

LUCA RONCONI (1933-2015)

DOSSIER

Stefano Massini, *Frammenti ronconiani*

Doriana Legge, *L'ultimo spettacolo. La Lehman Trilogy di Massini letta da Ronconi*

*Immagini di Ronconi*, a cura di Doriana Legge e Francesca Romana Rietti: scritti di Luca Ronconi, Franco Quadri, Ferdinando Taviani, Angelo Maria Ripellino, Cesare Garboli, Roberto De Monticelli, e il manifesto della tournée dell'*Orlando Furioso* a Holstebro



Stefano Massini

## FRAMMENTI RONCONIANI

Ricordare Luca Ronconi, almeno per il sottoscritto, significa ricordare due sfere di relazione. La prima è quella amicale, che mi legava a lui soprattutto nel segno dell'ironia e del portentoso humor nero che lo contraddistingueva, non privo di una amabile perfidia. La seconda sfera è quella tecnica. Meravigliosamente concreta. Il lavoro sulla drammaturgia, e sul suo tradursi in disegno scenico. È da questa sfera, spesso intrisa anche della prima, che mi piace oggi trarre alcuni brevi capitoletti. Una specie di prontuario ronconiano, che scrivo a un tempo con nostalgia e infinita riconoscenza.

### *Capitolo Primo. «Fare il rosso»*

Prove di *Lehman Trilogy*, primo giorno. Sul copione ci troviamo davanti a una scena apparentemente semplice. È un dialogo fra fratelli, per l'esattezza fra il maggiore, Henry, e il cosiddetto «braccio» Emanuel. Quest'ultimo attacca con forza l'altro, lo apostrofa violentemente. Henry è costretto a ricorrere a espressioni come «Non mettermi le mani addosso» e «Abbassa la voce». I due interpreti, attori di prima grandezza, leggono il dialogo ad alta voce, sembrano prevaricarsi, si sfidano, la loro interpretazione è piena di pathos e di veemenza. A me sembra un bell'inizio di lavoro. Seduto al mio fianco, Ronconi non è dello stesso parere. Li fa terminare. Poi, con ironia sferzante: «Che buffo, ad ascoltarvi si direbbe quasi che fosse tutta una scena di litigio, non pensate? Buffo davvero». Gli attori non capiscono, ed io con loro: quando ci sono battute come «Non mettermi le mani addosso» e «Abbassa la voce», cosa può essere se non uno scontro ad altissima temperatura emotiva?... Ronconi coglie il disagio. Sorride. «Chiariamoci subito: se il testo racconta il rosso e voi fate il rosso, che bisogno c'è di voi? Basta il rosso del testo. O

no? Allora consegniamo al pubblico il testo, se lo leggono a casa e buonanotte. Se invece il testo dice rosso, e voi fate nero o verde o bianco, ecco che il rosso si impasta con il vostro colore e viene fuori un'altra cosa, un altro colore, che si deve SOLO a voi e al vostro intervento. In altre parole: diventate essenziali». A questo punto, si gira verso di me, non ha finito: «E poi ho tutta la sensazione che questo dialogo tu non lo abbia scritto per raccontare che i due si odiano, ma per dire quanto si amano». Ci penso sopra. Non solo non ha torto: in fondo ha proprio ragione. Ed ecco che all'improvviso tutto torna. Anche stavolta ha vinto lui.

### *Capitolo Secondo. La pausa*

Seduti su un abbagliante divano bianco nella casa di Santa Cristina, ci concediamo un momento di pausa durante il lavoro sul testo. È primavera, una primavera stranamente biancastra, parente cromatica del divano, e la temperatura non vuol saperne di ambire a più alte vette, per cui nel caminetto arde ancora un vivace fuoco novembrino. Mi sento stanchissimo, ho le tempie che mi scoppiano. Mi spaventa il solo pensiero dei 200 chilometri di strada che faranno da epilogo alla giornata. Per un attimo mi sfiora l'idea che anche Luca possa essere sfinito: lavoriamo da molte ore. Quindi tento una furbizia: ricordando che avevamo fissato di «sistemare le prime due ore» di spettacolo, butto là una domanda, con leggerezza «Non ti sembra che abbiamo messo a posto per lo meno tre ore?». Leggo nel suo sguardo un lampo di sorpresa: «Vuoi scherzare? Guarda che questa roba che hai scritto ha dei ritmi pazzeschi, ti inganna proprio sul tempo. Anzi, proviamo». Non capisco cosa sta accadendo: vedo Luca afferrare in modo convulso il copione, sceglie uno dei quadri, mi fa cenno con la mano di muovermi indicando l'orologio come se dovessi tenere il tempo, io mi affretto a non contraddirlo, apro il cronometro, ed esterrefatto assisto allo spettacolo di questo canuto prodigio – teatrale e biologico – che si lancia in una lettura a perdifiato di ben dodici pagine consecutive di teatro, tutte offerte senza un solo errore, senza una pausa, con ritmo infuriato, in una prova teatrale di sublime rara perfezione. Si arresta all'esatto terminare dell'ultima sillaba dell'ultimo vocabolo. Mi fissa come un ciclista che abbia finito la tappa del Giro e chiedi il suo tempo con un

laconico «Quanto?». «Otto minuti». «Lo vedi? Che ti dicevo? Siamo indietro. Finita la pausa, dai, ricominciamo».

