

RECENSIONE

Claudio Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp.537 con CD-Rom allegato
di Laura Mariani

Si tratta di un libro importante che richiama *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* di Claudio Meldolesi, uscito nel 1984: per le tematiche affrontate, ovviamente, e per il modo di procedere – contemplando ricostruzioni dettagliatissime insieme a linee guida forti – come per la suggestione di alcuni titoli interni. I due libri rispondono a una volontà analoga di interrogare in modo sostanziale e il più possibile esaustivo un periodo teatrale denso di trasformazioni e di nodi problematici, appena trascorso e conosciuto dall'interno. Per Meldolesi si tratta della nascita e dell'affermazione della regia in Italia, ripensate nei primi anni ottanta come "fondamenti" appunto, in pieno Nuovo teatro e dunque 'controcorrente'; Longhi invece affronta una scansione cronologica più ampia, seguendo le necessità biografiche e, senza venir meno alla centralità dell'attrice biografata, concentra il suo fuoco sul dopo Convegno di Ivrea e su Luca Ronconi: alfiere del "nuovo che avanza" e Maestro assoluto della scena italiana dopo gli anni settanta. Sicché si potrebbero rovesciare titolo e sottotitolo: questa è anche una storia del teatro di regia attraverso la biografia di Marisa Fabbri.

Anche se i due autori su alcune questioni hanno posizioni molto diverse, si manifesta nel libro di Longhi quello che Ferdinando Taviani in un saggio recente (su "Teatro e Storia", 2010) ha chiamato il "sintomo Meldolesi": "annodare discorsi difficili parlando semplicemente di teatro", "tenersi sempre all'interno dei piccoli laghi del teatro, senza accondiscendere ai piaceri della fuga, quelli per cui si usa il teatro come svilito pretesto o buon trampolino per tuffarsi altrove". Il lavoro di Longhi sembra quasi anacronistico nella sua serietà, passata per decine di archivi: una ricostruzione di fatti e contesti, di persone e percorsi, minuziosa e stupefacente. Alla unicità e parzialità della singola storia di vita, alle inevitabili perdite o deformazioni della memoria propone come antidoto la complessa articolazione dei contesti, in una pluralità di sguardi.

Gli uomini di teatro importanti nella vita artistica di Marisa Fabbri – da Ori a Tommei, da Ferrieri a Tolusso a Trionfo – ci vengono incontro con i tratti ben definiti di personaggi pensati da un regista

oltre che da uno studioso. Finché il racconto si concentra su Strehler e Ronconi, mettendo a fuoco problemi fondanti: l'identità dell'attore italiano, la centralità del testo e il lavoro sulla parola, il superamento del personaggio-individuo, il corretto protagonismo del pubblico, il rapporto attore-regista, la pedagogia, la produzione e la circuitazione degli spettacoli, il rapporto con i grandi movimenti culturali coevi; una sperimentazione continua, che vive nella collaborazione Ronconi Fabbri degli anni Ottanta del Novecento e nel Laboratorio di Prato una fase intensissima.

Qui si colloca, a mio avviso, un nodo centrale della nostra storia teatrale. Se per studiare quello stesso decennio leggiamo un libro di quindici anni fa, pure molto documentato ed esplicito nelle sue linee guida, *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale 1974-1995* di Mirella Schino (che va oltre il periodo di cui si occupa Oliviero Ponte di Pino in *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, mentre Stefania Chinzari e Paolo Ruffini si concentrano sul dopo in *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*), il panorama si presenta completamente diverso, nonostante Marisa Fabbri abbia incrociato professionalmente anche quest'altra realtà. Non si tratta solo di una legittima selezione di oggetti di studio: si ha davvero l'impressione di storie che procedono senza cercarsi veramente, ognuna sul suo binario. La nostra memoria teatrale è divisa, forse è persino troppo tardi per curarne la malattia, ma l'auspicio è che quegli anni si possano finalmente raccontare rimescolando le carte: è qualcosa che riguarda il teatro ma anche la nostra storia in generale, a cominciare dal sessantotto, di cui dobbiamo più serenamente valutare la straordinaria spinta di trasformazione insieme agli equivoci e agli errori.

"Paesaggi teatrali o il romanzo di una formazione ininterrotta": così si intitola la prima parte di questa biografia-viaggio, che presenta nella seconda parte un "Breviario di estetica" attoriale, in una ripartizione di sapore storico. Qui si viene a sapere tutto quello che è possibile sapere di Marisa Fabbri, escluse le vicende strettamente personali: dalla nascita nel 1927 alla morte nel 2003. Scopriamo così i corsi di recitazione femminile del Teatro della Fiaba, voluti da una nobildonna non immemore del Femminismo pratico primonovecentesco, insieme all'apprendistato decennale nei circuiti filodrammatici e universitari; conosciamo che libri ha letto e che spettacoli ha visto; l'approdo da Trieste al tanto desiderato Piccolo Teatro di Strehler; il "lungo viaggio nel teatro di – con – Ronconi" (1978-1990); gli anni successivi di "solitudine" frenetica e impegnata.

