

IMMAGINI DI RONCONI

a cura di Doriana Legge e Francesca Romana Rietti

[Questa galleria si apre con uno dei rari frammenti in cui Luca Ronconi parla di sé e racconta, a distanza di quarant'anni, il suo primo incontro nel 1953 con uno dei suoi maestri, Luigi Squarzina.

Attorno al suo ricordo, abbiamo raccolto documenti d'archivio e di repertorio: recensioni, un manifesto, un frammento da un saggio e un lungo articolo in forma di ritratto. Ci siamo ritrovate a sacrificare un po' la coerenza, l'ordine e la completezza cronologica per un bisogno trasversale di attraversamento, che sembra quello più adatto a percorrere l'opera di Ronconi: a descrivere la complessità di questo lavoro abbiamo voluto che fossero le parole di studiosi, intellettuali, autori, voci ritrovate e selezionate per le storie, gli incontri e le collaborazioni che raccontano.

Sono carte che rievocano le visioni difformi e dissonanti create da Luca Ronconi nei suoi spettacoli e il portato di conseguenze e domande prodotte nei suoi spettatori. Sono pagine belle come lo sono quelle che, nel tempo, continuano a generare un'eco (Doriana Legge, Francesca Romana Rietti)].

Luca Ronconi, *Frammento autobiografico*¹

Sono studente, frequento come attore l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica e ho appena terminato il mio primo anno di corso. L'estate vado a leggere qualche libro alla Biblioteca Vittorio Emanuele

¹ Queste parole di Luca Ronconi sono state pubblicate, senza riferimenti bibliografici, in Luigi Squarzina, *La nascita della regia teatrale. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa, Pacini Editore, 2005, pp. 389-390.

le. Era il 1953, giusto quarant'anni fa. Un signore con gli occhiali, da un tavolo più lontano, dopo avermi osservato bene, è venuto a sedersi davanti a me e ha continuato a osservarmi ancora per un po'. Poi mi ha chiesto se ero uno studente, e io, poiché mi secca raccontare i fatti miei, gli rispondo mezza bugia e mezza verità, cioè che sono uno studente universitario, e continuo a leggere il mio libro. Il signore mi dice che è un regista di teatro, io apparentemente non rilevo la combinazione e, continua lui, deve mettere in scena, con una grande compagnia, un testo dove c'è un personaggio diciottenne che corrisponde proprio alla mia figura (era una parte, si seppe poi, di seminarista), e se me la sento di tentare un provino. Che frequento l'Accademia io però non glielo dico, e così quando il giorno dopo il regista, nel suo studio, mi dà da leggere un monologo di Amleto e io, insomma, non dico che lo recito a meraviglia, ma neanche lo borbotta malamente e lui resta molto sorpreso, allora io confesso che non l'Università frequento ma l'Accademia ecc. ecc. Lui mi dice quello che avevo già capito da un pezzo, ossia che si chiama Squarzina, dirige la compagnia di Gassman, è autore e regista di un testo, *Tre quarti di luna* ecc. ecc. Che colpo di fortuna! E poi, da parte mia e da allora, molta riconoscenza, molto rispetto per il suo lavoro, per la sua persona, e la memoria di quell'inizio, e poi di altre successive esperienze teatrali in cui mi ha guidato, attraverso l'esempio delle quali ho anche cominciato a imparare l'altro mestiere che avrei fatto.

Franco Quadri, *Il pubblico chiamato al gioco*²

Il primo elemento è la sorpresa. Lo spettatore è stato predisposto in stato di insicurezza, a causa delle condizioni ambientali insolite e della mancanza di punti di riferimento. La sorpresa interviene allo spegnersi delle luci con l'apparizione iniziale di Astolfo non in un luogo deputato ma tra il pubblico e su un carrello ruotante; ed è temperata dalla lusinga dei versi noti o comunque piacevoli che pronuncia («Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese io canto...»). Se-

² «Sipario», n. 280, agosto 1969, ora in *Ronconi secondo Quadri*, a cura di Leonardo Mello, con un'introduzione di Maria Grazia Gregori, Roma, nuova Ubulibri, 2016, pp. 34-36.

condo stadio: un gesto al centro della sala, Orlando. Subito dopo, ecco irrompere tra la gente, sui rispettivi carrelli, quattro destrieri metallici, cavalcati da altrettanti attori e decisi a continuare i loro spostamenti per la sala in tempi successivi, scalzando il pubblico stesso dalle sue posizioni; contemporaneamente la parola passa da Astolfo a Orlando, a Angelica, a Rinaldo, a Ferraù, a Sacripante e lo spettatore, pur cullato dallo stesso ritmo fonico, si trova sommerso nella simultaneità di un'esplosione a più fuochi. È la fase della aggressione: momento culminante il grande duello tra Bradamante e Sacripante, che smuove violentemente il pubblico a causa dei movimenti veloci dei cavalli carrellati. Il duello assolve però anche una funzione rassicurante, dato che, registrando uno scatto di aggressività tra due personaggi, stimola lo spettatore a farsi partecipe dell'avvenimento come fatto competitivo, schierandosi per l'uno o per l'altro contendente. Gli offre cioè una prima possibilità di scelta, ampliata nel momento successivo dello spettacolo, quando – alzandosi a un tempo i due sipari di cartapesta ai due estremi della sala proiettando verso l'ambiente due scenari con rispettivi personaggi e attrazioni magiche – la scelta non si pone più tra i due interpreti di una stessa azione, ma tra due azioni simultanee e contrapposte.

