la rivista di **engramma**
maggio **2025**

224

Cantiere Ronconi. Tracce Memorie Spettacoli

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma
224

La Rivista di
Engramma
224
maggio 2025

Cantiere Ronconi. Tracce Memorie Spettacoli

a cura di
Ilaria Lepore e Marta Marchetti

edizioni**engramma**

direttore
monica centanni

redazione
damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti, maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo, mattina biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, concetta cataldo, giacomo confortin, giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani, mario de angelis, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, christian garavello, anna ghiraldini, ilaria grippa, roberto indovina, delphine lauritzen, annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo, ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli, marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca, margherita piccichè, daniele pisani, bernardo prieto, stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella, ianick takaes, elizabeth enrica thomson, christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico
barbara baert, barbara biscotti, andrea capra, giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot, fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr, luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro, fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica, guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo, elisabetta terragni, piermario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia
jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari, arturo mazzarella, elisabetta pallottino, salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
224 maggio 2025
www.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA Iuav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-84-3
ISBN digitale 979-12-55650-85-0
ISSN 2974-5535
finito di stampare maggio 2025

questo numero è un esito del Progetto CHANGES. Spoke 2 – Creativity and Intangible Cultural Heritage.

coordinamento redazionale di ilaria grippa

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: https://www.engramma.it/224 e ciò a valere ad ogni effetto di legge.
L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

9 *Cantiere Ronconi. Tracce Memorie Spettacoli.*
Editoriale di Engramma 224
Ilaria Lepore, Marta Marchetti

Tracce

19 *"A Roberta lascio il mio archivio …"*
Rossella Santolamazza

25 *L'Archivio Ronconi all'Archivio Storico della Biennale di Venezia*
Debora Rossi

29 *Studiare Luca Ronconi al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino*
Anna Peyron

37 *Visioni d'archivio. Luca Ronconi al Piccolo Teatro di Milano nelle tracce documentali*
Silvia Magistrali

41 *Lectio magistralis in occasione del conferimento della Laurea honoris causa all'Università Iuav di Venezia*
Luca Ronconi, con una Presentazione di Ilaria Lepore e Marta Marchetti

Memorie

51 *Luca Ronconi, un marziano a Roma*
Gianfranco Capitta

59 *Intorno a Guerra ed estate*
Giovanni Agosti

75 *Ronconi e il modello cooperativo. Scenari sulla produzione teatrale a Roma tra anni Sessanta e Settanta*
Ilaria Lepore

95 *L'Utopia della città in movimento. Luca Ronconi e La Biennale Teatro di Venezia (1974-1976)*
Rosaria Ruffini

111 *Hubert Westkemper e il suono degli spettacoli teatrali di Luca Ronconi*
Simone Caputo

131 *Luca Ronconi e la direzione del Teatro di Roma*
Marta Marchetti

155 *Luca Ronconi, eredità e memorie. La storia orale come metodo di ricerca e di didattica*
Arianna Morganti, Donatella Orecchia*
171 *Bernard Dort e l'enigma Ronconi. Il teatro dell'irrappresentabile*
Erica Magris
193 *Luca Ronconi nel Patalogo*
Renata M. Molinari
203 *Le fotografie di Tommaso Le Pera per Luca Ronconi*
Paola Bertolone
215 *La lezione di Ronconi a Santacristina. Andare avanti tornando sui propri passi*
Davide Siepe
231 *Fumetti, stramberie, ciack e chiacchierate. Quattro divagazioni su Ronconi e il linguaggio*
Claudio Longhi
Spettacoli
243 *Due regie d'occasione. Il nemico di se stesso (1965) e Fedra (1969) di Luca Ronconi*
Marco Beltrame
263 *L'Orlando in Danimarca. Un 'gioco' di successo*
Simone Dragone
277 *Zurigo 1972. Das Kätchen von Heilbronn. Una "prova del fuoco" per Luca Ronconi e Arnaldo Pomodoro*
Livia Cavaglieri
295 *Die Bakchen (Le Baccanti, 1973) e Die Vögel (Gli Uccelli, 1975) al Burgtheater*
Sonia Bellavia
317 *"I grandi temi dell'esistenza". Dialoghi delle carmelitane nella regia di Luca Ronconi (1988)*
Chiara Pasanisi
333 *Mente romanzesca e mente teatrale. Voci del Pasticciaccio dalla pagina alla scena (1996)*
Piermario Vescovo
347 *La maschera di Medea. Euripide letto da Ronconi (1981 e 1996)*
Giacomo Della Ferrera
367 *I fratelli Karamazov. Il romanzo sulla scena (1998)*
Francesco Di Cello
381 *"I could have filmed her!" Nabokov/ Kubrick/ Ronconi*
Emiliano Morreale

389 *(Auto)censura. Ronconi nel riflesso della politica berlusconiana (2002)*
Rita Agatina Di Leo

405 *"Drama seemed decent again". La compagnia degli uomini come esempio di "dramatic site" nella regia di Luca Ronconi (2006)*
Andrea Peghinelli

419 *Il Silenzio dei comunisti. Genesi e messa in scena di una riflessione sulla fine della sinistra*
Marco Di Maggio

433 *Alle radici del contemporaneo. Le regie goldoniane di Luca Ronconi attraverso le fonti d'archivio*
Arianna Frattali

447 *Fahrenheit 451. Mettere in scena il futuro*
Francesca Rigato

Appendici

467 *A scuola di teatro con Luca Ronconi*
a cura del Centro Teatrale Santacristina, in collaborazione con Associazione Culturale Ateatro ETS

571 *Regesto ronconiano*
a cura di Ilaria Lepore e Marta Marchetti

Cantiere Ronconi. Tracce Memorie Spettacoli

Editoriale di Engramma 224

Ilaria Lepore, Marta Marchetti

Luca Ronconi e uno dei suoi due pastori bernesi. Documentazione non attribuita, b. 67, f. 6, © ASAC Archivio Ronconi.

Sfuggono – anche a chi li ha vissuti in prossimità – i contorni del profilo di Luca Ronconi. Un universo in continuo cambiamento, informe, nutrito da una energia quasi infantile, una creatività e un'immaginazione debordante. Al fondo, l'intuizione di non potere (o non volere) risolvere la contraddizione. In questo modo Ronconi entra nel teatro, uno spazio da costruire e non un linguaggio da spiegare; uno spazio ogni volta diverso, ogni volta generato da nuovi processi, dalla scoperta di molteplici universi potenziali.

Questa postura, ostinatamente applicata alla vita e al teatro, consente a Ronconi di andare oltre ogni forma di convenzione, accogliendo la sfida dell'irrappresentabile, dell'inattuale, dello spettacolo infinito. Una postura che si esercita anche su una dimensione profondamente materiale, concreta. Il lavoro in teatro è per Ronconi un abitare, un praticare nella quotidianità, un relazionarsi ad attori, tecnici, collaboratori.

In questo senso, l'immagine che apre questo numero di Engramma, selezionata tra le tante presenti nell'archivio personale del regista, ci sembra particolarmente adatta a raccontare la complessità del profilo artistico e intellettuale di Ronconi e con essa anche la sfida rivolta a chi, come noi, prova ad accedervi. C'è lo spazio privato, la mano amorevole che accarezza il cane (è Utta o Rino?), il corpo di Ronconi proteso in avanti attento a scrutare. Al muro un insieme di segni che evocano l'infantilismo grafico di Paul Klee o le bozze eliografiche delle partiture di Luigi Nono, un tavolo, delle sedie, un uomo che legge di spalle. Dove siamo? Molti degli attori di Ronconi potrebbero riconoscere in questa stanza il luogo delle interminabili e profondissime letture dei testi che precedono lo spettacolo; altri potrebbero riconoscervi un luogo di ozio, di ritiro poco prima di un'altra sfida. Ma, soprattutto, c'è un altrove, un'assenza presente verso cui lo sguardo di Ronconi è diretto.

Quest'immagine allora oltre a suggerire il rimando a quell'intuizione tutta ronconiana dell'estensione dello spazio teatrale (estensione intesa sia in termini temporali come simultaneità sia in termini propriamente spaziali, come un liberarsi dai vincoli della sala e dell'edificio

teatrale) diventa una sorta di gioco che implica nell'osservatore un lavoro di ricomposizione dell'immagine, l'applicazione di una strategia utile a identificare (se mai si riesca) i pezzi di un enigma da risolvere.

Un gioco – e l'aspetto ludico è un altro elemento significativo della parabola di Ronconi – che è un invito a ricominciare, a ridistribuire le forze e i ruoli, a ridisegnare gli obiettivi e la logica del risultato in virtù della messa in opera di un processo, di una attività che infine modifica chi la fa.

Entra qui l'idea del 'cantiere', parola-concetto che dà il titolo a questo numero di Engramma e che rimanda alla consapevolezza di un lavoro non definitivo, volutamente processuale e *in fieri* che è, in fondo, l'orizzonte dentro cui Ronconi agisce. Inoltre, l'idea del cantiere può funzionare, come l'etimologia della parola suggerisce, da sostegno o impalcatura su cui muoversi per costruire o ri-costruire l'operato artistico e intellettuale di Ronconi, fatto di lavoro comune e incontro tra diversi saperi e competenze.

Cantiere, del resto, è stato anche il progressivo avvicinamento alla realizzazione di questo numero iniziata quando, con Roberta Carlotto e Oliviero Ponte di Pino, abbiamo avviato la collaborazione tra il Centro Teatrale Santacristina e Sapienza Università di Roma, con l'obiettivo di riflettere criticamente sull'eredità dell'opera di Ronconi a dieci anni dalla sua scomparsa. Questo obiettivo si è fatto ancora più urgente e concreto dentro lo scenario progettuale del PNRR CHANGES – Spoke 2 Creativity and Intangible Cultural Heritage, legato alle politiche di valorizzazione del patrimonio culturale immateriale e della memoria, con il sostegno del quale è stato organizzato il convegno *"Ho sempre preferito non lasciare traccia". Luca Ronconi, tra scena, vita e archivio* a cura di Roberta Carlotto, Marta Marchetti e Oliviero Ponte di Pino (Roma 21, 22 e 23 maggio 2024, Museo dell'Ara Pacis e Nuovo Teatro Ateneo). In quell'occasione, dalle molte voci intervenute a presentare, ragionare o testimoniare un particolare aspetto della figura e del lavoro di Ronconi era emersa la difficoltà a giungere a dichiarazioni conclusive o osservazioni riepilogative, non ultimo il disagio di contenere in un'unica sessione, seppur durata lo spazio di qualche giornata, la massa imponente del lavoro di Ronconi, la produzione di circa duecento spettacoli tra prosa e lirica. Con l'idea di lasciare ancora spazio a riflessioni, indagini e narrazioni intorno all'opera di Luca Ronconi, si è deciso di dedicare questo numero esclusivamente al teatro parlato. Consapevoli che anche in questo caso non è possibile esaurire il discorso.

L'organizzazione di questo numero in tre sezioni – Tracce, Memorie, Spettacoli – non vuole indicare nette suddivisioni ma sollecitare nel lettore, al contrario, un movimento che renda permeabili i confini tra i diversi territori in cui ci siamo mossi per questa ricerca comune. Questa permeabilità è la conseguenza di una riflessione estesa sul tema della memoria applicata al fatto teatrale, declinata nelle diverse accezioni.

La sezione 'Tracce' si riferisce a quei residui materiali, l'insieme di quei segni che costituiscono un indizio manifesto della presenza di un evento-oggetto nel mondo e che sedimentando

nel tempo vanno a comporre quella struttura che noi conosciamo come archivio. Quanto questa sedimentazione sia frutto della volontà di chi l'ha prodotta è la ragione che ci spinge ad indagare più in profondità la relazione tra l'artista e le tracce della sua attività, relazione che nel caso di Ronconi, vedremo, si pone in maniera assai problematica. In 'Memorie' l'attenzione si sposta invece sulle strategie narrative che derivano dall'esercizio di un metodo storico applicato alla ricostruzione delle tracce. Il teatro di Ronconi, in questo modo, si pone come oggetto di qualcosa che continua a lavorare nella memoria di chi quel teatro lo ha visto, esperito, incontrato, studiato, prolungandone la durata oltre l'effimero della sua esistenza sulla scena. Così nella sezione 'Spettacoli' ciò che emerge è la capacità del teatro di Ronconi di essere-nel-mondo, di entrare in risonanza cioè con quella particolare combinazione di tempo e spazio che investe la vita e il suo progredire.

Tracce

Apre la sezione Tracce il contributo di Rossella Santolamazza che, come funzionaria della Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Umbria e delle Marche, ha riordinato e inventariato tra il 2015 e il 2017 il materiale conservato nell'archivio privato di Ronconi ereditato da Roberta Carlotto. L'inventario analitico dal titolo *Regia e vita. L'Archivio di Luca Ronconi*, risultato del lavoro di Santolamazza e fondamentale strumento di ricerca per studiare l'opera ronconiana, restituisce il racconto di un incontro inaspettato tra l'artista e l'archivista, rispondendo all'esigenza di una rappresentazione dinamica della memoria pur nell'organizzazione formale dell'archivio. In questa prospettiva segue il contributo di Debora Rossi, responsabile organizzativo dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia (ASAC), in cui l'Archivio Ronconi è confluito nell'aprile del 2022. L'intervento tiene traccia dell'attività in corso in questo nuovo contesto, rivolta in parte a completare l'inventario ma anche ad arricchire questo archivio delle nuove acquisizioni di fondi privati. Altre tracce del lavoro di Ronconi sono ovviamente presenti negli archivi delle istituzioni pubbliche dove ha lavorato. Anna Peyron del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino propone una guida all'esplorazione dei materiali lì conservati con l'obiettivo di renderli ampiamente accessibili e di valorizzare le diverse tipologie di fonti documentarie utili alla ricostruzione dello spettacolo. Silvia Magistrali, responsabile dell'Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, propone invece una visione d'archivio che accoglie le sfide conservative necessarie a restituire il quadro complesso e molteplice della presenza di Ronconi nella cultura teatrale contemporanea. A chiudere la sezione, la *lectio magitralis* che Ronconi tenne nel 2012 per l'Università Iuav di Venezia in occasione del conferimento della *laurea honoris causa*, testo significativo non solo per i suoi contenuti ma anche perché testimone della presenza di Ronconi e del suo teatro nei diversi luoghi di costruzione di saperi e conoscenze.

Memorie

La sezione Memorie si apre con un ricordo personale di Gianfranco Capitta che, spettatore d'eccezione, racconta lo stupore di chi come lui, nella Roma degli anni Cinquanta, scopriva con Ronconi anche un modo completamente nuovo di fare teatro. Giovanni Agosti si sofferma sul contesto che ha portato l'allora ventitreenne Ronconi a scrivere *Guerra ed estate*, com-

media mai messa in scena e ripubblicata recentemente dall'editore Feltrinelli. Ilaria Lepore si addentra nel rapporto tra Ronconi e il modello cooperativo di produzione teatrale, analizzando gli scenari che si sono aperti a Roma tra gli anni Sessanta e Settanta. Il rapporto con la città di Venezia è invece esplorato da Rosaria Ruffini attraverso la messa a fuoco della ricerca artistica e curatoriale intrapresa da Ronconi quando dirige La Biennale Teatro di Venezia tra il 1974 e il 1976. Del suono degli spettacoli teatrali di Ronconi si occupa Simone Caputo in un saggio che approfondisce la collaborazione tra il regista e il sound designer Hubert Westkemper, soffermandosi anche sulle tecnologie utilizzate. Marta Marchetti si interroga sul lavoro di Ronconi alla direzione del teatro di Roma (1994-1994), ricostruendo oltre al contesto anche la tensione verso una progettualità aperta e laboratoriale. Arianna Morganti e Donatella Orecchia discutono, tra riflessione teorica e esperienza didattica, della metodologia utile a costruire una storia orale intorno alla figura di Ronconi. Erica Magris esplora il rapporto tra Ronconi e Bernard Dort, mettendo in luce la prospettiva critica aperta dalle riflessioni del critico francese. Renata Molinari rilegge invece gli interventi che nel corso degli anni Ronconi ha scritto per il *Patalogo* di Franco Quadri. Sulle foto di scena di Tommaso Le Pera si concentra l'intervento di Paola Bertolone. Sul progetto del Centro Teatrale Santacristina, scuola di teatro extra-istituzionale fondata con Carlotto nel 2002, si concentra il saggio di Daniele Siepe. Conclude la sezione Claudio Longhi che riprende il discorso sul linguaggio che Ronconi praticava costantemente lavorando alle sue regie.

Spettacoli

La sezione Spettacoli comincia con lo studio di Marco Beltrame su *Il nemico di se stesso* (1965) e *Fedra* (1969), i soli esempi di drammaturgia latina messi in scena da Ronconi. Simone Dragone ricostruisce la complessa tournée dell'*Orlando furioso* in Danimarca nel 1970. Il saggio di Livia Cavaglieri ci porta a Zurigo dove nel 1972 Ronconi e Arnaldo Pomodoro progettano insieme una leggendaria *Das Kätchen von Heilbronn* di Heinrich von Kleist. Sonia Bellavia ricostruisce le produzioni austriache di Ronconi: *Die Bakchen* (*Le Baccanti*, 1973) e *Die Vögel* (*Gli Uccelli*, 1975) al Burgtheater di Vienna. Chiara Pasanisi indaga le motivazioni professionali e esistenziali del lavoro di Ronconi sui *Dialoghi delle carmelitane* di Georges Bernanos nel 1988. Piermario Vescovo si interroga sulle connessioni tra romanzo e teatro nel lavoro su *Quer pasticciaccio brutto di Via Merulana* di Carlo Emilio Gadda (1996). Giacomo Della Ferrera esplora le riletture ronconiane della *Medea* di Euripide (1981 e 1996) mettendo in luce un particolare modo di leggere la tragedia classica. Francesco Di Cello utilizza le categorie della narratologia per esplorare il rapporto tra pagina e scena nella regia dei *Fratelli Karamazov* da Fëdor Dostoevskij (1998). Emiliano Morreale indaga la relazione tra immagine e parola che alimenta l'edizione scenica di *Lolita (sceneggiatura)* di Nabokov (2001). Lo studio di Rita Agatina Di Leo si concentra sull'impatto socio-politico della regia delle *Rane* di Aristofane nel 2002. Andrea Peghinelli riflette sulla nozione di spazio scenico e culturale nel lavoro di Ronconi sulla *Compagnia degli uomini* di Edward Bond (2006). Marco di Maggio si interroga sulla ricezione del *Silenzio dei comunisti* (2006) da parte della stampa non specialista di sinistra. Arianna Frattali ricostruisce le regie goldoniane di Ronconi realizzate negli anni

al Piccolo Teatro di Milano (2001-2007). La sezione si chiude con il saggio di Francesca Rigato che restituisce la visione ronconiana del futuro distopico raccontato in *Fahrenheit 451* (2007).

Appendici

L'Appendice curata dall'Associazione Santacristina, in collaborazione con Associazione Culturale Ateatro ETS, documenta i risultati di un progetto relativo all'attività pedagogica di Ronconi. Le interviste ad attori e attrici under 50, e a chi, come Lorenzo Salveti, ha favorito la collaborazione tra Santacristina e l'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico", sono curate e introdotte da Oliviero Ponte di Pino e Roberta Carlotto con l'intenzione di verificare, da un nuovo punto di vista, il lascito di Ronconi maestro di attori e attrici.

Infine, nel Regesto ronconiano, proponiamo una panoramica sui molteplici archivi, fisici e digitali, che custodiscono tracce del lavoro di Luca Ronconi e che sono stati consultati da chi ha contribuito a questo volume corale, con l'obiettivo di restituire il complesso paesaggio archivistico che ruota attorno alla figura a cui è dedicato questo numero di Engramma.

English abstract

Issue 224 of "La Rivista Engramma" is dedicated to exploring the figure and work of Luca Ronconi. The title *Cantiere Ronconi. Tracce Memorie Spettacoli* refers to the awareness of a non-definitive work, deliberately processual and in fieri which is, ultimately, the horizon within which the director acts. The issue intends to focus attention on the need to still leave spaces and reflections, investigations and narrations around the work of Luca Ronconi, dedicating this issue exclusively to the prose theater. The 'Tracce' section includes the analytical inventory entitled *Regia e vita. L'Archivio di Luca Ronconi*, the result of Santolamazza's work and a fundamental research tool for studying Ronconi's work. The contribution of Debora Rossi, head of organisation of the Archivio Storico della Biennale di Venezia (ASAC) into which the Ronconi Archive was merged in April 2022. Anna Peyron of the Centro Studi del Teatro Stabile di Torino offers a guide to exploring the materials preserved there. Silvia Magistrali, head of the Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa Archive, instead proposes an archive vision that takes up the conservation challenges necessary to restore the complex and multiple picture of Ronconi's presence in contemporary theatre culture. Finally, the *lectio magistralis* that Ronconi gave in 2012 for the Università Iuav di Venezia on the occasion of the conferment of his honorary degree. The 'Memorie' section opens with a personal recollection by Gianfranco Capitta, who recounts of those who, like him, discovered with Ronconi a completely new way of doing theatre. Giovanni Agosti focuses on the context that led the then 23-year-old Ronconi to write *Guerra e Estate*. Ilaria Lepore delves into the relationship between Ronconi and the cooperative model of theatre production. The relationship with the city of Venice is instead explored by Rosaria Ruffini by focusing on the artistic and curatorial research undertaken by Ronconi when he directed La Biennale Teatro di Venezia between 1974 and 1976. The sound of Ronconi's theatre productions is addressed by Simone Caputo through the collaboration between the director and sound designer Hubert Westkemper. Marta Marchetti examines Ronconi's work as director of the Rome Theatre (1994-1994), reconstructing the tension towards an open and workshop-like design. Arianna Morganti and Donatella Orecchi discuss the methodology useful to construct an oral history around the figure of Ronconi. Erica Magris explores the relationship between Ronconi and Bernard Dort. Renata Molinari instead rereads the speeches that Ronconi wrote over the years for Franco Quadri's *Patalogo*. Paola Bertolone's intervention focuses on the stage photos of Tommaso Le Pera. Daniele Siepe focuses on the Centro Teatrale Santacristina project. Claudio Longhi concludes the section with a discussion of the language that Ronconi practised in his directing. 'Spettacoli' section includes Marco Beltrame's study of *Il nemico di se stesso* (1965) and *Fedra* (1969). Simone Dragone reconstructs the complex tour of *Orlando furioso* in Denmark

in 1970. Livia Cavaglieri takes us to Zurich, where in 1972 Ronconi and Arnaldo Pomodoro together designed Heinrich von Kleist's *Das Kätchen von Heilbronn*. Sonia Bellavia reconstructs Ronconi's Austrian productions *Die Bakchen* (*The Bacchae*, 1973) and *Die Vögel* (*The Birds*, 1975) at the Burgtheater in Vienna. Chiara Pasanisi investigates the professional and existential motivations behind Ronconi's work on Georges Bernanos' *Dialoghi delle carmelitane* in 1988. Piermario Vescovo questions the connections between novel and theatre in his work on *Quer pasticciaccio brutto di Via Merulana* by Carlo Emilio Gadda (1996). Giacomo Della Ferrera explores Ronconi's re-readings of Euripides' *Medea* (1981/1996). Francesco Di Cello uses the categories of narratology to explore the relationship between page and stage in directing *I fratelli Karamazov* by Fyodor Dostoevsky (1998). Emiliano Morreale investigates the relationship between image and word that fuels the stage edition of Nabokov's *Lolita (sceneggiatura)* (2001). Rita Agatina Di Leo's study focuses on the socio-political impact of the direction of Aristophanes' *Rane* in 2002. Andrea Peghinelli reflects on the notion of scenic and cultural space in Ronconi's work on Edward Bond's *Compagina degli uomini* (2006). Marco di Maggio questions the reception of *Silenzio dei comunisti* (2006) by the non-specialist left-wing press. Arianna Frattali reconstructs Ronconi's Goldonian productions over the years at the Piccolo Teatro di Milano (2001-2007). The section closes with an essay by Francesca Rigato that restores Ronconi's vision of the dystopian future recounted in *Fahrenheit 451* (2007). The final section 'Appendici' includes a series of Interviews with the young actors and actresses trained by Ronconi. Edited by Associazione Santacristina the interviews are not divided into clear sections, but rather encourage the reader to consider the different areas of research as a whole. Finally, in the Regesto Ronconiano, we provide an overview of the numerous physical and digital archives that preserve evidence of Luca Ronconi's work, including all the archives consulted by the contributors to this issue of Engramma.

keywords | Luca Ronconi; Theatre; Archive; Memory, Productions.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo numero (v. versione online e Albo dei referee di Engramma)

Tracce

Luca Ronconi e Roberta Carlotto a Radio Tre (1997), ASAC, Archivio Luca Ronconi (Sezione 6 Eventi b.81, fascicolo 1, sf. 1).

“A Roberta lascio il mio archivio …”

Rossella Santolamazza

Eravamo nella primavera del 2015 quando ha preso avvio quello stretto e proficuo rapporto tra il mio istituto – la Soprintendenza archivistica e bibliografica dell’Umbria e delle Marche – e Roberta Carlotto, già presidente e poi anche direttore del Centro Teatrale Santacristina di Gubbio. Luca Ronconi si era spento da poco a Milano lasciando nella sua residenza di campagna in Umbria – vicina al suo Centro Teatrale – cospicue *tracce* del suo intenso e sterminato lavoro.

Da allora, insieme con Roberta, abbiamo iniziato a percorrere un lungo cammino, passando per tanti luoghi e coinvolgendo tante persone; un cammino che ci ha fatto scoprire prima, sistemare poi, conoscere e valorizzare infine, un archivio che, costituitosi come sedimentazione inconsapevole di materiale di lavoro e d’uso di un uomo di teatro, si è pian piano trasformato in un più o meno “organico insieme di documenti, e non solo”, grazie all’attenzione, all’interesse e alla tenacia della sua conservatrice e grazie alla cura che noi archivisti siamo soliti dedicare alle nostre amate carte.

Il 16 e 17 dicembre 2021 a Firenze, l’Associazione Nazionale Archivistica Italiana ci chiamò a raccolta in tanti, provenienti da diversi ambiti disciplinari, professionali e istituzionali, per parlare delle carte d’arte e d’artista e di quel convegno, dal significativo titolo *Le Muse in archivio* (Mineo *et al*. 2023) sono stati successivamente, nel 2023, pubblicati gli atti. Nelle conclusioni del volume, nelle sue *Note a margine del convegno*, Giorgetta Bonfiglio-Dosio (2023), una delle più valenti archiviste italiane, sottolinea come lavorare sulle carte di un artista susciti in chi si accinge a riordinarle, un particolare coinvolgimento intellettuale e scientifico, per la necessità di confrontarsi con del materiale assai poco tradizionale e piuttosto eterogeneo, inusuale e inaspettato, che porta l’archivista a dover rielaborare e reinterpretare le certezze della disciplina e ad affrontare la complessità di ciò che riordina. Lavorare sulle carte d’arte e d’artista – ci ricorda sempre la Bonfiglio-Dosio – suscita anche un profondo coinvolgimento emotivo, che costringe l’archivista a tenere a freno quella passione che tali archivi generano per le loro stesse caratteristiche intrinseche.

Tutti gli archivi di persona sono, in generale, sicuramente *sui generis*. Sono sempre il prodotto dell’attività di chi, svolgendola, finisce per lasciar traccia di quanto ha fatto. Ma, in realtà, quanto questa sedimentazione documentaria può essere considerata azione consapevole da parte di quello che in archivistica chiamiamo il “soggetto produttore”? Ciò che si è accumulato in armadi, cassetti, cantine, soffitte, librerie, uffici, studi si genera perché si lavora, si pensa, si riflette, si crea, si legge, si scrive, ma non necessariamente resta per l’espressa volontà di

chi l'ha prodotto, a beneficio di chi vorrà ricordare. È, questa, una problematica prepotentemente presente in tutti gli archivi di persona, ma ancor di più nelle carte d'arte e d'artista.

Veniamo, allora, al nostro artista e al nostro archivio. "Ho sempre preferito non lasciare traccia" – ripeteva Luca Ronconi – ma "a Roberta lascio il mio archivio…": ecco già una contraddizione. Nel testamento di Luca Ronconi, conservato in archivio – un testo manoscritto e da lui sottoscritto, datato Milano 25 settembre 2013 – è proprio Roberta Carlotto ad essere individuata ed indicata come colei che avrebbe dovuto raccogliere quelle *tracce*, non disperderle, che sarebbe dovuta diventare la custode di documenti, foto, libri, oggetti, memoria tangibile della sconfinata produzione artistica, della sua vita professionale ed anche privata.

E chi meglio di lei? Roberta Carlotto, che non è stata sicuramente scelta a caso, ha potuto – con audacia e perseveranza e con il prezioso contributo di Claudia Di Giacomo – assumersi la responsabilità di raccogliere questa eredità, di individuare le strutture e le persone che potessero trovare un luogo per accogliere non solo tutto quello che Luca Ronconi aveva lasciato nella sua casa umbra, ma anche quanto si trovava al Piccolo Teatro di Milano, dove stava ancora lavorando fino a pochi giorni prima della sua morte.

Per due anni – dal 2015 ad aprile 2017 – è stata l'allora Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Umbria e delle Marche, ad aprire le sue porte per avviare e concludere il riordinamento e l'inventariazione del materiale ronconiano, di cui mi sono occupata personalmente. Poi per cinque anni, fino all'inizio del 2022, sempre per conto del Ministero della cultura, è stato l'Archivio di Stato di Perugia a garantirne la conservazione. Infine, dal 2022, tale compito è stato ereditato dall'Archivio storico delle arti contemporanee della Biennale di Venezia, in un contesto sicuramente più accogliente, soprattutto per gli aspetti di valorizzazione dell'archivio, che già dal 26 aprile 2016 era stato dichiarato di interesse storico particolarmente importante dal soprintendente archivistico umbro e quindi era divenuto a tutti gli effetti un bene culturale sottoposto alla disciplina del *Codice dei beni culturali e del paesaggio*. L'Archivio storico delle arti contemporanee della Biennale di Venezia costituisce senz'altro un luogo nel quale potrà più facilmente essere accolto altro materiale che riguarda il teatro di Ronconi, presente in tanti altri fondi di artisti in senso lato, che con lui hanno lavorato e collaborato.