### *Capitolo Terzo. Un avverbio*

Prove di *Lehman Trilogy*, parte seconda. Ronconi ascolta piuttosto interessato un frammento di dialogo fra la moglie di Philip Lehman e un'altra consorte del club dei finanzieri. La scena è recitata ottimamente, lo riconosce anche lui: continua ad annuire. Però... Però al termine della scena l'annuire si trasforma improvvisamente in un nefasto scuotere la testa: «Non ci liberiamo». E mentre più di una mente, nella stanza, riflette sulla forma di possessione demoniaca da cui dovremmo appunto essere collettivamente esorcizzati, è lui stesso a chiarire il concetto: «L'immaginario sociale ormai è del tutto cinematografico, o meglio: è cinetelevisivo. Perfino gli attori teatrali recitano con un'idea di se stessi che è una proiezione cinetelevisiva, non una proiezione teatrale. Ecco, questa scena che avete recitato deve andare non su uno schermo ma su un palcoscenico, per cui il passo deve essere tutta una cosa diversa: il linguaggio teatrale ha una sua sintassi, che parte dalla testa dell'attore e da dove lui si immagina di essere. Qui poi c'è il fatto che tutta l'opera sembra un misto di film diversi, da *Via col Vento* a Scorsese: noi dobbiamo liberarci sia di Rossella O'Hara che dei gangster di Scorsese, dobbiamo fare una cosa che sia possibile solo in teatro, unicamente in teatro». Di tutto questo discorso, che ho trascritto più o meno fedelmente, mi colpì il tono, l'accento che Luca mise – gloriosamente, con quel minimo di enfasi che lo rendeva a tratti sacerdotale – sull'avverbio «unicamente». Mi colpì, sì, eccome, quell'inflessione della voce. Perché significava qualcosa di enorme: significava che tutto aveva un significato esatto, in quella stanza, in quel momento, in quel lavoro, in quel teatro che diventava un monumento eterno proprio grazie a quell'avverbio «unicamente». Penso sia stato uno di quei frammenti assoluti in cui ho colto, per un istante, che la parola teatro sta spesso in bocca ai teatranti come il Mistero della Fede in bocca a un chierichetto.

*Capitolo Quarto. La caramella*

Nel ventre palpitante di una muta estate umbra, rumorosissima di insetti e di cicale, assaporo l'abbraccio dell'ombra post-prandiale, seduto con Luca fra i cimeli di tante avventure sceniche, ai piedi della maestosa scala che Gae Aulenti ha innalzato nel suo santuario. Finiamo a parlare di William Shakespeare, peraltro chissà come, essendo partiti dall'economista indiano Amartya Sen e da un libro sulla «botanica senziante». Ronconi sa essere sempre controcorrente, ormai dovrei saperlo eppure non smetto di meravigliarmi, ogni volta che a suo modo aggira l'ovvio e con un triplo salto carpiato atterra soavemente in piedi con aria distratta, come se fosse una posa del tutto naturale. «Noi amiamo Shakespeare e odiamo D'Annunzio, ma in realtà il nostro mondo è tantissimo D'Annunzio e quasi per nulla Shakespeare. Ci pensavo ieri sera: noi non sappiamo niente di Shakespeare, possiamo solo ricostruire certi nessi fra lui e la realtà, ma sono ipotesi. Ci manca la causa che innesta l'effetto, e quindi Shakespeare di fatto è come se fosse tutto finto. Aggiungici che copiava, a sua volta, da autori di cui nemmeno lui conosceva i nessi causa-effetto. Quindi noi copiamo la copia, che tristezza. Ci piace la confezione, ecco, ci piace come suona. Come i bambini che scelgono la caramella perché la carta luccica, solo per quello». Sugli scaffali incrocio un paio di *Romeo e Giulietta*. Ed ho la sensazione che le pagine d'un tratto siano incollate, sigillate, immerse nello zucchero candito. Accidenti, Luca, mi hai assassinato il Bardo, a sangue freddo.

*Capitolo Quinto. La notte*

Piccolo Teatro, anno 2001, una serata infinita di prove uniformata dal ronzio perenne dei proiettori. Proviamo un capolavoro di Marina Cvetaeva, e Luca sta cercando di armonizzare con gli allievi una complicata scena corale tutta incentrata sull'umiliazione di un gibboso Giacomo Casanova. A seguire, gli allievi vengono liberati, e le prove continuano con un inatteso duetto, scarno e lineare, geometrico, almeno quanto la scena precedente era pirotecnica e articolata. Ma qui è proprio l'atmosfera a non convincerlo. Le battute di per se stesse sono ben dette, certo: manca l'amalgama, il colore predominante. Io sono

seduto in uno dei posti più alti nel primo scranno che delimita il teatro Studio, oggi Melato. I proiettori filtrati da gelatine fredde «filtro 201» rendono gelido l'ambiente, e nel controluce ghiaccio conferiscono un profilo quasi leggendario alla chioma di un Ronconi carolingio, alpinista dei suoi stessi concetti. Poi la fulminazione, che lo folgora sulla via di Damasco mentre prende un sorso d'acqua in prima fila. «Ecco! Devi pensare alla notte. Hai fatto caso che le parole dette di notte suonano diverse che dette di giorno? Perché di giorno le parole sono legittime, di notte non lo sono, chiedono il permesso al silenzio, sono fuori luogo. Per fare questa scena, pensate che state parlando di notte, e che ogni sillaba deve essere autorizzata». Gli attori si guardano, poi iniziano. La scena decolla. Luca sorride.