A questo punto lo spettatore che dal gioco delle apparizioni cui è stato finora sottoposto ha realizzato, a livello più o meno conscio, le dimensioni oniriche dell'avvenimento, si accosterà a quel che crederà meglio – alla rievocazione di Olimpia o all'incontro di Pinabello e Bradamante – secondo una suggestione puramente emozionale. Naturalmente il verso ariostesco, sovrapposto polifonicamente come nei più complessi «quartetti» operistici, avrà una parte in questo «vissuto» emozionale, anche se verrà recepito in modo formale – come mero elemento sonoro o come arricchimento o didascalìa di una singola visione – più che in termini razionali. Così tutto il resto dello spettacolo potrà essere percorso come un itinerario alla scoperta del meraviglioso, tale da giustificare l'applauso davanti alle elementari macchine che si librano in cielo o ruotano tra il pubblico, ai cavalli di lamiera, all'ippogrifo dalle ali di plastica trasparenti, all'orca ricalcata su uno scheletro preistorico, alle grandi scene del castello di Atlante (una serie di alti carrelli-gabbie, con un pannello ruotante all'interno) o dell'assedio di Parigi (rapido movimento concentrico dei carrelli coi mori a cavallo contro l'impalcatura di Carlo Magno).

Proprio da un riferimento all'Ariosto e precisamente dalla domanda che la tradizione pone in bocca al Cardinal Ippolito d'Este dopo la lettura del poema («Messer Ludovico, dove mai avete trovato tante corbellerie?»), Freud trasse lo spunto per il suo celebre saggio su *Il poeta e la fantasia*. Da dove viene l'ispirazione? Secondo Freud, dalle fantasticherie del poeta, considerate delle equivalenti del gioco del bambino: «Tanto l'attività poetica quanto la fantasticheria costituiscono una continuazione e un surrogato del primitivo gioco infantile». Ora lo spettatore di questo *Orlando furioso* affronta veramente come un bambino il mondo di fantasia che gli viene proposto. Lo accetta fino all'immedesimazione: di qui l'applauso non più usato come strumento di apprezzamento critico ma come esplosione di gioia di fronte agli scioglimenti felici delle vicende (Bradamante che atterra Sacripante; Orlando che uccide l'arca; l'abbraccio di Bradamante e Ruggiero; l'incontro di Angelica e Medoro); di qui l'incredibile assistenza prestata da alcuni spettatori ai «morti» dopo una scena di guerra; di qui il fascino prestato alle scene semplicemente parlate e svolte a terra al centro della sala, senza orpelli e a diretto contatto con la gente, nella parte conclusiva dello spettacolo. Nelle scene più propriamente meravigliose è probabilmente determinante ai fini di un recupero del mondo e della sensibilità infantile, l'uso di mezzi poveri e di macchine di estrema semplicità (o addirittura di carrelli guidati a vista), per realizzare movimenti complessi e simboleggiare entità fantastiche; lo spettatore è portato a operare confronti con complicati apparecchi della realtà quotidiana (ad esempio, l'ippogrifo e l'aeroplano) e a godere, come il bambino, dell'oggetto semplice, che gli permette di riflettervi le sue emozioni interiori.

Uno spettacolo di questo genere vanifica ogni tentativo di razionalizzazione in termini critici. Personalmente avendo partecipato all'*Orlando* per tre serate consecutive, mi son trovato a passare dalla commozione del primo coinvolgimento, al disagio di uno sforzo di razionalizzazione alla seconda lettura, causato da una resistenza imposta ai condizionamenti emozionali; alla gioia, infine, dell'abbandono alle dimensioni di un teatro ritrovato o meglio di una nuova comunicazione.

Il messaggio dello spettacolo è anche quello di un ritrovato contatto con l'attore, reinserito senza mediazioni nel ruolo di alimentatore di sogni, o di allagatore della coscienza. Un discorso sulla recitazione

