia, sia in relazione ai tre spettacoli prodotti, che all'ideazione dell'intero progetto.

Parole chiave: teatro, spazio, scena, pubblico, Luca Ronconi, Gae Aulenti.

Abstract: Twentieth-century European theatre witnessed an increasing interest in scenic design. Architects and designers collaborated with playwrights and directors with increasing frequency, which deeply impacted practices of dramatic writing. The Italian scene, however, was relatively late in following this trend that was rapidly developing elsewhere. Nevertheless, the Laboratorio di Progettazione Teatrale, which was active between 1976 and 1978 represented an outstanding experience with its interdisciplinary research group. While the project was formally led by Luca Ronconi, this article aims to highlight how the contribution of different skills, especially thanks to architect Gae Aulenti, is to be considered as relevant as direction work itself, both in the design of the group's three productions and in the concept of the whole project.

Keywords: theatre, space, stage, audience, Luca Ronconi, Gae Aulenti.

Si è oggi ben disposti a riconoscere che, nella riuscita di uno spettacolo, regista e drammaturgo abbiano ruoli ugualmente importanti. Delle rivalità tra le due figure, e delle loro storiche lotte di predominio, si trova una splendida rappresentazione in *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello (1930 prima rappresentazione) dove l'ambiguo Hinkfuss, personaggio disegnato a caricatura dei registi di area tedesca (Cambiaghi 1999: 116), dichiara a gran voce la sussidiarietà della drammaturgia al suo primo ingresso in scena: «L'opera dello scrittore, eccola qua. Che ne fo io? La prendo a materia della mia creazione scenica e me ne servo». Mentre debutta l'opera di Pirandello – che dipinge l'avvento del regista-autoritario e le sue contraddizioni – l'aria in Europa sta già cominciando a cambiare. Nella triangolazione

ne regista / drammaturgo / primo attore si inserisce con forza crescente un altro elemento a lungo sottovalutato: lo spazio, e chi sa disegnarlo. I processi di collaborazione e co-creazione cominciano così a comprendere sempre più spesso architetti e progettisti, che modificano profondamente le prassi della scrittura scenica. Da metà del Novecento fioriscono per tutta Europa esperienze collettive e laboratoriali, che vedono una radicale ridefinizione degli spazi performativi e, di conseguenza, dei tradizionali ruoli preposti alla creazione. In Italia le nuove istanze tardano a radicarsi. Eppure a Prato, una piccola città industriale al centro del paese, prende vita una delle più avanzate esperienze di collaborazione autoriale avviate fino a quel momento in teatro.

Il contesto europeo: alla ricerca di un nuovo spazio scenico

«Noi sopprimiamo la scena e la sala, sostituendole con una sorta di luogo unico, senza divisioni né barriere di alcun genere, che diventerà il teatro stesso dell'azione». La visione di uno spazio scenico unico, capace di assorbire al suo interno palco e platea, viene formulata con chiarezza dal francese Antonin Artaud nel «Manifesto per un teatro della Crudeltà» (Parigi, 1932)¹; l'auspicio rimane di fatto inattuato nella breve vita del Théâtre Alfred Jarry da lui fondato, ma si dimostra in grado di orientare le ispirazioni artistiche di molto Novecento². Circa trent'anni più tardi, lontano da Parigi, un architetto e un regista polacchi si incontrano: sono Jerzy Gurawski e Jerzy Grotowski. Nel 1960 Gurawski ha da poco discusso una tesi alla facoltà di architettura del Politecnico da Cracovia, concentrandosi sulla configurazione dello spazio teatrale nei secoli. Viene assunto al Teatro delle 13 File nella cittadina di Opole, destinato ad entrare nella storia del teatro. I due cominciano a lavorare, fianco a fianco, all'ipotesi di dare spazio sul palco non solo a ciò che lo spettatore vede manifestarsi frontalmente, davanti ai suoi occhi, ma anche «all'intuizione, allo spazio del congetturabile, che si trova dietro e riserva molteplici sorprese» (Osinski 2011: 228).

I dieci anni della loro collaborazione danno vita a risultati inediti per il panorama teatrale di quegli anni: in *Kordian* (1962) la scena è la camera di un manicomio, e il pubblico ne occupa gli angoli più remoti, financo gli stessi letti di degenza; in *Faustus* (1963) gli spettatori sono accomodati come commensali intorno a una tavola-palcoscenico su cui si svolge l'azione; nel *Principe Costante* (1965) sono messi invece nella condizione di sbirciare dall'al-