Quello di Luca Ronconi, essendo un archivio d'artista, è dunque – quasi per definizione – un archivio inusuale ed è stato sicuramente inaspettato per me, quando ho iniziato a scoprirlo. È arrivato in disordine, all'interno di tanti scatoloni che poi, strada facendo, si sono trasformati in 793 fascicoli, raccolti in 173 faldoni. Si va dal 1951 al 2015, con carte più antiche – dal 1913 – per la presenza di un piccolo nucleo documentario che si riferisce alla mamma di Ronconi, Fernanda Nardi. Lavorandoci ed iniziando a riflettere su questo lavoro, e poi ad illustrarlo in tante occasioni che si sono presentate, l'ho chiamato un "unicum un po' speciale" (Santolamazza 2017). Che è poi quell'unicum inusuale che ci riporta alla Bonfiglio-Dosio.

Alla documentazione di tipo più tradizionale, e cioè ai copioni, ai programmi di sala, alle locandine, ai manifesti, alla corrispondenza, alle fotografie, alla rassegna stampa, alle tavole, piante, prospetti, planimetrie, disegni delle scene, agli inviti, agli appunti, ai progetti, alle lettere di incarico, contratti e fatture, alle tesi di laurea sui suoi spettacoli, allo stesso materiale audiovideo, ai documenti che si riferiscono alla vita privata, si affiancano, infatti, medaglie, targhe, coppe, sculture, quadri, oggetti. Tante cose, quindi, che potrebbero essere altro, ma che sono state comprese in quel vincolo di appartenenza, determinato dalla sedimentazione e conservazione comune, e che ci fa parlare di questo, come di un archivio in senso lato.

Riordinarlo ha significato passare dal disordine iniziale all'ordine archivistico, dando una struttura al materiale di cui si compone, struttura che, in partenza, nemmeno l'archivista più esperto sa bene quale sia. Ed io non lo immaginavo nemmeno! Occorre, quindi, in una certosina analisi dei singoli documenti, individuare quelle che nel nostro linguaggio tecnico si chiamano le 'serie', cioè i vari livelli descrittivi di un archivio, alle quali poi bisogna riportare i singoli documenti, secondo quei criteri che la dottrina archivistica ha stabilito e che ogni archivista modella volta per volta al materiale specifico che tratta.

Nell'archivio Ronconi, a riordinamento concluso, le serie risultano 19, alcune suddivise in sottoserie e costituiscono, nell'insieme, la rappresentazione delle scelte operate, tra fedeltà alla dottrina e qualche piccolo comportamento eretico. La prima serie si chiama *Attività giovanile*, ed è qui che è stato sistemato – nel fascicolo 12 della busta 1 – il manoscritto della commedia *Guerra ed estate*; la seconda è la serie *Regie*, il fulcro dell'archivio, suddivisa in tre sottoserie *Teatro*, *Lirica*, *Documentazione non attribuita*; quest'ultima un colpo al cuore per l'archivista, perché ci sono foto e documenti legati all'attività teatrale che, nonostante le tante richieste di aiuto, non è stato possibile attribuire a nessuno spettacolo. Ai comportamenti eretici dell'archivista si può riportare, in particolare, la scelta di costituire alcune serie nelle quali per il materiale non documentario costituito da oggetti tridimensionali sono stati creati dei fascicoli (in realtà di solo rimando al pezzo fisico conservato altrove) condizionati nei faldoni. Scelta che tenta di riportare l'"inusuale" all'archivistico.

Anche l'archivio di Luca Ronconi, come la maggior parte, ha vuoti e pieni. Tanti, ma non tutti, sono ad esempio gli spettacoli (sia di teatro che di lirica) di cui qualcosa è stato ritrovato. I vuoti sono dunque le *tracce* mancanti di opere assenti dai titoli dei fascicoli descritti, ma ci sono anche vuoti all'interno degli stessi fascicoli, talvolta troppo poveri per essere la fonte documentaria di spettacoli tanto ricchi e complessi. I 'pieni' sono le *tracce* presenti, sono tutto quel materiale che c'è, che va oltre gli spettacoli teatrali e lirici: c'è la realizzazione di mostre importanti, ci sono l'attività formativa e le scuole di teatro, ci sono gli scritti di Ronconi e le interviste. Tra i 'pieni', poi, si nascondeva qualcosa che non si conosceva bene, e sicuramente si cela ancora qualcosa che varrà la pena ricercare ed approfondire. È nel fascicolo 26 della serie *Scritti ed interviste* – intitolato *Autobiografia incompiuta ed inedita* – che si colloca, per esempio, quel dattiloscritto in due copie, simili ma non uguali, che non si conosceva bene.

Per illustrare l'archivio è stato prodotto quello che la disciplina archivistica considera il più completo strumento di ricerca da mettere a disposizione degli studiosi: l'inventario analitico. Risale al settembre 2017, al termine del riordinamento del fondo, e si presenta nella forma estrinseca come un inventario tradizionalissimo, neanche redatto con un software di descrizione archivistica (si tratta di un pdf, registrato con codice ISBN e pubblicato online nei sistemi dell'Amministrazione archivistica italiana dedicati alla descrizione degli archivi). In copertina ha il suo titolo *Regia e vita. L'archivio di Luca Ronconi*; ha poi la sua premessa, la nota dell'archivista, l'introduzione biografica dedicata a Luca Ronconi e alla sua mamma – i due soggetti produttori – e l'introduzione archivistica, la schedatura analitica del contenuto dei singoli fascicoli; in fondo ci sono la bibliografia e l'indice generale.

A conoscere e studiare l'archivio, invece, ha già iniziato Giovanni Agosti che, a partire dai due documenti sopra citati, sapientemente interpretati ed arricchiti dalla sua profonda conoscenza del teatro ronconiano, ha dato corpo a due volumi, entrambi editi da Feltrinelli: *Prove di autobiografia* (Ronconi 2019) e *Guerra ed estate* (Ronconi 2024). Da archivista penso che valorizzazione migliore di un archivio non potesse essere pensata e realizzata. Giovanni sa, e con lui tutti quelli che si occupano di ricerca storica, che faldoni e fascicoli conservano il conosciuto, ma nascondono anche quell'ignoto che stimola la nostra curiosità e il nostro bisogno di conoscenza.

Non ho avuto modo di conoscere Luca Ronconi e non ho mai visto un suo spettacolo dal vivo, ma ribadisco, avendolo già scritto in altre occasioni, che anche solo attraversando i suoi documenti ho potuto cogliere il profondo valore creativo ed innovativo della sua arte, come pure ho capito che – nonostante quella dell'archivista sia una professione poco conosciuta e poco compresa ed il suo lavoro possa apparire ai più noioso e routinario – la passione, la dedizione, la pazienza e la curiosità che un archivista deve avere per riordinare e descrivere un archivio assomigliano molto alla passione, dedizione, pazienza e curiosità che un artista deve avere per dare forma alla propria opera, per saperne modellare i contorni, per trasformare in un evento creativo un'idea, un testo, una storia, dei personaggi, un copione. Per questo tra un archivista ed un artista può crearsi un rapporto un po' 'speciale'. Percorrere l'archivio di Luca Ronconi, creare la sua struttura, descriverlo cercando di far emergere il maggior numero possibile di spunti di riflessione e di approfondimento per quanti dedicano il loro lavoro allo studio del teatro e dello spettacolo, costituisce, dunque, per me una grande soddisfazione, tutta chiusa in quel lascito testamentario. Ringrazio, quindi, Luca Ronconi, per avermi regalato – inconsapevolmente – una delle più formative esperienze di lavoro della mia lunga carriera di funzionaria archivista!

Riferimenti bibliografici

Bonfiglio-Dosio 2023
G. Bonfiglio-Dosio, *Note a margine del convegno*, in Mineo *et al*., Roma 2023, 365-371.

Mineo *et al.* 2023
L. Mineo, I. Pescini, M. Rossi (a cura di), *Le muse in archivio. Itinerari nelle carte d'arte e d'artista*, Roma 2023.

Ronconi 2019
L. Ronconi. *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano 2019.

Ronconi 2024
L. Ronconi, *Guerra ed estate*, a cura di G. Agosti, Milano 2024.

Santolamazza 2017
R. Santolamazza (a cura di), *Nota dell'archivista* in *Regia e vita. L'archivio di Luca Ronconi*, Inventario analitico, 2017, 7.

English abstract

The contribution reports some reflections on the methodologies and theoretical implications related to the work of systematization and inventory of the private archive of Luca Ronconi, inherited by Roberto Carlotto and carried out by the author, an official of the Archival Superintendency of Umbria and Marche, from 2015 to 2017, returning the story of the archivist's encounter with the artist's papers.

keywords | Luca Ronconi; Archive; Inventory.

L’Archivio Ronconi all’Archivio Storico della Biennale di Venezia

Debora Rossi

Parte del Fondo Bibliografico dell’Archivio Luca Ronconi presso l’ASAC.

La Biennale di Venezia ha istituito un polo internazionale permanente per la ricerca sulle arti contemporanee aperto a ricercatori e istituzioni nazionali e straniere. Il progetto nasce dal potenziamento delle attività dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), già impegnato nella ristrutturazione di una nuova sede all’interno dell’Arsenale, contigua agli spazi delle Mostre e alla Biblioteca dei Giardini. Nell’ambito di questo progetto rientra la definizione di un programma di collaborazione con archivi di artisti, studiosi, storici e istituzioni terze che han-

no partecipato o collaborato con la Fondazione, che prevede, tra le altre attività, l'ospitalità dei loro fondi presso la sede dell'ASAC.

In quest'ottica è stato acquisito, nell'aprile 2022, l'Archivio Ronconi, per volontà di Roberta Carlotto, proprietaria ed erede testamentaria del Fondo. Al complesso archivistico pervenuto dall'Archivio di Stato di Perugia, si sono aggiunti, a seguito dell'attività di ricerca svolta da Roberta Carlotto, tesa a documentare nel modo più completo possibile l'attività di Ronconi, i materiali conservati dall'avvocato Giovanni Arnone e da Paolo Castagna, rispettivamente legale e collaboratore di Luca Ronconi, riguardanti l'attività del Maestro. I documenti pervenuti sono stati riordinati, messi in sicurezza, inventariati e sono confluiti nella Serie Arnone 1968-2010 e nella Serie Castagna 1986-1998 istituite *ad hoc* e facenti parte della documentazione riguardante Luca Ronconi proveniente dai suoi collaboratori.

La Serie Arnone è costituita da 17 faldoni e la documentazione in essa conservata è, perlopiù, di natura amministrativa e legale, consistente in diversi contratti, gestiti dallo Studio Arnone, di Luca Ronconi e di Margherita Palli con diversi teatri, corrispondenza, documentazione finanziaria. Altro materiale legale presente nella serie riguarda questioni di natura privata e alcuni faldoni raccolgono materiale diverso (pubblicazioni e brochure di ambito teatrale, rassegna stampa, copioni teatrali). Il criterio di raggruppamento del materiale è stato principalmente tematico, ovvero relativo a singoli spettacoli o collaborazioni con enti teatrali, pur mantenendo la suddivisione iniziale delle scatole riportata nell'inventario.

La Serie Castagna raccoglie materiale conservato da Paolo Castagna, collaboratore di Luca Ronconi. Trattasi principalmente di copioni di lettura e di movimento relativi a spettacoli di Luca Ronconi nei quali sono presenti annotazioni manoscritte. I documenti sono stati collocati in buste seguendo la cronologia dei materiali (1986-1998).

A tali documenti, si aggiunge il materiale donato dall'arch. Gianni Ravelli, che ha curato scena e costumi di due spettacoli realizzati a Spoleto (Spoleto Sperimentale 1994). È stata, inoltre, istituita la Serie "Materiale miscellaneo" contenente materiale pervenuto da varie fonti all'ASAC, a partire dal 2023, con l'intento di conservare e valorizzare l'eredità artistica del Maestro. Si tratta di documentazione non afferente ad alcuna delle altre serie dedicate all'attività di Luca Ronconi (opuscoli, comunicati stampa, pieghevoli, stampe fotografiche).

Sui materiali provenienti dall'Archivio di Stato, dal Centro Teatrale Santacristina e, direttamente da Roberta Carlotto sono state svolte le seguenti attività. Revisione, condizionamento e catalogazione nel Servizio Bibliotecario Nazionale dei dischi in vinile (n. 296 titoli): al seguente link è possibile consultare le relative schede di catalogo. Revisione e aggiornamento del catalogo relativo al materiale audiovisivo, conferito da Roberta Carlotto, che si compone di 187 titoli su diversi supporti relativi a spettacoli teatrali, interviste, programmi televisivi, opere liriche. Catalogazione e revisione del fondo bibliografico: il Fondo bibliografico "Luca Ronconi" rappresenta una raccolta di grande valore, contenente materiali legati al mondo del teatro e ad altre discipline culturali e scientifiche.

Una parte del materiale in questione è arrivata parzialmente catalogata dall'Archivio di Stato di Perugia, mentre il resto, non ancora trattato, era ancora depositato in scatoloni. I volumi presenti in questi contenitori non erano stati sottoposti a trattamenti conservativi, rendendo necessaria l'esecuzione di interventi di spolveratura e condizionamento prima di procedere alla catalogazione. Inoltre, un ulteriore insieme di libri e periodici è stato ricevuto dal Centro Taetrale Santacristina. Anche per questo materiale si è reso indispensabile un intervento preliminare di pulizia e risanamento, al fine di garantire la conservazione e l'integrità dei documenti prima della loro catalogazione e archiviazione.

La catalogazione e revisione del fondo, avviata nel settembre 2022 e completata nel settembre 2023, ha portato all'assegnazione di un totale di 6.362 inventari. Di questi, 6.095 sono libri e cataloghi, mentre 267 sono fascicoli di periodici.

L'analisi approfondita del materiale conservato ha rivelato una notevole varietà di contenuti. Oltre alla sezione principale, focalizzata sul teatro antico e contemporaneo, il fondo include anche opere riguardanti filosofia, storia, religioni, sociologia e botanica. Queste aree tematiche arricchiscono ulteriormente la raccolta, testimoniando l'ampiezza degli interessi culturali e intellettuali di Luca Ronconi, sempre caratterizzati da una visione multidisciplinare del sapere.

Il processo di catalogazione nel Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN), curato dall'ASAC, ha reso questi materiali finalmente più accessibili, favorendo la fruizione da parte di ricercatori, studiosi e appassionati.

In continuità con il trattamento documentario intrapreso dall'Archivio di Stato di Perugia, i volumi sono stati organizzati secondo il sistema di collocazione per formato. Una sezione distintiva è stata riservata ai volumi antichi, stampati prima del 1831, appartenenti alla collezione del Maestro (64 opere). Tale sezione ha ricevuto una sistemazione specifica per garantirne una conservazione adeguata, in considerazione del suo valore storico. Per quanto riguarda i periodici, essi sono stati riordinati secondo un criterio sistematico che prevede la classificazione per titolo, annata e numerazione progressiva dei fascicoli.

Inoltre, è stato istituito un collegamento con l'Authority "Luca Ronconi" per facilitare la ricerca e la consultazione del materiale custodito. Sono state riportate numerose segnalazioni di note, trascrizioni e dediche, tra cui spiccano i nomi di illustri esponenti della cultura italiana, come Dacia Maraini, Carlo Ginzburg, Massimo Mila e Giorgio Celli.

Durante la catalogazione, sono stati rinvenuti all'interno di alcuni volumi vari documenti cartacei, principalmente biglietti e lettere, che sono stati separati dai libri per garantirne una conservazione ottimale. Per ciascun documento è stata annotata la corrispondenza con il numero di inventario del libro in cui è stato trovato. Infine, nel fondo bibliografico sono stati recuperati anche materiali non librari, che, insieme ai documenti rinvenuti all'interno dei volumi, sono stati incorporati nel fondo documentario, al fine di garantirne una gestione e conservazione adeguata. Il materiale è visibile online nel catalogo OPAC SBN.

L'Archivio Ronconi si distingue per essere vivo e in continua espansione in quanto si arricchisce del materiale prodotto in occasione delle manifestazioni dedicate al Maestro. La Biennale è impegnata nella valorizzazione della figura di Ronconi attraverso iniziative dirette, quali la realizzazione della Giornata di studi dedicata a Luca Ronconi e la proiezione presso il Teatro Rossini di Venezia del documentario *75 Biennale Ronconi Venezia* di Jacopo Quadri (Palomar, 2022) svoltesi nel marzo 2023, e nella collaborazione con il Centro Teatrale Santacristina (realizzazione documentario diretto da Jacopo Quadri, 2022, *Il Luca di Gubbio*, mostra fotografica realizzata a Gubbio nel 2024, realizzazione di documentazione video relativa a spettacoli e interviste, 2024).

Oltre ai materiali presenti nell'Archivio Ronconi, nei Fondi archivistici della Biennale di Venezia sono conservati i documenti relativi all'attività del Maestro nel quadriennio 1974-77, durante il quale fu direttore del Settore Musica e Teatro, e i documenti relativi alle sue numerose partecipazioni alla Biennale Teatro, comprese tra il 1968 e il 2012, anno in cui fu insignito del Leone d'Oro alla carriera.

English abstract

The intervention tracks the conservation and updating work of Luca Ronconi's private archive, which merged into the Historical Archive of the Venice Biennale (ASAC) in April 2022. The author reports on the various ongoing activities, aimed both at completing the inventory and at acquiring new private funds from other producing entities, in a perspective of an open and dynamic archive.

keywords | Luca Ronconi; Archive; ASAC.

Studiare Luca Ronconi al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino

Anna Peyron

Il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, istituito nel 1974, raccoglie, conserva e mette a disposizione del pubblico la documentazione utile a ricostruire la storia del teatro italiano del Novecento. All'Archivio Storico del Teatro Stabile di Torino, fondato nel 1955, si affianca il ricco Archivio Documentario dello Spettacolo, sorto sull'Archivio della rivista "Il Dramma", acquisito dal Teatro Stabile nel 1973 e da allora continuamente aggiornato. Tale Archivio è costituito da migliaia di buste, organizzate per autori e titoli e cronologicamente per regia, contenenti rassegna stampa, locandine, programmi di sala, fotografie ecc. Moltissimo è il materiale riguardante Luca Ronconi, che con il Teatro Stabile di Torino ha lungamente collaborato, a partire dall'allestimento del *Riccardo III* di Shakespeare del 1968, attraverso la Direzione del Teatro torinese (1989-1994) e della Scuola per Attori dalla sua fondazione nel 1991 al 1997, fino ai 5 spettacoli per le Olimpiadi della cultura del 2006 e a *Fahrenheit 451* della stagione successiva: tutti i documenti relativi all'attività del Maestro con il TST sono accessibili online. Sull'archivio online si possono inoltre effettuare ricerche per parole sui fascicoli della rivista "Il Dramma", 1925-1983, interamente digitalizzati, trovando tutte le occorrenze nelle quali ricorre il nome di Ronconi. Nell'Archivio Documentario dello Spettacolo infine è conservata moltissima documentazione sugli spettacoli non prodotti dal Teatro Stabile di Torino, utili a tracciare l'attività del grande regista, fin dagli esordi come attore, a partire da *Tre quarti di Luna* di Luigi Squarzina, 1953, per arrivare a *Lehman Trilogy* di Stefano Massini, 2015; nonché 20 faldoni alla voce Luca Ronconi contenenti, in ordine cronologico, materiali biografici e sulle regie d'opera in musica.

1 | Locandina *Riccardo III* di William Shakespeare, regia di Luca Ronconi, produzione Teatro Stabile di Torino, debutto: Torino, Teatro Alfieri, 19 Febbraio 1968.

L'Archivio Storico del Teatro Stabile di Torino conserva la documentazione artistica relativa alle stagioni, agli spettacoli prodotti e alle attività del TST,

organizzata, in ordine cronologico, per tipologia di documenti (manifesti e locandine, bozzetti di scena e figurini di costumi, fotografie, rassegne stampa, programmi e schede di sala, copioni annotati, comunicati stampa ecc.). Nel 2015, in occasione dei 60 anni dalla fondazione del Teatro Stabile e dei 40 anni del Centro Studi, attraverso un finanziamento del Mibact ottenuto vincendo un bando molto selettivo, tutta la documentazione, unitamente alla collezione dei fascicoli della rivista "Il Dramma" è stata resa accessibile online. Nel 2019 con il riversamento del catalogo della Biblioteca nell'Archivio online, si è resa possibile la ricerca incrociata delle diverse risorse, mettendo in relazione le monografie e i contributi pubblicati all'interno di monografie o periodici con l'artista e lo spettacolo di cui trattano.

Accedendo all'Archivio online e inserendo il nome Luca Ronconi nel campo "cerca", il sistema restituisce 259 risultati in Archivio e 495 in Biblioteca (per effettuare una ricerca più precisa si può inserire il nome tra virgolette alte ottenendo 227 risultati in archivio e 273 in biblioteca): programmi di sala, rassegne stampa, fotografie ecc.; uno dei primi risultati è la Persona Luca Ronconi e cliccandovi sopra si visualizzano in maniera più ordinata i materiali presenti.

Innanzitutto i documenti consultabili integralmente e scaricabili: 26 fotografie (ritratti o momenti di prove e una rara fotografia di Ronconi nel ruolo di Lukas in *L'uomo difficile* di Hugo von Hofmannsthal, stagione 1989-90); l'opuscolo: *Luca Ronconi con il Teatro Stabile di Torino*, pubblicato in occasione della scomparsa del maestro, il 21 febbraio 2015; la rassegna stampa e il video integrale della serata *Speciale Ronconi a Torino. Immagini, ricordi e testimonianze*, Teatro Gobetti, 10 novembre 2016.

Dopo gli oggetti si trova la voce 'Regia' e l'elenco degli spettacoli prodotti dal Teatro Stabile di Torino in ordine alfabetico: da *Affabulazione* di Pier Paolo Pasolini, a *Venezia salva* di Simone Weil, 28 titoli (per un totale di 44 schede di spettacoli, che comprendono i titoli ripresi nelle stagioni successive). Qui li elenchiamo per comodità in ordine cronologico: *Riccardo III* di William Shakespeare, 1968; *Fedra* di Jean Racine, 1984; *Mirra* di Vittorio Alfieri, 1988; *Besucher* di Botho Strauss, 1989; *Strano Interludio* di Eugene O'Neill, 1990; *La vita offesa. Storia e memoria dei Lager nazisti nel racconto dei sopravvissuti, L'uomo difficile* di Hugo von Hofmannsthal, 1990; *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, 1990; *La pazza di Chaillot* di Jean Giraudoux, 1991; *Nella gabbia* di Henry James (Allestimento dell'Audac in coproduzione con il TST), 1991; *Misura per Misura* di William Shakespeare, 1992; *L'aquila bambina* di Antonio Syxty, 1992; *Fragments* da Jean Genet, 1992; *Donna di dolori* di Patrizia Valduga, 1993; *Affabulazione* di Pier Paolo Pasolini, 1993; *Pilade e Calderon* di Pier Paolo Pasolini, 1993; *L'affare Makropulos* di Karel Čapek, 1993; *Venezia salva* di Simone Weil, 1994; *Qualcosa di vero dev'esserci... da Luigi Pirandello*, coregia Mauro Avogadro, 1995; *Ruy Blas* di Victor Hugo, 1996; *Peccato fosse puttana* di John Ford, 2003; *Troilo e Cressida* di William Shakespeare, 2006; *Atti di guerra* di Edward Bond, 2006; *Il Silenzio dei comunisti* di Vittorio Foa, Miriam Mafai, Alfredo Reichlin, 2006; *Lo specchio del diavolo* di Giorgio Ruffolo, 2006; *Biblioetica. Dizionario per l'uso* di Gilberto Corbellini, Pino Donghi, Armando Massarenti, 2006; *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury, 2007.

Cliccando su ciascuno spettacolo, si possono visualizzare e scaricare i materiali collegati (fotografie, bozzetti e figurini, rassegna stampa, locandine e manifesti ecc.) e si possono esplorare le relazioni con gli autori dei testi rappresentati, i traduttori, i collaboratori artistici, gli interpreti, i luoghi (teatri) del debutto e la stagione nella quale lo spettacolo è stato prodotto. La documentazione varia in base allo spettacolo: numerosissima è quella collegata a *Gli ultimi giorni dell'Umanità* di Karl Kraus, che debuttò il 29 novembre 1990 nell'ex sala presse del Lingotto e vide coinvolti 60 attori e più di 80 tecnici. Oltre ai consueti materiali quali locandina e manifesti, rassegna stampa, programmi di sala (quello dello spettacolo e quello relativo ai costumi), bozzetti di scena, le molte fotografie (Luca Ronconi, Giordano Mancioppi, lo staff tecnico, 27 fotografie delle prove, 82 fotografie dello spettacolo, a colori e in bianco e nero) e il trailer, nella versione televisiva, si può accedere anche all'ampia rassegna stampa estera, quella relativa ai premi ricevuti, quella della versione radiofonica e di quella televisiva, ai materiali del responsabile del coordinamento tecnico Giordano Mancioppi (pianta ex sala presse, pianta dei binari, pianta del praticabile generale, disposizione carri e macchine stampa, movimentazione di locomotive e carri, misure e pianta delle macchine stampa, richiesta attrezzeria militare, elenco attrezzeria e attrezzeria minuta, diario priorità direttore di scena, ipotesi movimentazione, posizione attori, richieste attrezzeria, elenco attrezzeria, movimenti carri con attori, sequenze scene e tecnici, movimenti spettacolo bianco e nero e movimenti spettacolo a colori, attrezzeria da preparare, carrellini in sequenza, disegni attrezzeria, movimenti ad personam, movimenti carrellini e gabbie, movimenti carrellini, distribuzione personale per scene, elenco maestranze per lettera, elenco maestranze per ruoli, movimenti di tutto spettacolo), al copione annotato del direttore di palcoscenico Cosimo Moliterno, con le indicazioni dei movimenti e a quello annotato del direttore di scena Giordano Mancioppi e alle note di scenografia di Daniele Spisa. In fondo alla scheda dello spettacolo vengono infine riportati i riferimenti ai testi presenti in biblioteca. Mentre di *Fragments* da Jean Genet, spettacolo che debuttò al Teatro Carignano il 6 aprile 1992, in occasione dell'apertura del settimo Festival internazionale di Film con tematiche omosessuali, la documentazione è molto scarsa: comunicato stampa, invito e rassegna stampa (molte presentazioni e anticipazioni ma nessuna recensione vera e propria), né fotografie o video.

Alla voce seguente, 'Curatore', si trova il link a *Domani* (2005-2006), il progetto ideato da Luca Ronconi e Walter Le Moli per le Olimpiadi della Cultura 2006, che mette in scena cinque spettacoli teatrali (*Troilo e Cressida* di William Shakespeare; *Atti di guerra* di Edward Bond; *Il Silenzio dei comunisti* di Vittorio Foa, Miriam Mafai, Alfredo Reichlin; *Lo specchio del diavolo* di Giorgio Ruffolo; *Biblioetica. Dizionario per l'uso* di Gilberto Corbellini, Pino Donghi, Armando Massarenti) che trattano altrettanti temi universali: la Storia, la Guerra, l'Etica, la Tecnologia e la Finanza. I documenti collegati riguardano il progetto in generale (locandine e manifesti, 3 programmi di sala, foto delle due conferenza stampa). Dalla scheda del progetto si può accedere alle schede dei 5 spettacoli e in fondo alla scheda si trovano i riferimenti ai titoli in Biblioteca che trattano del progetto. Abbiamo poi la voce Interprete, con *L'uomo difficile*

(1989-1990), già citato sopra a proposito delle fotografie, nel quale Ronconi interpretava per alcune recite il ruolo di Lukas (primo cameriere in casa Bühl).

2 | Luca Ronconi, Foto Davide Peterle, cortesia Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale. Il regista nell'ex Sala Presse del Lingotto durante l'allestimento de *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1990-1991); sullo sfondo le macchine da stampa d'epoca utilizzate nello spettacolo.

Alla voce 'Direttore' sono elencate le quattro stagioni, dal 1989-1990 al 1993-1994, che videro Ronconi alla direzione artistica del TST. Cliccando su ciascuna stagione si accede alla relativa scheda dove, nella parte descrittiva, vengono riportati gli spettacoli prodotti, ai quali è possibile accedere tramite i link che si trovano sulla destra, e quelli ospitati. Per ogni stagione si trovano i documenti che riguardano la programmazione e le diverse attività del Teatro: manifesti e locandine della stagione, i comunicati stampa, programmi ecc.

Le voci successive elencano i documenti conservati in biblioteca: saggi monografici o inseriti all'interno di monografie o periodici, individuati con un accurato lavoro di spoglio. In primo luogo quelli che parlano del Maestro e del suo lavoro (Soggetto citato), poi i suoi scritti (Autore) e quelli da lui curati (Responsabilità secondaria). A differenza della documentazione d'archivio che, come già accennato è consultabile e scaricabile integralmente sul sito, i documenti conservati in biblioteca, per ragioni di diritto d'autore, possono essere consultati in sede.

Un discorso a parte meritano i video, che sono collegati allo spettacolo solo in forma di trailer di pochi minuti: per ragioni di contratto nazionale non è infatti possibile pubblicarli integralmente online. Chi desidera consultare lo spettacolo completo è invitato pertanto a recarsi presso la nostra sede. Tuttavia, in caso di impossibilità a venire di persona, a fronte di una richiesta motivata e destinata al solo fine di studio personale, il Centro Studi offre un servizio di visione da remoto attraverso un link non scaricabile. Oltre ai video presenti sulla piattaforma digitale, al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino sono conservati molti altri titoli di spettacoli ronconiani, e registrazioni di incontri, lezioni, interviste ecc. utili ad approfondire lo studio (il catalogo dei video è riservato e vi si può accedere solo presso la nostra sede).