dell'*Orlando* non può prescindere dalla perspicuità del mezzo, che annulla la validità dell'artificio teatrale: senza il sostegno della ribalta, delle luci, di costosi travestimenti, l'attore non può che affidarsi alle sue capacità mimetiche o all'efficacia del dialogo diretto. Recitazione come gioco: quindi l'esigenza di un'offerta diversa caso per caso, che escluda comunque l'elemento «bravura». Su questo piano l'acquisizione-base è la spontaneità (che ben si concilia con la naturale giocosità dell'ottava ariostesca): ed ecco l'importanza dei giovani e delle «facce nuove» che rendono tanto più credibili la Dorotea Aslanidis che fa Isabella o il Paolo Bonetti che fa Dardinello. Per il resto, se la pronuncia del verso è in tutti fondamentalmente buona, è forse possibile isolare alcuni esempi di differenti impostazioni stilistiche. Vicini alla comunicazione di tipo teatrale Edmonda Aldini e Luigi Diberti, i quali porgono le loro tirate da un piedestallo e scelgono la via di un verso sottilmente declamato – con un nitido stacco della parola, ma con costanti straniamenti ironici – che trova un preciso equivalente fisico in una rapida e agilissima scansione dei movimenti; sempre su un piano interpretativo di impianto tradizionale la via dell'immedesimazione nei rispettivi personaggi è perseguita da Carlo Montagna e da Massimo Foschi. Mariangela Melato è invece una meravigliosa scultura mobile, un pupazzo da presepe semovente, che si affida a un prorompere di eccessi mimici cui partecipano assolutamente tutte le membra del corpo e a cui si adegua la voce su una ricchissima gamma di inflessioni caricaturali. Ma c'è anche un'azione diretta sul pubblico perseguita con le tecniche dei cabaret – ammiccamento e battuta in faccia al suo spettatore – da Rosabianca Scerrino sempre irridente, velenosa, parodistica; o per mezzo della provocazione motoria, tutto scatti e urli come un esilarante samurai di Toshiro Mifune, da Cesare Gelli. E ci sono i prototipi idealizzati, costretti a una recitazione un po' rarefatta – voce sussurrata o toni un po' forzati – per far sognare l'uditorio sul destino di Angelica bella (Ottavia Piccolo) o di Medoro (Marzio Margine). Ma ognuno dei 40 attori ha la sua personale proposta da offrire e lo spettacolo arriva al pubblico proprio in virtù del campionario di umanità che esprime e non comprime.

Orlando furioso a Holstebro³

³ Manifesto realizzato dall'Odin Teatret per la presentazione dello spettacolo presso l'Holstebro Hallen dal 21 al 23 aprile 1970, in occasione della tournée organizzata dall'Odin. Le quattro repliche furono gratuite perché l'Odin era riuscito a convincere l'associazione dei commercianti a dare un biglietto a chi comprava per una certa somma nei loro negozi. Il produttore dell'*Orlando Furioso* aveva imposto la condizione di sei repliche e l'Odin, non avendo trovato nessun altro teatro interessato a ospitare lo spettacolo in Danimarca e in Scandinavia, decise di finanziare due repliche da presentare gratis agli operai del cantiere navale di Munkebo, vicino a Odense.

Ferdinando Taviani, *Centaura*⁴

[...] «I personaggi dei quattro centauri si trascinano delle appendici posteriori di pezza, su rotelle» (Quadri).

Fine aprile 1972, studio 8 di Cinecittà: Luca Ronconi mette in scena *La Centaura* di Giovan Battista Andreini come saggio dei suoi allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" di Roma.

Il miscuglio di Gran Teatro Barocco e Varietà è già nello spettacolo di Ronconi (musiche e danze consumate; ballerini ne *Il Lago dei cigni*; satira del balletto classico; elementi d'avanspettacolo; macchine sceniche; apparizioni dall'alto; navi; esplosioni).

È a Cinecittà perché sta girando la versione cinematografica e televisiva dell'*Orlando Furioso*.

La Centaura è messa in scena nello stesso scenario approntato per l'*Orlando*: la ricostruzione del Teatro Farnese di Parma.

Dice Ronconi:

Lo spettacolo non è assolutamente una parodia della commedia, sulla quale, del resto, c'è ben poco da parodiare. *La Centaura* è un testo scritto "per edificare e per diletto" da un autore barocco. Già nel Seicento, dunque, voleva divertire. Oggi diverte doppiamente, perché anche l'idea di "edificazione" posta dall'autore accanto a quella di "diletto" fa ridere. L'"edificazione", dunque, s'è fatta "diletto" a sua volta... Ecco tutto: *La Centaura* è oggi un testo di doppio "diletto".

Cito dal libro di Franco Quadri *Il Rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, pubblicato da Einaudi nel 1973.

Quadri:

Si sente in Ronconi la gioia di scoprire nel barocco italiano un equivalente degli amati elisabettiani [...]. È anche un riepilogo di un metodo di lavoro [...] l'esecuzione si diverte a scatenare le contraddizioni tra le composite stratificazioni letterarie dell'originale. Una sagra di gratuità per evidenziare la natura del puro gioco combinatorio in cui si è cimentato l'autore.

⁴ In *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento. Atti del Convegno Internazionale (Torino 6-8 aprile 1987)*, Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 200-233. Questo estratto è alle pp. 207-210.

Ronconi sull'autore:

Per me la commedia dell'Andreini non è poi così strana. *La Centaura* non è più singolare del *Sogno d'una notte di mezz'estate*. I suoi protagonisti mitologici non sono più fuori dalla realtà di quanto non sia il contenuto della *Devozione della croce*.

E quindi:

Gli stupori o le perplessità che le invenzioni dell'Andreini possono suscitare in noi sono soltanto la conseguenza normale della nostra disabitudine alla ricerca fantastica, allo sforzo d'immaginazione.