1 Il «Manifesto» appare per la prima volta pubblicato sulla *Nouvelle Revue Française* di quell'anno.

2 Si legga, per una vasta ricognizione, Ruffini (1996).

to, come in un teatro anatomico, quello che accade al centro della scena³. Questa inesausta esplorazione delle possibilità di relazione scena-platea si compie nel 1968 con il celebre *Apocalypsis cum figuris*, tappa che segna la fine della collaborazione con Gurawski e la decisione di Grotowski di cessare per sempre la produzione di spettacoli⁴. Il percorso di ricerca dei due approda, di fatto, a una radicale rinuncia a qualsiasi dispositivo scenografico in favore della semplice compresenza dei corpi nello spazio, senza alcuna divisione pre-determinata tra chi guarda e chi agisce. «Avevamo il presentimento che il traguardo sarebbe stato uno spazio vuoto con solo attori e spettatori», racconta Gurawski: «e credo che anche nell'ultimo spettacolo, *Apocalypsis*, al quale non ho collaborato, vi sia comunque una parte di me» (Osinski 2011: 229). Mentre i formidabili risultati della co-creazione dei due polacchi fanno il giro dell'Europa infiammando critica e pubblico, anche dall'America arrivano novità non trascurabili⁵. Il gruppo newyorkese Living Theatre comincia a frequentare assiduamente l'Italia portando in giro per palestre, centri occupati e altri luoghi aperti diversi spettacoli (*The Connection*, *The Brig* e poi *Antigone* sono tra i più visti nella penisola). L'azione scenica del Living esonda immancabilmente nella platea (quando lo spettacolo non si svolge direttamente in strada o in luoghi di passaggio pubblico), e i momenti performativi avvengono spesso in simultaneità in diversi punti dello spazio. Infine, in *Paradise Now* (1968) vengono letteralmente sottratte le sedie sotto le gambe degli spettatori, la scena viene progressivamente invasa dal pubblico, e lo spettacolo finisce spesso all'aperto, per la strada⁶; tali espedienti – ricorderà il fondatore Julian Beck – «scaturivano da un insopprimibile bisogno di raggiungere il pubblico, svegliarlo dal suo torpore» (Beck-Malina 2000: 64).

La ricezione critica italiana, di fronte alle innovazioni del Living, si divide tra entusiasmi e perplessità⁷, ma difficilmente può ignorare la pervasività e la rilevanza del fenomeno. Il critico Franco Quadri, attivo in prima persona per la creazione di occasioni di scambio e ospitalità con le realtà estere, registra il palese ritardo italiano nell'accogliere le nuove istanze. Decide così di denunciare pubblicamente lo stato di arretratezza del panorama scenico nazionale «che si è venuto a trovare in una posizione di completo isolamen-

3 «Abbiamo fatto spettacoli dove gli spettatori reagivano direttamente, quasi che interpretassero un ruolo, cantando, agendo quasi come attori, assieme agli attori» (in Flaszen-Pollastrelli 2007: 109).

4 Sulla genesi di *Apocalypsis* si concentra Grotowski in Flaszen-Pollastrelli 2007: 164-177. Nel 1968 va in scena un'anteprima, mentre il debutto aperto al pubblico sarà nel 1969.

5 Un organico racconto di quello che accade in parallelo sulla scena europea nel 1968 si trova per esempio in Perrelli (2007: 91-99).

6 Lo sviluppo dello spettacolo si trova per esteso in Quadri (1970).

7 Si legga l'interessante dossier preparato dalla rivista *Sipario* sulla ricezione italiana all'*Antigone* del Living (Quadri 1967).

to»⁸. Con alcuni colleghi critici, ma anche con artisti e scrittori, firma un testo programmatico allo scopo di convocare un momento di discussione pubblica: si tratta del celebre «Manifesto per un Nuovo Teatro» che costituisce il punto di partenza per il Convegno di Ivrea nel 1967⁹. «I modi espressivi elaborati in altri paesi», si legge nel «Manifesto», «non hanno trovato che isolati e sporadici riferimenti nella nostra produzione teatrale». L'Italia, cioè, sembra capace di accogliere le novità ma non di produrle. Almeno fino a quando uno dei firmatari del «Manifesto» non cambierà definitivamente le carte in tavola.

L'Italia, tra tradizione e innovazione

Non è difficile capire perché il panorama italiano sia rimasto così a lungo refrattario alle innovazioni. Accanto a una prassi attoriale consolidata e largamente orientata alla prosa¹⁰, ha senz'altro giocato un ruolo importante anche la florida tradizione architettonica del cosiddetto "teatro all'italiana" che, con la sua riconoscibile struttura, ha plasmato il rapporto tra scena e platea per tutta la penisola. I posti più ambiti a teatro, come è noto, sono a lungo stati i palchetti: l'abitudine a vivere la dimensione della spettatorialità dall'alto, ben lontano dalla scena, ha inibito forme radicali di avvicinamento e interazione¹¹. Ma il 1968 finisce per arrivare anche in Italia. Curiosamente, una delle più significative risposte al fermento europeo viene fornita da una figura legata alla tradizione: Luca Ronconi. Di recente, una suggestiva autobiografia postuma (Ronconi 2019) ha contribuito a ricostruire parte della sua formazione, che è avvenuta nell'alveo dell'Accademia Silvio D'Amico e sotto la docenza di Orazio Costa. Mentre i grandi innovatori del Novecento (tra gli altri, i già citati Artaud, Grotowski, Living Theatre) si affrettano a prendere le distanze dalle consuetudini del teatro coevo, e dalle pratiche di formazione degli attori, Ronconi impara dai maestri dell'Accademia un modo «un po' severo di guardare il teatro» (Ronconi 2019: 70) e un'attitudine «contro la contemporaneità a tutti i costi». Il debutto alla regia del giovane

8 Questa citazione, come le seguenti, è tratta dal testo del «Manifesto per un Nuovo Teatro». Il testo integrale, ma anche una riflessione estesa («Dossier Ivrea 1967») si trova sulla rivista *Ateatro* (<https://www.ateatro.it/webzine/2007/04/26/dossier-ivrea-1967-come-e-nato-il-manifesto-per-un-nuovo-teatro/>, consultato il 31 gennaio 2023).

9 Sulla rilevanza non solo momentanea del convegno, si vedano gli atti del convegno *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia* (Tafari-Baronio 2018).