Doriana Legge

## L'ULTIMO SPETTACOLO.

LA *LEHMAN TRILOGY* DI MASSINI LETTA DA RONCONI

La *Lehman Trilogy* di Massini è l'ultimo spettacolo messo in scena da Ronconi nel 2015, mesi di repliche e un Teatro Grassi di Milano sempre esaurito. Poi una sera, prima dello spettacolo, arriva la notizia, sul palco sale l'intero cast, De Francovich prende la parola, forse qualcuno ancora non lo sa, ma Luca Ronconi è morto<sup>1</sup>.

*Lehman Trilogy* è la storia dell'ascesa economica e del drammatico tracollo della Lehman Brothers. Eppure le vicende di questa famiglia e le sue contorsioni per l'egemonia capitalistica sono solo un pretesto, un tranello inflitto a chi legge con la presunzione della persona informata sui fatti. Perché dei Lehman e del crollo finanziario del 2008 in fondo sappiamo tutti. È una storia che ha modificato anche la nostra vita, ha inciso sulla nostra rabbia di cittadini consapevoli ma inermi.

Massini – sembra – non ha voluto parlare di questo, ma se ne è servito per mettere a fuoco altro, non la meta ma il percorso, quell'adattarsi al territorio che il primo Lehman ha assunto come strategia per la sopravvivenza. Bastano poche righe e l'autore lo svela subito. 11 settembre 1844, il primo dei Lehman, Henry, sbarca a New York per stabilirsi a Montgomery, in Alabama, è un ebreo ortodosso, arriva da un piccolo paese della Bavaria: «Where do you come from? / Rimpar.

<sup>1</sup> La morte di Luca Ronconi ha dato impulso a una serie di eventi, discussioni, pubblicazioni e ripensamenti sull'opera del regista. Tra le altre segnaliamo il più recente contributo di Claudio Longhi, *Per Luca Ronconi (1933-2015): quasi una «leçon de ténèbres»*, «Drammaturgia», Anno XII, n.s. 2, 2015; *Ronconi secondo Quadri*, a cura di Leonardo Mello, con un'introduzione di Maria Grazia Gregori, Roma, nuova Ubilibri, 2016; la mostra curata da Margherita Palli con Valentina Dellavia, *Luca Ronconi, il laboratorio delle idee* a Milano nelle due sedi del Museo Teatrale alla Scala e dei Laboratori dell'Ansaldo, e il volume di Italo Moscati, *Luca Ronconi. Un grande maestro negli anni dei guru*, Roma, Ediesse, 2016.

/ Rimpar? / Where is Rimpar? / Bayern. Germany. / And your name? / Heyum Lehmann. / I don't understand. Name? / Heyum... / What is Heyum? / My name is... Hey... Henry. / Henry ok... ok Henry Lehman welcome in America. And good luck».

Un innocente adattamento al territorio, quel nome «Heyum» che si americanizza in «Henry» segna l'inizio del vortice che scuoterà le fondamenta ebraiche della famiglia, fino a un irrimediabile epilogo. Henry («la testa») di lì a poco aprirà un piccolo emporio di tessuti, ad affiancarlo i due fratelli Emanuel («il braccio») e Mayer («la patata»). Sono loro a dipingere l'insegna «Lehman Brothers», scritta gialla su fondo nero, incorniciata. È il sottotesto dell'ascesa della famiglia che attraverserà indenne la guerra di Secessione, le due guerre mondiali e la crisi del 1929; guiderà i suoi interessi dal cotone, al caffè, dalla ferrovia al petrolio e poi alla Borsa. Molto più tardi, qualcosa andrà storto. Nel 2008 l'impero finanziario cadrà per una crisi economica più radicale, che ancora oggi infligge i suoi colpi.

Il testo di Massini è scandito in episodi, alcuni hanno titoli in *Yiddish* (in riferimento all'origine ebraica della famiglia), altri in tedesco (in ricordo delle origini europee), o in inglese (il segno dell'America come terra promessa). È quindi il *divenire* la linea guida per leggere la storia di una famiglia profondamente radicata nella cultura israelitica *ashkenazita* che, attraverso continui assestamenti, arriva ad alterare la propria identità ortodossa, fino a un ebraismo secolarizzato che si dichiara vicino al dio-capitalismo. Mentre per le morti dei primi Lehman si osservano giornate di lutto stretto e astensione dal lavoro, alla fine della storia, quando muore l'ultimo Lehman la banca non chiude più. Sono cambiati i tempi, i ritmi, e con loro i riti.

Il capitalismo americano è quindi solo uno dei fili di una trama priva di qualsiasi lettura inquinante da parte dell'autore, quando invece sarebbe stato molto semplice cadere nella rete di denuncia verso un modello capitalistico alla deriva.