Sulla piattaforma dell'Archivio digitale si può effettuare una ricerca per parola sui fascicoli della rivista "Il Dramma", 1925-1983, andando nella sezione dedicata alla rivista, cliccando poi sulla stringa che permette di effettuare la ricerca per parole all'interno dei fascicoli del Dramma e inserendo il termine "Luca Ronconi", tra virgolette in modo da circoscrivere la ricerca. Il sistema restituisce 31 fascicoli che si possono ordinare per data ascendente e si trova ad esempio una fotografia di Luca Ronconi con Anna Proclemer e Vittorio Gassmann in *Tre quarti di luna* di Luigi Squarzina (s.a. 1953, 54), oppure, Luca Ronconi è menzionato quale interprete de *La bisbetica domata* per la regia di Franco Enriquez (Calendoli 1962, 117); o ancora si trova una recensione di Vito Pandolfi de *La putta onorata* e *La buona moglie* di Goldoni, regia di Luca Ronconi, con Carla Gravina, Corrado Pani, Giammaria Volonté, Ilaria Occhini (Pandol-

fi 1964); per finire con la recensione dell'*Ernani* di Giuseppe Verdi, regia di Luca Ronconi, al Teatro alla Scala (Nastasi 1982). Abbiamo finora analizzato come si può studiare Luca Ronconi nell'Archivio Storico del Teatro Stabile di Torino e quale sia la documentazione disponibile alla consultazione online. Moltissima altra documentazione è conservata al Centro Studi, in quello che definiamo l'Archivio documentario dello spettacolo, che conserva i materiali raccolti dalla redazione de "Il Dramma", acquisiti dal Teatro Stabile di Torino nel 1973 e base su cui si fonda il Centro Studi, continuamente aggiornati fino ai giorni nostri. Tale documentazione è conservata in migliaia di buste, ordinate alfabeticamente per Autore, titolo e cronologicamente per allestimento. Il materiale non è inventariato ma è facilmente consultabile.

Per quanto riguarda le regie di Luca Ronconi si possono consultare le buste relative agli spettacoli ospitati nel cartellone del teatro Stabile di Torino: *Utopia* di Luca Ronconi da Aristofane, produzione della Cooperativa Tuscolano, con il patrocinio della Biennale di Venezia e del TST (1975-1976); *L'anitra selvatica* di Henrik Ibsen, Teatro Stabile di Genova (1977-1978); *Santa Giovanna* di G. B. Shaw (1983-1984); *La serva amorosa* di Carlo Goldoni, Audac e *Dialoghi delle carmelitane* di Georges Bernanos, Ater/Emilia Romagna Teatro (1987-1988), *Tre sorelle* di Anton Cechov, Audac (1988-1989); *Aminta* di Torquato Tasso, Teatro di Roma (1993-1994); *Medea* di Euripide, Teatro degli Incamminati (1996-1997); *Memorie di una cameriera* di Dacia Maraini, Teatro Stabile dell'Umbria / Teatro di Roma (1998-1999); *I due gemelli veneziani* di Carlo Goldoni, Piccolo Teatro di Milano / Teatro Biondo Stabile di Palermo (2001-2002); *Quel che sapeva Maisie* di Henri James, Piccolo Teatro di Milano / Teatro di Genova (2002-2003); *Il Ventaglio* di Carlo Goldoni, Piccolo Teatro di Milano (2007-2008); *Odissea. Doppio ritorno: Itaca* di Botho Strauss e *L'antro delle ninfe* da Omero e Porfirio, Centro Teatrale Santacristina / Teatro Comunale di Ferrara (2007-2008), *Giusto la fine del mondo* di Jean-Luc Lagarce, Piccolo Teatro di Milano (2009-2010), *La modestia* di Rafael Spregelburd, Piccolo Teatro di Milano / Festival dei Due Mondi di Spoleto / Associazione Middelfest (2012-2013); *Pornografia* di Witold Gombrowicz, Piccolo Teatro di Milano / Centro Teatrale Santacristina (2013-2014); *Lehman Trilogy* di Stefano Massini, Piccolo Teatro di Milano (2016-2017), che contengono documentazione che non riguarda soltanto le recite torinesi, ma anche il debutto: alla scheda di sala prodotta per le recite a Torino si affianca quella della prima rappresentazione e così anche per la rassegna stampa, i programmi di sala, le locandine ecc.

Al Centro Studi conserviamo anche documentazione relativa a spettacoli che non sono stati ospitati nei nostri teatri. Per poter effettuare questo tipo di ricerca bisogna partire dall'elenco degli spettacoli allestiti da Luca Ronconi perché, come già evidenziato, la documentazione si trova sotto gli autori rappresentati. Un utile strumento è il sito dedicato al Maestro, il cui link è accessibile anche dalla piattaforma dell'archivio digitale del TST, sulla pagina dedicata a Ronconi. Consultando il sito abbiamo nella sezione dedicata al Teatro l'elenco dei titoli. Ad esempio su *Danza macabra* di August Strindberg (Spoleto, Teatro Caio Melisso, 27 giugno 2014), nella busta si trova il programma di sala e 7 recensioni. Se si cercano, a titolo esemplificativo, i primi spettacoli allestiti da Ronconi: nella busta Goldoni, Carlo, *La buona*

3 | *Diario di Anna Frank*, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino. Archivio Documentario dello Spettacolo Sez. II, Busta Frances Goodrich, Albert Hackett – *Il diario di Anna Frank*, regia di Giorgio De Lullo, produzione Alberto Cappelli, debutto: Torino, Teatro Carignano, 31 gennaio 1957, con Romolo Valli, Elsa Albani, Niky De Fernex, Annamaria Guarnieri, Nino Marchesini, Diana Torrieri, Luca Ronconi, Renata Mauro, Mario Maranzana, Ferruccio De Ceresa.

moglie, 1963, regia di Luca Ronconi, sono conservati 12 ritagli stampa (recensioni su *La buona moglie* e lo spettacolo abbinato *La putta onorata* e articoli relativi allo scioglimento della compagnia Carla Gravina, Corrado Pani, Giammaria Volonté, Ilaria Occhini). Su *Misura per misura* di William Shakespeare (produzione Centro Teatrale Italiano, Torino, Giardini di Palazzo Reale, 5 luglio 1967), 1 fotografia e 11 recensioni. Su *Die Backen*, di Euripide, Vienna, Burgtheater, 9 giugno (Quadri 1973; Quadri, Ronconi 1973).

Anche sugli esordi di Luca Ronconi come attore al Centro Studi si trovano diversi materiali. Nella busta relativa a Luigi Squarzina, *Tre quarti di luna* sono conservate 4 fotografie, tra le quali quella già citata (s.a. 1953) e ampia rassegna stampa e così, sempre a campione, a titolo esemplificativo, perché la ricerca puntuale sarebbe troppo lunga, su *Il diario di Anna Frank*,

regia di Giorgio De Lullo, che debuttò il 31 gennaio 1957 al Teatro Carignano, a quel tempo non ancora gestito dal Teatro Stabile di Torino: il programma di sala, ampia rassegna stampa, 7 fotografie, di cui 3 con Ronconi; o su *Il costo di una vita* di Bruno Magnoni, regia di Paolo Giuranna, Teatro Stabile di Bologna, 29 marzo 1963: il programma di sala, 19 fotografie, di cui 8 con Ronconi, alcune delle quali pubblicate a corredo della recensione (Bertani 1963). Infine, sempre nell'Archivio Documentario dello spettacolo sotto la voce 'Ronconi, Luca' si trova, organizzata in 13 buste la documentazione biografica che non riguarda spettacoli specifici, suddivisa per: Busta 1) Fotografie, biografia, teatrografia; Busta 2) Teatro Televisivo e Radiofonico, Ronconi legge Leopardi, Premi; Busta 3) Mostre; Busta 4) Laboratorio di Prato; Busta 5) Lauree honoris causae (Perugia 2003, Urbino 2006); Busta 6-Busta 12) Articoli generali in ordine cronologico dal 1970 al 2015; Busta 13-20) recensioni e materiali sulle regie di opere in musica, organizzati in ordine alfabetico di titoli, con molti titoli per ogni busta.

Riferimenti bibliografici

Bassano 1962
E. Bassano, *Il diavolo e il buon Dio*, "Il Dramma" 38/311 (dicembre 1962), 119-121.

Bertani 1963
O. Bertani, *Il prezzo della solidarietà*, "Il Dramma" 39/320 (maggio 1963), 5-8.

Calendoli 1962
G.C. Calendoli, *Zibaldone dell'estate*, "Il Dramma" 38/311-312 (agosto-settembre 1962), 101-102; 117-118.

Nastasi 1982
G. Nastasi, *Lirica Recensioni. Giuseppe Verdi. Ernani*, "Il Dramma" LVIII/9-10 (novembre/dicembre 1982), 77-78.

Pandolfi 1964
V. Pandolfi, *Con Goldoni nasce la noia*, "Il Dramma" 40/328 (gennaio 1964), 88-89.

Quadri 1973
F. Quadri, *Nel mondo proibito dei misteri di Dioniso*, "Sipario" 327-328 (1973), 36-37.

Quadri, Ronconi 1973
F. Quadri, L. Ronconi, *Le Baccanti a Vienna*, intervista di F. Quadri a L. Ronconi in "Fuoricampo" 4 (1973), 3-14.

s.a 1953
s.a. [Foto], Franco Pastorino, Margherita Autuori, Luca Ronconi, Anna Proclemer, Vittorio Gassmann, in *Tre Quarti di luna* di Luigi Squarzina al Teatro d'Arte Italiana di Roma, "Il Dramma" 29/178 (aprile 1953), 54.

Sitografia

archivio.teatrostabiletorino.it/

archivio.teatrostabiletorino.it/il-dramma/

archivio.teatrostabiletorino.it/entita/3801-ronconi-luca-1933-2015

lucaronconi.it/

English abstract

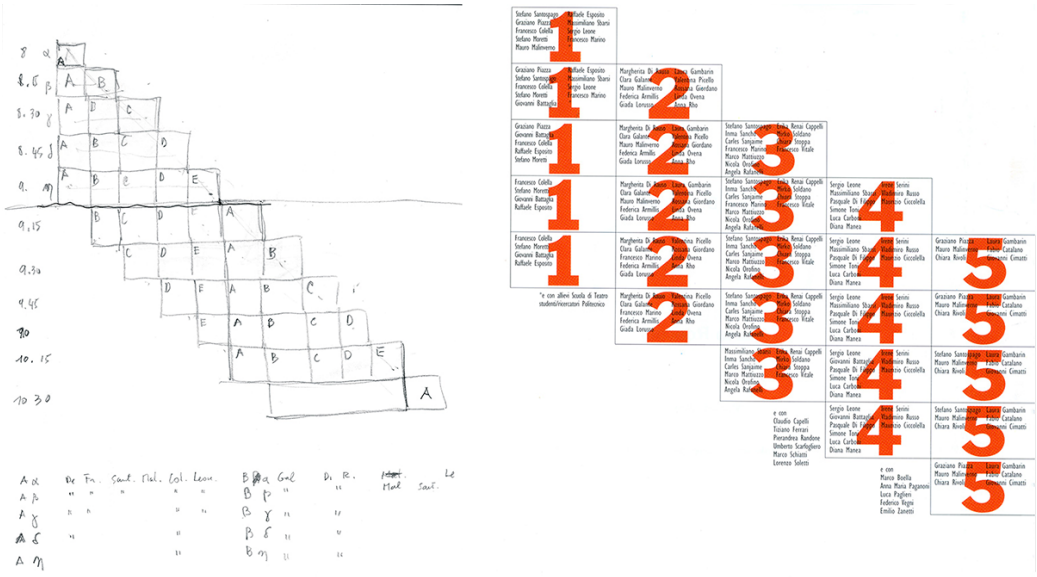
The contribution offers a description of various types of documentary materials related to Luca Ronconi, preserved at the Centro Studi del Teatro Stabile di Torino. It also aims to serve as a guide for users to explore these materials – most of which have been digitized – with the goal of ensuring efficient access and promoting the value of documentary sources for theatre history.

keywords | Luca Ronconi; Archive; Teatro Stabile Torino.

Visioni d’archivio

Luca Ronconi al Piccolo Teatro di Milano nelle tracce documentali

Silvia Magistrali



Materiali conservati presso l’Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano – Teatro d’Europa, relativi a *Infinite*s di John D. Barrow, regia di Luca Ronconi (Piccolo Teatro di Milano – Teatro d’Europa/Fundacion de las Artes Escenicas de la Comunidad Valenciana). Spazio Bovisa, stagione 2001-2002. *Infinites: le stanze*, nello schema tracciato da Luca Ronconi e nella versione pubblicata nel programma di sala (dettaglio).

“Pregola telegrafarmi eventuale disponibilità anno prossimo et onorario”[1]: questa concisa richiesta, indirizzata da Paolo Grassi al giovane attore Luca Ronconi nell’agosto 1953, apre il fascicolo della corrispondenza conservato presso l’archivio del Piccolo Teatro di Milano. Alla risposta di Ronconi, che richiede maggiori informazioni, soprattutto sulla “parte artistica”[2], Grassi replica affermando che è necessario un atto di fiducia (“bisogna che lei si affidi e abbia fiducia”)[3] nei confronti del Piccolo, giacché non è abitudine del Teatro condividere anticipazioni di questo genere. La corrispondenza con Grassi, e successivamente con Giorgio Strehler,

prosegue nei decenni successivi con auspici di collaborazione e affettuosi scambi augurali. A fronte di sintetici telegrammi e lettere, i fascicoli monografici della rassegna stampa documentano la crescente attenzione che il Piccolo riserva al percorso di Ronconi dagli anni Settanta, estendendosi progressivamente fino agli anni della sua direzione artistica (1998-2015). Il periodo della direzione Ronconi può ora iniziare a essere affrontato sotto il profilo archivistico, grazie al convergere dei materiali conservati in archivio storico e negli altri reparti, e ai fondi versati e donati. Un'indagine che, nel lungo periodo, potrà restituire l'estensione della direzione artistica di Ronconi nella complessità degli incroci, delle relazioni e dei reciproci influssi fra fattori e personalità coinvolte.

L'archivio storico rende fruibile un'articolata documentazione cartacea, come programmi di sala e ritagli stampa, nella sezione dei fascicoli dedicati a stagioni e spettacoli: da questi materiali riaffiora la costellazione di spettacoli, eventi, incontri, nelle prospettive promozionali dell'ente e nella rifrazione della ricezione critica[4]. L'attività stagionale emerge progressivamente negli archivi dei vari reparti, delineando un periplo complesso e dettagliato della produzione teatrale e dell'attività didattica. Spunti iconografici e bibliografici, annotazioni sparse in copioni, faldoni e cartelle testimoniano il lavoro di ricerca e l'intersezione di agenti che contribuiscono alla costruzione dello spettacolo. Ne offrono testimonianza i faldoni del reparto sartoria, che durante la direzione Ronconi avvia un'archiviazione sistematica dei processi produttivi, attestando, tra l'altro, gli spunti e le fasi di selezione dei tessuti, nel tentativo di decriptare le indicazioni del regista e avvicinarvisi.

La sfida più delicata riguarda la conservazione di sezioni documentali frammentate su diversi supporti, come floppy disk, CD e hard disk nelle variabili che contraddistinguono il periodo di transizione dall'analogico al digitale. Nel processo di analisi di questi materiali, di cruciale importanza è la collaborazione con i soggetti produttori, nella ricerca e nella condivisione di dati o di interi patrimoni. L'archivio digitale di Margherita Palli, donato al Piccolo unitamente a un corpus di materiali grafici su carta e ad altre opere, costituisce un esempio emblematico in tal senso. Nelle diverse sezioni, organizzate per spettacolo, è possibile seguire con una chiara scansione cronologica il dettaglio delle fasi di lavorazione. Vi si trovano appunti, note tratte dalle conversazioni con Ronconi, ricerche iconografiche, bozzetti e modellini, fino alla documentazione delle diverse fasi di realizzazione della scenografia. L'interpretazione di sintetiche annotazioni e schizzi del regista può avvalersi qui, come in molti altri casi al Piccolo, delle memorie e della collaborazione di scenografi, costumisti, tecnici e varie maestranze teatrali.

Non sono poche le sfide conservative di un patrimonio archivistico che dai formati digitali si estende fino agli imponenti elementi di scena in gesso e metallo: il tentativo di preservarne l'integrità e le relazioni interne è volto ad estendere le possibilità di comprensione e interpretazione dell'ente in un cruciale quindicennio di direzione artistica. Aprendosi alla molteplicità degli agenti e delle prospettive connesse, l'archivio può tentare di restituire piani e linee narrative di un 'fare teatro' attraversato da molteplici forme di sperimentazione e fermenti innovativi.

Note

[1] Bozza di telegramma, Paolo Grassi a Luca Ronconi, 7 agosto 1953, Archivio Storico Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa (ASPT), Corrispondenza di direzione, fascicolo "Luca Ronconi".

[2] Lettera di Luca Ronconi a Paolo Grassi, 8 agosto 1953, ASPT, fascicolo "Luca Ronconi".

[3] Lettera di Paolo Grassi a Luca Ronconi, 10 agosto 1953, ASPT, fascicolo "Luca Ronconi".

[4] La ricchezza dei materiali documentali è testimoniata dal volume *Luca Ronconi. Gli anni del Piccolo: 1998-2015*, edito dal Piccolo Teatro e da il Saggiatore e pubblicato nel 2025 in occasione del decimo anniversario della scomparsa del regista. Il volume raccoglie tutte le interviste rilasciate da Luca Ronconi in occasione degli spettacoli da lui diretti, prodotti, coprodotti o realizzati in collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

English abstract

This contribution provides a description of various types of materials related to Luca Ronconi, considered in relation to and dialogue with other archival collections that help complete the often fragmented landscape of theatre archives (such as the Margherita Palli collection). The conservative challenge lies in promoting the principle of interoperability between archives, which can help reconstruct the complex trajectory of the director's work over time and across the different spaces in which it unfolded.

keywords | Luca Ronconi; Archive; Piccolo Teatro di Milano.

Venezia, 21 gennaio 2012 – Sale Apollinee del Teatro La Fenice | Cerimonia di conferimento della *Laurea honoris causa* a Luca Ronconi. A sinistra: Luca Ronconi, Walter Le Moli, Amerigo Restucci.

Lectio magistralis di Luca Ronconi

In occasione del conferimento della Laurea honoris causa all'Università Iuav di Venezia (2012)

con una Presentazione di Ilaria Lepore e Marta Marchetti

Presentazione

Tra il 2010 e il 2012, Ronconi è stato tutor del Laboratorio di Teatro Musicale del Corso di Laurea magistrale in Teatro e Arti Visive dell'Università Iuav di Venezia, realizzato in collaborazione con il Teatro La Fenice e coordinato da Walter Le Moli (che per il primo anno collabora insieme a Claudio Longhi). Il laboratorio, che ha visto coinvolti anche altri importanti professionisti come Franco Ripa di Meana, Margherita Palli, Vera Marzot, Gabriele Mayer, Claudio Coloretti, Alberto Nonnato e Luca Stoppini, ha portato alla realizzazione di due spettacoli andati in scena al Teatro La Fenice: *Intolleranza 60* di Luigi Nono (stagione lirica 2011) e *Lou Salomé*, con la regia di Giuseppe Sinopoli (stagione lirica 2011-2012).

A coronamento di questo rapporto con l'ateneo veneziano, il 21 gennaio 2012 la Facoltà di Design e Arti, ha conferito a Ronconi la *laurea honoris causa* in Teatro e Arti Visive. Il riconoscimento, consegnato nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice di Venezia da Amerigo Restucci, rettore dell'Università Iuav, Medardo Chiapponi (Preside della Facoltà di Design e Arti) e Walter Le Moli (direttore del corso di laurea in Teatro e Arti visive), è stato motivato con queste parole: "Per il contributo importantissimo dato al Teatro europeo d'opera e prosa, per l'originale lettura del patrimonio classico e il rinnovamento della visione drammaturgica, per l'esemplare relazione tra arte e spazio scenico sviluppata nel corso della sua eccezionale attività di regista e direttore".

In quell'occasione Ronconi tenne una *lectio magistralis* che, come nel suo stile, si presentava con un andamento discorsivo lontano dalla forma accademica tradizionale. A Venezia poi Ronconi parla a braccio, senza un testo preparato a priori, dando così piena manifestazione di un pensiero intermittente, fatto di interiezioni, digressioni, pause, riprese, a volte spezzato e frammentario, ma sempre capace di restituire una visione profonda del teatro come spazio di riflessione e di invenzione, di didattica e ricerca.

Per rispettare e insieme rendere accessibile la dimensione orale del suo modo di formulare il pensiero, abbiamo scelto nella trascrizione del discorso di intervenire in modo significativo, riorganizzando il testo dove necessario, pur cercando di mantenere la sostanza e l'intonazione originale. Allo stesso tempo, per offrire un'esperienza completa e diretta del suo eloquio, mettiamo a disposizione anche il video integrale della cerimonia, invitando chi legge anche ad

ascoltare il discorso di Ronconi e gli interventi che lo introducono: è infatti forse solo attraverso la voce – nel suo ritmo, nelle sue esitazioni, nei suoi accenti, nel suo porsi in maniera profondamente dialogica – che si può cogliere appieno il carattere unico della riflessione di Ronconi.

Lectio magistralis

Luca Ronconi

Io non sono un regista teorico, e quindi non posso dire che questa sarà veramente una lezione. Lezioni ne faccio, ovviamente, una al giorno. Ma per un pubblico di giovani attori – sono studenti attori, sono studenti registi. Quindi, non essendo teorico, posso fare un esercizio, prendendo una piccola citazione da Goethe, di "delicata empiria"; questa frase mi piace, mi corrisponde. Trovandomi in una sede universitaria e siccome credo che, in fondo, l'anima dell'università sia nella didattica e nella ricerca, proverò a vedere se riesco a organizzare un discorso su quella che è stata la mia esperienza, il mio lavoro su questi due fronti. La didattica e la ricerca, dunque.

Sento di dover fare una premessa. Da quando, più di quarant'anni fa all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, ho cominciato a tenere dei corsi per la gente del teatro, da allora e ancora adesso, continuo a chiedermi: ma io sono proprio un buon didatta? Me lo chiedo, perché di fatto, se penso che ciò che si dovrebbe trasmettere sono delle sicurezze, in fin dei conti questo io non sono mai riuscito a farlo. Quello che devo dire però – che è anche ciò che mi conforta – è che fra le persone oggi attive nel teatro ce ne sono molte – sia attori sia registi, e alle volte anche scenografi di cui non faccio i nomi ma che sicuramente conoscete – che vengono dall'esperienza comune che abbiamo fatto.

Ho detto che non sono teorico, quindi non posso parlare veramente di didattica. Ma posso parlare dell'esperienza con quei giovani e mi piace pensare a quei giovani non come a quelli che pensano di 'fare gli attori', ma come a quelli che pensano – come è stato per me quando avevo diciotto anni – di scegliere il teatro come territorio in cui vivere. Io ho cominciato a fare l'attore, ho fatto il regista, ma avrei potuto – lo dico sempre – fare lo scenografo, e probabilmente anche il tecnico, proprio perché fortunatamente ho individuato precocemente questo luogo, che si chiama teatro, come il pelago in cui mi sarei potuto trovare a mio agio. Grazie a Dio, è stato così. Quindi, più che di ricette professionali, più che di metodi rassicuranti – e ce n'è tanti in teatro, tutti famosissimi, intitolati a figure diametralmente sicuramente più importanti di me – che come tutti quanti i metodi presuppongono un successo che è garantito dalla loro applicazione, c'è un lavoro che si fonda soprattutto sull'esperienza. Per questo, quella garanzia non mi sono mai sentito di poterla dare.

Devo anche dire che il motivo per cui non parlo tanto di me come didatta, di quali sono cioè i miei modi, è che tutti noi registi siamo anche un po' ladri. Naturalmente onesti ladri – voglio sperare. Probabilmente, dall'esperienza didattica è molto più quello che ho ricevuto che quello che sono riuscito effettivamente a trasmettere. Se per trasmettere si intende: nozioni, una precettistica, un 'come si recita', un 'come ci si comporta' ...

Quante volte ti chiedono: "Come si analizza un testo?". Questo i registi lo chiedono sempre. Ma che vuol dire? Non è una questione di fare un'analisi. Ci può essere un giovane regista per cui l'analisi del testo è la cosa fondamentale. Viceversa, un giovane regista per cui l'analisi del testo è secondaria. Il mio lavoro, ogni giorno, è – è stato – questo: il piacere, e soprattutto la curiosità, di trovarmi di fronte a delle individualità e di rapportarmi a ognuno in una maniera diversa.

Ecco, per questo motivo non ho una teoria, e non l'ho mai avuta. Devo dire che non mi piace neanche – non ne ho l'abitudine – farne una a posteriori, come spesso capita a chi lavora in teatro. L'anno prossimo saranno sessant'anni; sei decenni di attività teatrale, con circa – più o meno – duecento spettacoli, tra teatro musicale e teatro parlato. E adesso, cogliendo l'occasione che il conferimento di questa laurea mi dà, cerco di tracciare, di riconoscere la rotta attraverso le tante esperienze che ho fatto.

Cercherò allora di rintracciare alcuni fili che mi hanno guidato nella mia esperienza. Torno a dire: per me l'esperienza didattica non è mai stata disgiunta da quella più pratica. E posso fare un esempio, proprio qui, a proposito di Venezia? Mi pare che il secondo anno che sono stato chiamato qui a fare un corso, l'abbiamo fatto sul *Mercante di Venezia* di Shakespeare, di cui francamente sapevo poco. Non è un caso che, tre o quattro anni dopo, il *Mercante di Venezia* sia diventato uno spettacolo, al Piccolo Teatro di Milano. Io so benissimo che le cose interessanti e anche le sciocchezze che ci siamo detti, i ghirigori, le deambulazioni che abbiamo fatto in quel periodo di corso, sono state un onesto ladrocinio, perché sono tutte quante intervenute nella realizzazione di quello spettacolo.

Allora, vediamo: cerco un po' di andare a ritroso (e non è facile) per ritrovare qualche filo. Mi hanno appiccicato, nel corso di questi quarant'anni, tante di quelle etichette ... Quando ho cominciato – un po' perché il primo spettacolo da cui ho avuto qualche riconoscimento era un dramma elisabettiano che si svolgeva in un manicomio e un po' perché subito dopo ho fatto l'*Orlando furioso* – sono stato attaccato per qualche anno, qualche stagione teatrale, come il "regista della follia".
Poi, siccome mi sono ritrovato, in una di quelle cose della follia che è l'*Orlando furioso* a dover mettere in scena tutto quanto il poema – o quasi tutto – dividendolo in fogli per luoghi e per tappe, per vedere le contemporaneità, sopra il pavimento dell'appartamento dove abitavo a Roma (che era molto grande), e avendo trasferito paro paro, diciamo, quell'organizzazione su una scena, su uno spazio che quindi non poteva essere un palcoscenico, ma era proprio uno spazio aperto; da lì, ecco, il "regista degli spazi". Ma non è affatto vero. Per cui molta gente poi si irrita quando invece prendi un classico greco e lo fai per quello che cercavano di fare.

Praticamente, per ritornare alla didattica, quello che mi interessa certamente è comunicare a dei giovani aspiranti teatranti, che generalmente vengono con idee preconcette, che probabilmente la cosa migliore è cominciare a vedere le cose come sono e fare esperienza di quei testi. In realtà, mi sembra – anche da attore – di invitare a fare una lettura, non tanto una lettura critica. Non ho mai messo in scena nessuno spettacolo secondo le idee di qualcun altro. Anzi, probabilmente nemmeno secondo delle idee, ma semplicemente secondo uno sguardo, che credo sia la cosa che mi ha sempre molto distinto.

Ma tornando sempre alla didattica e parlando di quarant'anni fa, io inizio a ridosso del '68. In quel momento mi è capitata una situazione abbastanza imbarazzante, perché avendo praticamente la stessa età di quelli che contestavano l'insegnamento sono stato immediatamente associato a loro, per ragioni generazionali. Ma devo dire che le cose generazionali mi hanno sempre un po' insospettito. E – ma questo è un inciso – uno dei miei vantaggi è proprio di non essere mai appartenuto, di non essermi mai sentito, in una generazione, né quando avevo diciotto anni, né quando ne avevo venti, né quando ne avevo cinquanta. In quegli anni, mi sono trovato (pur fatte salve e condividendo le legittimissime istanze eversive di quegli anni) nella difficoltà di dover già allora dire che le esperienze si fanno e poi si trasformano. Molto spesso, come si dice nel proverbio, si nasce incendiari e si finisce pompieri. È meglio rimanere poco incendiari e non diventare completamente pompieri. Posso dire quindi che, fin da allora, la mia attività era – e lo è tuttora – rivolta a spingere le giovani generazioni di teatranti. E continuo dicendo teatranti, perché non è affatto la stessa cosa e proprio qui posso anche aprire una parentesi, visto che siamo alla Fenice, ovvero in un teatro musicale.

L'apprendimento teatrale è qualcosa di molto meno rigido, è molto meno disciplinato di quello che è, per esempio, per chi studia la musica. Lì c'è una disciplina molto forte, ci sono delle regole fortissime. Viceversa, chi si avvicina al teatro ha generalmente in testa una specie di mito dell'assoluta libertà che non è sempre profittevole.

Ho perso un po' il filo, ma cerco di riacchiapparlo … Dicevo che mi sono trovato a cercare di avviare i ragazzi, anche i registi, forse anche in odio a quell'etichetta di moda, spingendoli a pensare che le cose passano. Io vedo che, negli ultimi anni, tutti quanti si lamentano molto di una condizione, di un destino di precarietà, eppure non sempre ci si attrezza – e parlo solamente del teatro in questo caso – a fornirsi degli strumenti che possano aiutare a contrastarla, in qualche modo.