10 Sulle tensioni contrastanti che animavano la scena dell'inizio del Novecento, tra eredità del teatro d'attore, nuovi autori drammatici e nascita della regia si veda la bella ricognizione di Orecchia 2003, che racconta la transizione in atto in quegli anni attraverso gli occhi del critico Silvio D'Amico.

11 Il rapporto tra il teatro e il suo spazio nella storia del teatro è ottimamente indagato in Cruciani (1992).

Ronconi (*La putta onorata* e *La buona moglie* di Goldoni, 1963) sembra così legato agli stilemi del teatro di regia da indurre Alberto Arbasino a rammaricarsi per il «riprodursi in una nuova generazione dei più sinistri vizi e difetti dei vecchi» (Arbasino 1965: 339). Soltanto sei anni più tardi, e senza tuttavia rinnegarsi, Ronconi si mostra capace di recepire più e prima di altri le istanze innovative della scena internazionale¹². Si trattava, rifletterà Ronconi, di trovare «il tipo di proposta teatrale e il tipo di architettura capace di mettere di nuovo lo spettatore a suo agio» (Quadri 1973: 82). Fondamentale, in questo momento di riflessione e rinnovamento del giovane regista, risulta l'incontro con Edoardo Sanguineti¹³; al poeta, reduce dalla avanguardistica composizione di *Protocolli*, un programma radiofonico giocato sulla stereofonia (1968), Ronconi affida dapprima la traduzione di *Fedra* (che debutta nei primi mesi del 1969), poi una versione teatrale dell'*Orlando Furioso*¹⁴. Il processo creativo – sia sul piano della regia che su quello della drammaturgia – si ispira fin da subito al principio della simultaneità, e si declina in un'azione di scomposizione e ricomposizione per frammenti del testo di partenza. Lo spettacolo debutta negli spazi della chiesa di San Nicolò a Spoleto nell'estate del 1969 e, secondo Quadri «impone il salto qualitativo al problema centrale dello spazio scenico» (Quadri 1973: 110). La scenografia, vivente e mobile (firmata da Uberto Bertacca) è costituita da carrelli di legno spinti dagli attori o da macchine sceniche (per esempio cavalli di ferro) che si spostano da una parte all'altra dell'ampia sala dando vita a momenti performativi che accadono contemporaneamente in diversi punti dello spazio. Ronconi lavora con l'obiettivo di rendere lo spettacolo irripetibile e diverso per ogni spettatore, a seconda dell'angolo di visuale: «il gioco vero [...] consisteva nel fatto che il pubblico non riuscisse proprio ad acchiappare lo spettacolo» (Ronconi 2019: 139). A pochi mesi dal debutto di *Apocalypsis cum figuris* anche Ronconi concepisce con l'*Orlando* uno luogo scenico unitario dove attori e pubblico si muovono uno di fianco all'altro, anzi uno contro l'altro, scontrandosi nella dinamica estemporanea dello spostamento nella folla¹⁵. L'idea che lo spazio costituisca l'elemento strutturale dominante dello spettacolo, e che abbia una funzione narrativa, guida tanto il lavoro drammaturgico di Sanguine-

12 La sensibilità di Ronconi verso le innovazioni della scena internazionale è dimostrata anche dalla firma al «Manifesto» sul valore della quale si sofferma Quadri (1973: 37-40).

13 Sulla rivista *Sipario* del 1969 (nn. 278-279: 70-73) si trova riportato un dialogo tra Ronconi e Sanguineti con il titolo Un teatro dell'ironia. Da qui si evince l'informazione che il primo invito a pensare uno spazio scenico atipico (uno «spazio-circo») fu formulato proprio da Sanguineti.

14 La genesi e l'esito dello spettacolo vengono raccontati per esteso in Longhi (2006: 10-25).

15 L'accostamento tra l'*Orlando* e le sperimentazioni del Living e di Grotowski, che veniva di frequente proposto a Ronconi in quegli anni, non viene mai pienamente sottoscritto dal regista, che preferisce indagare la specificità della sua proposta rispetto alle tendenze internazionali (Quadri 1973: 110).

ti quanto quello registico. La scelta di un luogo scenico anti-convenzionale non possiede però, per Ronconi, alcuna «connotazione ideologica e sociologica» (Longhi 2006: 91), ma è profondamente radicata nella natura del testo che si sta rappresentando: l'obiettivo è «abbandonare il palcoscenico per costruire uno spazio non fine a sé stesso, ma indissolubilmente legato alla drammaturgia» (Ronconi 2019: 142). Non stupirà dunque che, dall'esperienza dell'*Orlando furioso* in avanti, il regista divenga sempre più attento nel costruire gruppi di lavoro coesi ma differenziati per competenze, per rendere unitario il disegno delle scene e del testo. Traduttori o drammaturghi da un lato, scenografi o architetti dall'altro si trasformano in irrinunciabili compagni di viaggio¹⁶.

Significativo, in questa prospettiva, è anche il caso dell'*Oresteia* (1972). Ronconi si rivolge allo scenografo e scultore Enrico Job, chiedendogli di ideare uno spazio con tre possibili sistemazioni del pubblico nei confronti della scena; Job, per tutta risposta, mette a punto una grande struttura scenica-contenitore capace di inglobare al suo interno attori e spettatori. Il pubblico viene disposto su tre lati in tre gallerie sovrapposte, mentre al centro l'azione si svolge su un piano rettangolare a vista, che viene manovrato da sotto e la cui inclinazione cambia a seconda dei momenti dello spettacolo. La struttura ideata da Job è «la premessa alla costruzione del nuovo spettacolo» (Quadri 1973: 212), influenza dunque profondamente l'atto creativo, e si rivela anche il perno delle interpretazioni critiche dello spettacolo.