Invece, il testo di Massini e la regia di Ronconi spingono a creare modelli alternativi di comprensione e stratificazione del giudizio da parte del lettore-spettatore, senza devalorizzare i personaggi, ma neppure riabilitandoli. I Lehman non sono solo il potente emblema del capitalismo americano, in un misto di lungimiranza e avidità, ma – quando privati della loro grandezza e investiti invece di uno spessore di umanità comune – raccontano la storia complessa di intere genera-

zioni. Non solo. Nell’“oggi” in cui il tracollo della Lehman Brothers ci proietta, il testo di Massini pesca invece dalla storia, illuminando il percorso dell’uomo globalizzato, spingendo oltre la dimensione dell’odierno.

È l’arte della memoria, di una drammaturgia oltre i generi, simile a una *colpo di rasoio* (se vogliamo dirla alla Moscato, riferendoci a quella pratica di scrittura che intreccia monologhi, dialoghi, alto e basso e ne fa un *pastiche*) inferto al presente del nostro vivere quotidiano. Le molte voci di fondo che si intrecciano nel testo di Massini, trasparenti in filigrana rispetto a quella che monologa, sovrascrivono una sorta di dialogo mascherato, che più avanti chiameremo *partitura* polifonica. È a questo coro implicito che è affidato il compito di farsi motore di una tessitura dialogica tra tragedia antica e epopea del contemporaneo.

Nel modo con cui padroneggia il linguaggio l’autore dimostra di essere quindi un poeta del nostro tempo che si colloca in una posizione privilegiata per indagare l’esistenza di ognuno attraverso una grande epopea familiare. Massini alterna poesia, dialoghi e tratteggi per descrivere la complessità dell’oggi usando tutte le forme possibili, spremendo la pagina, obbligandola a essere espressiva. Sono più di trecento queste pagine, necessarie per indagare il destino di tutta una collettività facendo leva sulla memoria individuale dei protagonisti.

Da Montgomery, in Alabama, l’approdo a New York per i fratelli Lehman è il passo necessario che ha il sapore di una discesa negli inferi. Qualche anno dopo è l’ora dei figli e del passaggio di testimone. Philip – primogenito del braccio-Emanuel – detterà il nuovo passo, rigoroso, metodico: «La gente normale, vede / usa i soldi solo per comprare. / Ma chi come noi ha una banca / usa i soldi / per comprare soldi / per vendere soldi... ed è con tutto questo / che noi / mi creda / mandiamo avanti il forno. / Mayer sorride. Emanuel fa lo stesso. / Come due fornai / che a un tratto / non sanno / cos’è il pane». Il terreno frana sotto i piedi dei capostipiti, è compiuta la lacerazione fra due tensioni opposte, le generazioni si allontanano, il filo teso si spezza sotto i colpi del capitalismo.

Qui non è tanto il dramma moderno di una famiglia “colpita dalla folgore”, quanto il dramma della dannazione, cioè della decadenza e del fallimento dell’uomo, sotto il complesso peso della sete di denaro e di potere. Hanno le sembianze di moderni Faust i nostri Lehman e replicano una caduta degli dei, contemporanei, in un mondo ridotto a

mercato. O forse la coscienza del limite e l'incapacità di accettarlo, li avvicina a degli Ulisse d'oggi, mossi tra l'apertura del desiderio e la chiusura del destino cui non si può sfuggire. È comunque letale l'esito delle vicende rappresentate, e indubbio che, a caratterizzarne la natura tragica, concorra un elemento di irreparabilità che percepiamo dalle prime pagine.

È per questo che la storia dei Lehman ha i caratteri di un mito che non tramonta, scandita dalle incidenze degli eventi funebri familiari, che si ripetono in un *refrain* intermittente. La successione delle morti nella famiglia Lehman segna pian piano la deriva di quei sacrosanti riti che era obbligo rispettare. Ora chi rimane è più vicino a una nuova fede e a un nuovo integralismo, ma capitalistico. L'autore decide quindi di sospendere la narrazione negli anni Settanta, quando muore l'ultimo dei Lehman: Bobbie.

Termina così questo pellegrinaggio attraverso la cultura occidentale, con una caduta degli dei contemporanea e con un epilogo che è ritorno alle origini. Dopo il crollo del 2008 i capostipiti della famiglia Lehman rientrano in scena, Henry, Mayer, Emanuel e suo figlio Philip, Bobbie e suo cugino Herbert, sono tutti in lutto, per una settimana non lavoreranno, faranno crescere la barba, reciteranno il *Qaddish*. È una sorta di seduta spiritica al contrario, dove tutti i Lehman si affidano alle antiche radici e alle pratiche religiose per sopportare una lacerazione insanabile col mondo dei vivi.

Eppure non c'è giudizio da parte di chi racconta, e non per compiacenza, ma per imparare meglio, per ottenere quell'effetto tanto caro a Ronconi di stratificare la ricezione di chi legge e di chi guarda:

Io prendo il testo per quello che è. Il testo più che per una rappresentazione teatrale, è pensato per la lettura che è un fatto soggettivo. Le cose che tu ci leggi, se tu le leggi e la tua sensibilità le ritrova, allora esistono. Il mio ruolo come regista è far sì che la commedia dica «queste persone mi stanno leggendo» ma non voglio e non devo sovrascrivervi il mio giudizio<sup>2</sup>.