Bisogna pensare alle sue regie come regie non di "opere", ma di "strutture" drammatiche. Queste strutture sono spesso ciò che hanno in comune le diverse opere di uno stesso tipo; tendenzialmente, mette in scena "il dramma elisabettiano", "la tragedia ateniese", "l'opera wagneriana", "il dramma ibseniano". Più che gli individui lo interessano le specie. Basta pensare ad *Ignorabimus* (testo di Arno Holz, Fabbricone di Prato, 1986): forse è il capolavoro di Ronconi. Certo è stato uno dei più significativi spettacoli di questi anni (personalmente, continuo a pensarlo come prima parte d'una trilogia composta dal *Mahabharata* di Brook e Carrière e dal *Vangelo di Oxyrhincus* di Barba: Trilogia della Conoscenza, la chiamerei). Il testo di Holz probabilmente ha attratto Ronconi perché è una summa dei generi drammatici otto-novecenteschi, una ricapitolazione delle differenti specie del teatro borghese. Nel 1972, *La Centaura* di Giovan Battista Andreini lo affascinò come una ricapitolazione delle specie del teatro barocco. Il primo atto è una commedia, il secondo una pastorale, il terzo una tragedia. Il primo atto si svolge in una piazza di città, il secondo in una foresta, il terzo in una reggia. Si mischiano personaggi di tutti i tipi: Re, Regine, Tiranni, personaggi fantastici, borghesi, coppie innamorate... Gemelli.

Questo testo è apparso ai suoi rarissimi lettori un intreccio così fitto di azioni, un composto così stravagante, da apparire inestricabile, un vero e proprio marasma per eccesso di organizzazione. Ronconi è evidentemente riuscito a radiografarne la struttura.

Ecco il suo modo di leggere. In un'intervista a cura di Dacia Maraini, riportata in appendice al libro di Quadri, riferendosi agli anni

dell'adolescenza lei domanda: «Quali sono i libri che hanno colpito di più la tua immaginazione?» Ronconi risponde:

– Il *Guglielmo Meister* più di tutto. Mi ha fatto un'enorme impressione. I racconti di Poe.

– Cos'è che ti piaceva in questi libri?

– Non la storia, non gli avvenimenti, né gli intrighi.

– E allora che cosa?

– Il meccanismo [...]

– Vuoi dire che persino da bambino non ti succedeva di identificarti con un personaggio di romanzo?

– No, mai. Non ho mai avuto molto interesse per i personaggi dei libri. Per esempio un libro che ho amato molto è *L'Elisir del diavolo* di Hoffmann. Ebbene, mi ricordo tutto della sua struttura, ma niente della trama.

Stupore della romanziera Maraini. Passiamo al teatro.

– Quali sono i primi testi teatrali che hai letto?

– Uno dei testi che ho più amato è *L'anitra selvatica* di Ibsen.

– E che cosa ti colpiva di più, nell'*Anitra selvatica*?

– Non mi importava un cavolo della storia. Mi piaceva vedere come funzionava la scaletta, il meccanismo teatrale. La psicologia in letteratura non mi interessa. Non riesco a credere nella psicologia di Otello, per esempio.

Angelo Maria Ripellino, *Una tarantola sulla lingua*⁵

Sull'inospite, altera, barbarica *Orestea* di Luca Ronconi è stato scritto già tanto, che giungerò cenerentola. Sette ore di caldo colloso, caparbio, di untume di caldo, di tanfo di ascelle sudate, sono pesanti tavole di afa, nella Chiesa di San Nicolò a Spoleto. Elemento primario della strategia ronconiana è il prisma di legno componibile, in cui si dipana l'immemoriale vicenda. Verande di spettatori mettono il naso nei maneggi di un sottopalco o cucina di streghe, dove, mediante arganelli e carrucole, macchinisti manovrano soffitti mobili, un montacarichi, le porte e le scale di una nicchia sul fondo, una piattaforma capace di

⁵ «L'Espresso», 15 luglio 1973, ora in Angelo Maria Ripellino, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti*, a cura di Alessandro Go, Antonio Pane, Claudio Vela, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 218-220.

pendere come bilancia o altalena da un lato o dall'altro e di aprirsi in una serie di botole o bocche di inferno.

In quella scatola compatta come una strettoia, in quell'ordigno oscillante e insidioso come la sorte, in quel duro legno cosparso di attrezzi ammiccanti gli interpreti si dislocano e stanno a guisa di manichini della Pittura Metafisica, delle stele corporee, degli idoli, delle Urformen di Schlemmer. Diverse tracce figurative percorrono questo spettacolo.

Sentore di surrealismo si avverte nell'indole onirica di certi suoi oggetti: la vitrea coppa da magia di Cassandra, la toletta con cornice di bianche lampade, il piede avorio da callista, le alchimistiche sfere di ferro con dentro fiammelle, il gessoso veliero su un alto trespolo, il roseo pupazzo da sartoria con l'ovoidale come in Cassandra testa bendata, la nera Underwood, le bilance da speciale del fato. Per altro verso l'esattezza geometrica, la rude solidità dei contorni, la cubicità dei costumi di feltro angolosi e come a strati del coro e quella delle suppellettili, il ribaltamento continuo e la frantumazione delle superfici semantiche, il senso tattile dello spazio, la distorsione dell'ottica abituale dei teatri: tutto ciò rimanda alle risorse del cubismo.