Per passare ai temi della ricerca, posso partire da questo. Ho fatto duecento spettacoli, ma ho fatto anche una grandissima fatica ad abituarmi a quel luogo che si riconosce come il vero luogo del teatro, ossia il palcoscenico. Per me, le regole del palcoscenico, i limiti del palcoscenico, ma – dirò di più – anche il significato del palcoscenico mi è profondamente estraneo. Ho dovuto quindi fare un grande sforzo. Intanto per vedere in un altro modo, e poi quando è necessario – perché il mio lavoro è anche una professione – per adattarmi professionalmente a quelle che sono le esigenze di quel luogo, il palcoscenico.

Il mio spettacolo ideale, l'ho sempre detto, è uno spettacolo infinito; per me, già teatro e spettacolo sono due cose che non sono sinonimi, non posso pensare il teatro se non come un'attività interiore – anche interiore – lo spettacolo non lo è. Quindi, quello che ho sempre cercato di fare, di trasmettere ai giovani attori e registi è una unità di libertà. Lo spettacolo che perseguo da sempre – e in qualche modo ci sono anche riuscito – è uno spettacolo di piacere, uno spettacolo infinito. Ecco perché la mia collaborazione con John Barrow, che è un astrofisico, ha dato luogo – ora che cerco di tracciare dei fili della mia attività – a uno degli spettacoli più significativi che ho fatto in questi ultimi anni – *Infinities*. Quello è un argomento che mi è completamente estraneo – non so niente di astrofisica – ma da lì viene, per me, il perché penso il teatro come esperienza: non perché adesso ne so un pochino di più – per sapere un po' di più mi bastava leggere un libro – ma perché posso conoscerla. E qui arrivo al nucleo del mio discorso, io ho sempre pensato il teatro come una forma di conoscenza. Ed è a quello che mi piace invitare i giovani che seguono le mie lezioni: sapere che il teatro può essere una forma di conoscenza molto particolare, non normativa, nella quale la libertà della lettura e anche il condizionamento del testo possano anche coincidere. Questa credo sia una delle prerogative che il teatro può dare alla gente.

Ovviamente, come regista, mi piacerebbe che questa possibilità di libertà fosse data non solamente agli studenti che seguono i corsi, o agli attori ma anche al pubblico che viene a vedere gli spettacoli. Non a caso, all'inizio, il gruppo di lavoro con cui abbiamo fatto il nostro più famoso spettacolo, se non altro quello che mi ha dato più credito, che era l'*Orlando furioso*, l'abbiamo chiamato Teatro Libero, non pensando di poter fare ciò che volevamo, ma pensando che fosse il pubblico a poter fare di noi ciò che voleva. Secondo me, questa possibilità è tuttora qualcosa che mi muove, anche all'interno dei limiti e delle necessità che, in qualche modo, mi si presentano attualmente.

Il discorso è un po' sconnesso e incompleto, però questo lo avevo anticipato. A questo punto dovrei forse rientrare nel rito di queste situazioni. Ammetto, c'è sempre una certa emozione. Chi mi conosce sa che non mi piace manifestare l'emozione. *[Applauso]* Questo, scusate, è un modo traditore di provocarla. Allora, voglio ringraziare il magnifico Rettore, il Preside della Facoltà, il Direttore di Dipartimento per avermi conferito questa onorificenza. Grazie.

Video integrale della cerimonia di conferimento della Laurea honoris causa

Il video integrale è alla pagina: youtu.be/c06qvM2ljf8. 00:00 Saluti del Rettore dell'Università Iuav di Venezia, Amerigo Restucci; 01:24 Introduzione del Preside della Facoltà di Design e Arti, Medardo Chiapponi; 06:10 *Laudatio* di Walter Le Moli, direttore del corso di Teatro e Arti visive; 23:38 Lettura delle motivazioni, Rettore Amerigo Restucci; 25:35 *Lectio magistralis*, Luca Ronconi.

English abstract

This is a transcription of the lectio magistralis delivered by Luca Ronconi on January 21, 2012, in the Apollinee Room, on the occasion of the awarding of an honorary degree in Theater and Visual Arts by the Faculty of Design and Arts at the Iuav University of Venice (Master's Degree in Theater Sciences and Techniques). The transcription is accompanied by the original video recording of the event, offering a direct experience of Ronconi's distinctive way of articulating his thoughts on theater.

keywords | Luca Ronconi; Iuav; Lectio Magistralis.

Memorie

Luca Ronconi, un marziano a Roma

Gianfranco Capitta

Teatro della conoscenza, incontro tra Luca Ronconi e Gianfranco Capitta, Festival della Mente, Sarzana 2012, Archivio privato di Gianfranco Capitta.

Luca Ronconi era molto 'romano' anche se nato, quasi per caso, a Susa in Tunisia, dove quell'anno la madre insegnava. Lo rivelava il suo accento romanesco leggero (che a tratti calcava, con accenti volutamente comici) e anche il rapporto con l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, come allievo, quando era diretta in persona dal fondatore Silvio d'Amico, e poi con la riconoscenza mantenuta per sempre al suo maestro Orazio Costa. Di quell'esperienza e di quegli anni (quelli di frequenza e quelli immediatamente successivi) resta qualche testimonianza anche divertente, come nella versione televisiva (1957) di *Fermenti* di Eugene O'Neill, in cui il giovane attore dava vita allo spregiudicato giovanotto che per far ingelosire la sua recalcitrante futura fidanzata, si mette a corteggiare la 'dissoluta' del paese, ovvero Monica Vitti (all'anagrafe Ceciarelli, cambiato quando era proprio compagna di corso all'Accademia del futuro regista).

Costituirebbe una divertente letteratura da raccogliere, quella dei rapporti con i suoi compagni di corso ancora viventi, tra i quali spicca, raccontato dalla stessa interessata, e proprio a Santa Cristina, il corteggiamento silenzioso e dissimulato verso Anna Maria Guarnieri, futura protagonista di diverse regie ronconiane tra Perugia, Torino e Milano. Proprio con lei si trovò poi a lavorare assieme il giovane Luca, in quella che sarebbe diventata la gloriosa Compagnia dei Giovani, nel 1957: regista De Lullo, Guarnieri e Romolo Valli protagonisti, aiuto regista Lina Wertmuller (che non a caso dopo l'*Orlando furioso* sarà chiamata come vecchia conoscenza a dirigere *La cucina* di Wesker al Valle con gli attori dell'*Orlando* momentaneamente disoccupati).

Nello stesso tempo, tenendo come docente dei corsi all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, Ronconi conosce e forma molti nuovi attori, cui potrà attingere per i suoi spettacoli, così come suo allievo fu Armando Pugliese, che sarà poi il suo fidato aiuto regista per l'*Orlando furioso*, e in diverse altre creazioni, ma anche *rivale* quando con alcuni attori della compagnia (e con Paolo Radaelli manager) darà vita al Teatro Libero, subito reso celebre dal successo del *Masaniello*, inizio di una robusta carriera, con la ferita della mai più totalmente compiuta riconciliazione con l'antico amico.

Dopodiché Luca Ronconi ha continuato a lavorare in teatro e in comparsate e piccole parti in cinema e tv (un ricordo personale viene da uno struggente sceneggiato tratto da *Graziella* di Lamartine, protagonisti Ilaria Occhini e Corrado Pani, che trent'anni dopo per altro il regista avrebbe chiamato come coppia protagonista del *Pasticciaccio* di Gadda/Ronconi all'Argentina.

Come un 'marziano', ma solo in apparenza, continua dunque a muoversi per Roma, tra attori amici e compagnie importanti. E fa di tutto, attore in testi classici, contemporanei, grandi e piccole produzioni, lasciando crescere dentro di sé qualcosa che da tempo andava covando: creare un 'suo' spettacolo, passare insomma alla regia.

Significativa, e interessante, questa sua crescita, che faceva tesoro delle esperienze che andava accumulando. E soprattutto del legame che lui, all'apparenza così distaccato, stringeva via via con i compagni e le compagne di lavoro. Soprattutto attrici: penso alla temibile formazione di future signore della scena che andarono a costituire la prima esperienza di una nuova formula organizzativa, la Cooperativa Tuscolano (così chiamata perché lì, allora estrema periferia romana, si trovava l'ex cinema Folgore che li ospitava, e poi vedremo come si sarebbe ancora ripetuta in qualche modo vent'anni dopo un'esperienza simile). I nomi sarebbero divenuti importanti, in pochi anni: basti citare attrici che sono poi state protagoniste del "nuovo teatro", da Barbara Valmorin ad Anita Laurenzi. Tutta maschile invece la triade leader della compagnia, con responsabilità via via consolidatesi, anche se destinate a grandi, periodiche separazioni e inevitabili riavvicinamenti: Luca ovviamente per la responsabilità artistica, Paolo Radaelli per quella organizzativa (ma allora ancora attore) e Giovanni Arnone per quella legale.

Le sue prime regie fecero letteralmente un botto nella pigra romanità sballottata tra cambiamento dei costumi e il sor Capanna di Checco Durante, il primo centro sinistra e gli sberleffi ingrati alla d'Origlia Palmi. Dopo un debutto assoluto con due Goldoni al titolo di uno e un cast che in futuro sarebbe risultato stellare (Giammaria Volonté, Corrado Pani, Ilaria Occhini, Carla Gravina), ci fu un classicissimo Terenzio estivo *Heautontimorumenos* a Ostia antica (seppur dopo un debutto in Libia), con protagonista femminile un'attrice forse inimmaginabile oggi, Liana Orfei. Si arriva così agli sconvolgenti *Lunatici* elisabettiani, che segnano la sua vera rivelazione: protagonisti Sergio Fantoni e Valentina Fortunato, ma c'è già Marisa Fabbri negli abiti maschili del crudele Vermandero. Ricordo bene al Quirino il turbamento del pubblico, seppure totalmente affascinato dal vedere praticata sulla scena la 'crudeltà', di cui in Europa molto si sentiva parlare e (soprattutto dalla Francia, con Artaud) prendere qui corpo e potenza. Crudeltà e potenza elisabettiani, fino ad allora davvero praticamente sconosciuti al nostro pubblico, improvvisamente emergono per mano sua, che di alcuni testi cura personalmente anche la traduzione.

Forse proprio per quell'apparire Ronconi 'marziano', lo chiama Gassman (che di Flaiano, a proposito del "marziano a Roma" scelto qui per titolo, era del resto amico e sodale) per la regia del suo *Riccardo III*, un trionfo nazionale tra sferragliare di corazze su cavalli di legno e acciaio e un beniamino del pubblico come Gassman, che sulla scena prima di morire fa fuori tutti gli altri.

Ma il '68 del teatro esplode grazie a Ronconi poco dopo, con il *Candelaio* di Giordano Bruno. Testo classico quanto 'maledetto', eversivo quanto l'autore, che non per niente era andato al rogo in Campo dei Fiori, e che in mezzo alle scene (create per altro da Mario Ceroli), aveva in ditta grandi nomi come Sergio Fantoni, Valentina Fortunato e Mario Scaccia. Ma mostrava diverse presenze inquietanti e sconosciute per il momento, come Giancarlo Prati (che resterà fedele al regista fino alla propria fine, orrenda e inspiegata, in Sicilia), Daria Nicolodi, e perfino Ninetto Davoli. Ma soprattutto, troneggiante al centro della scena, una indimenticabile Laura Betti, inesauribile tessitrice di cattiverie e bugie da gran ruffiana. Indimenticabile! (Lei rimase poi per sempre amica di lui, andarono ad abitare nello stesso palazzo, ed entrambi hanno continuato a raccontare per anni, da prospettive ovviamente opposte, di quando lui fu poi costretto a cambiar casa perché lei pretese dal condominio, a buon diritto, l'installazione dell'ascensore per il quarto piano in cui abitava. Che disgraziatamente per lui, passava però per il sottostante bagno di casa Ronconi, che dovette rinunciare alla vasca, e presto traslocò).

Ma mentre si prepara al suo rivoluzionario *Orlando furioso*, Ronconi lancia un'altra provocazione alla classicità, che resta fondamento e insieme privilegiato bersaglio della sua poetica. Al teatro Valle, il cui intero arco scenico viene occupato e chiuso da una grata lignea enorme, alta fino al soffitto. Lì la *Fedra* di Seneca diventa una scacchiera, seppure verticale, di valori e sentimenti. Lilla Brignone è statuaria nel ruolo della temibile donna, autorevole, indiscutibile e sicura di sé. A fianco a lei, nel riquadro contiguo, Gianni Santuccio/Teseo non ha invece il coraggio di guardare avanti, né all'incesto né alla sala che lui sovrasta senza poter nascondere

un senso di vertigine, le mani sempre strette all'impalcatura. Molto sicuro invece, nel ruolo di Ippolito, un giovanissimo Massimo Foschi, che di lì a poco sarà *Orlando furioso*, già pronto a cavalcare cavalli di legno e sentimenti sconfinati. Il pubblico subisce l'effetto della scena, che minaccia un crollo, non solo morale, sulla testa degli spettatori …

Ma, dopo gli esplosivi *Lunatici* elisabettiani, il vero colpo del maestro sta per arrivare. *Orlando furioso* cambia per sempre il teatro, e non solo italiano: nel linguaggio, la postura, la fisicità, il suono delle parole (che pure rimangono rigorosamente quelle di Ariosto). Una generazione di attori che diventerà poi protagonista indiscussa della scena e magari anche dello schermo, una visionarietà nuova proprio perché ottenuta con strumenti elementari e non costosi, la partecipazione obbligata di ogni spettatore che deve muoversi, scegliere cosa vedere e sentire, e stare in guardia per non essere investito dai carrelli in continuo movimento, la contemporanea mobilità di visioni, e di ascolto, guidato dall'unico filo conduttore: i versi di Ariosto. Elementare diremmo oggi, ma solo mezzo secolo fa era veramente una roba da marziani, che rispettava scrupolosamente il racconto e la scansione dei versi, ma nelle sue accelerazioni e nelle sue visioni, e spesso anche nella contemporaneità (con curiose sovrapposizioni, perfino spassose) costringeva lo spettatore a attenzioni assolutamente inusuali, sedotto dalla 'storia' ma sempre in guardia per non venirne fisicamente investito. Luca Ronconi aveva davvero *reinventato* il teatro, godibile ora come gioco, socialità, cultura, e fascinazione, di favole e di creature innamorate. L'*Orlando* segna la sua centralità nel teatro non solo italiano (presto richiesto e portato anche all'estero, dalle vecchie Halles parigine in via di trasformazione, fino a New York), da lì riesce a realizzare una serie di sogni, suoi e dello spettatore.

Di tutt'altro tono la superclassica *Centaura*, mitico testo di Giovan Battista Andreini (lo riprenderà trent'anni dopo con protagonista sempre Mariangela Melato, 'premio fedeltà': era la maga Olimpia nell'*Orlando*) che raccoglie quelli che poi saranno i suoi "ragazzi di Prato" (fra gli altri Mauro Avogadro, Gabriella Zamparini, Anna Bonaiuto, Piero Di Iorio, Remo Girone).

Di diverso segno il lavoro sperimentale che prepara per la sola Parigi, che glielo commissiona all'Odéon. Chiede a Rodolfo Wilcock, uno dei rappresentanti più radicali dell'avanguardia letteraria, un testo in 20 scene, da cui il titolo *XX*. Scene all'apparenza di banale quotidianità, dentro spazi piccolissimi ricavati da quel grande scatolone ligneo su due piani. Gli attori si divertono pazzamente, fin dalle prove che hanno luogo proprio al Teatro Ateneo della Sapienza, aperte agli studenti: una sarabanda di luoghi comuni che scoprono il volto dell'ossessione nella comunicazione quotidiana (col ricordo vivido, avendo assistito golosamente a quelle prove, del professor Marotti, cattedratico di storia del teatro, che in quanto spettatore viene indotto a ballare avvinghiato a una insaziabile Anna Nogara …).

Ma il 'marziano' che Ronconi appare, si spinge a imbarcarsi in progetti davvero, e ancor più, impossibili. In quello stesso anno 1972 la *Caterinetta* di Heilbronn creata da Kleist nasce, o almeno tenta di nascere, sul lago di Zurigo: pontili per il pubblico e pontili (sopra e sotto l'acqua) per gli attori, tutti messi a rischio lacustre. La pubblica sicurezza svizzera pone limiti all'arte, rimarrà l'incompiuta di una vita, una vera leggenda teatrale.

E anche lo spettacolo successivo, monumentale *Orestea*, trova inaccettabili rischi. Riesce a debuttare a Belgrado, ma a Roma, dentro gli studi di Cinecittà, saranno i nostrani pompieri a chiudere lo spettacolo la sera stessa della prima a causa della struttura – un gigantesco scatolone ligneo, su più piani ai quali gli attori accedevano con ascensori – secondo loro poco affidabile e insicura per il pubblico (col forte dispetto di chi, come il sottoscritto, aveva comprato il biglietto per la prima replica …). Anche se poco dopo in quello stabilimento in disuso che lui stesso avrebbe poi trasformato nel Fabbricone, l'*Orestea* fu replicata a Prato per un intero mese.

La fama di Ronconi in quei primi anni Settanta era presto diventata leggenda – un po' sognatore di un teatro futuro, un po' davvero marziano davanti all'umana ragnatela di regole e divieti. Poi il successo dell'edizione televisiva dell'*Orlando* (5 anni tra riprese tra la reggia Farnese di Caprarola e Cinecittà, e il complicato montaggio, con la collaborazione cinematografica però di un giovane Vittorio Storaro), e la scelta coraggiosa quanto giusta di Ripa di Meana di chiamarlo alla direzione della Biennale del teatro futuro, nel 1975 a Venezia. Una grande assise internazionale, tutti i nomi mondiali del 'nuovo teatro', che cominciavano appena ad essere studiati nelle università, per lo più ignoti al pubblico italiano se non per sentito dire, furono fatti convergere da Ronconi sulla Laguna. Invenzione del festival, massima capitale a quel punto di ogni invenzione del teatro nel mondo: Grotowski su un'isoletta disabitata, San Giacomo in Paludo (ultima visione possibile per lo spettatore, di cui restare grati a Ronconi, di A*pocalipsis cum figuris*, mai più replicata in futuro), Eugenio Barba, il Living stracciato e seminudo in piazza san Marco attorno ai turisti, Ariane Mnouchkine su un ponticello in mezzo ai canali di Campo San Trovaso con un Goldoni che sfoderava sotto la maschera un Arlecchino dalla pelle nera! Ma soprattutto la nuova regia di Ronconi, un testo dal titolo programmatico, *Utopia!* Quella del teatro e quella civile, ovvero il suo modo di lavorare, tra il classico e il marziano appunto, con la sua grandezza che aveva preso coraggio e corpo. Così alla Giudecca nei vecchi cantieri nautici (allora dismessi) gli venne in mente di adottare e sviluppare proprio quel modo di fare teatro. In cui a 'parlare', su una strada lunga 50 metri, oltre agli attori, molto numerosi, e ai testi di Aristofane, si muovevano un piccolo aeroplano incidentato, quattro automobili, un camion a motore, quattro salotti su rotelle, 25 lettini d'ospedale e una limousine presidenziale. Un kolossal, reso parlante da cinque diversi testi aristofanei. Alla produzione, oltre alla Biennale, contribuì persino il PCI, attraverso un Festival dell'Unità che avrebbe ospitato lo spettacolo. 25 milioni di lire!

Ronconi lasciò poi anzitempo la Biennale l'anno successivo, dopo avervi promosso per il settore musica un'altra opera storica (allora almeno apparentemente 'marziana') di cui sarebbe poi andato sempre molto fiero: Bob Wilson e Philip Glass autori di *Einstein on the beach*, fondamento di un nuovo linguaggio tra teatro e musica. Se ne andò assieme al presidente Ripa di Meana che l'aveva chiamato, e che era stato scomunicato da un PCI imbarazzato per la Biennale sul dissenso, dopo la crisi cecoslovacca.

Fu proprio dopo quella grande esperienza veneziana, di rappresentazioni, ricerca e incontri, che ad altri amministratori illuminati venne in mente di adottare e sviluppare quella peculiare teatralità. Grazie all'assessore Eliana Monarca e al direttore del Metastasio, Montalvo Casini (lo stesso del resto che quando Strehler nel '68 aveva sbattuto la porta andandosene dal Piccolo, lo aveva accolto come cooperativa Teatro e Azione, per portare in scena *Il fantoccio lusitano* di Peter Weiss). Nacque così, a Prato, il teatro come laboratorio. Dove marziani erano anche i giovani attori messi a coltura nella città operosa.

"Laboratorio" si chiamò, chiamando come docenti intellettuali e artisti di prestigio (ma Umberto Eco pare si fosse limitato a indicare solo un titolo programmatico dell'iniziativa, *Il segno della croce*): oltre ai trainer e allenatori fisici, arrivò Gae Aulenti, architetto trasformato in scenografa, che iniziò così una proficua e duratura collaborazione con Luca, Dacia Maraini per la drammaturgia, altri intellettuali che poi si sono rarefatti, e soprattutto lo stesso Ronconi. In quella occasione nasce e si forma a Prato una nuova generazione di attori 'ronconiani', disposti ad affrontare insieme un livello ulteriore di ricerca.

Punto di partenza del lavoro laboratoriale è *La vita è sogno* di Calderon de la Barca (titolo che è già un manifesto di poetica e, se si vuole, di politica). Un Laboratorio condotto però, più che sul testo, cui quel titolo si ispirava, piuttosto lungo le sue 'riscritture' e affinità, innanzitutto sul *Calderon* di Pier Paolo Pasolini, rivisto, riletto e proposto nel rapporto poco scontato tra platea e palcoscenico: il pubblico sui palchetti, la grande platea del Metastasio usata come prolungamento della scena. E con tre diverse interpreti per la protagonista Rosaura lungo i tre atti: Gabriella Zamparini, Edmonda Aldini, Nicoletta Languasco.

Secondo momento del percorso del Laboratorio, *Le Baccanti* di Euripide: Marisa Fabbri da sola, monologante, inquieta e inquietante nel percorso buio attraverso l'antico orfanotrofio Magnolfi, fin nei suoi sotterranei. E infine *La Torre* di Hugo von Hoffmansthal. Prima immagine: una sorta di montagna coperta di teli bianchi, da guardare a testa in su, dentro il Fabbricone, su cui si issava e armeggiava protagonista Franco Branciaroli. Un'esperienza unica per lo spettatore, inquieta e inquietante, ma indimenticabile e formativa per tutti coloro che hanno avuto il privilegio di condividerla prendendovi parte.

Dopo Prato (proseguendo in una quantità enorme di titoli realizzati) il 'marziano' riconquista una sua professionale identità e potrà, senza più limiti e nell'ammirazione generale, costruire i suoi perfetti e inquietanti congegni narrativi, sempre oscillanti tra fantasia e condivisione (da parte di un pubblico universale), da esibire senza più esitazioni a generazioni di spettatori che da lui sono state educate al grande teatro, che è poi l'immagine, in diversa misura poetica e trasfigurata, della vita di ognuno.

Piccola appendice sulla cooperativa teatrale. Nei primi anni Ottanta, mentre preparava meraviglie teatrali come gli *Spettri* a Spoleto chiusi dentro una asfissiante conchiglia/serra, lavorò in un altro cinema del Tuscolano, forse il Trianon, con una nuova generazione di attori, a un lavoro di cui aveva sicuro il titolo, *Latina*, affidato per la scrittura a due suoi giovani allievi (Pe-

ter Exacoustos e Maria Carmela Cicinnati) e organizzato nuovamente con Arnone e Radaelli. Il progetto poi cadde, perché nuovi e più impegnativi compiti lo stavano chiamando.

Mentre realizzava altre perle del suo pianeta teatrale (viene l'imbarazzo a citarne uno piuttosto che un altro titolo della sua straordinaria produzione a cavallo dei secoli), Ronconi era destinato ad attraversare le direzioni dei tre più importanti e 'ricchi' teatri italiani, quelli rispettivamente di Torino, Roma e Milano. Dove la sua caratteristica 'marziana' poteva finalmente acquietarsi scatenandosi, e realizzare, disponendo di adeguati finanziamenti, compagnie di attori e libertà di scelte, praticamente senza limiti. Inutile ricordare qui titoli straordinari che hanno scandito lo sviluppo non solo del teatro ma di una parte significativa della cultura italiana.

Si può dire invece che chi ha avuto la fortuna di frequentarlo, fino alla fine, ha avuto il privilegio di conoscere e apprezzare il cambiamento di piano della sua vita, dei suoi gusti e delle sue emozioni. Scoprendo una sorprendente delicatezza di sentimenti nell'occasione triste di un lutto che lo colpì assai da vicino. Si ammalò e in pochi mesi morì la sua assistente, Maria Annunziata Gioseffi, la mitica *Nunzi*, spingendolo in un lasso di tempo istantaneo ad abbandonare lo stabile romano dove con lei a fianco aveva lavorato e realizzato una sfilza di nuovi capolavori, e accettare dall'oggi al domani la chiamata al Piccolo milanese.

Qui, mentre realizzava nuove e gigantesche meraviglie sceniche, indimenticate da chiunque vi abbia assistito, sembrò acquietarsi la sua carica 'marziana'. Ma forse solo in apparenza, o come privatissimo 'campo di gioco'. In realtà ora poteva applicarsi a mondi e piaceri da realizzare in palcoscenico, forse meno 'marziani' ma non meno intensi, e destinati anzi a rifondare la realtà del teatro non solo italiano. Così che la ricerca del piacere, e dello stupore, ad altri ambiti si applicava. E poteva infatti capitare, arrivando di buon mattino nel suo rifugio sulle montagne umbre, di trovarlo nella serra, col suo fido assistente Luigi, in stato di assoluta eccitazione. La causa? "Sai, finalmente oggi potrebbero fiorire le peonie". Il marziano colpiva ancora. *Chapeau*!

English abstract

A portrait of a 'Martian' Ronconi set against the backdrop of a bold and bustling Rome. A long sequence shot capturing the unrepeatable career of the director of Orlando, restored through the layers of living memory of an engaged spectator. From his debut as an actor to his early experiments in directing, from the iconic productions of the 1960s and 1970s that rewrote the grammar of theater to his later institutional roles, Luca Ronconi delights in embracing his disorienting and deliberately sustained sense of otherness.

keywords | Luca Ronconi; Rome; direction.

Intorno a Guerra ed estate

Giovanni Agosti

Impropriamente chiamata, dal suo stesso autore, “commedia” e talvolta erroneamente definita “inedita”, *Guerra ed estate* permette di gettare uno sguardo sulla giovinezza di Luca Ronconi, classe 1933, ben prima che lui – tramite l’*Orlando furioso* o *La Torre* o *Ignorabimus* o *Quer pasticciacciaccio brutto de via Merulana* o *Lolita* – diventasse, non solo per chi scrive, una delle figure cruciali della cultura dei nostri tempi, dominando il mondo del teatro per mezzo secolo: dagli anni Sessanta del Novecento agli anni Dieci del Duemila. L’autore di *Guerra ed estate* è invece, a metà degli anni Cinquanta, un giovane attore romano, insoddisfatto del suo mestiere, che pur gli sta portando una certa fama e un certo successo: è percorso da mille inquietudini, non solo quelle canoniche della giovinezza.

Guerra ed estate non è inedita, perché è stata pubblicata su una rivista di cinema nell’agosto 1959 e la testata era una delle più importanti e più vitali: “Filmcritica”, fondata nel 1950 da Edoardo Bruno, un discepolo, non ancora ventenne, dell’antropologo Ernesto De Martino e che aveva nel comunista Umberto Barbaro, scomparso proprio al principio del 1959, uno dei suoi multipli punti di riferimento. Barbaro era il critico cinematografico che, più di ogni altro, aveva fatto propria la visione della storia improntata a quella del suo maestro, Roberto Longhi, il maggiore storico dell’arte del Novecento.

Il fascicolo, il numero 88, che ospita il testo di Ronconi, è lo stesso dove si trova – per dare la rilevanza del contesto – un dibattito sul “nuovo cinema italiano”, a cui prendono parte Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini, Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi e Laurent Terzieff, ma anche un’inchiesta sulla riduzione cinematografica che Pietro Germi stava compiendo dal *Pasticciaccio* di Gadda, comparso in volume nel 1957. E persino un articolo di Franco Parenti sulla crisi del teatro occidentale. L’immagine di copertina di quel fascicolo è un fotogramma di *Orfeo negro* di Marcel Camus, quindi *nouvelle vague*, reduce dalla Palma d’oro a Cannes, mentre la quarta ospita – e il dato, come si vedrà, non è irrilevante per chiudere il cerchio, appena aperto, di questa vicenda – una pubblicità della macchina da scrivere Olivetti Studio 44 [Fig. 1].

Il “dramma in 3 atti”, come si autodichiara, è preceduto da un breve testo di Luigi Squarzina, intitolato *Una giusta iniziativa*:

> Se è vero che soltanto la riprova scenica dà all’opera teatrale la dimensione che le è propria, agendo il pubblico quasi da cartina di tornasole a dichiarare con evidenza, appunto “drammatica”, quali sono le componenti dell’opera degne di suscitare una reazione, è anche vero che di pubblico in grado di ricevere e rispondere così, abbiamo perso fino il ricordo e la nozione reale.

1 | Il fascicolo di “Filmcritica” del 1959 su cui è uscito *Guerra ed estate.*

> Giusta è dunque l’iniziativa di “Filmcritica” per una ricerca del testo inedito e una diffusione di esso tra una collettività di lettori che può ricostruire, di quell’insostituibile ma inafferrabile pubblico, la presenza emotiva e logica. E giusta la scelta del dramma di Luca Ronconi, un giovane che lavora come attore dal 1953 in una delle prime posizioni di quella nuova leva che, uscita dall’Accademia di D’Amico, ne ha talmente imposto e generalizzato il costume di studio, di anti-improvvisazione, di calibratura culturale, da essere ormai non più la coscienza infelice della scena di prosa italiana, ma una costante dialettica del suo sviluppo.