E Massini ha il dono della lingua che gli consente questa continua rarefazione del significato in un esercizio di scrittura che ha i tratti

<sup>2</sup> Stefano Massini, Luca Ronconi, *Lehman Trilogy. Programma di Sala*, Piccolo Teatro, Milano 2015, pp. 9-10.

dell'innocenza, ma sapiente. Massini è un portatore sano di una drammaturgia teatrale nella quale la narrazione corre le vie di toni saggistici intrecciandoli a quelli storici, con pochi dialoghi diretti e una lunga didascalia: il risultato è quello di una narrazione polifonica.

### *Anatomia della scrittura*

A partire dalle considerazioni su questi addentellati drammaturgici non stupisce come *Lehman Trilogy* sia diventata l'approdo finale di Luca Ronconi. Un ultimo spettacolo che protegge il carattere di lettura narrativa tanto caro al regista: «Di questo testo – scrive Ronconi – mi ha appassionato la varietà dei registri linguistici: il saggio, il romanzo, il racconto onirico si alternano seguendo l'impaginazione di una sceneggiatura cinematografica».

Forse è ancora troppo presto per alcune di queste considerazioni sul regista, il peso di una lettura storica ha bisogno di quella distanza che rende più responsabili i giudizi. Ma se a pieno titolo possiamo collocare Ronconi tra i grandi registi narratori del secolo scorso – e dei primi anni del nuovo – il lavoro per la *Lehman Trilogy* è la conferma finale, ma lo è soprattutto se si guarda lo spettacolo così come si leggerebbe il testo. La lettura cura le pause, i ritmi, quelli propri e quelli di chi scrive, è il prezioso momento della riflessione e quello altrettanto legittimo della fantasia. Ma quella di Ronconi non è un'*autopsia* del testo (non lo è stata mai neanche con i classici), piuttosto uno studio anatomico sull'opera, perché le parole sono vive, hanno un senso logico che si realizza oltre il puro significato. I livelli si stratificano, e la “drammaturgia scenica” va oltre il testo<sup>3</sup>, ma è sempre affidata a

<sup>3</sup> Pensiamo all'opera lirica e alle “libertà” di Ronconi. Prendiamo *Il viaggio a Reims* di Rossini, del 1984, dove il regista tematizza l'evento mediatico creato attorno a queste rappresentazioni e all'evento storico stesso, ma lo fa ironicamente. In scena schermi televisivi, giornalisti, microfoni a giraffa, e soluzioni post-moderne per invitare il pubblico ad assistere allo spettacolo sia all'interno che all'esterno del teatro. Nel 1992 l'allestimento venne ripreso con la direzione di Abbado, a Pesaro e a Ferrara in occasione delle celebrazioni del bicentenario della nascita di Rossini; aveva ancora del mordente, ma qualche anno dopo nell'estate del 1999 era impensabile celebrare ancora il ritorno di un'opera dopo quasi vent'anni dalla ripresa. Cfr. Philip Gosset, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, Milano,

progettualità e intenzionalità di stratificare il significato. Ronconi ha voluto rompere quel meccanismo con cui gli spettatori-lettori cercano di riflettere sul momento della trama come sintassi di un certo modo di esprimere la propria comprensione del mondo. Ronconi manomette questo processo di sopravvivenza che segue l'ostinata insistenza a ricavare un senso dalla vita e dal mondo che ci circonda. La trama non è il segreto della narrazione per cui essere grati.

Il teatro diventa così un gioco di pazienza, una sequenza instancabile di costruzione e diroccamenti che mostra la vanità delle imprese umane, di una loro logica narrativa e le contraddizioni del tempo scenico. L'equilibrio con cui Ronconi sa reggersi tra le sue impennate selvatiche da una parte e le lucide riflessioni dall'altra offre una soluzione anche allo spettatore: camminare con occhi ben aperti, ma con piedi scalzi.

### *Il piacere del testo*

È un po' quel che avviene in tutti i giochi di abilità, la conoscenza delle regole e la capacità di prevedere lo svolgimento successivo rendono il gioco più interessante. Il piacere della sorpresa si lega a quello del riconoscimento, il lettore-spettatore non vuole essere semplicemente stupito, vuole trovare conferma delle sue aspettative, vuole che le sue conoscenze e la sua abilità siano riconosciute e premiate. Così accade allo spettatore ronconiano, che segue il filo dei lavori del regista e approda all'ultimo spettacolo conscio di poterne afferrare i riferimenti pescando nel passato.

Al piacere del riconoscimento si aggiunge l'utilità ermeneutica, se è vero che l'interpretazione della rete testuale tra passato e presente può rivelarsi fondamentale per l'interpretazione dell'opera, questo accade solo se va oltre il riconoscimento puro e semplice dei fenomeni intertestuali. Altrimenti non saremmo poi lontani dal semplice catalogo delle fonti. Non basta individuare una presenza, bisogna interrogarsi sulla sua ragione e funzione: solo così otteniamo una chiave d'accesso

privilegiata per entrare nei meccanismi costitutivi dell'opera di Ronconi. Nel caso del regista è poi lecito parlare di una doppia rete di rimandi, perché è fatta anche dei testi che in lui si sono sedimentati, da quelli delle prime onnivore letture da bambino<sup>4</sup> a quelle più complesse ma sempre gioiose e infantili della maturità.