Che attrice era Marisa Fabbri? Come mettere insieme le sue due immagini principali? La prima,

secondo un richiamo alla tradizione necessario per definirla, è quella della caratterista (vedi quella sorta di cavallo di battaglia che è *Gallina vecchia* di Augusto Novelli, 1954 e 1997) o della seconda donna (reinventata per la Diamante dei *Giganti della montagna*, di cui si legge a p. 159) anche quando è primadonna, sulla scia delle ammirate Sarah Ferrati o Paola Borboni, con evidente riferimento al codice "naturalista"; l'altra è quella dell'attrice ronconiana, interprete raffinata e intellettuale appassionata di strutturalismo, decisamente "antinaturalistica" e critica. In conclusione del volume, Longhi ripropone questa domanda: per ribadire la coerenza di concezioni costantemente messe alla prova, nel rifiuto della routine, alla ricerca di nuove sfide. Sempre fedele alla poetica della "scrittura vivente", che indica anche una metodologia di lavoro, Marisa Fabbri mette al centro l'incontro/scontro tra "l'irriducibile e vincolante soggettività dell'attore (la vita) e la non meno irriducibile e vincolante alterità, pure essa soggettiva al di là di ogni mitologia strutturalista, del testo (la scrittura)" (p. 529). Non si tratta di una semplicistica, fumosa fedeltà al testo ma di un suo attraversamento concreto, da lettrice anzitutto e poi da interprete, passando per ogni parola (suono per suono: consonanti e vocali), nella convinzione che la parola ha in se stessa il proprio significato, e cercando il ritmo, le posture e i gesti. Termini come interpretazione si rigenerano alla luce della centralità del testo da leggere, capire, fare proprio, riscrivere sulla scena. In questo l'italianissima Marisa è attrice non solo nazionale. Si ricordi la critica che Ronconi muove all'attore italiano: che tende a proporsi al posto del testo come una specie di maschera e dunque a portare in scena sempre se stesso, per di più in una situazione priva di valori recitativi solidi, chiari, condivisi. Critica da cui muove una battaglia per "rifondare" il linguaggio tradizionale dell'attore e per dare al teatro la dignità di "forma di conoscenza complessa maturata attraverso l'esperienza" (pp. 264-266).

Domandiamoci ora che attrice è Marisa Fabbri dal punto di vista del *gender*. In un articolo del 1957 Roberto De Monticelli parla di "attrici speranza" e titola *Per essere brave rinunciavano alla bellezza* (pp. 82-85). Dopo aver tracciato un identikit dei giovani attori non più sconosciuti ma non ancora arrivati – quasi tutti di famiglia borghese o piccolo borghese e con studi alle spalle – De Monticelli si concentra sulle attrici, sull'"assoluta mancanza di pittoresco" che le rende indistinguibili da una dattilografa, per segnalare che è cambiato l'immaginario collettivo legato alla femminilità

dell'attrice sia per il pubblico che per le stesse interpreti. Queste puntano non sulla bellezza ma su "doti di interiorità, di intelligenza, di studio", non aspirano a una femminilità pacificata ma hanno un'immagine di sé "irrequieta". E cita insieme a Guarnieri, Nuti, Lazzarini, Asti, Vitti, Aldini... anche la Fabbri.

L'osservazione è molto pertinente. L'amore per il teatro è nella vita di Marisa Fabbri assolutamente al primo posto: un'arte certo ma nel senso che è innanzitutto una professione. "Chi sceglie un mestiere affascinante come il mio non chiede altro, e se salva i suoi affetti è fortunato", dichiara (p.533).

È Aldo Trionfo il primo a puntare sulla sua femminilità di trentasettenne in *Dialoghi con Leucò* da Pavese e in *Vincenz e l'amica degli uomini importanti* da Musil (1964); e, a proposito di quest'ultimo, l'attrice ricorda: "rispetto a me, secca come un chiodo, scarna, con i lineamenti duri, la prima cosa che può venirti in mente è Greta Garbo. A lui no: Marlen Dietrich. E così mi trovai conciatà a quel modo, nel grande mondo austriaco, visto però secondo la prospettiva della cultura italiana dalla sua immaginazione" (pp.141-142).

D'altro canto, quella sua "figura alta e spigolosa", che pur veste con molta eleganza, sembra prestarsi a meraviglia ai personaggi maschili. Il suo battesimo ronconiano avviene nei *Lunatici* di Middleton in cui interpreta Vermandero, anziano governatore di Alicante: inchiodata per quasi tutto il tempo sul suo trono-poltrona (presto la sostituirà Maria Fabbri, grande attrice dimenticata e persona finissima). Ma è con *Ignorabimus* di Holz che Marisa insieme a Franca Nuti, Edmonda Aldini, Anna Maria Gherardi, tutte in travesti, e a Delia Boccardo conquista il Premio Ubu per la stagione 1985-86. Qui Ronconi chiede a ognuna delle prime quattro attrici di costruire una propria maschera plausibile della mascolinità; la soluzione – spiega la Fabbri al giovane Tondelli – è stata "costruirsi una maschera paragonabile a quella della tragedia greca, una maschera perfetta da cui sarebbe uscita 'con grande effetto spettacolare, una voce diversa'. (pp. 326-330).

