



Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia di Claudio Longhi

Dopo otto anni dalla morte, il nome di Marisa Fabbri suona sempre più raramente e lo studio di Claudio Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia* (Le Lettere, 2010; nella collana “Storia dello spettacolo. Saggi” diretta da Siro Ferrone) ha il merito tra le altre cose di ridiscutere un’esperienza ricca e complessa. Si dice, ad apertura di volume, che “il teatro purtroppo dimentica presto”, ed è drammaticamente vero, soprattutto quando si parla di attori. Le quasi seicento pagine che compongono il volume – più un cd allegato con bibliografia e fotografie – sono significative almeno per due motivi: da una parte perché entrano nello specifico dell’arte della recitazione, scrutando il metodo e la grammatica dell’attrice e le sue qualità (in una seconda parte intitolata «*Breviario di estetica attoriale*»); dall’altra perché la vita della Fabbri diventa una finestra utilissima per rileggere le vicende complesse del teatro di regia, dagli anni Quaranta alla fine del secolo scorso.

Seguire le tracce della Fabbri indietro negli anni diventa l’occasione per ripercorre i contesti culturali di alcune città (ad esempio la Firenze degli anni Trenta e Quaranta, la Milano degli anni Sessanta), per guardare alla storia dei Teatri Pubblici e in particolare alle vicende legate al Piccolo di Milano e alle esperienze del Laboratorio di progettazione teatrale pratese di Luca Ronconi. La storia del teatro è così opportunamente intrecciata alle vicende culturali e politiche di intere città. Allargando l’orizzonte molti episodi produttivi si mescolano a scelte politiche, ai rapporti del PCI con direttori e registi, a una riflessione costante sulla funzione della cultura nei rispettivi territori.

Ne viene fuori un’approfondita analisi di mezzo secolo di teatro, osservato da un punto di vista certo specifico, ma non per questo univoco. Il cammino intrapreso dalla Fabbri è messo in relazione ad esempio con l’emergere del Nuovo Teatro, per brevi ma puntuali rimandi. La grande vitalità che attraversa il teatro tra gli anni Sessanta e Settanta funge per Longhi da continuo pungolo per interrogarsi sull’estetica e sul percorso della Fabbri, mettendone a fuoco i limiti e gli sconfinamenti. Non solo icona del teatro di Ronconi, la Fabbri è la scomoda portabandiera dell’engagement attoriale italiano. E Longhi si spinge giustamente ad affermare che la consueta dicitura di “recitazione ronconiana” andrebbe almeno corretta: sarebbe più giusto parlare di una “recitazione ronconiana-fabbriana”, dal momento che la sapienza tecnica dell’attrice, e la sua presenza intelligente e colta, contribuiscono in maniera sostanziale alla messa a fuoco di un metodo. Insieme ribadiscono più volte, sulla scia di un forte strutturalismo, l’assoluta centralità del testo nel fatto teatrale. Si tratta evidentemente di un testo che da una parte ha la forza di scardinare le più viete consuetudini della scena che solitamente diciamo “tradizionale”, e dall’altra è considerato come la forma più alta e complessa dell’esperienza letteraria. Il dialogo si costruisce perciò principalmente tra autore e spettatore, e l’attore, chiamato a dare carne alla scrittura, non deve secondo la Fabbri «invadere la scena con la propria debordante personalità, ma deve farsi semplice tramite di un discorso». La Fabbri parla di attore come «scrittura vivente»: «tu dai alle parole esattamente quello che occorre: non di più, non di meno. In questo, credo, è il segreto, non in un generico e soggettivo ‘mi sembra così’ riempito di certe tue idee! Si deve dare quello che occorre, ma quello che occorre deve essere proprio profondissimo, deve essere sincero, reale: quello e non altro.



Non ci può essere una molteplicità di sentimenti: soltanto quello e proprio a quel punto».

Essere «un'interprete creativa» apre evidentemente le porte a un paradosso non da poco, che può risolversi solo nella convivenza della forza apollinea e dionisiaca. È l'apollineo, secondo la Fabbri, a penetrare il testo chirurgicamente e a metterlo "in contatto" con il profondo dell'attore. È il dionisiaco che dall'intimità dell'attore spinge fuori le parole, facendole riemergere con forza. Ma il paradosso di cui parla la Fabbri non è racchiudibile interamente nei teoremi ronconiani, perché la sua esperienza d'attrice eredita mondi lontani che fuoriescono dagli schemi "testocentrici" e riemergono, soprattutto negli ultimi anni, in forme nuove. L'apprendistato della Fabbri è infatti piuttosto lungo e comincia sui palcoscenici fiorentini delle filodrammatiche degli anni Trenta, del Teatro della Fiaba, dei teatri vernacolari e dei palcoscenici universitari. Un contesto "basso" raccontato con passione da Longhi e che effettivamente andrebbe ancora studiato per capirne la profonda importanza storica e culturale. Per tutti gli anni Quaranta e Cinquanta la Fabbri intreccia rapporti stretti con la figura del regista, sempre più in ascesa, a un lavoro che fa i conti con un sistema tradizionale di caratteri e ruoli. La sua spiccata verve comica e la sua particolare fisicità la relegano soprattutto a ruoli di caratterista. È l'incontro con Enzo Ferrieri – figura milanese vivacissima nel teatro, nella letteratura, nella radiofonia, a cui giustamente Longhi riserva la dovuta importanza – a offrire alla Fabbri per la prima volta la possibilità di raffinarsi letterariamente e sperimentare le sue qualità drammatiche. Con Giorgio Strehler invece si concretizzano le sue forti aspirazioni brechtiane, che danno corpo a uno spiccato impegno culturale e alla convinzione che si debba essere: «prima cittadino e poi attore!». Le avventure quasi agit-prop degli anni Settanta col Gruppo Lavoro di Teatro rendono ancor più manifesta la natura fortemente politica del lavoro della Fabbri che a lungo gira per Feste dell'Unità sempre generosamente aperta al confronto e alla discussione. Se è con Ronconi il sodalizio più lungo (in particolare si ricordano la partecipazione all'*Oresteia*, 1972, e a *Le Baccanti*, 1978), negli ultimi anni la Fabbri non "invecchia", ma dà inizio a una stagione di sperimentazioni autonome durante la quale si confronta con nuovi registi, anche più giovani. E si spende in un fitto percorso didattico, soprattutto all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico.

Lo studio di Longhi, che unisce la ricerca universitaria all'affetto personale per la Fabbri, con cui ha lavorato pure da regista, si conclude nell'oggi, in una situazione che, illuminata da questa lunga corsa indietro nel tempo, appare cambiata davvero alle radici, e lo stesso "teatro di regia" sembra aver terminato la propria parabola. Se per la letteratura solitamente sono considerati gli anni Ottanta come il decennio delle grandi perdite e di una diffusa orfanità (tra gli altri scompaiono Calvino, Levi, Montale, Morante, Sciascia, Bilenchi...), per il teatro è forse il passaggio di secolo a segnare una sorta di cesura (Jerzy Grotowski, 1999, Carmelo Bene, 2002, Leo de Berardinis, 2008, ma dopo sette anni di coma, Marisa Fabbri, 2003, Perla Peragallo, 2007). Il grande disorientamento nel teatro di oggi deriva anche da qui, dalla scomparsa di queste figure, che in modo diverso hanno attraversato mezzo secolo di teatro. Ma soprattutto deriva dalla precarietà di "ponti" tra le generazioni, sempre più rari, sempre più fragili.