È ancora questa effervescenza che lo fa avvicinare al testo di Massini, tenendo presente tutti quelli che lo hanno preceduto. Partire dall'analisi dei riferimenti per Ronconi significa partire dall'interno, superare la dura epidermide del testo per arrivare a una conoscenza quasi genetica – che ricalca il movimento formativo della narrazione, cioè l'atto compositivo stesso.

Per me il testo è un vincolo, ma senza quel vincolo non mi sentirei libero. Il problema non è il rispetto dei significati del testo. Meno che meno voglio essere l'esecutore testamentario dell'autore. Voglio piuttosto andare a cercare o inventarmi – quando è possibile – la forma peculiare di quella struttura, di quello schema drammaturgico. Perché non esiste il testo: esistono tante possibilità, diverse l'una dall'altra, di leggere e allestire quel testo. Il teatro è uno sguardo che si dà, ma anche uno sguardo che si sollecita, quando si sollecita la libertà dello spettatore<sup>5</sup>.

#### A segnare la vicinanza tra i due artisti, la risposta di Massini:

In una secolare cultura razionale come la nostra, in cui la parola è pressoché vertice dell'attività intellettuale, risulta difficile accettare l'idea che trascrivere le sole battute di un dialogo reale non sarà mai sufficiente a raccontare quel dialogo nella sua effettiva portata di scambio e confronto. Il teatro di ricerca degli anni '70-'80 ha rivoluzionato il linguaggio teatrale scoprendo la centralità del corpo e del movimento come vettore significante, ma si è ingenerata per ragioni complesse una profonda frattura di incomunicabilità fra gli esiti di questa ottima ricerca (che poi ha confluìto nel teatro-danza) ed una drammaturgia che restava

<sup>4</sup> In un'intervista a cura di Dacia Maraini (pubblicata in Franco Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino, Einaudi, 1973) Ronconi racconta di un'infanzia «atona, senza emozioni», passata per lo più insieme a sua madre, pochi amici, attirato dal collezionismo per puro piacere di classificare, e cullato dalla compagnia di una ricca biblioteca materna, dove fagocitare classici greci e romani, quelli dell'Ottocento europeo e molti altri. Non capire tanto la trama, o forse non ricordarla affatto, eppure essere attratto dai meccanismi narrativi, i fili sottili, la struttura e le geografie mentali di chi scrive.

<sup>5</sup> *Ronconi dixit*, «Mimesis Journal», 4, 1, 2015, p. 6.

idealmente ancorata ad un tipo di teatro esclusivamente di parola e incapace di confrontarsi con tutto ciò che non fosse battuta. La mia sensazione è che prima di consegnare agli interpreti un dialogo inteso come griglia di battute, sia determinante animare un utero, un involucro ambientale in cui l'attore esista innanzitutto come corpo in movimento, come materia emotiva (dunque fisica), le cui parole (suono di un corpo in un dato spazio) abbiano legittimità di esistere come evoluzione e conseguenza di quello stesso ambiente<sup>6</sup>.

La nuova parola ha senso perché esistono altre parole già dette alle quali si rapporta, non esiste una parola vergine, ma esiste la parola che è incrocio di superfici, dialogo tra scritture, processo di rielaborazione attraverso cui si rinnova e diventa propria. Qualsiasi opera non è concepibile e riconoscibile al di fuori di questo sistema. Ronconi cerca nel pubblico la disponibilità alla lettura. Il teatro e la letteratura diventano un sistema complesso che non è dato solo dalla somma delle singole opere che lo compongono, ma dalle loro relazioni reciproche. Le scritture del passato sono allo stesso tempo un ostacolo da superare e un aiuto di cui non si può fare a meno<sup>7</sup>. Tra questi due estremi – la necessità della ripresa e la necessità di liberarsi della ripresa – si può collocare ogni creazione di Ronconi.

Pensiamo ancora alla tradizione letteraria e al più famoso *Orlando furioso*, a quel gusto per la funambolica macchina teatrale che è stata considerata un po' la prima caratteristica dell'estetica ronconiana. Le possibilità sceniche erano in quel caso parte di un gusto per le macchine teatrali mai nascosto, ma successivamente – anche dove il performativo sembrava prevalere sulla parola – è stata sempre la lettura al centro dell'analisi di Ronconi.

<sup>6</sup> Stefano Massini, *La didascalia fra autore e attore*, «Prove di Drammaturgia», CIMES/DAMS Università di Bologna, settembre 2006.

<sup>7</sup> Il rapporto con *Le Baccanti* di Euripide ad esempio: una prima volta in tedesco al Burgtheater di Vienna nel 1973, dove l'idea generale era quella di un viaggio nel tempo, attraverso le varie forme di teatralità che la figura di Dioniso ha assunto col passare dei secoli. Poi nel 1977, quando Ronconi dirige il laboratorio di Prato, riprende il testo in un modo radicalmente diverso, e affida l'interpretazione a una sola attrice, Marisa Fabbri, per un pubblico limitato, 24 persone a serata. In questo caso Ronconi esplora il confronto tra Dioniso e Penteo, tra il divino e l'umano. Poi nel 2002 la messa in scena di Siracusa (ripresa nel 2004 al Piccolo di Milano), dove sono labili i confini tra tragico e comico, peraltro mai nascosti dai testi classici, e il comico diventa una parte che realizza la tragedia.