La scatola scenica viene infatti raccontata dalla critica con immagini icastiche e rappresentative: «gli spettatori ai tre lati si trovano nella condizione di chi segue, in un teatro anatomico, le fasi di un'operazione chirurgica» (Roberto De Monticelli, *Il Corriere della Sera*, luglio 1973); «una scatola compatta come una strettoia, un ordigno oscillante e insidioso come la sorte, in quel duro legno cosparso di attrezzi ammiccanti» (Angelo Maria Ripellino, *L'Espresso*, 15 luglio 1973); «la struttura ideata e costruita da Enrico Job, è per certi versi una nave, nella quale siamo tutti a bordo» (Milanese 1973). I tre ambiti metaforici mettono in luce immancabilmente come lo spettatore e la sua collocazione nello spazio vadano considerati parte integrante della scenografia. Nell'immagine del teatro anatomico, scelta da De Monticelli, non è poi difficile rintracciare un richiamo al *Principe Costante* di Grotowski/Gurawski, con la sua struttura per molti versi analoga, volta ad enfatizzare il ruolo testimoniale degli spettatori e il loro coinvolgimento diretto di osservatori¹⁷.

16 La rete delle collaborazioni avviata per ogni spettacolo di quegli anni è davvero notevole e indica, tra le altre cose, la capacità di Ronconi di individuare interlocutori in altre discipline. Significative, in questa prospettiva, la collaborazione con Wilcock per il *Riccardo III* (1968) e con Arnaldo Pomodoro per *La Caterinetta di Heilbronn* (1972).

17 «Nel caso del *Principe Costante* avevamo a che fare con la compartecipazione diretta, emo-

Se la collaborazione con Job è felice e determinante, la creazione della drammaturgia è questa volta meno fortunata e lineare. Anche per *Orestea*, come per *Orlando*, Ronconi necessitava di una partitura testuale che, in sinergia con la struttura scenografica, restituisse non un'opera compatta e intera, ma piuttosto i suoi frammenti; la tragedia greca, nella prospettiva ronconiana, può essere fruita solo come «uno spaccato, una sedimentazione di parole solenni e di morte vestigia» (Ronconi 2019: 228). La prima scelta, ancora una volta, ricade su Sanguineti, ma il poeta è troppo impegnato in quel momento per poter accettare un nuovo incarico¹⁸; Ronconi ripiega a quel punto sulla traduzione già edita di Mario Untersteiner (Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1947): «meticolosamente fedele al testo greco, presenta qualche difficoltà a dirsi in italiano, perché più che a usare la tua propria lingua ti invita ad entrare nei meandri, nei giri sintattici di pensiero di un'altra» (Ronconi 2019: 224). Per trasformare la traduzione in accordo con le specifiche esigenze della scena, il regista chiede a Cesare Milanese di svolgere un ruolo di *dramaturg*¹⁹. Nonostante le ottime premesse e il progetto ambizioso, l'esperienza *Orestea* finisce per non essere un capitolo del tutto felice all'interno della carriera ronconiana: eccettuata la buona considerazione di parte della critica, lo spettacolo non viene apprezzato dal pubblico e procura al regista un significativo dissesto economico²⁰. Tra successi e difficoltà, i cruciali anni tra l'*Orlando* e l'*Orestea* (1969-73) permettono a Ronconi di elaborare un *modus operandi* che seguirà con coerenza negli anni a venire: per ogni spettacolo occorre dare vita a uno spazio scenico diversificato, coerente con la drammaturgia a tal punto da costituire anch'esso una forma di scrittura. A questa parte della produzione ronconiana, non a caso, Franco Quadri dedica un'ispirata monografia dal titolo *Il rito perduto* (1973) che esce con sorprendente tempismo, anticipando le esigenze di storicizzazione. Il critico, del resto, non ha dubbi: è nella sua esperienza che va cercata proprio in quell'esperienza la risposta italiana alle innovazioni d'Oltralpe.

Un laboratorio di progettazione teatrale

Nel 1975, mentre Luca Ronconi è direttore del Settore Teatro della Biennale di Venezia (carica che copre tra il 1974 e il 1976)²¹, riceve un'offerta dalla

tiva, con gli spettatori collocati nella situazione del testimone» ricorda Grotowski (in Flasz-Pollastrelli 2007: 112).

18 Sull'impossibilità, in quell'occasione, di lavorare con Sanguineti (e poi sul ruolo da *dramaturg* di Milanese), si sofferma Quadri (1973: 206-207).

19 All'esperienza dell'*Orestea*, e più in generale al lavoro di Ronconi Milanese dedica una monografia che esce nello stesso anno dello spettacolo (Milanese 1973).