E come altrimenti chiamare se non cubismo acustico la scomposizione volumetrica il ritmo negroide, l'exasperante sfaccettatura delle frasi? Questa volumetria fonetica, questa incespicante e segmentata scansione intende esprimere la fredda furia, l'ancestrale demenza, il balbettamento del mito. Non coincide col ductus logico il decorso fonico della battuta, disgiunta in una sequela di commi di varia altezza timbrica. L'eloquio cantilenante, torturato da assidue cesure come da colpi di spatola, si impenna e impunta su un *che* relativo, su un *se*, su un *perché*, sul *di* del genitivo, per poi precipitare, sfumando nella raucedine.

È un malsano toboga vocale, un toboga allentato da indugi prolissi, da larghe lacune di pause, in cui gli interpreti sembrano trarre brandelli di sillabe dai gorgi delle rimembranze. A frustate di urla succedono tracolli di voce, bisbigli da scongiurazioni, singhiozzi da Finta Tartaruga. Frangenti di guaiti tesi fino allo spasimo si sfarinano in lunghe onde morte. È chiaro che un simile sminuzzamento su un così faticoso percorso ingenera tedio.

Questa anatomia fonologica è appena percepibile nella pacata dizione di Umberto Orsini, che recita Oreste. E invece spinta al parossi-

smo da Marisa Fabbri, che agguaglia la parte di Clitennestra a un compendio di barbari esercizi acustici. Scarmigliata, con gli occhi sgranati, sparviera, nel pesante costume che le brucia addosso come l'ortica, spalanca l'O della bocca, ansima intrisa di orrore, si inarca come se il centopaia di diavoli le bollisse dentro. La sua rabida voce dirupa dai picchi dell'urlo sguaiato nelle sdolcinature furbesche, nei rovi di un'atra acredine. A nessuno sfugge il rapporto tra questo tarantolismo vocale e i suoi atti: penso in specie al momento in cui fa franare una massa di sepolcrale terriccio da un'altissima scala o a quello in cui, attesa da Oreste, discende, picchiando coi piedi i gradini-tamburi in un rullo di morte. Anche i personaggi del coro, disseminati a scacchiera, distorcono e smembrano, sovrapponendole in faccette sonore, le loro battute.

La prospettiva divergente dell'impaginazione vocale soltanto di rado si addensa, come in un punto centrale di fuga, in un concorde sussurro, in un mareggiante unisono da salmodia. Gli spiritati abitanti di questa Oresteia-Manichinia sono inestimabili campioni per un metafisico Laboratorio di Fonologia. Lo stentoreo, monumentale, impassibile Agamennone di Massimo Foschi, dal funebre mantello a rete sulle spalle squadrate, la stralunata, disperatissima Elettra di Claudia Giannotti, la cerea Cassandra di Mariangela Melato, dalla testa oviforme ravvolta in fasce suoresche, con bianca veste guarnita di borchie verdi, sin troppo stridula: che inventario di squarciate inflessioni, di gorgogliamenti, di strabocchevoli collere.

Coi cubistici intenti collima anche l'interferenza di molteplici piani temporali. Il luteo fantoccio di pane di Ifigenia sgranocchiato dal coro rammemora quel cannibalismo sacrale, di cui Sir James George Frazer fornì alcuni esempi. Ma nel Music-Hall ci sbalestrano il prestigiatore con abito nero da cerimonia e la sua bella partner in nero, il prestigiatore che estrae dal cilindro un coniglio e poi ostenta un agnello sgozzato, come gli agnelli che pendono, nei paesi del Sud, con bandierine confitte, dinanzi alle beccherie, un agnello che forse vuole indicare l'ambigua parentela tra olocausto ed illusionismo. Dalla Fiera delle Civette a Crespina pare uscito lo zanni in lugubre coda di rondine, che su un bastione porta una smunta aquila imbalsamata, più barbagianni che aquila. Il regista ama le interpolazioni. E perciò accade che in mezzo al coro si aggiri un assorto lettore in vestiti moderni, col naso tuffato in un suo libriccino, e che la donna del prestigiatore batta a macchina ciò che si svolge dattorno. Del resto tutte le parvenze del coro, quasi mo-

naci oranti, si affissano in libri per leggervi nella distanza dei secoli la storia cruenta che intanto stanno vivendo. Così il passato e il presente si incastrano, i personaggi di Eschilo svelano tutta la loro sostanza di suono, di pasta verbale e l'ingegnosa impalcatura di Enrico Job a suo modo diventa una galleria di scaffali, un deposito di volumi, di statue, di strumenti di musica, una sorta di intemporale Biblioteca alla Borges.