La messinscena dell'*Orlando furioso* il 4 luglio del 1969 a Spoleto, nella Chiesa di San Niccolò ha cambiato il modo di fare spettacolo, o piuttosto di vederlo. Una delle più clamorose epifanie, un successo che ha contagiato Europa e Stati Uniti; Ronconi è definito il «direttore della festa», perché di festa si trattava, collettiva e gioiosa, arte e cultura reinventati in uno spazio comune. La rimozione di qualsiasi barriera tra attori e pubblico (che non l'ha inventata di certo Ronconi), i carrelli mobili che si muovono durante lo spettacolo sciolgono il pubblico verso la libera circolazione e lo obbligano alla scelta del dove e quando guardare. È l'anarchia dello sguardo – dove ognuno cerca il proprio angolo di visuale e costruisce l'esperienza individuale della performance – è il trionfo della simultaneità.

Nell'*Orlando* si mettono in mostra gli effetti della macchina teatrale, che assume anche una funzione poetica: toglie il bavaglio all'immaginazione dello spettatore, ne scandisce il ritmo e ne destruttura i processi ricettivi. Ronconi ci mostra i diversi livelli della lettura del testo di Ariosto come se la polifonia dello spettacolo rispecchiasse il meccanismo narrativo del poema, dove le storie si intrecciano e rincorrono. Con *Orlando* (ma anche ne *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus), Ronconi aggredisce lo spettatore nella sua parte più vulnerabile, quella di direzionare a piacimento lo sguardo o, all'estremo, scegliere di non guardare affatto.

Seppure in maniera diversa l'effetto della simultaneità accompagna molte delle opere di Ronconi e non è svanito ancora nella *Lehman Trilogy*, solo proposto con altre intenzioni. È sempre una questione di scelta e mai di obblighi, sembra dirci Ronconi. Il regista ci fa capire come ci sia un tipo di simultaneità che è efficace anche quando lo spettacolo tiene inchiodati alla sedia, senza la possibilità di muoversi che era propria dell'*Orlando*.

Nell'ultimo spettacolo la simultaneità è nella scelta libera dello spettatore ed efficace per la presenza di grandi attori – tra tutti Massimo De Francovich (Henry), Fabrizio Gifuni (Emanuel), Massimo Popolizio (Mayer), Paolo Pierobon (Philip)<sup>8</sup> – quelli capaci di creare non

<sup>8</sup> E ancora: Martin Ilunga Chishimba (Testatonda Deggo); Fabrizio Falco (Solomon Paprinskij); Raffaele Esposito (Davidson, Pete Peterson); Denis Fasolo (Archibald, Lewis Glucksman); Roberto Zibetti (Herbert Lehman); Fausto Cabra (Robert Lehman); Francesca Ciocchetti (Carrie Lauer, Ruth Lamar, Ruth Owen, Lee Anz Lynn); Laila Maria Fernandez (Signora Goldman).

tanto un movimento d'orchestra, ma una polifonia che ragiona sulle diverse altezze sonore. Questo cast di altissimo livello si è fatto *ensemble* polifonico ed è riuscito a stratificare le voci e la lettura in modo da sovrascrivere i significati.

Infatti i personaggi di Massini si muovono a strappi, tra crampi e sobbalzi, alcuni sono convulsi e parlano a precipizio, altri sono incalzati dal testo.

La furia delle parole si placa solo con l'incidenza degli eventi funebri, e poi nella scena finale, quando con la morte dell'ultimo Lehman passa davanti a tutti l'immagine di una figura con il lungo mantello nero, è l'epilogo.

Inutile sforzarsi, e non vedere che lì, tra i mormorii finali e i volti composti di quegli anziani dalle barbe bianche, ci sia anche il congedo del regista.

### *Il bianco*

Eppure in questa atmosfera funebre Ronconi sceglie il bianco, diceva: «voglio uno spazio bianco, vuoto, con le scritte», ma è un bianco asfittico, da corsia d'ospedale. Il regista crea una filigrana di archetipo alla storia dei Lehman, e fa immergere gli attori in un clima assorto, ghiacciato, lontano dal tempo, in un'astrattezza che è guidata da un orologio che troneggia alle spalle degli attori, ma che mai cambia tempo. Come se la scena fosse una pagina bianca dove il regista trova la variazione pescando nella tavola di impasti pittorico-testuali di Massini. Il luogo in cui gli attori si muovono sembra non esistere realmente, i personaggi sono bestie braccate, e alla fine, quando nella scena finale si ritrovano insieme, recitano il ripensamento del loro mito, immersi in una sorta di straniamento onirico.

L'identità monolitica dei personaggi, dichiarata dagli appellativi che Massini dà a Emanuel-il braccio, Henry-la testa, Mayer-la patata, infatti, si dissolve in scena, dove gli attori parlano in terza persona, e l'idea di battuta esce dalla sua forma chiusa e viene travolta nel flusso degli eventi della Storia.