20 Il ricordo amaro di quel fallimento si trova in Ronconi (2019: 153).

21 Nell'occasione dell'esperienza veneziana, il regista ha l'opportunità di incontrare alcune

città di Prato: quella di istituire un laboratorio di ricerca interdisciplinare presso il Teatro Metastasio di Prato. Ronconi accetta e chiama intorno a sé un gruppo di intellettuali: Umberto Eco, Luigi Nono, Edoardo Sanguineti, Franco Quadri e Gae Aulenti²². Non era raro, in quegli anni, il costituirsi di gruppi di lavoro con spiccata preferenza (fin dai nomi-manifesto) per le pratiche laboratoriali e di ricerca: dal già citato Teatr Laboratorium di Grotowski (1959), all'esperienza romana del Teatro Laboratorio intorno a Carmelo Bene (1961), fino al Centre International de Recherches Théâtrales di Peter Brook (1970). Da questi, pur condividendone parte delle premesse, Luca Ronconi si differenzia radicalmente²³: non intende infatti costituire un gruppo di ricerca continuativo con un gruppo di attori, ma sperimentare la collaborazione tra alcune specifiche competenze transdisciplinari. «Al Laboratorio», racconterà in seguito, «eravamo essenzialmente un gruppo di persone che avevano già lavorato insieme e volevano continuare a farlo» (Ronconi 2019: 164). In quest'occasione, più che in tutta la sua lunga carriera, Ronconi sperimenta le potenzialità della collaborazione autoriale.

Il Laboratorio di Progettazione Teatrale resta attivo tra il 1976 e il 1978, e presenta al pubblico tre differenti spettacoli nel primo semestre del 1978²⁴: *Le Baccanti* di Euripide, *Calderón* di Pasolini e *La Torre* di von Hofmannsthal. Gli ambiti di ricerca che il gruppo persegue sono in particolare due: una nuova concezione dello spazio scenico come parte integrante della drammaturgia; un rinnovato rapporto dialettico tra attore, parola e personaggio. I tre spettacoli, come avremo modo di osservare, declinano in modo diverso le questioni prese in analisi nel triennio; ma l'intera esperienza va letta e interpretata – forse più di quanto è stato fatto dalla letteratura critica – come un unico disegno autoriale, tracciato collaborativamente da Luca Ronconi e Gae Aulenti. Mentre in precedenza Ronconi aveva costituito gruppi di lavoro, anche molto ampi, sul singolo spettacolo (e lo stesso farà in seguito) in

personalità che senz'altro contribuiscono, indirettamente, all'elaborazione di una nuova idea di teatro: l'architetto Vittorio Gregotti, Jerzy Grotowski, Meredith Monk («penso che la Biennale [...] sia stato un tirocinio al Laboratorio di Prato che di lì a poco avrei diretto», Ronconi 2019: 156).

22 La documentazione più significativa ed estesa dell'esperienza si trova in Quadri-Ronconi-Aulenti 1981. Si legga anche la ricognizione di Moscati (1999).

23 La *Bozza del programma per la fondazione del Laboratorio di Progettazione teatrale di Prato* (leggibile online all'indirizzo <https://lucaronconi.it/storage/filemedia/laboratorio-di-prato-min-1.pdf>, consultato il 20.04.2023) mostra bene come i fondatori intendessero prendere le distanze dalle note esperienze internazionali: «terminologia, quella del laboratorio, con cui non si vuole citare la segretezza iniziatica, l'intransigenza di famose esperienze internazionali che di queste formule si sono servite».

24 Il lavoro di ricerca si articola inizialmente intorno a *La vita è sogno* di Calderón, che non sarà messo in scena negli anni di Prato. *Baccanti* debutta il 14 febbraio 1978; *Calderon* nell'aprile 1978, così come *La Torre*.

questo caso la collaborazione con Aulenti investe l'intero progetto, contribuendo a fondarne le basi²⁵.

Aulenti si concentra sul rapporto teatro-territorio²⁶, chiedendosi se sia possibile ottenere attraverso la comunicazione teatrale «una diversa narrazione della città» (Quadri 1979: 317). In questa prospettiva, i tre luoghi scelti assumono un forte valore nella loro diversità: il Metastasio, che ospiterà il *Calderón*, è un teatro all'italiana nel pieno centro cittadino; la regia di *Baccanti* viene pensata per un ex orfanotrofio fuori dalle mura; *La Torre* è invece rappresentato in un Capannone industriale alla periferia della città. Aulenti e Ronconi, attraverso l'associazione luogo-opera, provano cioè a rovesciare la percezione gerarchica degli spazi cittadini. In parallelo all'indagine sui rapporti di forza insiti nello spazio e nella città, vengono ripensati anche quelli tra attore, personaggio e parola. «Mi chiedevo che cosa rimanesse all'attore una volta scartata la possibilità di interpretare e di esprimersi», ricorderà anni dopo Ronconi (2019: 163), «ed ero arrivato alla conclusione che gli rimaneva moltissimo». Il regista chiede cioè agli attori e alle attrici di non lavorare sul personaggio come un'entità psicologicamente intesa, e neppure sul personaggio come funzione drammatica all'interno di un testo drammatico, ma piuttosto di farsi portatore «di quello che le parole vogliono dire indipendentemente dalla volontà del parlante» (Quadri-Ronconi-Aulenti 1981: 18). Le aree di ricerca di Ronconi e Aulenti – lo spazio e l'attore – si muovono in parallelo verso l'abbattimento di alcuni elementi fondanti dell'esperienza teatrale, e inducono il pubblico a ripensarne l'entità e le definizioni. A Prato venivano abolite, ricorda Ronconi (17), «quelle che per il pubblico tradizionale sono le caratteristiche insopprimibili della rappresentazione: l'esibizione di un attore e il palleggiarsi dello spettacolo [...] tra l'attore e la scenografia, tra un attore e lo spazio». È dunque il rapporto con il pubblico, e con le sue aspettative, il terzo polo della ricerca del Laboratorio di Prato. I tre allestimenti si rivolgono, come si vedrà, a un numero piuttosto limitato di spettatori, a cui gli animatori del Laboratorio si rivolgono come «spettatori-cavie, sperimentatori e propagatori, dato che il rapporto con il pubblico è studiato ad personam» (12). Idealmente, gli spettatori vengono dunque considerati parte integrante della ricerca del Laboratorio, chiamati anch'essi al momento di intelligenza collettiva di quella sperimentazione. Ronconi ricorda, a questo proposito, la differenza di ricezione tra la prima presentazione del *Calderón* (estate 1978) e la seconda, inserita forzatamente