Cesare Garboli, *Vaga e fragile Utopia*⁶

Non si può dire che la breve vita di *Utopia* di Ronconi, nelle sue tournée italiane, sia stata una vita felice. Nata come spettacolo popolare, *Utopia* era destinata, come il carro di Tespi e come l'*Orlando furioso*, a girare rumorosamente le fiere e le piazze. Sia nelle intenzioni di Ronconi, sia in quelle dei produttori (fra i quali figura in larga parte il Festival dell'Unità), lo spettacolo avrebbe dovuto provocare discussioni, suscitare entusiasmi e dissensi, sollecitare la pubblica emozione, aprire una breccia nelle opinioni costituite. Era nato per questo, con espliciti riferimenti stilistici alla sua destinazione, palesi nella scelta dello spazio aperto, indefinito e promiscuo in cui si svolge il «sogno» ronconiano. Uno spazio che è insieme la metafora di una città e di una strada: una città di vivi-morti, sepolta nella muffa di sogni collettivi e piccolo-borghesi, e una strada con le sue risse improvvise, le sue rivolte, i suoi battibecchi e le sue processioni.

In questo spazio aperto, indefinito e promiscuo sarebbe stato facile, per ogni pubblico, superare il trauma delle immagini deprimenti e angosciose (*Utopia* è un incubo), e ritrovare se stesso. Sarebbe stato facile afferrare un significato e smarrirlo, distrarsi e tornare a concentrarsi, essere affascinati e insieme respinti come avviene nella vita e nei sogni. Fatto per ospitare una folla, quanto più anonima e indifferente alle sorprese, lo stile ronconiano tende a catturare lo spettatore al di là delle sue difese premeditate, cogliendo nel momento in cui i riflessi non sono pronti, ma docili al fluttuante messaggio delle immagini. Contro il teatro di ogni tradizione, le regie di Ronconi sembrano esige-

⁶ «Il Mondo», 25 settembre 1975, ora in Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, prefazione di Ferdinando Taviani, Firenze, Sansoni Editore/Milano, Rcs Libri S.p.A., 1998, pp. 143-145.

re al pubblico un massimo di deconcentrazione, un massimo di svagatezza. E ritrovandosi a passeggiare tra attori e macchinari atteggiati e proiezioni spettrali e brutali, a immagini del profondo che agiscono (a differenza della scena filmica) in uno spazio vero, la folla dei visitatori distratti sarebbe stata avviata a riconoscere in *Utopia* il luogo pubblico e quotidiano dove si consumano, come al mercato o nelle piazze dei paesi, le nostre cieche e litigiose abitudini di vivi in quella decrepita e irreale Atene che è la nostra aristofanesca «civiltà». Manifesto ignaro di dogmi, anzi pieno di dubbi, *Utopia* sarebbe stato uno spettacolo di denuncia. Ronconi vi realizza infatti un passo avanti rispetto alle idee di teatro di massa dell'*Orlando*.

Chiunque ami il teatro avrà appreso con rammarico le traversie, i contrattempi, le disgrazie di *Utopia*. In tutti i sensi, con questo spettacolo il cielo è stato inclemente. Interrotto a Perugia, protagonista di brutti incidenti a Vigevano, inutilmente atteso a Milano e a Firenze, *Utopia* è diventato, da spettacolo due volte popolare, uno spettacolo due volte fantasma. Come i sogni, può solo essere raccontato. Per uno strano destino, la realtà si è adattata allo stile inafferrabile di Ronconi, alla sua rissosa immaterialità. Ma si è anche adattata allo stile raffinato, squisito, «lirico» di Ronconi, alla sua natura di artista volatile e aristocratico. Nel suo «far grande», Ronconi tende a far coincidere due vocazioni diverse. *Utopia* è un grande «assolo», dove tutta la realtà è risucchiata nello spettacolo, dove il teatro è «tutto» e dove un artista disperato, attento ai fatti formali come ultima spiaggia, esprime soprattutto se stesso. Un uomo di teatro all'antica, capace di rivolgersi a un pubblico popolare, avrebbe forse improvvisato lì per lì, se messo in difficoltà dal maltempo. Persuaso che il teatro occupa un piccolo posto nel vasto mondo, avrebbe tagliato, rifatto, montato uno spettacolo come viene viene. Avrebbe tratto magari partito dalle difficoltà. Ronconi non può farlo. La sua baracca teatrale non ha più nulla a che vedere coi vecchi carri girovaghi. Questa baracca è un gioiello, un amuleto da custodire come una pietra insostituibile. E sarebbe sciocco rinunciare a leggere un messaggio nei temporali. Come avviene di ogni istituzione del nostro tempo, anche il teatro, con *Utopia*, è stato capace nello stesso istante di esaltare e rinnegare se stesso.

Roberto De Monticelli, *Ma chi è questo Ronconi?*⁷

C'è un regista di teatro in Italia i cui spettacoli provocano ogni volta, e non solo nel cerchio di chi si interessa a quest'arte, una specie di tempesta: clamori, polemiche, deliri d'*élites* e sconcerti di masse, code gonfie e fragorose davanti a stretti varchi d'accesso, torrenziali analisi critiche e stroncature sul tamburo, scontri generazionali, interventi di vigili del fuoco, scricchiolii di pavimenti sotto il peso di tonnellate di strutture sceniche, agibilità concesse e subito ritirate da sospettose e preoccupate autorità. Questo regista è Luca Ronconi, l'unico teatrante italiano – gli si può affiancare Dario Fo, ma per ragioni tutte diverse – dotato oggi di un certo «potere di scandalo»; e l'unico, ci pare, di cui il Partito Comunista abbia – anche se parzialmente – finanziato uno spettacolo⁸.