I personaggi sono tutti immersi nel vortice del loro mito ormai decadente, qui Ronconi è di nuovo conteso tra il fascino indubbio che per lui emana dalla figura dell'attore in una visione epico-eroica dei prota-

gonisti, e il lavoro d'insieme come interazione di componenti diverse per la creazione di una *partitura*.

### *Partitura*

Le voci di Massini si intrecciano in una relazione per la quale possiamo proporre la definizione di *partitura*. In effetti la narrazione dei Lehman è strutturata secondo una misura che recupera e utilizza come sua caratteristica compositiva e come proprietà formale di base il valore propriamente ritmico della musica. Viene così introdotto di nuovo, ma per una via diversa e attraverso un processo di intensa rivitalizzazione, quel legame con la musicalità, che a sua volta contribuisce a annodare insieme la scrittura di Massini con i ritmi del regista. Ronconi amava dire che «il pensiero si trasmette attraverso il modo in cui costruisci la battuta, non per qualche strana capacità telepatica». E questa articolazione per Ronconi è particolarmente ritmica, dilatata, sfiora i confini dell'irrazionale, è di certo lontana da ogni spontaneismo (per questo si è parlato di recitazione ronconiana, con tutti i giudizi di merito che ne sono derivati<sup>9</sup>). L'effetto è che anche da seduti, sulla poltrona, si sobbalza. E non serve necessariamente l'andatura da festa ariostesca per farlo.

Pensiamo ancora alla *Lehman Trilogy* e alla scrittura di Massini fatta di colpi di scena, ritmi ossessivi o più distesi, a oggi leggendola viene in mente la performance di strada del *beat-box*, quella pratica dove la voce e la bocca sono vicine al riprodurre le cadenze percussive di sessioni ritmiche. Lo spettacolo non è più una questione di parole, ma piuttosto il risultato di tutti i ritmi prodotti.

Una frequentazione della scrittura di Massini mostra come il ritmo sia il sale essenziale; ma soprattutto come i suoi testi drammatici tengano sempre conto dei tempi musicali. Pensiamo ai colpi di pistola degli agenti di borsa, che scandiscono ritmicamente il giovedì nero del 24 ottobre 1929 a Wall Street, e prendiamo il respiro su quei segni grafici

<sup>9</sup> «Io non credo che Ronconi abbia fondato un metodo, come del resto lui stesso precisava in ogni occasione possibile. Aveva soltanto affinato all'inverosimile la sua capacità di lettura delle parole (e delle persone) e cercava di trasferire, artigianalmente, la propria consapevolezza, il proprio sguardo agli attori», in Benedetto Sicca, *Appoggiature*, «Mimesis Journal», 4, 1, 2015, pp. 7-16.

(linee di poetica visiva che spezzano la pagina) dove inciampa la lettura, pause di semiminima che Massini ci concede, per riprendere fiato.

L'azione si svolge su un ring, e l'autore è abile a far risuonare il *gong* nei momenti in cui il dramma si sta facendo più effervescente, incontrollabile. I grappoli di dialoghi diventano piccole mine di una *partitura*, incrostazioni che resistono ad andar via. La regia di Ronconi fa vedere queste parole nell'illusione di ascoltare una lunga canzone.

Massini decide di sospendere la narrazione quando negli anni settanta muore Bobbie senza lasciare discendenti, e lo fa per esaltare il disgregamento di una famiglia, ma senza nascondere il filo di rimpianto nel mostrarci quel consorzio di trapassati. Ci sono tutti attorno a quel tavolo di cristallo, sei uomini anziani: Henry, Emanuel, Mayer, Philip, Bobbie, Herbert – qualcuno sospira, uno ride, l'altro fa una smorfia. Le loro singole voci raccontano attraverso la memoria individuale un'esperienza collettiva. Poi la caduta del mito, è il 2008, sono i nostri giorni.

Galleggia l'idea dominante che dietro la storia di Lehman ci sia la nostra storia, le nostre auto, i nostri viaggi, gli interessi, i nostri blue-jeans, Marlon Brando e tutto il cinema di Hollywood. Nell'ultimo spettacolo che Luca Ronconi decide di mostrarci c'è la storia di un fallimento, il passaggio da un mondo epico a un altro romanzesco, c'è in fondo tutta l'inclemenza del nostro continuo cadere.

# 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*<sup>1</sup>**

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

<sup>1</sup> 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*<sup>2</sup>**

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-

<sup>2</sup> «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 Ferrau, 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 allargatore 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 Holstebro<sup>3</sup>

<sup>3</sup> 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, *Centauro*<sup>4</sup>

[...] «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 Centauro* 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 Centauro* 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 Centauro* 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 Centauro* 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.

<sup>4</sup> 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*<sup>5</sup>**

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

<sup>5</sup> «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-

simo 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*<sup>6</sup>

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-

<sup>6</sup> «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?*<sup>7</sup>

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 spettacolo<sup>8</sup>.

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-

<sup>7</sup> «Corriere della sera», 20 settembre 1975.

<sup>8</sup> 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, il *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.