Era stato proprio Squarzina, classe 1922, a vegliare la prima prova di Ronconi come attore, non ancora ventenne e non ancora diplomato all’Accademia d’Arte Drammatica, alle prese con un testo da lui scritto tra il 1949 e il 1952 e andato in scena, per la prima volta, il 3 marzo 1953, al Teatro Valle di Roma: protagonista Vittorio Gassman, che ne cofirmava la regia, reduce dagli *exploit* e dal litigio con Luchino Visconti, mentre le scene e i costumi spettavano a Mario Chiari, abituale collaboratore del conte milanese. Era (dopo l’*Amleto* “integrale”, dopo il risorto *Tieste* di Seneca) uno degli esiti del Teatro d’Arte Italiano, la compagnia diretta da Gassman e da Squarzina appunto, a cui non mancava l’appoggio di Giulio Andreotti, sottosegretario allo Spettacolo e ammiratore dell’attore, quasi a dare vita a un contraltare della turbevole e irriducibile esperienza viscontiana.

Il dramma, che aveva al centro i problemi del rapporto educativo, si chiamava *Tre quarti di luna* ed era ambientato tra il 27 e il 28 ottobre 1922, nella provincia romagnola, mentre sta avvenendo la presa del potere da parte dei fascisti: nel ricordo di Ronconi, da vecchio, il testo sarebbe stato "vagamente ispirato all'omicidio di Giovanni Gentile". Il successo di *Tre quarti di luna* era stato tale che il dramma sarebbe stato ripreso, due anni dopo, il 24 maggio 1955, addirittura da Giorgio Strehler, al Piccolo Teatro di Milano, con le scene di Luciano Damiani, mutando il cast (per esempio Tino Carraro, al posto di Gassman) ma mantenendo – su suggerimento di Squarzina stesso, a stare alla sua testimonianza – Ronconi nel ruolo del seminarista Mauro Bartoli, interpretato in occasione della prima rappresentazione. E pensare che, per Strehler, il 1955 era l'anno del primo *Giardino dei ciliegi*, della *Casa di Bernarda Alba*, della *Linea di condotta*, dell'*Angelo di fuoco*, di *El nost Milan*...; girato il Capodanno sarebbe venuta, il 10 febbraio 1956, l'*Opera da tre soldi*.

Dopo il debutto in *Tre quarti di luna* non erano mancate, per il giovanissimo Ronconi, altre occasioni lavorative accanto all'eclettico e fluviale Squarzina (che aveva al suo attivo, tra l'altro, un soggiorno al Drama Department della Yale University, dove era stato allievo di Alois Nagler, e un impegno diuturno per la grandiosa *Enciclopedia dello spettacolo* messa in piedi da Silvio d'Amico, edita da Sansoni e finanziata da Vittorio Cini), tali da spiegare perché proprio a lui fosse toccato, nel 1959, il ruolo di garante per la pubblicazione di *Guerra ed estate*.

2 | Luca Ronconi in *Tè e simpatia* (1955), Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Archivio Luca Ronconi.

Luca aveva preso parte infatti, in quell'intervallo di tempo, al sontuoso *Lorenzaccio* di Alfred de Musset, con cui il 23 dicembre 1954, al Valle, si era avviata – Squarzina regista – la gloriosa vicenda della Compagnia dei Giovani, interpretando il ruolo di Tebaldeo, un pittore fiorentino allievo di Raffaello; è poi – prima, di nuovo, al Valle, il 14 dicembre 1955 – uno dei protagonisti, accanto al diciannovenne Corrado Pani, di *Tè e simpatia* di Robert Anderson [Fig. 2], che aveva debuttato a Broadway nel 1953 e che nel 1956 sarebbe diventato un fortunato film di Vincente Minnelli; è quindi, il 21 agosto 1958, a San Miniato di Pisa, per la XII Festa del Teatro messa in piedi dall'Istituto del Dramma Popolare, inventato da don Giancarlo Ruggini e di cui Silvio d'Amico era stato uno dei principali consulenti, in *J. B.* di Archibald MacLeish, che aveva appena debuttato a Yale; non manca, il 6 febbraio 1959, al Valle, nel monumentale cast della *Romagnola* (quasi sessanta attori), scritta dallo stesso Squarzina e prodotta ancora una volta dal Teatro d'Arte Italiano (che dall'estate 1954 era però orfano di Gassman e aveva rivolto il proprio impegno esclusivamente al repertorio nazionale). In questa plurilinguistica "Kermesse in tre parti", vincitrice nel 1957 del Premio Marzotto (in giuria: Orazio Costa, Eugenio Montale, Anna Proclemer, Giorgio Prosperi, Sergio Tofano), e dedicata a vicende che hanno a che fare con la Resistenza nelle campagne romagnole (ma dove si fa

parola pure di Morandi e di Guttuso), Ronconi interpreta Gavinana, un crudele repubblichino, membro delle Brigate Nere ma anche autore di testi teatrali. La contrastata prima del lunghissimo spettacolo – superava le quattro ore – era stata movimentata da proteste dei neofascisti, in sala e fuori; memorabile il resoconto, con la connessa stroncatura, di Alberto Arbasino, che apre il suo *Grazie per le magnifiche rose*. Ancora nel 1959, ma con la pubblicazione di *Guerra ed estate* già alle spalle, Ronconi prende parte, al Teatro Olimpico di Vicenza, il 4 settembre, a *Il misantropo* di Menandro, a partire dal papiro da poco ritrovato tra le sabbie egiziane e appena tradotto dal filologo Benedetto Marzullo, dove le scene e i costumi erano di Corrado Cagli, le musiche di Fiorenzo Carpi e i movimenti mimici di Rosita Lupi, in quel momento ancora la moglie di Strehler. Il sodalizio con Squarzina vede come ultimo atto *La congiura* di Prosperi, che debutta al Piccolo Teatro di Milano il 7 maggio 1960, con le scene di Damiani, dove Ronconi è Quinto Curio, uno dei seguaci di Catilina.

Ma è proprio Squarzina ad avere tenuto vivo il ricordo di *Guerra ed estate*, di cui nemmeno il titolo era venuto a galla in quello che resta il più bel libro su Ronconi: *Il rito perduto* di Franco Quadri, comparso da Einaudi nel 1973, dove si faceva solo fuggevolmente parola di una "commedia" di Ronconi, "che è stata pubblicata e letta in teatro sul finire degli anni Cinquanta". I ricordi di Squarzina, risalenti al 1999 e al 2005, sono ispirati però a una certa vaghezza. Ecco il primo:

3 | Anna Nogara (intorno al 1958), Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Archivio Luca Ronconi.

> Anche Ronconi ha scritto una commedia (almeno una): *Guerra ed estate*. Credo di essere tra i pochi a conoscerla e a possederne il copione. È una bella storia di due sorelle, di amori incrociati e insoddisfacenti, fra le illusioni e le stragi del '44 e le delusioni e i compromessi del dopoguerra. Al tempo della *Romagnola* non lo sapevo; me la diede, se non sbaglio, nell'estate successiva; mi piacque molto; lui poi non me ne chiese più nulla, probabilmente capiva che allora non ero in grado di proporre niente a nessuno.

Meno esplicito il secondo, quando si limita a fare presente che Ronconi "ha tenuto nel cassetto un suo dramma giovanile ambientato nella Resistenza". Neanche un ricordo delle righe di "Filmcritica".

Anche se pubblicato nell'agosto 1959, di *Guerra ed estate* si era già scritto l'anno precedente: del testo infatti aveva fatto parola Vito Pandolfi, classe 1917, sul fascicolo di "Sipario" dell'ottobre 1958, all'interno di una rubrica *Copioni nel cassetto*, volta a segnalare testi meritevoli a fare fronte all'annosa questione della carenza di una drammaturgia italiana, per sostenere la quale non mancavano incentivi istituzionali. Pandolfi, che aveva preso parte attiva alla lotta per la Liberazione dell'Italia dai nazifascisti, rimanendone segnato anche nel corpo, vede in *Guerra ed estate* una conferma della vicenda provata sulla propria pelle, coin-

cidente con la caduta degli ideali e delle speranze di "palingenesi" legati alla fine della guerra mondiale. Pandolfi resta sorpreso di come Ronconi abbia potuto intuire il "dramma di una generazione che ha preceduto la sua", e ne abbia saputo cogliere una "geografia sociale e psichica". Proprio per questo il testo gli appare privo di ogni sospetto di autobiografismo; ne avverte una sintonia con il Pavese della *Bella estate*, l'Antonioni di *Cronaca di un amore*, del *Grido* e delle *Amiche* (ancora una volta tratto da Pavese) e soprattutto con "la lezione di Cecov", privata però della pietà che caratterizza il grande scrittore russo. Non fatica a cogliere – non si dimentichi – la centralità, nel dramma, di Clara, il personaggio "a cui sembra maggiormente inclinare la tenerezza dell'autore".

Non mancheranno in futuro, da parte di Pandolfi, testimonianze dell'ammirazione per Ronconi, che gli sembrerà, "fra vittorie e sconfitte", la punta più avanzata della regia italiana. E sarà proprio al tempo dell'affaticata gestione del Teatro di Roma da parte di Pandolfi che Ronconi avrà modo di mettere in scena, al Valle, il 10 gennaio 1969, la *Fedra* di Seneca, tradotta *ad hoc* da Edoardo Sanguineti, su esplicita indicazione del direttore, avvicinatosi nel frattempo al Gruppo 63; è, nella carriera di Luca, lo spettacolo che immediatamente precede l'*Orlando furioso*: Spoleto, 4 luglio 1969.

Ma quando era stato scritto *Guerra ed estate*? Quanto prima dell'ottobre 1958? Il termine *post quem* sono i primi giorni di aprile del 1956 quando *Tè e simpatia*, reduce dal debutto romano, è approdato a Milano, dal 31 marzo, al Teatro Manzoni. In quell'occasione la diciannovenne milanese Anna Nogara [Fig. 3], neodiplomata alla nuovissima Scuola del Piccolo Teatro, che si era recata allo spettacolo insieme a Franca Tamantini, allora la compagna di Franco Parenti, conosce il ventitreenne Luca Ronconi, che nello spettacolo interpreta il ruolo di Tom Lee, un ragazzo sensibile, amante della musica e della letteratura, che, nel fondo della provincia americana, è per questo sospettato, a torto, di essere omosessuale. È nell'ambito della vicenda sentimentale, subito scoppiata, tra Luca e Anna che va collocata, tra Roma e Milano, tra pensioni e Grand Hotel, *Guerra ed estate*, la cui protagonista, Clara, ventenne all'inizio del dramma, non è priva di tratti psicologici che l'apparentano alla stessa Nogara. Quindi – verrebbe da dire – Pandolfi aveva torto e ragione insieme nelle sue osservazioni a proposito dell'autobiografismo del testo. Quanto alla Tamantini non le mancherà, quarant'anni dopo, una riapparizione, per quanto minima, nel cosmo ronconiano: sarà, nel 1996, la signora Cucco nel *Pasticciaccio* romano.

La stesura di *Guerra ed estate* – il cui titolo sembra sorvolato da *Summer and smoke* di Tennessee Williams, un testo del 1948 che Strehler aveva portato in scena, al Piccolo, nel 1950, mentre del 1955 è *Distesa estate*, l'esordio narrativo di Arbasino, sul "Paragone" di Longhi e di Anna Banti – dovrebbe essere avvenuta nel corso del 1956, a stare alla data che compare, a penna, e accompagnata dall'indicazione del luogo: Roma, in calce al dattiloscritto posseduto da Squarzina e oggi conservato alla Fondazione Gramsci. Per Ronconi la scrittura di una "commedia" – la parola che, come tanti altri della sua generazione, avrebbe applicato per tutta la vita ai testi teatrali, qualunque ne fosse la natura (aggiungeva semmai un "moderna", se

si trattava di Pasolini o di Parise) – non doveva essere un'assoluta novità: aveva avuto infatti perennemente sotto gli occhi, nella piccola casa di via Simon Boccanegra 8, l'attività indefessa di sua madre, Fernanda Nardi vedova Ronconi (1898-1982). Sono parecchi, all'interno di una produzione torrenziale di poesie, romanzi, pagine di diario..., non di rado approdati alle stampe, i suoi testi teatrali; da non scordare, per di più, che la devotissima Fernanda, a cui non era mancato un passato fascista, era stata anche un'attrice dilettante.

Guerra ed estate si articola in tre atti, di cui il secondo è costituito da due quadri; la vicenda, ambientata tra l'entroterra del Lago di Garda e Venezia, si svolge nell'arco di un decennio, a partire dall'ultima estate di guerra: quindi quella del 1944. Questa è la collocazione cronologica del primo atto, la cui scena è una "casa di campagna sui colli del Garda", mentre i due quadri del secondo atto, entrambi di ambientazione veneziana, non sono coevi: il primo è all'indomani della Liberazione, il secondo scivola al 1950; il terzo atto, che si svolge nello stesso scenario del primo e di nuovo in estate, è invece sostanzialmente coevo al momento della scrittura. Un ulteriore dato che potrebbe orientare sui tempi della stesura del testo è costituito dal fatto che l'elemento scatenante della situazione drammaturgica messa in atto nel secondo quadro del secondo atto, ambientato tra la fine della notte e il sorgere dell'alba in una casa di Venezia, è un film alla cui prima, al Lido, al Festival del Cinema, quindi tra la fine di agosto e i primi di settembre, hanno preso parte i personaggi del dramma: è un film che rievoca la guerra partigiana, un episodio della storia italiana su cui molti, in quel frangente, già vorrebbero, all'insegna di una pacificazione nazionale, venisse steso un velo di silenzio ("un argomento passato di moda, veramente: non è più né cronaca né storia", come afferma uno dei personaggi). Non sono il solo a supporre che il film che potrebbe avere stimolato la fantasia di Ronconi sia stato *Gli sbandati*, l'opera prima di Francesco Maselli, classe 1930, che proprio al Festival di Venezia del 1955 (quello di *To Catch a Thief*, delle *Amiche*, del *Bidone*, di *Ordet*...), il 29 agosto, era stato presentato.

Gli sbandati è ambientato nell'estate del 1943 in una villa della campagna lombarda, dove una contessa e suo figlio si sono ritirati per sfuggire ai bombardamenti di Milano e dove hanno accolto un cugino del ragazzo e un suo amico; in quella situazione di sospensione, come se la guerra, per quella classe privilegiata, non avesse corso, approdano degli sfollati, che vengono ospitati nella villa. Tra loro c'è un'operaia comunista, interpretata da Lucia Bosé, di cui il protagonista s'innamora, acquisendo nel contempo una consapevolezza della tragicità della situazione del paese. E tragica è la conclusione della pellicola per la debolezza morale del protagonista, che non riesce a sfuggire alla prepotenza emotiva della madre, interpretata da Isa Miranda. Alla sceneggiatura del film aveva preso parte Eriprando Visconti, classe 1932, nipote di Luchino in quanto figlio di suo fratello Edoardo, e lo stesso Luchino aveva contribuito al finanziamento della pellicola, che era stata girata, tra settembre e ottobre del 1954, nella campagna cremasca, a Ripalta Guerina, nella villa del direttore d'orchestra Arturo Toscanini. *Gli sbandati* è un film che, per l'intensità delle situazioni narrate e per la plausibilità del contesto ricostruito (arredi e costumi erano stati affidati a Emanuela Castelbarco), non lasciava indifferenti; basterebbe ricordare la violenta reazione che aveva provocato in Giangia-

como Feltrinelli, testimoniata da Camilla Cederna. E, sempre per rammentare la diagnostica di Pandolfi a proposito di *Guerra ed estate*, si può aggiungere che Maselli era stato uno degli sceneggiatori di *Cronaca di un amore* di Antonioni. Così come non si dovrà dimenticare che Squarzina dà una mano alla sceneggiatura della *Donna del giorno*, il secondo lungometraggio di Maselli, girato nel 1956, per la quale era stata coinvolta anche Bianca Dalle Nogare, che nel 1947 aveva sposato Feltrinelli (da cui proprio quell'anno si separa, diventando la compagna e poi la moglie di Renato Mieli). Alla ricerca di punti di contatto più oggettivi, al di là di una certa comunanza di atmosfere, tra *Gli sbandati* e *Guerra ed estate* si potrebbe aggiungere che in entrambe le opere compare un attentato compiuto dai partigiani a un treno per liberare dei prigionieri diretti in Germania, ma si potrebbe facilmente obiettare che quella era una prassi comune in quel frangente della guerra. La prova provata della bontà di questa supposizione è invece che lo stesso Ronconi aveva fatto, senza successo, un provino con Maselli per prendere parte a *Gli sbandati*.

Il nume tutelare di *Guerra ed estate*, una vicenda corale di illusioni perdute, in cui uno dei temi portanti è il passaggio del tempo, con i ragazzi ventenni che si chiedono se sono troppo giovani o troppo vecchi, è certamente Anton Čechov, come già aveva colto Pandolfi: non solo lo si avverte in certi dialoghi (come, se non così, intendere infatti quello tra Clara e Pietro alla fine del primo atto?), nella sospensione delle atmosfere ma persino nella descrizione della partitura dei suoni (dai canti degli ubriachi ai versi degli uccelli, dai fischi delle navi alle mitragliate); non è difficile specificare che si tratta però di un Čechov visto attraverso la lente degli spettacoli di Visconti e, in particolare, delle *Tre sorelle* e dello *Zio Vania*, che avevano debuttato, entrambi all'Eliseo, il primo con scene di Franco Zeffirelli e costumi di Marcel Escoffier il 20 dicembre 1952, il secondo con scene e costumi di Piero Tosi il 20 dicembre 1955. D'altronde Ronconi era un patito di Visconti fin dall'adolescenza. Čechov invece farà occasionalmente, e molto più tardi, la propria comparsa nello sterminato repertorio di Ronconi, che mette in scena solo, e antiviscontianamente, le *Tre sorelle* nel 1989 (e nel 2009 una riscrittura del *Gabbiano*), tanto da affermare, al principio degli anni Novanta, quando l'io che ha scritto *Guerra ed estate* è morto e sepolto:

> Non sento una particolare sintonia con quest'autore. Quando lo leggo, quando lo studio, sono ammirato dalla sua capacità di definire un personaggio, una situazione, in quattro battute; ma purtroppo i suoi sono personaggi del cui destino non mi importa nulla. Quello che non amo in Čechov è proprio quel suo volere portare sulla scena un realismo per il quale non sento interesse. Lo ammiro, certo, ma rappresentare le persone come sono con la loro storia, con la loro memoria, insomma tutto quello che sta alla base del lavoro di Stanislavskij, non mi interessa, perlomeno come manifestazione di qualcosa che avviene sul palcoscenico. Per questo adoro Ibsen, dove tutto è costruito, fantomatico, dove a venire in scena sono ossessioni, non facsimili di uomini e di donne.

In *Guerra ed estate*, invece, i riferimenti concreti, che felicemente sfuggono il generico e l'assoluto, tanto spesso frequenti nella drammaturgia degli anni Cinquanta, tra cascami pirandelliani e fuga nel mito, sono da intendere all'interno del realismo: quello praticato da Visconti,

quello sostenuto da Longhi (del 1951 era la mostra sul Caravaggio, del 1953 quella sui *Pittori della realtà*). Da qui il ricorso a nomi propri (le letture di *Madame Bovary* o di *Daniele Cortis*; la *Gioconda* sentita alla radio; l'*Otello* visto all'Arena; la Forgenina somministrata alla signorina Jole; i toponimi, da Malcesine a Sirmione, da Peschiera a San Lorenzo, alle porte di Castelnuovo del Garda, dove avviene l'incidente conclusivo…): un ricorso che era ancora più fitto nella prima redazione del dramma, di cui si dirà tra un momento, dove vengono a galla pure *Teresa Venerdì* di Vittorio De Sica (1941) e *La città d'oro* di Veit Harlan (1942), ma c'è persino, tra le signore americane invitate nella casa veneziana di Bona nel primo quadro del secondo atto, una Mrs Dalloway, come quella del romanzo di Virginia Woolf del 1925. Tra gli oggetti presenti in scena era prevista pure una "sofisticatissima collezione di orologi antichi" (come non pensare a quelli, monumentali, che si vedranno, nel 1986, nell'epico *Ignorabimus*?).

Ronconi è così in grado di mettere a punto una cartografia sociale, descrivendo abitudini e comportamenti di classi, e persino di generazioni, che non sono la sua: in qualche caso ne è in grado di restituire anche i modi di dire, la lingua. D'altra parte, da sempre era entrato in contatto con mondi differenti, soprattutto attraverso la sua forsennata sete di letture, tanto da non farlo percepire come esponente di una classe sociale precisa: a partire, restando alla sua biografia, dalla misteriosa frequentazione, negli anni della guerra, del collegio svizzero di Pratteln. E proprio nella prima stesura del dramma Agostino, il bel giocatore di rugby invaghito di Clara ma destinato a sposare una ricca sudamericana, dichiarava – ancora un colpo all'autobiografismo – di essere stato in collegio in Svizzera, cosicché per lui la guerra "è come se non ci fosse stata". Sembra già – ma si è prima, poco prima, di *D'amore si muore* – un personaggio di Patroni Griffi. Un altro autore che si potrebbe richiamare è Franco Brusati, che firmava, insieme a Fabio Mauri, *Il benessere*, il testo apparentemente un po' *boulevardier* che avrebbe debuttato al Valle, il 7 marzo 1959, proprio con la regia di Squarzina. Ma nelle prove di Brusati o di Patroni Griffi sembra mancare il tema politico, l'ingombro della memoria del fascismo (avvertibile semmai nel *Branda* di Giovanni Testori, immediatamente successivo).

Anomala e sorprendente, se non scandalosa, è un'altra figura del dramma di Ronconi: Pietro Levi, il giovane ebreo che sposerà Clara e che, da perseguitato nel primo atto, si trasformerà in un avvocato complice della riabilitazione, negli atti successivi, di fascisti coinvolti, se non responsabili, in eccidi di partigiani. Sarà Pietro ad abbandonare, alla fine, Clara per intraprendere una relazione "con un'ebrea molto in su. Piena di soldi. Una di Milano". Viene da pensare a quello che succederà a Rainer Werner Fassbinder, nel 1975, per *Der Müll, die Stadt und der Tod*, dove compare un ricco speculatore ebreo e a tutte le ingiuste accuse di antisemitismo da cui il mago di Bad Wörishofen si dovrà difendere. Ma curiosamente è un dato che chi ha preso in considerazione il dramma di Ronconi non sembra avere colto.

Il 22 dicembre 1956, alle 16.30, *Guerra ed estate* era stato presentato a Milano tramite una lettura pubblica integrale al Teatro alle Maschere, in via Borgogna 7, alle spalle della casa dove era cresciuto Luchino Visconti. Era una piccola sala sotterranea, inaugurata il 9 gennaio di quell'anno; ben presto, già nel 1959, avrebbe mutato veste, diventando uno dei primi

locali di *striptease* della città. A questo teatro faceva capo, nella stagione 1956-1957, il Centro italiano ricerche teatrali "I rabdomanti", fondato nel 1953, con il sostegno di Paolo Grassi, dall'instancabile Angelo Gaudenzi, che aveva lo scopo di scoprire nuovi testi teatrali italiani; a capo della commissione di lettura, a cui era affidata la selezione, stava il poeta Roberto Rebora. I testi scelti venivano letti in pubblico da "attori, quasi tutti provenienti dalle accademie drammatiche". E così era successo per *Guerra ed estate*, con 18 interpreti messi a sedere sul piccolissimo palcoscenico, mentre "relatore e avvocato difensore della commedia", nonché lettore delle didascalie del copione, era stato Franco Parenti, classe 1921, già celebre, se non altro, per il suo Anacleto il gasista, un personaggio radiofonico che aveva avuto l'onore di essere menzionato, accanto alla Signorina snob di Franca Valeri, nel *Consuntivo caravaggesco* di Longhi. Era stato, del resto, proprio Parenti, all'insaputa dell'autore, a proporre *Guerra ed estate* ai Rabdomanti; lo stesso Gaudenzi, il 15 dicembre, aveva informato Ronconi del parere positivo della commissione, auspicando una sua presenza all'imminente lettura. Ma Luca è a Genova, per ragioni di lavoro, e da lì, il 20 dicembre, scrive, annunciando che non potrà essere a Milano di lì a due giorni:

> Sono un po' allarmato dalla imminenza della lettura: infatti avrei ritenuto opportuno, per l'occasione, portare al copione certi tagli, aggiunte e modifiche che a una recente rilettura mi sono sembrate assolutamente indispensabili. […] Credo in ogni modo che sia ormai troppo tardi per pensare a un rinvio della lettura, e spero che voi stessi abbiate pensato a portare al copione le modifiche opportune.

E, in risposta alla richiesta di una sorta di curriculum, aggiunge, imbrogliando le carte della cronologia fin qui ricostruita:

> Per le notizie sulla mia attività che mi sono state richieste, la mia professione è, come sapete, quella di attore, e *Guerra ed estate*, che poi ho scritto già da due anni, del tutto occasionalmente, e senza attribuirvi nessuna importanza, è il mio primo e unico esperimento letterario: e credo che non avrà seguito in futuro.

Il 22 dicembre, alle Maschere, dopo la lunga lettura, di cui restano anche delle fotografie, si era svolto un dibattito, in cui non era mancato chi aveva notato analogie tra *Guerra ed estate* e la recentissima *…e vissero felici e contenti* di Enzo Biagi e Giancarlo Fusco, allestita dalla Compagnia dei Giovani con scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, che aveva debuttato il 14 settembre 1956 al Teatro Nuovo di Milano: una commedia di costume commissionata ai due giornalisti dalla stessa compagnia e articolata in tre atti, dove si segue la vita di tre personaggi tra il 1940, l'immediato dopoguerra e l'epoca attuale.

Gaudenzi, il 28 dicembre, riferisce così a Ronconi dell'esito della serata:

> Parenti è stato un veramente degno e capace interprete, sia come presentatore, che come regista. Ci mancava soltanto Lei […]. Dopo la lettura è sorta una discussione animatissima. Le dico che alle 20.30 il pubblico era ancora in sala, diviso da opposti pareri, ma a me è parso che la parte più intelligente e più viva abbia capito e, nonostante alcune riserve, sentito in Lei un vero Autore teatrale. Non importa, come Lei stesso riconosce, che la Sua commedia abbia dei difetti,

> importa invece che il Suo dialogo sia vivo, che i Suoi personaggi abbiano una consistenza, che dietro di essi ci sia il fervore di tutto un mondo attraverso cui tutti noi siamo passati. Questo ha capito Parenti e con lui tutti i miei attori. Quindi scriva ancora, perché Lei ha certamente le qualità di un vero e sincero autore teatrale.

Alle perplessità di alcuni spettatori Parenti aveva riferito che Ronconi era "conscio dei difetti del suo copione" e aveva "già provveduto a riscriverlo interamente". È una spia, se pur minima, della complessa gestazione di *Guerra ed estate* (di cui ha fornito una traccia la nota di Giovanni Boccardo che ha accompagnato la recente riedizione del dramma). La possiamo seguire attraverso i tre testimoni noti del testo, non coincidenti tra loro: un dattiloscritto, privo di data, fitto di cancellature e di integrazioni a penna con inchiostri differenti, che Ronconi aveva conservato e che fa parte del suo archivio oggi in comodato presso l'ASAC della Biennale di Venezia, un secondo dattiloscritto, a cui si è già accennato, con la data 1956, posseduto da Squarzina, con pochissimi interventi manoscritti, e la versione andata a stampa nell'agosto 1959, che è molto vicina, per quanto non coincidente, con l'esemplare di Squarzina.

Il travaglio sul testo procede parallelo alla vicenda sentimentale con Anna Nogara, il cui diagramma non è privo di conseguenze nella vicenda che si sta ricostruendo. La coppia Luca-Anna vede anche lei progressivamente impegnata a definire una propria identità di attrice: tra il 1956 e il 1957 è coinvolta nella lunga *tournée*, con Renzo Ricci, Eva Magni, Glauco Mauri e Giancarlo Sbragia, di *Lunga giornata verso la notte* di Eugene O'Neill. Ma sempre nel corso del 1957 è accanto a Luca nell'unica regia teatrale di Antonioni, *Io sono una macchina fotografica* di John van Druten, che va in scena al Teatro Eliseo l'11 ottobre. Nel 1958 i due ragazzi compiono insieme un lungo viaggio in Spagna: sono a tutti gli effetti una coppia e *Guerra ed estate* accompagna questa storia anche perché Luca ha in animo di essere lui stesso a mettere in scena il dramma. A differenza di quello che prevedeva per un altro testo realizzato in questo frangente, ma non sopravvissuto nella sua interezza, dove Anna Nogara sarebbe stata comunque tra gli interpreti: *Tre pezzi di cuore*, la cui regia sarebbe stata affidata a Virginio Puecher, mentre le scene sarebbero state di Renzo Vespignani, il pittore in quel momento a Roma sulla cresta dell'onda, tra gli impegni per Visconti e quelli per De Lullo e gli apprezzamenti di Pier Paolo Pasolini. Ma la ricostruzione di questo e di altri, forse successivi, copioni di Luca (*Los Alamos*; *Sultani paladini e profeti*; *Notturno*; *Notturno segreto*; *Autodafé*, ancora una volta con la Nogara e scene di Vespignani…), in alcuni dei quali prende in considerazione di recitare lui stesso, è ancora da avviare tra i materiali ora a Venezia.