Da cosa deriva tanto interesse, manifestato in forme tumultuose e anche, qua e là, morbose; in un così massiccio travaglio critico (Ronconi ha poco più che quarant'anni e già in Italia sono usciti due libri dedicati alla sua opera); in scelte di politica culturale decise e a livello di dirigenze partitiche? Un po' certo, esso è determinato, come tanti altri movimenti d'opinione in questo campo, dalla spinta di una moda; un po' dal fatto che gli spettacoli più eccentrici rispetto al teatro cosiddetto normale realizzati da questo regista non molti hanno potuto vederli; compreso l'*Orlando Furioso* che è stato sì, rappresentato nelle piazze, ma poche volte e in poche città, almeno in Italia; e che poi scoppiò sul piccolo schermo in una dimensione diversa ma anche più suggestiva (e in fondo più sofisticata) provocando le note diatribe, il terremoto che spaccò in due la platea televisiva. In due, ma non certo a metà, da una parte la minoranza dei «sì», dall'altra la marea dei «no».

Nel profondo, però, nella segreta ricettività e disponibilità della gente c'è un'ansia sincera, una legittima curiosità di cose nuove, il desiderio confuso ma non per questo meno autentico di una differente espressività sociale, di una coralità che sia partecipazione ed incontro al di fuori dei contenitori tradizionali, dei vecchi edifici, dei bocca-

⁷ «Corriere della sera», 20 settembre 1975.

⁸ Si tratta dello spettacolo *Utopia*. Cfr. in questo dossier la precedente recensione di Cesare Garboli.

scena che continuano a ruminare l'antico bolo colorato e misterioso della fantasia teatrale. Il lavoro di Ronconi è andato incontro, almeno in parte, a queste esigenze che venivano poi, soprattutto, dall'ala giovane del pubblico; si può dire anzi che in qualche modo, col successo dell'*Orlando* sulle piazze, le ha provocate.

Lontano dalla discorde compattezza dell'*establishment* teatrale e dai subbugli delle avanguardie negli anni Sessanta, in una posizione solitaria, anomala, questo ex attore delicato e perplesso che ha sempre recitato come pensando ad altro, come fissando un punto remoto ed eccentrico fuori dal teatro (ma forse più per noia della *routine* professionale che per attivo desiderio di evaderne), si trovò d'un tratto, quasi senza accorgersene, in un angolo della ribalta a contemplare il lavoro dei compagni. Da questa auto-emarginazione fra inconscia e volontaria doveva nascere il regista. Ma la stessa genesi di questo suo nuovo stato lo portava a progettare un teatro diverso. Nata da un complesso di fuga, la sua vocazione di mediatore (e creatore) di immagini sceniche continuava a seguire il filo di quel suo sguardo che passava attraverso le barriere (e anche i veri e propri muri) delle strutture tradizionali, dei sistemi codificati; e rompeva le capsule dei moduli interpretativi, anche i più moderni e geniali ma ormai accettati, ormai prossimi a diventare ripetizione e maniera. Il teatro è altrove, pareva essere un suo segreto slogan, ancora madido di incertezza ma caparbio come un'erba cresciuta nel buio.

E intanto, contaminando le ricerche straccione ed estrose dell'avanguardia coi dati della tradizione e del mestiere, inventando abbaglianti spazi scenici venati dal salnitro della follia elisabettiana (*I lunatici* di Middleton e Rowley, *Riccardo III* di Shakespeare), egli cominciava ad aggredire il pubblico con spettacoli che neanche si potevano definire belli nel senso logoro del termine; ma sconvolgenti certo, per la dolorosa mistura che vi deflagrava di fisicità e di parola: emblematica l'una, pur restando così concreta e plastica e massacrante per gli attori, chiusi in corazze da insetti mostruosi o con le facce tumefatte da livide truccature, costretti ad arrampicarsi sulle scomode scale inventate da Ceroli o a tenersi faticosamente in equilibrio su superfici convesse, da mappamondo; critica l'altra o, meglio, criticamente interpretata, la violenta deformazione grottesca, agli estremi limiti del falsetto, dell'allucinazione antinaturalistica.

Man mano poi che progrediva, erratico, agganciato a occasioni pratiche precarie, sempre un po' in disparte, il teatro di Ronconi di-

ventava più complesso e «diverso». Cominciavano a proliferarvi gli oggetti, fantastici, enigmatici, quasi una prefigurazione dei marchingegni surreali dell'*Orlando*. Il senso del labirinto che non porta in nessun luogo immetteva nello spazio scenico le sue circonvoluzioni ossessive. Tutte quelle porte (altra invenzione di Ceroli) nel *Candelaio* di Giordano Bruno, che si inseguivano in prospettive diverse, anche verticali, e si rimandavano l'insensatezza del loro vuoto come un reciproco ed ebete barbaglio di specchi, davano fiato illusorio a un incubo di claustrofobia che negli spettacoli di Ronconi sempre si riconosce, anche in quelli che hanno sfondato i muri dei contenitori tradizionali. Ecco che negli altri spazi, infatti, egli ricrea il luogo chiuso, la cella, la prigione, il labirinto senza sbocco. Tipico il finale dell'*Orlando Furioso* sulle piazze, con tutte quelle gabbie confusamente agglomerate e formare una specie di ilare, lunare «Lager», affollato da gente in cerca del proprio senno perduto e sorvolato dal trespolo ironico dell'ippogrifo con in sella Astolfo, cavaliere del nulla. Ancora più tipica, in questo senso, la struttura a celle d'alveare di *XX*, lo spettacolo che occupò per un paio di settimane, ascendendo dal pavimento alla cupola del soffitto, la platea dell'Odéon di Parigi.

