

La prassi della luce non è poi così diversa tra cinema e teatro: **a proposito di *Cara Professoressa* di Ludmila Razumovskaja**

regia di Valerio Binasco, scene di Antonio Panzuto, costumi di Franca Cardini, luci di Pasquale Mari.

Allestito nel febbraio 2004 al Teatro India di Roma

testo di Pasquale Mari

Entrare in casa d'altri.

Diventare inquilino di una scena, starci dentro al buio,

aspettare la prima luce che si forma sulle pareti

e guardare come queste l'assorbono e poi cominciano a rifletterla.

Fiutare all'alba le leggi specifiche di un luogo. A partire dal buio.

Le superfici, gli spigoli, le linee del pavimento chiamano su di sé una luce che diventa la condizione di esistenza visibile di quel luogo e in quel luogo.

Provocare e osservare passo dopo passo quest' 'alba' per asciugare tutto il superfluo, per fare in modo, ad esempio, che la luce frontale minima per consentire il faccia a faccia con uno spettatore, resti coerente con le superfici di sfondo o di scorcio, e con i piani orizzontali della scena, che sembri derivare da essi.

Far trasudare la luce dalle pareti dando l'impressione che vi sia tinta sopra, e da lì riverberi sugli oggetti, i corpi, i costumi, senza temere di portare fino in fondo quest'atteggiamento nelle sue conseguenze cromatiche: quando capita di sbirciare negli appartamenti altrui si vede a volte la gente vivere dentro colori assurdi, che sembrano assurdi agli estranei alle leggi di quella casa.

L'impianto scenico di *Cara Professoressa* dà conto agli spettatori

dei meccanismi con cui si forma il proprio sistema visivo,

e si attua la norma temporanea della vita dei personaggi,

attraverso il suo galleggiare in un contenitore più vasto, neutro, virtualmente nero, intorno, rinunciando cioè alle virgolette di un 'boccascena' su misura.

Oltre a fondare in questo modo la propria isola di realtà, la scenografia di *Cara Professoressa* esibisce una parentela con l'allestimento di una scena in uno studio cinematografico, dove lo spazio del set richiede appunto il buio intorno, cioè una dimensione fuori-legge attorno al luogo dove si instaurano le leggi dell'esistenza temporale di corpi e parole.

Mostrando questo fuori-campo si stringe un cerchio di ineluttabilità e autonomia intorno alle azioni umane un po' come avviene in 'Dogville' di Lars Von Trier, dove la dimensione claustrofobica e autonormativa di un villaggio americano dal quale non si scappa, è continuamente ricordata ed esasperata dai limiti della Scena, limiti che non sono solo i confini ma anche l'incompiutezza ostentata delle sue parti.

Ancora, l'impianto di *Cara Professoressa*, di cui pure vediamo costantemente la 'finitezza', suggerisce per tutto il tempo allo spettatore altri angoli di visuale, possibili percezioni, da destra o da sinistra all'incirca nell'arco canonico di 180° entro il quale il cineasta di solito muove la macchina da presa nella punteggiatura del campo e contro-campo, tanto che attributo ideale di questa messa in scena sarebbe stata, secondo lo scenografo Antonio Panzuto, una piattaforma girevole che avrebbe consentito la rotazione fisica del punto di vista sul piano orizzontale e l'ulteriore moltiplicarsi dei punti di fuga, oltre ai diversi già presenti nella visione frontale.

L'esistenza contemporanea di più punti di fuga è un altro elemento comune, in queste due esperienze dove il tema della reclusione è così centrale, perché svolge non solo un ruolo geometrico di 'assistenza' alla visione, ma, nel concetto di fuga, offre l'implicazione di mettere in relazione Dentro e Fuori, suggerendo punti e tracciando linee immaginarie seguendo le quali è possibile entrare ed uscire di scena, avvicinarsi o allontanarsi dal Dramma.

Dentro è dove per l'attore si concretizza e materializza la luce, ma anche da dove essa proviene e dove va a morire; l'Assenza, l'Altrove, ma anche il Passato e il Futuro sono nelle possibilità che assediano e aspettano ai bordi della sua unità di tempo e di luogo.

La luce si fa come luce di un contesto, come una serie di reazioni a catena generate dal 'big bang' del primo bozzetto, come una serie di rimbalzi fra le coordinate della scena, e ottiene in questo modo l'effetto di tirar dentro gli occhi di chi guarda, né più né diversamente di quanto permetterebbe l'ingresso in scena, tra gli attori, di una cinepresa che andasse a scegliere i propri scorci di racconto, vivendo tra loro la scena come un ambiente dove si produce un'esperienza comune, realtà da condividere e far bruciare sulla pelle.