Tra le carte di Ronconi si trovano tre proposte di distribuzione per la messinscena di *Guerra ed estate* dove sono indicati gli attori che avrebbe voluto coinvolgere, ma non ne sono specificati i ruoli: i tre schemi non coincidono, nemmeno nel numero degli interpreti; e se ne ignorano le date di stesura, mentre la sequenza non è specificata. Le presenze costanti sono solo la veneta Elsa Vazzoler, classe 1920, che evidentemente avrebbe dovuto interpretare Luisa, la sorella maggiore di Clara, sposata con l'industriale fascista Gastone, e Angelo Zanolli, classe 1936, che forse sarebbe dovuto essere, stante la sua prestanza (diventerà un divo dei fotoromanzi), il giovane Agostino. Si avvicendavano, in questi progetti, nomi che sarebbero diventati più o

meno celebri nel teatro del secondo Novecento, da Glauco Mauri a Luigi Vannucchi, ma in due di questi schemi fa la sua comparsa pure l'appena nominato Franco Parenti, che si sarebbe trovato ad avere a che fare con Ronconi anche negli anni successivi in tre degli spettacoli di Squarzina già menzionati (*J. B.*; *Romagnola*; *Il misantropo*). In queste liste c'è inoltre il recupero – un po' come avveniva nei cast di Visconti, un po' come avverrà in quelli di Bernardo Bertolucci – di famose attrici del cinema sul viale del tramonto, da Isa Pola a Clara Calamai.

Salta agli occhi che solo nei primi due schemi di distribuzione compare Anna Nogara alias Clara; nel terzo il suo nome sparisce, perché nel frattempo la storia d'amore tra i due ragazzi, che avevano in animo di sposarsi, comincia ad andare in crisi. Il 13 maggio 1959 Luca, da Roma, scrive ad Anna, a Milano, richiedendole indietro il testo di *Guerra ed estate*, mentre il progetto di una vita insieme sta sfumando e lei sta prendendo in considerazione l'ipotesi di lavorare nella stagione successiva nella compagnia di Lida Ferro, che fino a poco prima aveva gestito, insieme al regista Carlo Lari, il Teatro Sant'Erasmo a Milano:

> "Perché non mi mandi il copione? Te lo rispedisco appena fatte le copie. Tanto se vai con la Ferro, sarà difficile che potremmo farlo assieme. E questa cosa veramente mi distrugge. O forse non ti piace più? Anche il fatto che tu vada con la Ferro mi dispiace in un certo senso: un po' per la mia commedia, e poi perché penso quanto sarà difficile vederci".

Il 10 aprile 1959 aveva debuttato al Teatro Gerolamo di Milano, con la regia di Pippo Crivelli, *Giorno di nozze* di Gino Negri, un'opera in un atto per voce femminile su libretto dell'autore: e la voce è la Nogara; lo spettacolo ne sanciva le grandi doti d'interprete, apprezzate persino da Montale. Qualche mese dopo Crivelli si fa latore della richiesta di incontrare l'attrice da parte di Roberto Olivetti, classe 1928, il figlio di Adriano, che dal 1958 aveva assunto il ruolo di direttore generale della società di famiglia, ma i cui interessi intellettuali sono già molteplici e tra non molto, nel 1962, con Bobi Bazlen e Luciano Foà e Alberto Zevi, sarà uno dei fondatori della casa editrice Adelphi. Olivetti s'innamora immediatamente della giovane attrice.

In questa altalena sentimentale Luca, a Roma, si è legato momentaneamente a Olghina di Robilant, classe 1934, aristocratica veneziana e versatile comparsa della *café society* dell'epoca, diventata celebre perché, in occasione del suo ventiquattresimo compleanno, il 5 novembre 1958, al ristorante Rugantino, in Trastevere, si era svolto uno spogliarello della libanese Aïché Nana. Ronconi era presente alla scena, che sarà resa immortale nella *Dolce vita* di Fellini, che – definendo con quell'espressione tanto felice un clima e un mondo – ne sanciva contemporaneamente la fine. Di quel mondo anche Ronconi aveva fatto parte: vi era stato introdotto da Enrico Lucherini, classe 1932, suo compagno d'Accademia, che stava rinunciando alla carriera d'attore per diventare, insieme a Matteo Spinola, il maggiore ufficio stampa dello spettacolo italiano.

Molti anni dopo, a giochi ormai fatti, Olghina ricorderà:

> Tra le nuove promesse, avevo visto Luca Ronconi in *Tè e simpatia* e lo incontrai a casa di Laura Betti. Era un pulcino allora. Delicato e impaurito dal mondo dello spettacolo. Giocammo a fare i

fidanzatini di Peynet, ma lui era già sposato da sempre, per carattere, per natura, per vocazione a sua madre e ai personaggi più forti del suo stesso sesso. Cercava con cauto coraggio di non apparire mai quale l'ombra di artisti confermati e di conquistare una sua autorità. Serio, borghese fino alla sofferenza, in sapore proustiano, fan di Maria Callas e di Visconti, sognava una cattedra tutta sua. Ce l'ha fatta. Bravo Luca.

Il capolavoro di Fellini usciva nel febbraio del 1960 e il 14 dicembre Anna Nogara sposava, a Londra, Roberto Olivetti: la sua inquieta traiettoria l'avrebbe portata presto su altre rive, venendo a condividere, per un lungo tratto, la vicenda artistica e umana di un regista di genio come Klaus Michael Grüber, senza escludere di ritornare, per un altro tratto, a lavorare con Ronconi, dalla ripresa a New York dell'*Orlando* a *XX*, dall'*Orestea* alla sfortunata *Kätchen von Heilbronn*, fino a *Opera* di Luciano Berio. Per un totale di sette spettacoli, fino al termine degli anni Settanta.

Nel frattempo su *Guerra ed estate* era definitivamente calato il sipario: Luca Ronconi il 7 maggio 1960 aveva debuttato, come si è già detto, nella *Congiura* di Prosperi, al Piccolo di Milano, regia di Squarzina. Del foltissimo cast di questa commedia (come l'avrebbero chiamata allora), dedicata alla congiura di Catilina, con Valentina Cortese a fare da Livia Sempronia, facevano parte Gianmaria Volonté, nel ruolo di Lucio Cornelio, e Paolo Radaelli, nel ruolo di Gabinio. Erano entrambi dei congiurati.

Con il primo, classe 1933, Ronconi farà la sua prima regia – *La buona moglie*, abbinata alla *Putta onorata*, di Carlo Goldoni – che debutta l'11 dicembre 1963 al Teatro Valle per la Compagnia Gravina Occhini Pani Ronconi Volonté (anche questo spettacolo non godrà dell'apprezzamento di Arbasino). Il secondo, classe 1934, appartenente a una famiglia della buona borghesia milanese, che aveva malvisto il suo darsi al teatro fino al punto di diventare, per più spettacoli, un assistente di Luchino Visconti (oltre a esserlo stato di Giorgio Strehler), occuperà un posto stabile nel sistema affettivo di Luca, fino alla sua morte che avverrà nel 2007. Nelle parole di Ronconi stesso: "la persona a cui, senza dubbio, dopo mia madre, ho voluto più bene". Un'affermazione sorprendentemente semplice per una persona dai sentimenti tanto intricati.

A questo punto il mondo di *Guerra ed estate* è ormai finito per sempre, ma a tirare le fila della vicenda qui ricostruita tentativamente e a fornire una sorta di morale della favola si possono aggiungere due corollari. Tra le carte di Ronconi risalenti al passaggio tra gli anni Cinquanta e Sessanta, prima di tuffarsi definitivamente nel mondo della regia cambiando, per sempre, le regole della comunicazione teatrale, si trova un paio di liste di progetti di testi da rappresentare; salta agli occhi che in una delle due facciano la loro comparsa – oltre al *Troilo e Cressida* di Shakespeare, ai *Masnadieri* di Schiller e a un dramma di Ostrovskij, *Anche il più furbo ci può cascare* – due voci che hanno a che fare, in un certo senso, con quanto raccontato fin qui: *La sua parte di storia* di Squarzina, un dramma giudiziario, dalle coloriture ibseniane, scritto tra il 1952 e il 1955, ambientato nella Sardegna contemporanea e che avrebbe dovuto mettere in scena Strehler nel 1955, e *Il processo di Maria Tarnowska*, la sceneggiatura di Antonioni,

Pietrangeli, Piovene e Visconti per un film mai realizzato sulla *femme fatale* al centro di un caso giudiziario che aveva sconvolto l'Europa al principio del XX secolo e che costituiva, fin dal 1943, una delle ossessioni del regista milanese, che lo accompagnerà fino ai suoi ultimi giorni di vita. Per Ronconi quest'indicazione, pur così sommaria, è già la prova di un interesse per una forma drammaturgica nuova, non sperimentata sui palcoscenici italiani, a cui farà in seguito riferimento, dando vita a un capolavoro come *Lolita*; è difficile non supporre che avesse conosciuto *Il processo di Maria Tarnowska*, inedito fino al 2006, dopo avere lavorato nel 1957, pur senza apprezzarlo particolarmente, con Antonioni.

Il secondo corollario si svolge nel 1966 e vede ancora una volta Luca e Anna. Lui è ormai un regista, in cerca di affermazione, che ha già al suo attivo il successo dei *Lunatici*, in bilico tra Peter Brook e Michel Foucault, mentre lei è impegnata a girare un anomalo film in costume di Francesco Rosi, *C'era una volta*, tratto dal *Cunto de li cunti* di Giambattista Basile (come, tanti anni dopo, *Il racconto dei racconti* di Matteo Garrone), i cui protagonisti sono Sofia Loren e Omar Sharif. Luca ricerca la signora Olivetti, dopo anni, perché le vuole leggere un testo che ha appena scritto, con protagonisti tre personaggi, di cui uno destinato a Marisa Fabbri, classe 1931, che sta per diventare una delle protagoniste del suo teatro nonché una delle sue più ardenti apostole. Non sono stato capace di individuare questo dramma di Ronconi tra le carte mescolate dell'archivio: so solo, dai ricordi di Anna, che riguardava Rocco Scotellaro. Il regista dei *Lunatici*, tanto apprezzati da Testori, si sarà ricordato che *Rocco e i suoi fratelli* si chiamava così proprio per via dello scrittore di Tricarico, morto trentenne nel 1953, dopo una drammatica esistenza, che a un certo punto sembrava avere trovato una sponda nella "Comunità" di Adriano Olivetti?

*La ragione della riproposta in questa sede dell'introduzione a *Guerra ed estate* pubblicata nel marzo 2024 nell'Universale Economica Feltrinelli è il recupero, da parte di Giovanni Boccardo, a cui spettava la *Nota al testo* contenuta nel volume, del carteggio tra Gaudenzi e Ronconi. Anche per questa segnalazione lo ringrazio calorosamente, così come ringrazio la casa editrice Feltrinelli del permesso accordatomi; dei nuovi dati emersi tiene conto questa riproposta.

Nota bibliografica

Un contesto per quest'introduzione si recupera dal testo e dalle note di L. Ronconi, *Prove di autobiografia raccolte da Maria Grazia Gregori*, a cura di G. Agosti, Milano 2019. L'intervista *Esiste un cinema italiano?*, in "Filmcritica", X, 88 (1959), 5-11, che risulta condotta da Pasolini (impegnato a prendere le distanze, in nome del realismo, dalla *nouvelle vague* incipiente e a dichiarare la propria ammirazione per la lingua della *Terra trema*), non compare in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano 2001: risulta precedente a tutte quelle lì comparse, che decorrono dal 1962. Non so quanto sia noto negli studi sul *Pasticciaccio* di Gadda – sulle cui vicende editoriali sono rilevanti le notizie ora fornite in T. Tovaglieri, *Roberto Longhi. Il mito del più grande storico dell'arte del Novecento*,

Milano 2024, 347-348, dove si apprende che, all'altezza del 1951, il romanzo sarebbe dovuto uscire nella "Biblioteca di Paragone" – l'articolo di E. Zocaro, *Gadda, un caso particolare*, in "Filmcritica", X, 88 (1959), 30-33, che contiene più dichiarazioni dello scrittore sul carattere visivo della sua scrittura (costituito di "immagini piene di fatti, secondo lo stile usato dal Manzoni e dalla migliore scuola lombarda"): sono state appena valorizzate in *Gadda, Germi e 'Un maledetto imbroglio'. Un'intervista di Ettore Zocaro*, a cura di F. Venturi, in *Censura e autocensura tra Otto e Novecento*, a cura di G.B. Boccardo e L.C. Rossi, in "Autografo", XXXII, 71 (2024), 141-155. Inutile dire quanto sarebbe opportuna una raccolta degli scritti di Franco Parenti, di cui mi pare che non esista nemmeno una bibliografia. *Guerra ed estate* e la premessa di Squarzina, *Una giusta iniziativa*, occupano le pagine 42-85 del fascicolo; da quel momento in poi e per un po' di numeri la rivista pubblicherà, regolarmente, dei testi teatrali inediti. Sulle vicende di "Filmcritica": F. Segatori, *L'avventura estetica. "Filmcritica" 1950-1995*, Milano, 1996 (dove a pagina 76 è menzionato il testo di Ronconi). Per i rapporti tra Longhi e Barbaro: A. Uccelli, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, in "Prospettiva", 129 (2008), 2-40.

Sul nodo Squarzina-Ronconi, su cui resta parecchio da riflettere e da indagare, è di un certo interesse l'osservazione di Giorgio Albertazzi, in *Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, a cura di C. Meldolesi, A. Picchi, P. Puppa, Roma 1994, 17.

La prima della *Romagnola* è vivacemente descritta in A. Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, 1965, 9-11 (il testo risale al 1959); in questo volume, che ripercorre "tutte le avventure della drammaturgia contemporanea", si trova anche alle pagine 338-340, una crudele stroncatura della prima regia goldoniana di Ronconi ("le idee, sostituite dai carrelli, che vanno e vengono incessantemente presentando una ridicola Venezia fra Masaccio e Rosai, quando è risaputo cosa deve succedere a quei Compagni di Strada dell'Incompetenza che sono i carrelli nel teatro moderno" e così via). Sono brani che non si vedono mai citati, non solo per rispetto o delicatezza: ma perché i nomi di Ronconi e di Squarzina non compaiono nell'indice, nutritissimo, del volume, di cui è stata fatta una recente ristampa antologica (Milano 2020), da cui l'indice, chissà perché, è stato del tutto omesso.

Della *Congiura*, la tragedia in tre atti di Giorgio Prosperi, vincitrice nel 1959 del Premio Marzotto, edita nel 1960 da Feltrinelli nell'Universale Economica, esiste un diario illustrato delle prove, dove compare anche Ronconi e si possono leggere le indicazioni che, in un caso almeno, gli vengono fornite da Squarzina: *Una prova registrata de La congiura di Giorgio Prosperi*, in "Sipario", 169 (maggio 1960), 19-23, in particolare le pagine 21-22.

Guerra ed estate è ellitticamente menzionato in F. Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino 1973, 15 (che fa parola anche di un altro testo "più recente" restato "nel cassetto", forse quello dedicato a Rocco Scotellaro, a cui si accenna in chiusura). Per i ricordi di Squarzina su *Guerra ed estate*: *L'attore Ronconi*, in *Luca Ronconi, la ricerca di un metodo. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, a cura di F. Quadri, Milano 1999, 35; *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa 2005, 395.

Alla ormai ricchissima bibliografia su Squarzina può essere aggiunta, a testimonianza di un contatto con il mondo di "Paragone", e in particolare con Longhi, la vicenda della mostra su Artemisia Gentileschi (e sarebbe stata la prima in assoluto), che doveva essere allestita nel 1963, a Genova, a Palazzo Bianco, in occasione della regia di *Corte Savella* di Anna Banti, che debutta il 4 ottobre 1963 al Politeama Genovese; un avvio è in G. Agosti, *Quando anche le donne si misero a dipingere*, in *Fede Galizia mirabile pittoressa*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, L. Giacomelli, J. Stoppa, Trento, Provincia Autonoma di Trento 2022 (I edizione Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2021), 7, ma molti nuovi dati si leggono in Tovaglieri Milano 2025, 257-258.

Il rapporto tra *Tre quarti di luna*, che va a stampa nello stesso 1953, a Bologna, da Cappelli, in un volume *ad hoc* provvisto di foto di scena, e l'omicidio di Gentile è ricordato da L. Ronconi, in *Luigi Squarzina. Studioso, drammaturgo e regista teatrale (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 ottobre 2012)*, Roma 2013, 443; ma conta pure, su questa linea, A. D'Amico, *La mia parte di storia*, in *Passione* 1994, 64 (dove si riferiscono le reazioni al dramma in casa Gentile).

Per il giudizio di Pandolfi su *Guerra ed estate*: *Copioni nel cassetto*, in "Sipario", 150 (ottobre 1958) 3, 56. Un primo accenno al profilo intellettuale di Fernanda Ronconi l'ho fornito in Ronconi 2019, 32-34, nota 4.

Sul film d'esordio di Maselli: *Gli sbandati di Francesco Maselli. Un film generazionale*, a cura di L. Micciché, Torino 1998; per la reazione di Giangiacomo Feltrinelli: J. Duflot, *Feltrinelli. Le condottiere rouge*, Paris 1974, 212 (dove "Blasetti" è da correggere in "Maselli"), ma anche G. De Vincenti, *Conversazione sul cinema con Francesco Maselli*, in *Gli sbandati* 1998, 27 (con la dichiarazione di Maselli secondo cui Giangiacomo sarebbe stato "molto intrigato" dal film e "riportato alla sua adolescenza"; da qui si apprende anche che spetta a un suggerimento del giovane regista, proprio all'altezza della *Donna del giorno*, il passaggio di "Cinema Nuovo" alla neonata casa editrice Feltrinelli). Per il provino di Ronconi: T. Kezich, *Nove registi (quasi dieci) nella villa di Toscanini*, in *Gli sbandati*, Torino 1998, 90.

Per il nesso tra Visconti e Ronconi, con dati e punti di vista: G. Agosti, *Una fantasia su temi viscontiani*, in G. Testori, *Luchino*, a cura di G. Agosti, Milano 2022, 359-362. Il passo citato di Ronconi su Čechov è in Ronconi 2019, 264-265.

Della lettura di *Guerra ed estate* da parte dei Rabdomanti sono venuto a conoscenza grazie a C. Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze 2010, 120, nota 107. Devo ad Alberto Bentoglio la segnalazione dell'articolo *Rabdomanti al lavoro. Cercano "petrolio" per la vita del teatro*, in "Corriere d'Informazione" (24-25 dicembre 1956), che ha permesso di identificare il luogo preciso, gli attori coinvolti e la data della lettura, mentre le fotografie riprodotte in "Hystrio", VI, 4 (1994), 84-85 (dove si trova anche, alle pagine 77-92, una ricostruzione, a più voci, della storia dei Rabdomanti), mi sono state segnalate da Giovanni Boccardo, a cui devo anche la conoscenza del carteggio con Angelo Gaudenzi; dalla lettera del 28 dicembre si deduce che sarebbe dovuto uscire un articolo sulla "Prealpina", fin qui non identificato. I lettori di *Guerra ed estate* al Teatro alle Maschere erano, oltre a Franco Parenti: Anna Serra, Lina Bolis Maffi, Corrado Aprile, Dora Morini, Lucio Morelli, Fabio Carraresi, Paola Boccardo, Amilcare Casati, Giovanna Forlivesi, Luigi Carletti, Adolfo Ferrari, Emma Poli, Ebe Ghielmetti e Rosalba Corino. Per la menzione longhiana di Parenti: R. Longhi, *Consuntivo caravaggesco* [1951], in *Studi caravaggeschi. Tomo I. 1943-1968*, Firenze 1999, 39; per il contesto: P. Aiello, *Caravaggio 1951*, Roma (I edizione, Milano 2019) 2020.

Tra i materiali dell'Archivio Ronconi, riordinati da Rossella Santolamazza e oggi depositati da Roberta Carlotto presso l'ASAC della Biennale di Venezia, in AG 12 si trovano, accanto al dattiloscritto di *Guerra ed estate*, alcuni disegni, a penna, di costumi e schemi di scenografia, che tuttavia non possono essere riconducibili, per ragioni di iconografia, al testo in questione: alcuni sono riprodotti, a corredo di un articolo di Anna Bandettini, *Un mistero lungo 50 anni*, in "la Repubblica. Robinson" (20 maggio 2018), 35-37; in AG 12 sono pure le prove di locandina di *Guerra ed estate* e quella per *Tre pezzi di cuore*, con l'indicazione di Vespignani, per i cui accrediti e contatti con il mondo del teatro: Agosti, *Una fantasia su temi viscontiani*, 354-355 (a cui sono da aggiungere le scene per *I sette peccati capitali* di Bertolt Brecht e Kurt Weill con la regia di Squarzina, che debuttano all'Eliseo il 14 maggio 1961, e l'effetto provocato dalla sua pittura degli esordi sul giovane Maselli: De Vincenti, *Conversazione sul cinema con Francesco Maselli*, 20). Gli altri testi teatrali di Ronconi menzionati sopra sono in AG 14.

Gli attori che Luca prevedeva di coinvolgere nell'allestimento di *Guerra ed estate* sono i seguenti (il numero romano che segue ciascun nome fa riferimento alle tre proposte di distribuzione di cui resta testimonianza in archivio): Anna Maria Alegiani (III); Wanda Benedetti (II, III); Gino Buzzanca (II, III); Clara Calamai (I); Pina Cei (I); Giovanna Galletti (II); Renzo Giovampietro (II); Glauco Mauri (I); Camillo Milli (II, III); Achille Millo (III); Gastone Moschin (I); Anna Nogara (I, II); Franco Parenti (II, III); Vera Pescarolo (I); Marisa Pizzardi (II, III); Isa Pola (III); Giusi Raspani Dandolo (II, III); Winni Riva (II, III); Luigi Vannucchi (I); Elsa Vazzoler (I, II, III); Angelo Zanolli (I, II, III).

Per *Giorno di nozze*, che era presentato insieme a un'altra opera di Negri, *Il tè delle tre*, entrambi con scene di Maria Grazia Crespi, e per la collaborazione di Anna Nogara con il musicista, reduce dall'aver arrangiato le musiche di Weill dell'*Opera da tre soldi* per Strehler: M. Moiraghi, *Voglio un monumento in Piazza della Scala. La Milano musicale di Gino Negri*, Roma 2011, 25-26, 59-63. Conosco la lettera di Ronconi del 13 maggio 1959 grazie alla disponibilità della destinataria.

La citazione di Olghina di Robilant è tratta da *Sangue blu*, Milano 1991, 305. Non sono più stato in grado di rintracciare il bellissimo necrologio di Ronconi scritto dalla stessa Olghina per il suo blog, oggi irrecuperabile sull'internet: l'avevo segnalato, provvisto di indirizzo, in Ronconi 2019, 335-336, nota 7. Per il matrimonio di Anna Nogara: C. Cederna, *Il lato debole. Diario italiano 1956-1962*, Milano 1977, 243, ma vedi anche *Il lato debole. Diario italiano 1963-1968*, Milano 1977, 64-65 ("Anna Olivetti Nogara, una giovane e attraente signora, nemica del trucco, amante del vestire insolito e bizzarro, dotata d'una gran bella voce, che a periodi è anche attrice, dicitrice, cantante"). Su Roberto Olivetti un mosaico di testimonianze – da Aldo Bassetti a Piero Dorazio, da Dorothy Monet a Inge Feltrinelli – è contenuto in *Roberto Olivetti*, a cura di D. Olivetti, Roma 2003, 87-168. Continuo ad auspicare che, prima o poi, si arrivi a stilare un profilo della vicenda intellettuale di Paolo Radaelli: getterebbe una luce, non indifferente, su quella di Ronconi.

Per queste poche pagine devo ringraziare più persone, a partire da Roberta Carlotto e Anna Nogara: Alberto Bentoglio, Giovanni Battista Boccardo, Giovanna Bosman, Silvia Danesi Squarzina, Claudia Di Giacomo, Sandro Lombardi, Riccardo Ripani, Giorgio Sangati, Jacopo Stoppa, Tommaso Tovaglieri, Maria Zinno.

English abstract

Written by Ronconi in 1956 and published in "Filmcritica" in 1959, *Guerra ed estate*, a "drama in 3 acts", is the director's only dramatic work. In this expanded introduction, compared to the version published by Feltrinelli in 2024, we intend to reconstruct the context in which the play was written, from his acting debut with Squarzina to his artistic and intellectual circles in 1950s Italy.

keywords | Luca Ronconi; *Guerra ed estate*; theatrical comedy.

Ronconi e il modello cooperativo

Scenari sulla produzione teatrale a Roma tra anni Sessanta e Settanta

Ilaria Lepore

1 | Luca Ronconi e Paolo Radaelli, Prato all'epoca di "La Torre" – foto di Tommaso Le Pera che ringraziamo per la gentile concessione. Archivio Storico della Biennale di Venezia – ASAC, Archivio Ronconi – b. 9, f. 14, n.7.

La condanna dell'*Orlando*

Quando nel febbraio del 1973, impegnato a riordinare i frammenti della sua memoria ricostruendo l'esperienza del lavoro di Luca Ronconi, Franco Quadri dedica il capitolo XII del suo *Rito Perduto* alla "condanna dell'Orlando" (Quadri 1973, 161-173), quello spettacolo rivoluzionario sembra aver già assunto le fattezze di un animale morente. Della scenografia di Bertacca, i cavalli e tutto il resto delle scene, fatti scaricare su un piazzale all'aeroporto di Ciampino, e per un mese lasciati sotto la pioggia al ritorno dalla tournée newyorkese nell'au-

tunno del 1970 (Tomassini 2018, 146), non è rimasto nulla. Quell'ossessione memoriale, che certo aveva originato lo sforzo di Quadri, sarebbe stata disattesa e Ronconi stesso si sarebbe mosso sulla strada di una dichiarata sfiducia nella monumentalizzazione-museificazione del ricordo.

L'Orlando aveva dimostrato non solo l'incapacità della "civiltà teatrale" italiana a fissare "in documenti non effimeri" (Quadri 1973, 161) i suoi spettacoli più importanti (con l'unica eccezione, forse, dell'*Arlecchino* di Giorgio Strehler), ma anche, più radicalmente, l'impossibilità – o riluttanza – all'archiviazione propria di quella eccedenza che il processo creativo genera rispetto all'opera (Scotini 2022). L'*Orlando* era uno spettacolo inafferrabile.

La "caleidoscopica e rutilante giostra" (Longhi 2016, 8) che Ronconi aveva realizzato dall'Ariosto (Longhi 2016, 8) non si era azionata solo per il tempo della sua realizzazione scenica. Si era invece prolungata, inesauribile, nello spazio concreto della sua complicatissima gestazione e, successivamente, della sua poco sostenibile gestione. Il naufragio dell'*Orlando* era certamente avvenuto nella completa indifferenza e disinteresse dei teatri pubblici ma, a ben vedere, fu anche l'esito del disordine ingenito a quel gruppo – il 'gruppo' dell'*Orlando*. Di quel disordine si intende restituire un racconto il più possibile composto, benché per certi aspetti ancora lacunoso; in particolare, questo contributo intende percorrere le vicende delle due realtà produttive, Teatro Libero e Cooperativa Tuscolano, le cui attività coincidono, in grossa parte, con le regie di Luca Ronconi e del suo gruppo, tra anni Sessanta e Settanta.

Ronconi e gli altri. Un'identità di gruppo?

Nei mesi tra la fine del '68 e l'inizio del '69, il nome di Ronconi circola insieme a quello della Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna (CTEM), uno dei primi gruppi che nasce su nuove basi di cogestione e cooperatività mutualistica, in cui tra gli altri – Giancarlo Cobelli, Massimo Castri, Virgilio Gazzolo, Roberto Guicciardini – spiccano i nomi di Edmonda Aldini, Duilio Del Prete, Francesca Benedetti, Graziano Giusti, tutti attori e attrici con cui Ronconi aveva già sperimentato la collaborazione o che sarebbero stati, di lì a poco, reclutati per l'*Orlando*[1].

Si annunciava un progetto, ancora da determinarsi a conclusione della stagione, di una *Santa Giovanna dei Macelli* da realizzare nello spazio dei Mercati Generali di Bologna, sotto gli auspici dell'amministrazione comunista e senza richiedere i diritti, in segno di contestazione al monopolio che controllava le opere di Brecht (Anonimo 1969a, 1). La regia era stata affidata a Ronconi, ma l'autorizzazione non fu mai concessa. Nel periodo trascorso tra Ferrara e Bologna con la Comunità emiliana, Ronconi e Paolo Radaelli, insieme all'avvocato della SAI, Giovanni Arnone, che era stato testimone della nascita di quelle prime cooperative teatrali, in un albergo di Cesenatico nel settembre del '68 (Arnone 2013, 77), pensano già a come avviare la macchina dell'*Orlando*, che inizialmente doveva essere destinato ad un evento celebrativo in onore di Ludovico Ariosto a Ferrara. In una conversazione privata (registrata il 25 aprile 2024), Armando Pugliese dichiarava che la Teatro Libero era stata messa in piedi "espressamente per l'*Orlando*" e che a quella data, agli inizi del 1969, era più un'attività "impresariale-cooperativistica" (Quadri 1973, 166) che una cooperativa in senso stretto.

Sui pochi documenti consultabili che recano una traccia delle attività di Paolo Antonio Radaelli (contratti, corrispondenza, promemoria), dispersi tra fondi privati e archivi pubblici, la "Teatro Libero. Organizzazione grandi eventi", con sede a Roma, in Viale Mazzini 117, è a tutti gli effetti una impresa che, nella persona del suo rappresentante legale, gestisce le attività legate alla "compagnia indipendente", come la definiva Radaelli stesso (Quadri, Martinez 1999, 39), formatasi intorno a Ronconi. La costituzione di quel "gruppo" che ammiccava, sulla scia utopistica del Sessantotto, al cooperativismo e all'autogestione, si fondava però più su un'operazione di reclutamento che su una spontanea adesione ad un progetto comune o su vagheggiate affinità elettive.

C'era, è vero, il nucleo emiliano capeggiato da Edmonda Aldini, ma Ronconi aveva riversato nella compagnia giovani esordienti, allievi e allieve delle sue classi in Accademia, la cui "attitudine a darsi" con quella "faccia nuova e genuina" che ben si adattava "alla naturalezza dell'ottava ariostesca" avrebbe costituito "l'elemento portante" dell'*Orlando* (Quadri 1973, 100)[2].