Nasceva così a poco a poco, esperimento su esperimento, componendosi in spazi inconsueti, reggendosi su principi di discontinuità e simultaneità, volta a volta spalancato sulla festa di piazza o prigioniero nella sfera di cristallo della ricerca da laboratorio, investito dal soffio della partecipazione popolare o rigorosamente elitario, a numero chiuso, un nuovo universo dell'espressione teatrale. Il centro motore di questo universo era, apparentemente l'intelligenza che animava, con intenti di preta spettacolarità, per il puro gusto del meraviglioso e del sorprendente, la macchina teatrale rinascimentale e barocca. Ma qui, in realtà, la scena che si fa movimento, l'interpretazione dell'attore che diventa anche ginnastica e lavoro manuale all'interno del meccanismo, la continua metamorfosi degli spazi, il pieno e il vuoto, la botola che sprofonda e la parete che si chiude, il soffitto-montacarichi che si abbassa, il labirinto e la prigione, la fuga illusoria delle porte, l'oggetto che trascorre silenzioso come un apporto medianico e simbolico come un vascello-fantasma sono altrettanti segni dei quali Ronconi si serve per interpretare i testi, da Ariosto ad Eschilo ad Aristofane, proiettandoli in una sua dimensione di incubo ghiacciato, stranamente immobile nonostante tanto dinamismo di immagini. Una visione tuttavia proble-

matica, agganciata all'oggi della nostra società anche se sembra porsi al di qua e al di là della storia, fuori da ogni dialettica, come scrivono i suoi esegeti.

Qui però non si tratta di entrare nel merito dei contenuti, che d'altronde variano da spettacolo a spettacolo. Ci interessa questo accanito e inedito lavoro sulle forme. L'universo teatrale che ne scaturisce raggiunge momenti di autonomia completa, come nell'*Orestea*, quando la struttura di legno fabbricata da Enrico Job prendeva a bordo anche il pubblico distribuito sulle gallerie che circondavano il piano oscillante su cui gran parte dell'azione si svolgeva. Così, in quello che fu lo spettacolo più rigoroso e originale di Ronconi, si realizzava un sistema chiuso e autosufficiente, al di fuori dei luoghi consacrati: gli spettatori-*voyeurs* coinvolti con gli interpreti sulla caravella scricchiolante e scarrucolante che attraversava per sei ore la tempesta della trilogia eschilea.

Sì, ma quanto hanno potuto vedere quello spettacolo così difficilmente trasportabile e collocabile? E non è rimasto un sogno irrealizzato la messa in scena della *Käthchen von Heilbronn* di Kleist sul lago di Zurigo, con il pubblico sistemato su quegli zatteroni vaganti che spaventarono tanto la polizia svizzera e la indussero a porre il suo veto? La riforma di Ronconi viaggia ai limiti dell'utopia, dominio sui cui fantomatici orizzonti lo sguardo del giovane attore si appuntava probabilmente fin da quando, dalle ribalte, frugava nel buio alto delle platee, oltre i muri dei sistemi e delle strutture di sempre. È un teatro che avrebbe bisogno di mezzi imponenti, è un grande Teatro di Corte – nel senso tecnico, non sociale – che è nato invece all'insegna del teatro povero, di una magra libertà cooperativistica ed esistenziale. Ma, a parte i limiti economici ed organizzativi che gli sono imposti da una situazione italiana abbastanza ingiusta, il vero, appassionante interrogativo è un altro. Esso riguarda, nell'ambito dell'espressività teatrale, il rapporto, il dosaggio, fra immaginazione e meccanica, fra genialità e spazio, fra intuizione creativa e risposta, o disponibilità, dei materiali. So che non bisogna imporre condizionamenti ambientali all'arte ma talvolta mi accade di pensare che l'universo teatrale e drammaturgico di Ronconi rischi di distruggersi per la sua stessa complessità, come un sistema planetario in cui si sia alterato l'equilibrio di forze che ne reggeva le orbite. È un teatro che può scomparire nel lampo abbagliante della sua novità-impossibilità; un lampo che ci ridurrebbe tutti mezzo ciechi per un bel po'.

Ipotesi utopistica anche questa, d'accordo; ma che può stimolare utili riflessioni sulla natura e i limiti (anch'essi affascinanti, come la vecchia formula «quattro assi e una passione») del teatro. Né quando si è ristretto in quei limiti, per esempio alla Scala e al Burgtheater, Ronconi ha dimostrato d'essere meno sottilmente innovatore e rivoluzionario.