25 Gae Aulenti ha scritto del Laboratorio di Prato non solo nel già citato volume Quadri-Ronconi-Aulenti 1981 (in cui, curiosamente, il suo nome figura per terzo, in evidente contrasto con l'ordine alfabetico), ma anche in Aulenti (1977), e nel dialogo con Franco Quadri raccolto in Quadri (1979: 317-330).

26 Aulenti conduce anche un lavoro continuativo con i cittadini all'interno del cosiddetto "Gruppo Spazio", di cui racconta in Quadri-Ronconi-Aulenti (1981: 27).

per volontà della committenza all'interno della normale programmazione del Metastasio (stagione 1978/79), con un pubblico che «non condivideva i presupposti del lavoro» (18). Le creazioni del Laboratorio presupponevano, cioè, un pubblico a tutti gli effetti co-autore.

Le Baccanti: nozze a tre

Dei tre spettacoli presentati come esito del Laboratorio, *Baccanti* è forse quello che mostra con maggior chiarezza le potenzialità collaborative all'interno del gruppo di lavoro. Prima ancora di iniziare prove e progettazione, Ronconi chiede a Edoardo Sanguineti di poter utilizzare una sua traduzione già esistente, esito di una commissione per il Teatro Stabile di Genova diretto del regista Luigi Squarzina²⁷. L'allestimento genovese delle *Baccanti*, presentato in pieno 1968, ripensava le danze di Dioniso come un coro scatenato di *hippies*, in aperta allusione alle rivolte politiche di quegli anni; «una direzione che personalmente non potevo condividere», chiarisce Sanguineti (2006: 6) che guarda sempre con freddezza alle attualizzazioni e ai tentativi di avvicinamento dei classici al presente²⁸. Quasi dieci anni più tardi, la traduzione rivive in uno spettacolo di natura opposta. Sanguineti non nasconde la propria predilezione per la visione registica di Ronconi: è «il più inventivo, il più straordinario, il più – sprechiamo l'aggettivo, via – geniale, e genialmente parodico dei nostri registi», assicura (Sanguineti 1985: 223); e non avrà timore di definire la collaborazione con Ronconi vere e proprie «nozze ideali» (Sanguineti 2006: 9). Anche se la traduzione non nasce come esito di un percorso interno al Laboratorio, la profonda corrispondenza di questa²⁹ con le istanze di ricerca di Aulenti/Ronconi deve spingere a guardare *Baccanti* come a una creazione tricefala, capace di amplificare la potenzialità di ciascuno dei tre contributi autoriali.

Come si è già anticipato, il luogo scelto per la rappresentazione è un ex orfanotrofio (in particolare, un'ala dell'Istituto Magnolfi, un palazzo seicentesco) e lo spettacolo coincide con un percorso compiuto da ventiquattro spettatori attraverso i corridoi e le stanze. Aulenti non procede qui, come negli altri casi, alla realizzazione ex novo di uno spazio scenico fisso, ma si concentra piuttosto sul momento di passaggio tra una stanza e l'altra (tal-

27 Sull'allestimento di Squarzina cfr. Innamorati (2013).

28 Celebre, a questo proposito, la dichiarazione di Sanguineti (2002: 209): «I classici ci interessano perché sono da noi radicalmente diversi, sono radicalmente esotici, oserei dire, temporalmente come spazialmente, almeno per metafora», da leggersi anche come presa di distanza dal coevo successo di *Shakespeare our contemporary* di Jan Kott (1964). L'idea è argomentata per esteso in Sanguineti (2006).

29 Ho avuto modo di riflettere sulla traduzione di Sanguineti come vera e propria pre-regia in Giovannelli (2020).

volta chiudendo o riducendo i varchi) e più in generale sulla percezione del transito³⁰. Il gruppo di spettatori si trova nel corso della *performance* a ripassare più volte dalle stesse aree, ma queste vengono volta per volta riadattate (con luci e posizionamenti differenti nello spazio) al punto da risultare quasi irriconoscibili. Lo spettatore si trova così fuori dal suo «baricentro, che viene continuamente deviato» (così afferma Aulenti in Quadri 1979: 329); lo spaesamento provocato dal posizionamento instabile nello spazio trova per altro piena corrispondenza con una delle istanze tematiche più forti del testo euripideo, cioè il desiderio di conoscere, e l'impossibilità di riuscirci. Come Dioniso è costretto a sbirciare, nel quinto episodio della tragedia, i segreti culti bacchici nascondendosi in precario equilibrio su un albero, così il pubblico assiste alla rappresentazione della tragedia senza potersi fermare in un unico punto, e perdendo l'orientamento all'interno dell'Istituto.