Già l'insuccesso del *Candelaio* nel '68 aveva messo in luce l'incompatibilità tra la visione teatrale di Ronconi e le intenzioni della compagnia Fortunato-Fantoni-Scaccia, secondo Ronconi ancora troppo in continuità col tipo di gestione capocomicale (Ronconi 2019, 148). Fu l'abbandono di quella compagnia, dichiara ancora Ronconi, a portare come conseguenza la nascita di un "gruppo sociale" formato da attori che allora avevano circa trent'anni come Massimo Foschi, Mariangela Melato, Edmonda Aldini, che non si erano ancora "res[i] autonom[i] professionalmente", ma che erano in "procinto di diventarlo" (Ronconi 2019, 148). Quest'assenza di una autonomia professionale aveva certamente favorito il cementarsi di una identità di gruppo e, contestualmente, il rimettersi alla visione del regista.

Anche la gestione delle attività della compagnia, a questa altezza cronologica, non sembra corrispondere ad una mutuale distribuzione di responsabilità. Dopo il successo dei *Lunatici* (1966), Radaelli e Ronconi cominciano "a differenziare le loro competenze per diventare sempre più complementari" (Quadri, Martinez 1999, 39), da un lato dunque la ricerca creativa di Ronconi, dall'altro il lavoro organizzativo e di progettazione affidato a Radaelli.

Sull'apporto di Radaelli, "il delizioso, intelligentissimo Paolo", al lavoro di Ronconi e sul suo ruolo nella compagnia c'è ancora molto da colmare, un insidioso vuoto di memoria cui corrisponde un inverosimile silenzio di carte e di documenti[3] a dispetto di una fuorviante aneddotica.

I diffusi racconti sulle autorizzazioni dimenticate nel taschino, sul gioco dei borderò, sui beni di famiglia impegnati per pagare gli spettacoli degli amici, restituiscono il ritratto di un eccentrico, di un uomo senz'ordine né metodo, dalla spavalda e affettata negligenza, esperto nell'ingarbugliare, fantasioso risolutore, che mal si adatta alla pratica di quel lavoro direttivo, burocratico-esistenziale che Radaelli assunse durante i lunghi anni della sua collaborazione accanto a Ronconi e che voleva dire, al contrario, affrontare con pazienza difficili trattative,

verificare con attenzione permessi e agibilità, cercare spazi per prove e spettacoli, imparare compromessi, attendere autorizzazioni, mettere insieme il "giro" (espressione in uso in quegli anni per indicare la programmazione delle recite in tournée richiesta dalle circolari ministeriali).

Di Radaelli è Enrico Job che ci restituisce un ritratto, il più sensibile e puntuale:

> Durante *Il Gioco dei potenti* è nata l'amicizia con Paolo Radaelli, il delizioso, intelligentissimo Paolo. Giovane, bellissimo, elegante, spiritoso, sempre con interessantissime ipotesi sul futuro e quasi sempre giuste. Mi ha insegnato a riconoscere la grandezza anche nel presente. Ma lui era solo disponibile a questa umiltà, era capace di intuire e sostenere l'artista dove nessun altro era in grado di immaginarlo. Era un vero e proprio rabdomante del talento. Le sue curiosità e generosità gli innestavano intorno una corrente di simpatia irresistibile. Apparentemente cinico, solo quel tanto necessario però a un elegante distacco, sembrava vergognarsi delle proprie passioni. Il teatro italiano gli deve molto. Paolo ha spesso tenuto nell'ombra di essere stato lui a inventare e portare a temine grandi, inusitati e spesso riusciti progetti. Quasi mai fortunato, credo per colpa di un carattere non abbastanza tenace e perché sempre ingiustamente pessimista sul proprio conto (Cappelletti, Quadri 1998, 421).

Radaelli si era formato nella Milano degli anni Cinquanta, quella delle serate di musica jazz con Cathy Barberian, moglie di Luciano Berio; del "Verri" di Anceschi, di cui sarà redattore insieme all'amico fraterno, Nanni Balestrini[4]; degli informali, di Manzoni, di Baj[5]; di Grassi e della letteratura mitteleuropea della collezione Rosa & Ballo, di Strehler e di Brecht, della scuola del Piccolo[6]. Dal Giamaica di Milano al Rosati in Piazza del Popolo a Roma, Radaelli porta a compimento la sua formazione culturale, intensificando quella rete di relazioni con artisti, musicisti, intellettuali che introdurrà a Ronconi. Nel 1965, ancora assistente alla regia[7] per Strehler ne *Il gioco dei potenti*, Radaelli incontra Enrico Job, allora costumista allievo e collaboratore di Damiani (Cappelletti, Quadri 1998, 416) che dal 1967 lavorerà frequentemente accanto a Ronconi (Ronconi 2019, 121 n.15). Alla galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis in Piazza del Popolo, Radaelli conosce Mario Ceroli che farà il suo esordio come scenografo teatrale nel già citato *Riccardo III* (Ronconi 2019, 132-135). E ancora sarà il tramite per "altri collaboratori preziosi": Karl Lagerflied per i costumi di *Al Pappagallo verde* e dei *Racconti di Hoffmann* e Gae Aulenti, in occasione di un piccolo spettacolo musicale per la Rai di Napoli (Quadri, Martinez 1999, 41).

È tutta da indagare invece la presenza di Radaelli negli ambienti delle avanguardie musicali, cui sembra interessarsi fin dagli anni milanesi. Nel 1963, per il tramite di Visconti, Radaelli partecipa, insieme all'amico poeta Nanni Balestrini e al germanista e musicologo Franco Serpa, alla selezione dei testi di Giordano Bruno per la *Cantata per quattro soli, coro misto e strumenti* "Novae de infinito laudes" di Hans Werner Henze, presentata in prima mondiale alla Biennale di Venezia (24 aprile 1963). Insieme a Roberto Leydi[8], nel settembre del 1964, è organizzatore, per la compagnia del "Nuovo canzoniere italiano", appena reduce dal successo di "Bella Ciao" per la regia di Pippo Crivelli (Teatro Caio Melisso, Spoleto, 21 giugno 1964), dello spettacolo *L'altra Italia*[9], una raccolta di canti di opposizione popolare, riproposto al

Festival dell'Unità di Bologna, al Parco della Montagnola (Campisi 1964). Ancora, nel 1968, Radaelli è firmatario di un manifesto contro la RAI (insieme a Luca Ronconi, Giovanni Arnone e altri) per l'esclusione di Luigi Nono dal Prix Italia, festival musicale organizzato dalla Rai, per l'opera *Contrappunto dialettico alla mente,* su testi dell'amico Nanni Balestrini, ispirato al *Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena* (1608) di Adriano Banchieri e che conteneva nel testo – come specifica un comunicato della RAI – "un brano tratto da un manifesto del Movimento negro-americano *Harlem Progressive Labor Club*, ritenuto offensivo nei confronti degli Stati Uniti partecipanti al Premio Italia" (Anonimo 1968, 9).

Sulle possibili connessioni tra arte e politica si sarebbe giocata la partita dell'adeguamento dei vecchi sistemi di produzione dello spettacolo sulla spinta delle nuove forze creative. Nella bufera sessantottina, la retorica della crisi del teatro, che quasi ciclicamente affiorava nel passaggio da una generazione teatrale all'altra, si era liberata delle ingerenze moralistiche e politicheggianti assieme, lasciando intravedere lo spazio di un inatteso rovesciamento.

La via della cooperazione autogestita prende forza, polemicamente e conflittualmente, dalle ceneri degli Stabili. Lo sciopero degli attori indetto dalla SAI (Società Attori Italiani) nel settembre del 1968, la nascita del Collettivo Nuova Scena di Dario Fo, della già citata CTEM, le rivendicazioni di Sbragia e dei suoi Associati, infine, le dimissioni di Strehler dal Piccolo, annunciate per dar vita a quel GTA (Gruppo Teatro e Azione) "prima Cooperativa 'reale' per storia nel nostro Paese" (Strehler 1991), avrebbero smentito le previsioni che Paolo Grassi aveva avanzato con tanta sicurezza sul futuro del teatro italiano:

> Pensare teatri governati da collettivi in cui gli attori scelgano repertori assieme ai direttori è demagogia: io mi assumo l'impopolarità di questa affermazione. Il teatro è democrazia, finché si tratta di decidere chi o quale gruppo ha il dovere e l'onere e l'onore di condurre l'istituto teatrale; da quel momento però, con tutta la fraternità che l'artigianato comporta, il teatro diventa responsabilità di chi ha appunto il dovere e l'onere e l'onore di scegliere e di decidere. Non è possibile praticamente, in nessuna parte del mondo, pensare a un teatro nel quale si discuta un repertorio al di là di quelli che sono gli organismi delegati storicamente (Grassi 1966, 72).

Teatro Libero. Prove di cooperativa

"Non si può dire che [l'*Orlando*] sia nato casualmente, ma neanche che sia stato progettato in modo diverso dagli altri spettacoli. Come ho detto, in quegli anni Sessanta persone erano capaci di muoversi con uno spirito quasi di autogestione" (Quadri, Martinez 1999, 39). Così si esprime Paolo Radaelli a colloquio con Franco Quadri, ripensando agli sforzi, più o meno collettivi, per la realizzazione e la distribuzione dell'*Orlando*. Alla base, dunque, uno "spirito di autogestione", o quasi.

Una lunga lettera dattiloscritta di Edmonda Aldini, conservata nel fondo Bufalini presso la fondazione Gramsci (Aldini 1972), indirizzata e spedita[10] al nucleo fondativo di Teatro Libero e datata al maggio-giugno 1972, all'epoca della formazione della Cooperativa Tuscolano, restituisce una preziosa testimonianza sulle vicende che seguirono il luglio del '69.

Nel 'promemoria', l'attrice emiliana rivendica il suo ruolo attivo nella produzione e nel sostegno finanziario allo spettacolo della compagnia, sostegno che era stato espressamente richiesto da Ronconi, per affiancare Radaelli, e che si concretizzò in un considerevole contributo: dei 24 milioni investiti per l'*Orlando* – dichiara Aldini – una parte arrivarono dai comuni di Bologna e di Ferrara, in virtù del legame politico inaugurato all'epoca della Comunità emiliana; altri arrivarono direttamente dal PCI, "sempre stato dietro ogni pratico sostegno al gruppo dell'*Orlando*"; più altri 7 milioni da Paolo Grassi, allora Sovrintendente della Scala, cui si aggiungevano i 9 milioni delle sovvenzioni estive che Aldini fece "ridiscutere a livello politico" dopo che Radaelli per un "errore di forma" nella domanda presentata al Ministero aveva rischiato di far saltare. Anche per il giro dell'*Orlando* Aldini si attribuiva dei meriti: aveva sollecitato l'allora direttore di "Paese Sera", Giorgio Cingoli, a fare pubblicità allo spettacolo per tutti e 27 i giorni della programmazione e aveva ottenuto, gratuitamente, dal sindaco di Roma, il Palazzo delle esposizioni per "tenere unito il gruppo per la stagione". Nella sezione spot di "Sipario", è annunciato tra gli spettacoli estivi bolognesi, un doppio appuntamento, l'*Orlando* e il *Recital di canzoni di protesta* di Edmonda Aldini e Duilio del Prete (Anonimo 1969b, 2).

Aldini aveva un progetto preciso: costituire, con la compagnia del Teatro Libero, una realtà stabile, con l'appoggio dell'allora sindaco di Bologna, Guido Fanti e col lasciapassare di Franz De Biase, Direttore Generale Spettacolo e capo gabinetto del Ministro. In una riunione avvenuta nella sede di Viale Mazzini, alla presenza di Aldini, Ronconi e Radaelli accettarono di spedire un progetto per tre spettacoli da montare nel circuito emiliano. Il documento non arrivò mai alla giunta bolognese, Radaelli dichiarò di aver dimenticato la lettera in tasca!

Alla fine dell'estate del '69, i rapporti con Radaelli si complicano, difficoltà finanziare, scarse prospettive di lavoro e, sullo sfondo, un panorama teatrale romano altrettanto caotico, per non dire disastroso. Dopo il no di Strehler, che aveva pubblicamente manifestato il suo disagio nei confronti dell'amministrazione romana che non gli aveva assicurato quella rifondazione strutturale (soprattutto una modifica dello Statuto) che gli avrebbe garantito sufficiente autonomia, scaduta ormai la direzione quadriennale di Vito Pandolfi, l'ente teatrale romano si trovava sprovvisto di guida e di programmazione.

In questo vuoto istituzionale, Aldini intravide una opportunità di lavoro per la compagnia. Tentò un accordo con Gigliozzi, amministratore delegato, con l'obiettivo di far produrre uno degli spettacoli della compagnia (di certo non l'*Orlando*), utilizzando la sovvenzione ministeriale dello Stabile, nella prospettiva di una ripresa della stagione al Valle. L'iniziativa di Aldini era evidentemente circolata nell'ambiente teatrale e finì per essere strumentalizzata da buona parte di quella stampa che non aveva digerito il mancato appoggio alla candidatura strehleriana.

Nel mese di novembre del '69, in attesa di una nuova riunione della Commissione consiliare sulla questione dell'ente romano, si avanzava l'ipotesi di una direzione a tre, che avrebbe coinvolto Sbragia, Ronconi e Maranzana, "i quali avrebbero comunque agito separatamente, allestendo spettacoli diversi" provocando una possibile frattura "sul fronte degli attori" (m. ac.

1969, 9). Ma l'idea del triumvirato era in realtà stata proposta pensando al "trust dei cervelli" Grassi-Chiesa-Fabiani, direttori degli Stabili di Milano, Genova, Aquila che avrebbero esercitato una tutela critica nei confronti di Gigliozzi, con il conseguente annullamento delle attività di produzione per l'ente romano che si sarebbe dovuto limitare a ospitare spettacoli d'altri.

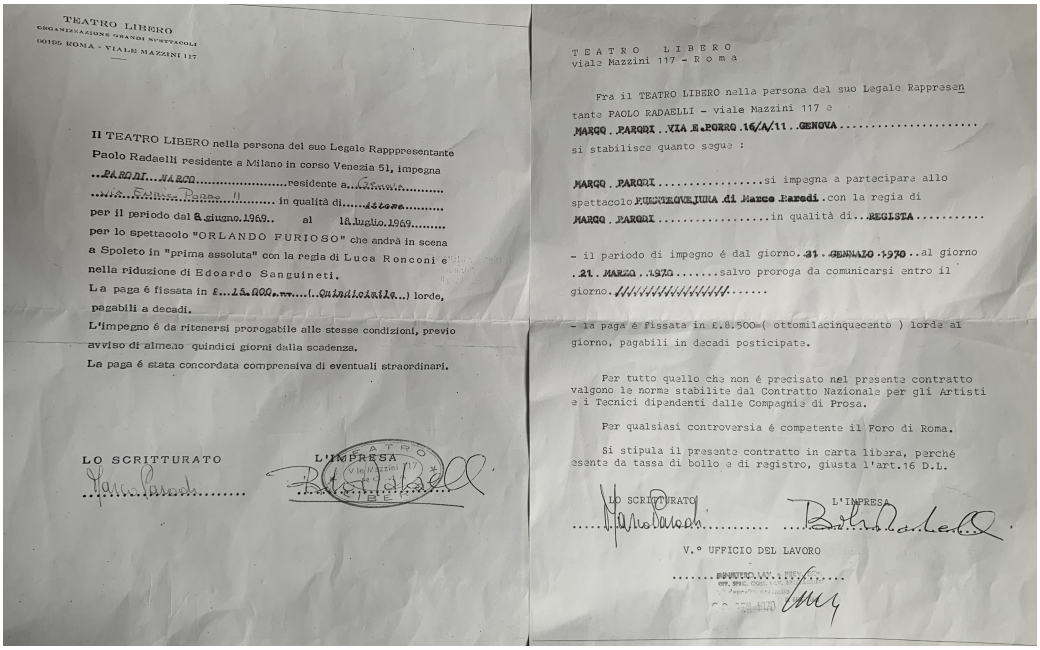
Si aprì – come la stampa aveva previsto – una polemica assai aspra sul "fronte degli attori" proprio sul significato politico delle neonate forme di autogestione. Il 12 novembre del 1969, nella sezione dedicata alle "Lettere all'Unità", Paolo Modugno, già all'epoca compagno di Marisa Fabbri e animatore del Gruppo di Lavoro Teatro, decentrato al quartiere Tuscolano, pubblicava una "Replica polemica a Edmonda Aldini" in cui accusava la "compagna Edmonda" di aver "abdicato ai valori politici dell'autogestione" e minato "la sua provata compattezza di attrice militante" nell'aver mostrato, con la richiesta di "ospitalità" indirizzata allo stabile romano, un cinico opportunismo. La "squallida corsa all'osso" da parte di quelle compagnie private che si facevano passare per attività autogestite avrebbe finito per turbare il senso politico strutturato alla loro genesi. Col pretesto di una risposta ad Aldini, i bersagli designati erano, in realtà, la compagnia del Teatro Libero e Ronconi:

> Ronconi progettava già da due anni *L'Orlando furioso* in quella forma; se da una parte questo è segno di lungimiranza espressiva, dall'altra è dimostrabile che un gruppo di attori che si riunisca attorno ad una qualsiasi forma di leadership non si autogestisce, al massimo fa dei grossi sacrifici economici, senza però usufruire del maximum dei poteri: e qui si potrebbe discutere sui valori della lotta di classe contenuti nell'*Orlando* che spettacolo politico proprio non è. Ma quella è una valutazione soggettiva che suggerisce però l'idea di altri gruppi autogestiti che esprimono precisi valori politici, e che – guarda caso – nelle strutture stabili non sono certo "ospitati" (Modugno 1969, 6).

La risposta di Aldini, che non tarda ad arrivare, sorprende per scaltrezza. Rivendicando quella "patente popolare" (Quadri 1973, 108) che molta critica ancora negava all'*Orlando*, fa slittare il dibattito sulla questione politica[11], neutralizzando le accuse di "privatismo" al gruppo dell'*Orlando*, che dopotutto si rivelarono fondate.

Il 16 dicembre 1969, andava in scena 'ospite' al Valle, per la stagione dell'ente teatrale romano, *La cucina* di Arnold Wesker, con la regia (su suggerimento di Edmonda Aldini) di Lina Wertmuller, scene e costumi di Enrico Job e musiche di Duilio del Prete. Interpreti, gli attori della Compagnia del Teatro Libero, "quelli dell'*Orlando*" (ad eccezion fatta per Massimo Foschi). Di Radaelli e Ronconi alcuna traccia.

Lo spettacolo fu un insuccesso, di breve durata, girò qualche tempo a Palermo ma non si prolungò, con grave danno per la sopravvivenza del gruppo e franco beneficio per la vanità di Edmonda Aldini che aveva "aiutato a far uscire la sperimentazione dalle cantine, e mantenerla nelle posizioni conquistate" (Aldini 1972). Qualche mese più tardi, Radaelli prendeva impegni nella produzione di uno spettacolo di Marco Parodi, già aiuto regista nell'*Orlando*, *Fuenteovejuna* [Fig. 2][12], andato in scena allo Stabile di Genova il 25 febbraio 1970, con una parte degli attori del Teatro Libero, mentre Ronconi, che non "nasconde la sua diffidenza ver-



TEATRO LIBERO
ORGANIZZAZIONE GRANDI SPETTACOLI
00195 ROMA - VIALE MAZZINI 117

Il TEATRO LIBERO nella persona del suo Legale Rappresentante Paolo Radaelli residente a Milano in corso Venezia 51, impegna ...PARODI...MARCO.....residente a...Genova..... ...via Enrico Porro 11..... in qualità di.....Attore..... per il periodo dal 8 giugno 1969.. al 18 luglio 1969..... per lo spettacolo "ORLANDO FURIOSO" che andrà in scena a Spoleto in "prima assoluta" con la regia di Luca Ronconi e nella riduzione di Edoardo Sanguineti.
La paga é fissata in £...15.000.....(..Quindicimila...) lorde, pagabili a decadi.
L'impegno é da ritenersi prorogabile alle stesse condizioni, previo avviso di almeno quindici giorni dalla scadenza.
La paga é stata concordata comprensiva di eventuali straordinari.

LO SCRITTURATO ..... L'IMPRESA .....

TEATRO LIBERO
viale Mazzini 117 - Roma

Fra il TEATRO LIBERO nella persona del suo Legale Rappresentante PAOLO RADAELLI - viale Mazzini 117 e MARCO . PARODI . . VIA E.PORRO .16/A/11 . .GENOVA ..... si stabilisce quanto segue :

MARCO . PARODI .....si impegna a partecipare allo spettacolo MUENTEOVEJUNA di Marco Parodi .con la regia di MARCO . PARODI .....in qualità di...REGISTA .....

- il periodo di impegno é dal giorno. 31 . GENNAIO .1970 ..al giorno . 21 . MARZO . .1970 .....salvo proroga da comunicarsi entro il giorno. ////////////////////.....

- la paga é fissata in £.8.500=(ottomilacinquecento) lorde al giorno, pagabili in decadi posticipate.

Per tutto quello che non é precisato nel presente contratto valgono le norme stabilite dal Contratto Nazionale per gli Artisti e i Tecnici dipendenti dalle Compagnie di Prosa.

Per qualsiasi controversia é competente il Foro di Roma.

Si stipula il presente contratto in carta libera, perché esente da tassa di bollo e di registro, giusta l'art.16 D.L.

LO SCRITTURATO ..... L'IMPRESA .....

V.° UFFICIO DEL LAVORO

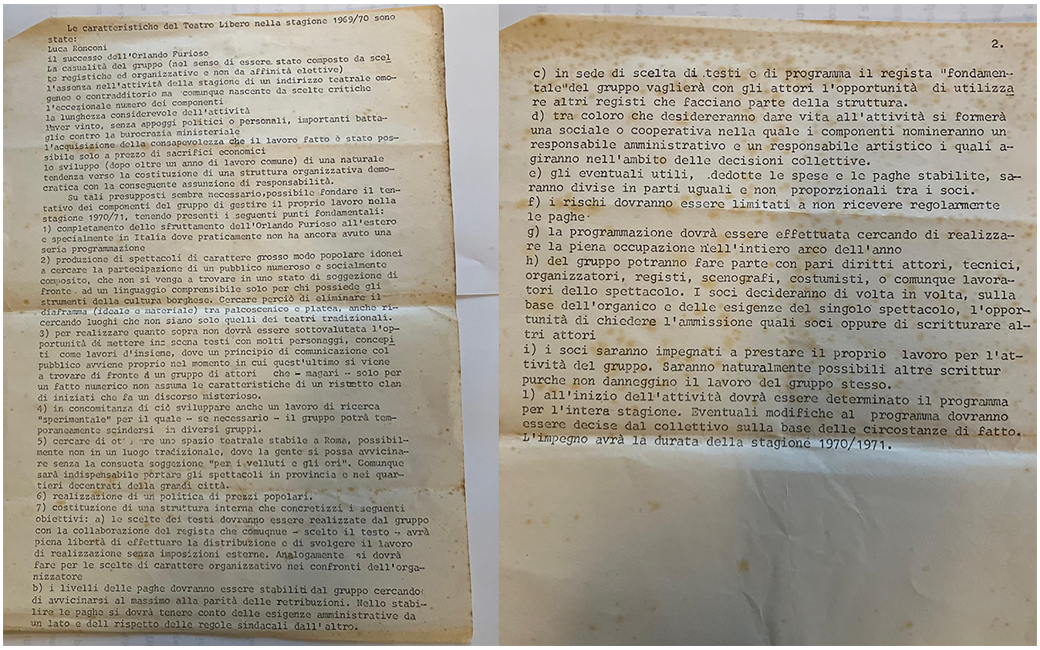
2 | Contratti su casta intestata "Teatro Libero" a firma di Paolo Radaelli. Archivio Privato Marco Parodi, per gentile concessione del Centro di documentazione per lo spettacolo Marco Parodi, La Fabbrica Illuminata ETS, Cagliari.

so il progetto" (Quadri 1973, 142) già preparava il ritorno ai fasti dell'Eliseo con *La tragedia del vendicatore*, che avrebbe debuttato il 17 marzo 1970.

Alla fine del 1970, dopo aver portato a compimento l'avventura dell'*Orlando* in Europa e poi a New York[13] il gruppo è irrimediabilmente scisso. Su "Il Dramma", Mario Raimondo prende atto della singolarità di questo "gruppo di teatranti che continua a vivere nel magma curioso delle sue incertezze e delle sue contraddizioni". E continua:

> Questo gruppo agisce con una tecnica che – se mi si intende bene – vorrei chiamare "di guerriglia": una serie di sortite imprevedibili, lunghi silenzi, riapparizioni improvvise. Un *commando* recita l'*Orlando* chissà dove, un altro propone una sua visione dell'Ifigenia goethiana in un teatrino romano, un terzo prepara chissà quali incursioni; qualche volta gli succede di dover battere in ritirata, qualche altra fa più rumore che danni, comunque esiste e agisce. Coscienza incomoda del teatro ufficiale (Raimondo 1971, 104)[14].

Mentre Ronconi è a Parigi con *XX* (14 aprile 1971), una cospicua parte del gruppo del Teatro Libero che era "rimasta fuori dagli spettacoli di Ronconi" (Boggio 1972, 47) si costituisce in "associata" (febbraio del 1971), e poi in Cooperativa Teatro Libero (settembre 1971). Armando Pugliese, già aiuto regista con Ronconi per l'*Orlando*, assume l'incarico di presidente mentre Radaelli continua ad occuparsi dell'organizzazione. La Cooperativa, composta da una quindicina di attori[15], mette in scena, due spettacoli, *Iwona principessa di Borgogna* di



Le caratteristiche del Teatro Libero nella stagione 1969/70 sono state:
Luca Ronconi
il successo dell'Orlando Furioso
La casualità del gruppo (nel senso di essere stato composto da scel
te registiche ed organizzative e non da affinità elettive)
l'assenza nell'attività della stagione di un indirizzo teatrale omo-
geneo o contraddittorio ma comunque nascente da scelte critiche
l'eccezionale numero dei componenti
la lunghezza considerevole dell'attività
Aver vinto, senza appoggi politici o personali, importanti batta-
glie contro la burocrazia ministeriale
l'acquisizione della consapevolezza che il lavoro fatto è stato pos-
sibile solo a prezzo di sacrifici economici
lo sviluppo (dopo oltre un anno di lavoro comune) di una naturale
tendenza verso la costituzione di una struttura organizzativa demo-
cratica con la conseguente assunzione di responsabilità.
Su tali presupposti sembra necessario,possibile fondare il tentativo dei componenti del gruppo di gestire il proprio lavoro nella stagione 1970/71, tenendo presenti i seguenti punti fondamentali:
1) completamento dello sfruttamento dell'Orlando Furioso all'estero e specialmente in Italia dove praticamente non ha ancora avuto una seria programmazione
2) produzione di spettacoli di carattere grosso modo popolare idonei a cercare la partecipazione di un pubblico numeroso e socialmente composito, che non si venga a trovare in uno stato di soggezione di fronte ad un linguaggio comprensibile solo per chi possiede gli strumenti della cultura borghese. Cercare perciò di eliminare il diaframma (ideale e materiale) tra palcoscenico e platea, anche ricercando luoghi che non siano solo quelli dei teatri tradizionali.
3) per realizzare quanto sopra non dovrà essere sottovalutata l'opportunità di mettere in scena testi con molti personaggi, concepiti come lavori d'insieme, dove un principio di comunicazione col pubblico avviene proprio nel momento in cui quest'ultimo si viene a trovare di fronte d un gruppo di attori che - magari - solo per un fatto mimetico non assuma le caratteristiche di un ristretto clan di iniziati che fa un discorso misterioso.
4) in concomitanza di ciò sviluppare anche un lavoro di ricerca "sperimentale" per il quale - se necessario - il gruppo potrà temporaneamente scindersi in divorsi gruppi.
5) cercare di ot re uno spazio teatrale stabile a Roma, possibilmente non in un luogo tradizionale, dove la gente si possa avvicinare senza la consueta soggezione "per i velluti e gli ori". Comunque sarà indispensabile portare gli spettacoli in provincia o nei quartieri decentrati delle grandi città.
6) realizzazione di un politica di prezzi popolari.
7) costituzione di una struttura interna che concretizzi i seguenti obiettivi: a) le scelte dei testi dovranno essere realizzate dal gruppo con la collaborazione del regista che comunque - scelto il testo - avrà piena libertà di effettuare la distribuzione e di svolgere il lavoro di realizzazione senza imposizioni esterne. Analogamente si dovrà fare per le scelte di carattere organizzativo nei confronti dell'organizzatore
b) i livelli delle paghe dovranno essere stabiliti dal gruppo cercando di avvicinarsi al massimo alla parità delle retribuzioni. Nello stabilire le paghe si dovrà tenere conto delle esigenze amministrative da un lato e dell rispetto delle regole sindacali dall'altro.

2.

c) in sede di scelta di testi e di programma il regista "fondamentale"del gruppo vaglierà con gli attori l'opportunità di utilizzare altri registi che facciano parte della struttura.
d) tra coloro che desidereranno dare vita all'attività si formerà una sociale o cooperativa nella quale i componenti nomineranno un responsabile amministrativo e un responsabile artistico i quali agiranno nell'ambito delle decisioni collettive.
e) gli eventuali utili, dedotte le spese e le paghe stabilite, saranno divise in parti uguali e non proporzionali tra i soci.
f) i rischi dovranno essere limitati a non ricevere regolarmente le paghe
g) la programmazione dovrà essere effettuata cercando di realizzare la piena occupazione nell'intiero arco dell'anno
h) del gruppo potranno fare parte con pari diritti attori, tecnici, organizzatori, registi, scenografi, costumisti, o comunque lavoratori dello spettacolo. I soci decideranno di volta in volta, sulla base dell'organico e delle esigenze del singolo spettacolo, l'opportunità di chiedere l'ammissione quali soci oppure di scritturare altri attori
i) i soci saranno impegnati a prestare il proprio lavoro per l'attività del gruppo. Saranno naturalmente possibili altre scrittur purche non danneggino il lavoro del gruppo stesso.
l) all'inizio dell'attività dovrà essere determinato il programma per l'intera stagione. Eventuali modifiche al programma dovranno essere decise dal collettivo sulla base delle circostanze di fatto.
L'impegno avrà la durata della stagione 1970/1971.