La discrasia dell'identità sessuale è evidentemente funzionale a una recitazione antinaturalistica: che però trova vertici insuperati in alcune eroine della tragedia classica (e certo dispiace usare il femminile di eroe, questo diminutivo-vezzeggiativo). Penso innanzitutto alle *Baccanti*: il cui studio si sviluppa lungo la prima stagione di vita del Laboratorio di Prato e che debutta nel 1978, valendo alla Fabbri un premio Ubu plebiscitario. "I protagonisti delle *Baccanti* euripidee sono sciolti da Ronconi



in un indistinto brodo verbale primordiale sorvegliato da una sola interprete: la polifonica Fabbri, chiamata a dar voce simultanea a tutti i personaggi". Ventiquattro spettatori per sera inseguono "l'attrice monologante nel suo forsennato percorso attraverso luoghi del Magnolfi [l'istituto che ospita il Laboratorio] sempre uguali e sempre diversi". Il che, nel linguaggio di Arbasino, si traduce così: "Una donna sola, folle, abbandonata delirante in stanze spoglie, dopo una manciata di optalidon e mezza bottiglia di bourbon evoca ambienti, eventi, oggetti, per lo più atroci". Soprattutto l'attrice assume in sé i personaggi apparentemente antitetici di Dioniso e Penteo (pp.270-285). Una messa in crisi del rapporto binario attore-personaggio, a partire da un elemento terzo originario, il testo.

Ripensiamo ora all'immagine pubblica di Marisa Fabbri, per evidenziare un altro nodo molto attuale: la definizione che brechtianamente dà di sé come 'attrice cittadina' anzi, in buona fede ma un po' mistificando, di 'cittadina attrice'. Da un lato, questo nodo rimanda alla normalizzazione antropologica segnalata da De Monticelli e, dall'altro, si inserisce in un contesto che le conferisce senso, come già nel Risorgimento; non si configura dunque come un tentativo di sopperire all'insignificanza patita dal teatro cercando patenti di nobiltà fuori, nel sociale e nel politico.

Marisa è una militante di sinistra, animata da un "furore politico" e da una tensione etica nella gestione dei rapporti professionali e con le istituzioni che ricordano la mazziniana emancipazionista Giacinta Pezzana. Ma colpiscono oggi soprattutto alcune ricadute teatrali del suo impegno a tutto campo. Il suo sostegno ai primi Stabili, in primis al Piccolo Teatro di Milano, nasce nella straordinaria effervescenza politico-culturale del secondo dopoguerra e si lega a evidenti ragioni in favore del teatro come servizio pubblico, ma deriva nello stesso tempo dalla consapevolezza che solo un teatro di quel tipo può permetterle di essere l'attrice che vuole essere. Dopo il sessantotto, mentre la scena istituzionale sta sprofondando in una palude, si impegna nel Gruppo Lavoro di Teatro, diretto dal suo compagno di una vita, l'attore Paolo Modugno: spettacoli nelle feste dell'Unità, spettacoli femministi... ma non viene mai meno la sua battaglia per un elevato standard professionale; e del resto già il richiamo al lavoro del nome va in questa direzione, oltre a evocare la classe operaia. Terzo esempio relativo alla fase ronconiana: non solo Marisa Fabbri si butta a capofitto nell'avventura, senza calcoli di nessun tipo, ma svolge un ruolo significativo di mediazioni tra le istanze in assoluto d'arte del suo regista e quelle d'altra natura di chi lo sostiene e lo finanzia.



Al primo posto per lei c'è la battaglia perché il teatro che va facendo arrivi davvero al popolo dei lavoratori: non le interessano un teatro che non affronti seriamente il problema della comunicazione e un attore che non sappia costruire un rapporto consapevole con il pubblico (non solo evidentemente sul piano razionale). Così la tragedia greca diventa una via per abbracciare l'impegno politico in un presente sempre più difficile.

Ci sarebbero molte altre cose da dire sulla sua attività radiofonica e televisiva, sulla sua pratica degli a-solo e sulla sua lunga attività pedagogica, soprattutto sul suo modo di lavorare e sul suo rapporto con la musica, sul suo studio dello sconnesso idioletto della pazzia e sulla voce, sui suoi rapporti con Strehler e Ronconi... quasi settant'anni di vita nel teatro, un viaggio davvero lungo. Da ultimo, colpisce in questo libro la predisposizione dell'attrice a farsi oggetto d'amore: un canale insopprimibile di conoscenza e di narrazione.