Anche la traduzione e la regia, dal canto loro, contribuiscono ad aumentare la percezione di inconoscibilità del dispositivo tragico antico. Ronconi, in accordo con le premesse di ricerca del Laboratorio, sceglie di far enunciare l'intero testo a una sola interprete, Marisa Fabbri che «riprende in mano le parole dell'autore quali sono, le analizza strutturalmente per se stesse, nello scomporre si pone già lei come destinataria» (Quadri 1999: 75). La scelta di una sola interprete, che comporta la rinuncia all'opposizione dialettica tra i personaggi³¹, restituisce al fruitore l'impressione di una certa inaccessibilità e indecifrabilità del dettato tragico, in piena coerenza con la visione sanguinetiana: se Ronconi si dichiara, nel suo approccio al testo, «non dalla parte di chi sa, ma dalla parte di chi non sa» (Ronconi-Capitta 2012), anche Sanguineti è consapevole di entrare in contatto, nel processo versorio, «con forme di esperienza da noi remote, anche impraticabili, e anche, non di rado, incomprensibili» (2010: 37).

Ronconi, Aulenti e Sanguineti agiscono dunque in sinergia per aumentare il senso di spaesamento del pubblico, e per renderlo consapevole della distanza che lo allontana dall'opera di partenza. Ronconi dirige Marisa Fabbri spronandola a mettersi alla prova con un metodo radicalmente antipsicologico, attraverso il rifiuto di qualsiasi elemento naturalistico, e lo scardinamento dei nessi sintattici; il tentativo attoriale è dunque volto a esprimere «la fredda furia, l'ancestrale demenza, il balbettamento del mito» (Ronconi 2019: 228). La traduzione, che si spinge fino al limite del calco fone-

30 Aulenti afferma a questo proposito: «Ci siamo portati dietro la teatralità in tutti gli altri luoghi, i lunghi corridoi, le altre stanze connettendole tra di loro con le "cerniere", costruzioni mutevoli che avevano il compito di sfigurare e negare il semplice passaggio da una stanza all'altra» (Quadri 1979: 322).

31 «Il personaggio [...] era solo un nome che precede le battute, e la sua abolizione portava come conseguenza l'abolizione della principale scansione strutturale che rende comprensibile il fatto drammaturgico» (Ronconi 2019: 232).

tico e sintattico, produce un testo visibilmente artefatto e non naturalizzato, quasi una «partitura post-dodecafonica» (così Claudio Longhi in Sanguineti 2006: 313). E infine lo spazio scenico di Gae Aulenti sembra trasferire su un piano fisico la frammentazione e gli inciampi del dettato tragico. Portato attraverso i corridoi dell'orfanotrofio, costretto a spiare da una porta socchiusa o ad addossarsi alle pareti di un cunicolo, lo spettatore delle *Baccanti* è anche fisicamente distanziato da quello che accade, escluso – proprio come ogni interprete moderno – dalla piena comprensione dell'opera.

Ricostruire la sala teatrale e la città: *Calderón* e *La Torre*

Si è già osservato come una delle linee progettuali di Gae Aulenti, durante gli anni del Laboratorio, fosse il tentativo di sovvertire le gerarchie nella percezione della città costruendo una invisibile regia degli spazi urbani. Questo aspetto emerge con particolare chiarezza dalle scelte operate da Ronconi/Aulenti rispettivamente per *La Torre* e *Calderón*. Il testo di Hofmannsthal, legato alla tradizione novecentesca del teatro psicologico e di rappresentazione, viene messo in scena nello spazio anticonvenzionale del Fabbricone; invece il dramma pasoliniano, apertamente critico verso la borghesia³², debutta in un teatro all'italiana nel pieno centro cittadino («il teatro abituale della borghesia di Prato», Quadri-Ronconi-Aulenti: 12). Gli allestimenti scenici amplificano ulteriormente il gioco dei ribaltamenti e dei contrasti. Per *La Torre*, Aulenti costruisce una struttura rettangolare che riproduce in maniera realistica una stanza con stucchi e affreschi («una sala del palazzo germanico di Würzburg»³³), creando una contrapposizione tra «l'ambiguità» dell'ampio spazio industriale, e l'iper-definizione dello spazio fittizio; gli spettatori seguono sei ore di spettacolo seduti su panche a margine dello spazio, che muta forma diverse volte nel corso della rappresentazione (il pubblico esce e rientra, trovando la struttura radicalmente trasformata).

Per il *Calderón*, invece, viene realizzata una piattaforma lignea tra la platea e il palco che unisce le diverse parti in un *continuum*, e che ospita insieme attori e spettatori: la forma e le funzioni delle due aree tradizionali del teatro vengono dunque rifiutate e ricostruite come in un teatro/mondo nuovo. Il già citato invito di Artaud, formulato a inizio secolo, a *sopprimere scena e platea* e a *sostituirle con una sorta di luogo unico* sembra finalmente trovare realizzazione.

Alla radicalità delle soluzioni spaziali si accompagna, proprio come nelle *Baccanti*, una altrettanto radicale ricerca sulla riproduzione vocale del te-

32 Si leggano le pagine dedicate a *Calderón* in Casi (2005: 211-220).

33 La recensione di Quadri allo spettacolo esce il 4 luglio 1976 su *Panorama*.

sto, curata da Ronconi: agli attori viene chiesto di scandire e frammentare il dettato senza interpretazione psicologica, come venendone attraversati, con un'«artificiosità programmatica» (Quadri-Ronconi-Aulenti: 12). L'intervento di Aulenti e Quadri sembra, ancora una volta, agire in maniera sinergica per sottrarre allo spettatore ogni certezza riguardo all'idea stessa di rappresentazione e di teatro: vengono ridiscussi contemporaneamente il posizionamento del teatro nella città; la struttura interna del teatro; la concezione di personaggio e di drammatizzazione. La ricezione critica dei tre spettacoli³⁴ si concentra immancabilmente sugli esiti del percorso di ricerca nel suo complesso, come se i tre titoli non fossero che tre manifestazioni dello stesso iter creativo condiviso. L'esperienza, che Ronconi continuerà a reputare una delle più significative della sua lunga e fortunata carriera (2019: 160-162), si chiude rapidamente tra pesanti incomprensioni con l'amministrazione cittadina³⁵. Il regista decide, contestualmente alla chiusura del Laboratorio, di «lavorare di più in palcoscenico per evitare che il lavoro su spazi altri diventasse un vessillo, uno stampino» (171). La vasta produzione di Ronconi sarà sempre segnata, beninteso, da collaborazioni significative e da una particolare cura per gli aspetti scenografici; e tuttavia non si verificherà più una forma di co-autorialità così pervasiva come quella sperimentata negli anni del Laboratorio, e l'enfasi (anche della critica) sarà posta piuttosto sulle decisioni e le visioni del regista, come uomo solo al comando. Il ricordo dedicato da Grotowski, molti anni dopo la fine della loro collaborazione, al collega Gurawski può bene adattarsi anche al racconto dell'avventura pratese tra Aulenti e Ronconi: «insieme ci siamo messi in cammino, senza più compromessi, alla conquista dello spazio» (in Flaszen-Pollastrelli 2007: 109).

Bibliografia

- Arbasino, Alberto, *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- Aulenti, Gae, «Teatro e territorio. Il Laboratorio di Prato», *Lotus*, dicembre 1977, pp. 4-22.
- Beck, Julian - Malina, Judith, *Il lavoro del Living Theatre*, Milano, Ubulibri, 2000.
- Casi, Stefano, *I teatri di Pasolini*, Imola, CuePress, 2005.
- Cambiaghi, Mariagabriella, *Le commedie in commedia*, Milano, Mondadori, 2009.
- Cruciani, Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992.

34 Una raccolta interessante di recensioni uscite sull'esperienza del Laboratorio si può leggere nel sito archivio di Luca Ronconi: <https://lucaronconi.it/scheda/extra/fonda-e-dirige-fino-al-1979-il-laboratorio-di-progettazione-teatrale-di-prato> (consultato il 20.04.2023).

35 Sulle ragioni e le dinamiche della chiusura del Laboratorio si sofferma in particolare Moscatti 1999.

- Flaszen, Ludwik - Pollastrelli, Carla, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Firenze, La Casa Usher, 2007.
- Giovanelli, Maddalena, «Il “teatro interiore” del traduttore: Edoardo Sanguineti e il dramma antico», *Italiano LinguaDue*, 2, 2020, pp. 576-585.
- Innamorati Isabella, «Il didatta, lo sciamano e l'interprete: *Le Baccanti* euripidee secondo Luigi Squarzina», *Testi e linguaggi*, 7, 2013, pp. 149-164.
- Longhi, Claudio, «*Orlando furioso* di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi», Pisa, Edizioni ETS, 2006.
- Milanese, Cesare, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Milano, Feltrinelli, 1973.
- Moscato, Italo (a cura di), *Luca Ronconi: utopia senza paradiso. Sogni disarmati al Laboratorio di Prato*, Venezia, Marsilio, 1999.
- Orecchia, Donatella, *Il critico e l'attore. Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Edizioni del Dams, 2003 (ora anche Torino, Accademia University Press, 2012).
- Osinski, Zbigniew, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, Roma, Bulzoni, 2011.
- Perrelli, Franco, *I maestri della ricerca teatrale*, Bari, Laterza, 2007.
- Quadri, Franco (a cura di), «L'Antigone del Living e la critica italiana», *Sipario*, 254, 1967, pp. 12-15.
- , *Paradise Now*, Torino, Einaudi, 1970.
- , *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino, Einaudi, 1973.
- , (a cura di), «Nello spazio dell'ambiguità. Intervista con Gae Aulenti», *Patologo*, 1, 1979, pp. 70-85.
- , «Nel territorio dell'utopia», in Moscati 1999, pp. 70-85.
- Quadri, Franco - Ronconi, Luca - Aulenti, Gae, *Il laboratorio di Prato*, Milano, Ubulibri, 1981.
- Ronconi, Luca, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano, Feltrinelli, 2019.
- Ronconi, Luca - Capitta, Gianfranco, *Teatro della conoscenza*, Bari, Laterza, 2012.
- Ruffini, Franco, *I teatri di Artaud, crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Sanguineti, Edoardo, *Scribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- , «Classici e no», in I. Dionigi (a cura di), *Di fronte ai classici. A colloquio con i greci e i latini*, Milano, BUR Rizzoli, 2002, pp. 209-213.
- , *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello - C. Longhi, Milano, BUR Rizzoli, 2006.
- , *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Tafari, Clemente - Baronio, Davide, *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia. 1967-2017*, Genova, AkropolisLibri, 2018.