3 | Promemoria dattiloscritto, Archivio privato di Massimo Foschi.

Gombrowich (11 marzo 1971) al Teatro Tordinona e *Il barone rampante* di Italo Calvino al Palazzetto dello Sport di Mestre, in occasione del Trentesimo Festival Internazionale del teatro di prosa La Biennale di Venezia (28 settembre 1971). Dopo lo spettacolo da Calvino, Radaelli viene sostituito da Mauro Carbonoli, che si occuperà dell'organizzazione delle due cooperative, Teatro Libero, che resterà legata al nome di Pugliese fino al 1980, e Teatro-Insieme, per le due stagioni successive (Carbonoli 2019, 290).

La Cooperativa Tuscolano

Nell'archivio privato di Massimo Foschi (che ringrazio per la generosa disponibilità) esiste un documento dattiloscritto [Fig. 3], redatto da Radaelli tra la fine del 1970 e l'inizio del 1971, che riporta, in sintesi, alcune riflessioni sull'appena compiuta stagione del Teatro Libero e, insieme, diversi propositi per la stagione futura. Il documento, che trascriviamo di seguito, restituisce il senso di quella trasformazione progressiva del Teatro Libero, da "compagnia indipendente" a "gruppo autogestito", fino all'approdo alla forma "sociale o cooperativa" come naturale destinazione.

> Le caratteristiche del Teatro Libero nella stagione 1969/1970 sono state:
>
> Luca Ronconi
> il successo dell'*Orlando Furioso*
> la casualità del gruppo (nel senso di essere stato composto da scelte registiche ed organizzative
> e non da affinità elettive)

l'assenza nell'attività della stagione di un indirizzo teatrale omogeneo o contraddittorio ma comunque nascente da scelte critiche
l'eccezionale numero dei componenti
la lunghezza considerevole dell'attività
l'aver vinto, senza appoggi politici o personali, importanti battaglie contro la burocrazia ministeriale
l'acquisizione della consapevolezza che il lavoro fatto è stato possibile solo a prezzo di sacrifici economici
lo sviluppo (dopo oltre un anno di lavoro comune) di una naturale tendenza verso la costituzione di una struttura organizzativa democratica con la conseguente assunzione di responsabilità.

Su tali presupposti sembra necessario, possibile fondare il tentativo dei componenti del gruppo di gestire il proprio lavoro nella stagione 1970/1971, tenendo presenti i seguenti punti fondamentali:

1) Completamento dello sfruttamento dell'*Orlando Furioso* all'estero e specialmente in Italia dove praticamente non ha ancora avuto una seria programmazione
2) produzione di spettacoli di carattere grosso modo popolare idonei a cercare la partecipazione di un pubblico numeroso e socialmente composito, che non si venga a trovare in uno stato di soggezione di fronte ad un linguaggio comprensibile solo per chi possiede gli strumenti della cultura borghese. Cercare perciò di eliminare il diaframma (ideale e materiale) tra palcoscenico e platea, anche ricercando luoghi che non siano solo quelli dei teatri tradizionali.
3) per realizzare quanto sopra non dovrà essere sottovalutata l'opportunità di mettere in scena testi con molti personaggi, concepiti come lavori d'insieme, dove un principio di comunicazione col pubblico avviene proprio nel momento in cui quest'ultimo si viene a trovare di fronte a un gruppo di attori che – magari – solo per un fatto numerico non assuma le caratteristiche di un ristretto clan di iniziati che fa un discorso misterioso.
4) in concomitanza di ciò sviluppare anche un lavoro di ricerca "sperimentale" per il quale – se necessario – il gruppo potrà temporaneamente scindersi in diversi gruppi
5) cercare di ottenere uno spazio teatrale stabile a Roma, possibilmente non in un luogo tradizionale, dove la gente si possa avvicinare senza la consueta soggezione "per i velluti e gli ori". Comunque sarà indispensabile portare gli spettacoli in provincia o nei quartieri decentrati della grande città.
6) realizzazione di una politica di prezzi popolari.
7) costituzione di una struttura interna che concretizzi i seguenti obiettivi: a) le scelte dei testi dovranno essere realizzate dal gruppo con la collaborazione del regista che comunque – scelto il testo – avrà piena libertà di effettuare la distribuzione e di svolgere il lavoro di realizzazione senza imposizioni esterne. Analogamente si dovrà fare per le scelte di carattere organizzativo nei confronti dell'organizzatore

b) i livelli delle paghe dovranno essere stabiliti dal gruppo cercando di avvicinarsi al massimo alla parità delle retribuzioni. Nello stabilire le paghe si dovrà tenere conto delle esigenze amministrative da un lato e del rispetto delle regole sindacali dall'altro
c) in sede di scelta di testi e di programma il regista "fondamentale" del gruppo vaglierà con gli attori l'opportunità di utilizzare altri registi che facciano parte della struttura
d) tra coloro che desidereranno dare vita all'attività si formerà una sociale o cooperativa nella quale i componenti nomineranno un responsabile amministrativo e un responsabile artistico i

quali agiranno nell'ambito delle decisioni collettive
e) gli eventuali utili, dedotte le spese e le paghe stabilite, saranno divise in parti uguali e non proporzionali tra i soci.
f) i rischi dovranno essere limitati a non ricevere regolarmente le paghe
g) la programmazione dovrà essere effettuata cercando di realizzare la piena occupazione nell'intero arco dell'anno
h) del gruppo potranno fare parte con pari diritti attori, tecnici, organizzatori, registi, scenografi, costumisti, o comunque lavoratori dello spettacolo. I soci decideranno di volta in volta, sulla base dell'organico e delle esigenze del singolo spettacolo, l'opportunità di chiedere l'ammissione quali soci oppure di scritturare altri attori
i) i soci saranno impegnati a prestare il proprio lavoro per l'attività del gruppo. Saranno naturalmente possibili altre scritture purché non danneggino il lavoro del gruppo stesso.
l) all'inizio dell'attività dovrà essere determinato il programma per l'intera stagione. Eventuali modifiche al programma dovranno essere decise dal collettivo sulla base delle circostanze di fatto.

L'impegno avrà la durata della stagione 1970/1971

Questo documento, mai formalizzato, ha tuttavia l'aspetto, i toni e le intenzioni di una dichiarazione o di uno Statuto, strumento di coesione di cui programmaticamente si dotano numerose altre cooperative teatrali nate nello stesso periodo. Ricerca di una nuova comunicazione teatrale e di un "altro" pubblico (Ferrone 1976), autonomia (organizzativa e creativa), sperimentazione (di linguaggi e di spazi), decentramento, realizzazione di un sano professionismo, erano obiettivi concretamente prefissi. Disperso il gruppo dell'*Orlando*, Radaelli consegna alla pagina il progetto di uno "spazio teatrale stabile a Roma" che si realizzerà nella costituzione della Cooperativa Tuscolano.

Sembra plausibile supporre, dunque, che già alla data di composizione di questo sintetico promemoria Radaelli avesse percepito la fine dell'esperienza del Teatro Libero, lavorando prospetticamente alla realizzazione di un nuovo *ensemble*, se è vero che – come ci riporta una testimonianza raccolta da Massimo Luconi, allievo e successivamente assistente di Ronconi durante il Laboratorio di Prato – già lo spettacolo parigino da Wilcock (1971), Radaelli lo annoverava tra le sfide produttive della Tuscolano (Luconi 2016, 54, n. 14).

Lapsus memoriae o traccia dissimulata della percezione di un *tournant* che Ronconi sembra condividere quando stabilisce un filo diretto tra il gruppo "nato da *La tragedia del vendicatore* – (e non, si badi, dall'*Orlando*!) – e la Tuscolano" (Ronconi 2019, 151).

È per il lavoro dall'*Orestiade* di Eschilo che il nuovo gruppo, dichiara Radaelli, si costituisce in Cooperativa (Quadri, Martinez 1999, 40), registrata giuridicamente il 4 marzo 1972[16].

Ronconi saccheggia ancora una volta dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, coinvolgendo una nuova generazione di allievi e allieve (Piero Di Iorio, Mauro Avogadro, Massimo Barbone, Anna Bonaiuto, Gabriella Zamparini, Remo Girone), con cui aveva messo in scena, nell'aprile del '72, una *Centaura* di Andreini, saggio di fine corso che si rivelò, nella confusione delle proposte teatrali romane "il miglior spettacolo della stagione" (Quadri 1972), accanto ai

fedelissimi, Massimo Foschi, che ricopre l'incarico di vice-presidente, Mariangela Melato (la cui adesione è più ideale che sostanziale, per gli impegni che la occupano come attrice cinematografica) e Marisa Fabbri, che "nel pieno accesso del suo furor militante" (Longhi 2010, 235) proprio nel quartiere Tuscolano aveva agito, almeno fino al 1971, insieme alla Cooperativa Gruppo Lavoro di Teatro. A ridosso della prima riunione della nuova cooperativa nello spazio riorganizzato dell'ex Cinema Folgore, una sala da 300 posti, al Quadraro[17], borgata ribelle nella periferia sud-est di Roma, nata come estensione di Cinecittà, il gruppo è impegnato su più fronti: le prove per l'*Orestea*, le lentissime riprese televisive dell'*Orlando* e l'allestimento, che si rivelerà sfortunatissimo, della *Kätchen* a Zurigo.

La nascita della Cooperativa Tuscolano va inserita nel quadro più generale di un cambiamento nei rapporti tra Stato e teatro, risultato concreto del lavoro di intermediazione dell'AGIS e dell'UNAT-Cooperative, animata da Giorgio Guazzotti e Fulvio Fo, che fa seguito alle politiche di decentramento promosse a partire dagli anni Settanta. Il rodato meccanismo delle procedure di sovvenzione statale al settore teatrale integra, proprio a partire dal 1972-73, le cooperative tra le categorie produttive autonome e specifiche, favorendo da un lato quei processi di stabilizzazione attuati dai vari gruppi autogestiti o collettivi, dall'altro un aumento delle risorse che modifica sostanzialmente la formula produttiva cooperativa, anche in senso quantitativo (Cavaglieri 2021, 119).

Da questo quadro, tuttavia, la Cooperativa Tuscolano sembra porsi ad una critica distanza. In più di una occasione Radaelli parla espressamente di un "ostracismo da parte dell'Agis di Scarpellini e Franco Bruno" e, in generale, dello "scarso interesse da parte del Ministero dello Spettacolo" (Quadri, Martinez 1999, 39). Arnone ribadisce: "La cooperativa Tuscolano, pur aderendo alla Lega delle Cooperative è l'unica compagnia italiana che non aderisce invece all'AGIS, l'Associazione Generale dello spettacolo" (Porro 1975). La Lega Nazionale delle Cooperative e Mutue, che aveva sede in Via Guattani 9, nel quartiere Nomentano a Roma, nata come organo del PCI con l'obiettivo di tutela e promozione delle cooperative italiane, prevedeva una settorializzazione della rappresentanza delle diverse forze produttive. Dal 1975, le cooperative teatrali, che rientravano in precedenza nella categoria delle cooperative di produzione e lavoro (insieme a quelle edilizie, ad esempio), sono inglobate nell'Associazione Nazionale della Cooperazione Culturale che, su iniziativa di Cesare Zavattini, nominato Presidente, intendeva estendere la tutela e la promozione dei principi della cooperazione al settore delle imprese culturali. Nell'ottobre del 1975, a conclusione del primo convegno, a Parma, su "La Cooperazione teatrale: teatro pubblico, territorio, qualificazione, drammaturgia", la neonata Associazione si era proposta, esplicitamente, in qualità di mediatrice nel confronto con le forze politiche per la formulazione di una nuova legislazione teatrale, per la diffusione di una più unitaria visione culturale e per un rinnovamento delle politiche di sostegno economico alle compagnie autogestite. La linea espressa dalla nuova Associazione nata in seno alla Lega Nazionale si muoveva dunque in aperta opposizione, su un piano strategicamente concorrenziale, a quel sistema di "autogestione" dei contributi (Ferrari 2006, 23) elaborato in AGIS, più sensibile alle logiche di produzione che alle esigenze di sperimentazione[18]. L'adesione di Ar-

none, portavoce delle istanze rivendicative maturate dalla Cooperativa Tuscolano, alla linea della Lega scaturì certamente dal riconoscimento del valore politico e culturale di quelle proposte, benché non possa dirsi trascurabile concausa la reiterata indifferenza delle istituzioni nei confronti del lavoro di Ronconi e del suo gruppo.

Per la stagione 1972-73, la Cooperativa Tuscolano aveva ricevuto sovvenzioni per un solo spettacolo; troppo poco per una *Orestea* che, come ricorda Remo Girone, allora giovane allievo dell'Accademia reclutato come figurante nel Coro, era "composta da tre tragedie e durava nove, dieci ore. [...] Avevano chiesto le sovvenzioni per tre spettacoli, e invece gliele avevano date solo per uno" (Onesti 2023, 123).

L'*Orestea* si era rivelata un'impresa titanica, sia dal punto di vista della produzione che della distribuzione e circolazione, quasi del tutto assente e sfortunatissima sul territorio nazionale. Il successo del debutto nel Filmskijgrad Atelier 3 (Bitef) di Belgrado, il 20 settembre 1972, si replicò solo a Parigi, dove l'*Orestea* fu rappresentata al Grand Amphithéâtre della Sorbonne, dal 16 al 28 ottobre, per il Théâtre des Nations di Barrault che, insieme al Bitef di Mira Trailović e Jovan Ćirilov, aveva coprodotto lo spettacolo. In Italia *L'Orestea* ebbe vita brevissima. La prima italiana era stata programmata dal 1 al 3 ottobre del 1972, al Casinò Municipale, Lido di Venezia per il Trentunesimo Festival Internazionale del teatro di prosa, all'interno di un progetto "Teatro di Roma a Venezia", voluto dal neo direttore dello Stabile Romano, Franco Enriquez, con l'obiettivo di presentare la linea politico-culturale del teatro della capitale aperta all'incontro con le realtà sperimentali, sul doppio terreno di un "Teatro estensivo" e di un "Teatro intensivo" (Programma 1972)[19]. Il peso eccessivo – le 26 tonnellate della "macchina del tempo: carrucole, ascensori, scale, ponti, tubi innocenti, un parallelepipedo con sommari sedili a tre piani, in fondo l'alta porta di legno grezzo della reggia degli Atridi" (Siciliano s.d.) – convinse gli organizzatori a spostare lo spettacolo al Cinema Arsenale per non correre il rischio di far crollare il pavimento. Il 18 novembre 1972, l'*Orestea* arrivava a Roma, in un capannone scalcinato del Centro Sperimentale a Cinecittà, ma la sera stessa della prima lo spettacolo fu bloccato; la scena di Enrico Job che era servita per le rappresentazioni di Belgrado, di Venezia e di Parigi fu dichiarata inagibile, e in seguito all'intervento della commissione di vigilanza e dell'ENPI, l'*Orestea* fu sospesa. Dal 1 al 5 luglio 1973, per interesse del direttore, Romolo Valli, che lo richiese espressamente, lo spettacolo di Ronconi andò in scena durante il Sedicesimo Festival dei Due Mondi di Spoleto; l'anno dopo, nel 1974, l'*Orestea* venne messa in scena a Prato, nell'ex magazzino tessile del Fabbricone, utilizzato per la prima volta come spazio teatrale.

Alle difficoltà finanziarie Ronconi aveva dovuto provvedere con le sue risorse personali. Fu costretto a vendere la casa materna di Zagarolo per ripagare i debiti (Ronconi 2019, 50), mentre Radaelli proseguiva la via della co-produzione internazionale e della gestione delle quote di partecipazione, che si era già imposta con *XX* (1971) e che si ripeterà per *Utopia* (1975). Per quest'ultimo spettacolo, Radaelli che gestisce la fitta rete di relazioni insieme a Ninon Tallon Karlweiss e all'agenzia *Office Artistique International* (con sede a Parigi e New York) coinvolge,

oltre alla Tuscolano, La Biennale di Venezia, il Teatro Stabile di Torino, il Metastasio di Prato, il Festival internazionale di Edimburgo di Peter Diamand, il Festival d'Automne e il PCI, attraverso il circuito dell'associazione "Amici dell'Unità" di Loris Barbieri (Bassignano 2019, 17) .

I primi anni della Tuscolano, vissuti ancora nel totale disinteresse delle istituzioni e degli Stabili, assorbiti dall'esito disgraziato dell'*Orestea*, dal fallimento di Zurigo, dal lentissimo cantiere dell'*Orlando* televisivo, dai disastri metereologici che avevano seppellito *Utopia*, dall'assillo della produzione a tutti i costi[20], coincisero con quello che Ronconi chiama, il suo "volontario esilio di Vienna" (Ronconi 2019, 153). Quando nel 1974 rientra in Italia chiamato alla direzione della Biennale, Ronconi è ancora a "metà strada tra la ribellione e gli allettamenti dell'establishment, flessibile e rigoroso, coerente e discontinuo" prima di diventare il "solitario confezionatore di avvenimenti irripetibili" (Quadri 1973, 252).

"Fail again. Fail better"

Nella cronaca delle vicende legate agli spettacoli non realizzati o disgraziati della Tuscolano – un "diario di catastrofi" la cui evoluzione è dettagliatamente ricostruita da Quadri (1973, 250-251) – c'è, in fondo, la consapevolezza dell'impossibilità ad assumere quell'impegno sperimentale dentro certe codificazioni o prototipi, estetici e produttivi, imposti al mezzo teatrale. Ma i fallimenti si misurano su una scala temporale troppo esigua e dentro un sistema di segni cui corrispondono funzioni ben precise. Inversamente, è proprio in questa inclinazione alle sfide impossibili che si concretizza lo sguardo 'inattuale' che Ronconi estende sul teatro, uno sguardo capace di parlare di qualcosa che forse non c'è ancora o che necessita di un altro linguaggio per essere compreso. Considerati nella loro fattualità, come ebbe a scrivere Cesare Milanese, gli spettacoli di Ronconi "son bel lontani dall'essere perfetti; anzi, si deve constatare che sotto il profilo imprenditoriale sono raramente degli spettacoli riusciti. Ma questo risultato di apparenza negativo è l'effetto di una qualità meritoria, perché nasce come feconda conseguenza dello scontro di tensioni formali, tecniche, intellettuali e culturali" (Milanese 1973, 12).

In questi termini Ronconi pensa il modello cooperativo e il senso dell'autogestione, non dunque come un'alternativa ai meccanismi produttivi, e ancor meno in relazione ad un 'teatro reale', vale a dire presente, attuale; per Ronconi il modello cooperativo vuol dire tempi lunghi, libertà dall'esito, costruzione per approssimazioni, invenzione di spazi. Traslazione per 'laboratorio'. Nella bozza dattiloscritta del programma per la fondazione del Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato si legge: "laboratorio, terminologia con cui non si vuole citare la segretezza iniziatica, l'intransigenza, la sacralità di famose esperienze internazionali che di questa formula si sono servite, quanto la continuità della fase formativa, la rilevanza di ogni suo passo intermedio, il controllo incessante e la messa in discussione critica dei risultati" (Ronconi 2019, 152). Ancora nella sua autobiografia, Ronconi ricorda:

> Se penso agli spettacoli della Cooperativa Tuscolano mi sembra proprio il programma di uno Stabile Eravamo una cooperativa anomala e i nostri avversari erano, soprattutto, quelli delle altre cooperative. Figlie del '68, in teatro le cooperative hanno significato una gran voglia di prendere il

> posto di qualcun altro, cambiando non quello che si faceva, ma come lo si faceva. Ovvio che non mi ci ritrovassi in tutto questo: perché il vero problema, per me, è sempre stato la modificazione del prodotto teatrale in qualcosa di culturalmente, provocatoriamente, qualitativamente diverso (Ronconi 2019, 152).

La 'diversità' del lavoro cooperativo sperimentato da Ronconi si misura dunque anche su un piano politico, nel senso di una dichiarata non-appartenenza ideologica o militante ad un modello produttivo che si pone come 'alternativo' e di cui Ronconi riconosce precocemente il latente e fazioso desiderio di istituzionalizzazione. La diffidenza e l'ostracismo di cui ripetutamente Ronconi dà testimonianza derivano probabilmente dall'ambiguità costitutiva di questo modello cooperativo, solo parzialmente interessato a fare "guerra agli Stabili"[21] e interamente concentrato a costruire un teatro alieno ma "non alienato" (Quadri 1973, 137). Per realizzare quella "cooperativa col programma di uno Stabile" Ronconi avrebbe dovuto lasciare Roma per Prato, dare forma più organica all'irregolarità, disciplinare le strutture organizzative, accogliere il peso di una più importante burocratizzazione del lavoro[22] e risolvere quella personale antipatia per le forme progettuali e la pianificazione. Ma, come la Teatro Libero, come la Tuscolano, come la direzione della Biennale, anche il Laboratorio di Prato doveva essere, in fondo, un "banco di prova [...] un tirocinio" (Ronconi 2019, 156) per qualcosa di là da venire.

Note

[1] Francesca Benedetti aveva recitato al fianco di Ronconi in *Il costo di una vita* per la regia di Paolo Giuranna, assistente alla regia Paolo Radaelli (Stabile di Bologna, 1963). Nel 1966, è nella compagnia con Sergio Fantoni e Valentina Fortunato, quando Ronconi e Radaelli strappano un accordo, nella programmazione della stagione estiva marchigiana, per un doppio spettacolo, il primo fungendo da pretesto al secondo, una *Commedia degli straccioni* di Annibal Caro che sarebbe servita a preparare, senza costi, il testo a cui Ronconi teneva tantissimo, *I Lunatici* di Middleton e Rowley. Edmonda Aldini, già Lady Anna nel colossale *Riccardo III* per il Teatro Stabile di Torino (1968), accanto a Vittorio Gassmann, è Bradamante nell'*Orlando* di Spoleto. Duilio Del Prete, compagno di vita della Aldini, interpreterà nel *Riccardo III*, il ruolo di primo assassino e sarà Astolfo nell'*Orlando*. Graziano Giusti già nel ruolo di Cencio nel *Candelaio* (1968) nel Complesso Associato Registi-Attori "Fortunato-Fantoni-Ronconi-Scaccia", poi nel triplice ruolo di Mago Atlante, Carlo Magno e Anselmo giudice nell'*Orlando*, proseguendo il lavoro con Ronconi fino a *XX* del 1971.

[2] Più avanti Quadri scrive a proposito della predilezione di Ronconi a lavorare con vasti gruppi alla messinscena degli spettacoli, che con l'*Orlando* il regista "scopre una congenialità di interesse e di curiosità con i giovani, una diversa predisposizione al sacrificio, un altro grado di plasmabilità, e anche una disponibilità all'irregolare (dove irregolare sia per l'esiguità che per il rispetto delle scadenze è la stessa corresponsione settimanale). Senza i ragazzi dell'Accademia, senza l'entusiasmo delle molte 'promesse' in via di realizzazione, senza un inconsueto spirito di corpo assimilato dalla consapevolezza dell'impresa, l'Orlando non sarebbe mai arrivato in porto" (Quadri 1973, 141).

[3] Una prima, vera, ricognizione sulla figura di Paolo Radaelli è condotta da Giovanni Agosti in quel "libro nel libro" che è l'apparato di note a corredo dell'autobiografia ronconiana (Ronconi 2019).

[4] Il primo numero del "Verri", bimestrale fino al 1959, sarebbe uscito nell'"autunno" del '56 (redattori Lucio Giordano [alias Nanni Balestrini] e Paolo Radaelli). Proprio Sanguineti, nel fascicolo 58 della rivista, dedicato alla nuova generazione di poeti lombardi, esprime il suo interesse per alcuni "testi degni di

nota", tra cui (insieme a quelli più noti di Pagliarani e Balestrini) compare una poesia di Radaelli (*Senza titolo*) (Picconi, Risso 2017, 83). Il contatto di Radaelli con Sanguineti risale dunque già all'inverno del 58, come testimonia una lettera di Sanguineti indirizzata ad Anceschi, datata Torino 15 dicembre 1958 (Sanguineti 2009, 168). Ci si augura che nuove ricognizioni archivistiche, soprattutto nel Fondo "Eredi Sanguineti", che conserva altri documenti relativi al carteggio e che al momento è ancora in fase di riordino e inventariazione presso il Centro Studi Sanguineti (Torino), possa far emergere altri dettagli sugli anni di formazione di Radaelli.

[5] Ancora con Sanguineti, Balestrini e Baj, Radaelli risulta tra i firmatari del *Manifeste de Naples*, secondo manifesto del Gruppo 58, movimento di giovani pittori partenopei, costituitosi per iniziativa di Luca (Luigi Castellano) e Guido Biasi, intorno alla rivista "Documento Sud", come prolungamento delle sperimentazioni di Enrico Baj e del suo Nuclearismo. Altri firmatari: Leo Paolazzo, Sandro Bajini, Bruno Di Bello, Lucio del Pezzo, Mario Persico, Giuseppe Alfano, Donato Grieco, Angelo Verga, Ettore Sordini, Recalcati, Sergio Fergola.

[6] Radaelli inizia la sua carriera nel teatro come attore (rimandiamo alle note di G. Agosti in Ronconi 2019). Dal 1961 al 1962, Radaelli è anche attore per alcuni spettacoli radiofonici della Rai: è il marito di Anna Nogara in *Ritratto di donna* di Clotilde Masci, scene di Mariano Mercuri (1961); un paggio in *Romeo e Giulietta*, della Compagnia dei Giovani per la regia di De Lullo (1962); Valentino in *La notte dell'epifania … o quel che volete da Shakespeare*, regia De Lullo, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi (1962); *Nembo, commedia in un atto,* di Massimo Bontempelli*,* per la regia di Giacomo Colli (1962).

[7] La carriera di attore subisce dei rallentamenti e nel '63 inizia a lavorare come assistente alla regia di Luchino Visconti (per i lavori con Visconti dal 1963 al 1967 si rimanda alle note di G. Agosti in Ronconi 2019). Nel '66 è a Roma, insieme allo scenografo e amico Enrico Job, come assistente alla regia di Fabio Mauri per *L'isola, commedia in 2 tempi* (Teatro di Roma, nel cast Marco Berneck che sarà nell'*Orlando*). Ancora con Fabio Mauri, in veste di collaboratore e assistente, organizza una ripresa di *Che cosa è il fascismo*, per la 32a Biennale di Venezia (1974), con gli Allievi del Teatro Universitario Ca' Foscari.

[8] Già negli anni Cinquanta, Leydi frequentava lo Studio di Fonologia della Rai di Milano e aveva collaborato con Luciano Berio e Bruno Maderna per *Ritratto di città* (1954), prima opera italiana di musica concreta. Ancora, nel 1962 debutta *Milanin Milanon*, spettacolo di Leydi e Crivelli che ricostruisce, attraverso il recupero della letteratura milanese, la storia della città di Milano, dall'Unità fino al boom economico. Tra gli altri interpreti, Tino Carraro e Anna Nogara.

[9] *L'altra Italia. Prima rassegna italiana della canzone popolare e di protesta vecchia e nuova,* organizzato alla Casa della Cultura di Milano nel 1962, per la egia di Filippo Crivelli. Figurano alcune delle voci più rappresentative del folk revival: Caterina Bueno, Giovanna Daffini, Sandra Mantovani, Luisa Ronchini, Gualtiero Bertelli, Ivan Della Mea, Enzo Jannacci, Milly, Palma Facchetti, Maria Monti, Fausto Amodei, il Gruppo Padano di Piadena, Nanni Svampa, Maria Vailati, Silvia Malagugini, accompagnati da musicisti come Fiorenzo Carpi, Luciano Berio, e da intellettuali come Giorgio Bocca, Umberto Eco, Franco Fortini, Mario De Micheli, Giacomo Manzoni, Giancarlo Majorino, Mario Soldati.

[10] In una conversazione privata, del 6 marzo 2025, Massimo Foschi ha confermato che la lettera fu ricevuta da tutti e cinque i destinatari (Luca Ronconi, Paolo Radaelli, Giovanni Arnone, Massimo Foschi, Mariangela Melato). Massimo Foschi non conserva un esemplare della stessa. Una trascrizione del promemoria si trova in Tovaglieri 2021, 273-290.

[11] Nella lettera si legge: "Noi crediamo che il teatro come fatto d'arte è il solo veramente rivoluzionario, indipendentemente dalle parole d'ordine 'politiche'. Teatro d'arte, cioè di ricerca, che investa i linguaggi, i rapporti con il pubblico, e con quale pubblico, che è quanto, modestamente, abbiamo fatto anche con l'*Orlando*. Non è teatro politico? Si diletti Modugno a misurare con il regolo la lunghezza delle parole 'politiche' in scena, ma ricordi che Gramsci tali operazioni le definiva da mosca cocchiera" (Aldini 1969, 6).

[12] *Rappresentazione delle tragiche gesta del tiranno Fernan Gomez e di Isabella di Castiglia interrotta dalla polizia*, libero adattamento dal testo di Lope de Vega. Tra gli interpreti: Carlo Montagna, Cecilia Sacchi, Alessandra Dal Sasso, Luigi Diberti, Aldo Puglisi, Graziano Giusti, Antonio Fattorini, Gianfranco Barra. Costumi di Elena Mannini e scene di Luzzatti.

[13] Clamorosa l'assenza nella tournée di Aldini, che Ronconi sostituisce coinvolgendo Anna Nogara nel ruolo di Bradamante. La rottura definitiva era avvenuta proprio con *La tragedia del vendicatore* per cui

l'attrice organizzò una campagna pubblicitaria che vagheggiava una sorta di nostalgico ritorno al divismo che mal si accordava ai principi del gruppo autogestito.

[14] Nella stagione 1969-1970 il Teatro Libero aveva un repertorio di cinque spettacoli, oltre l'*Orlando*, la *Cucina*, *Fuenteovejuna*, una *Ballata del Gran Macabro* da Michel de Ghelderode "montato per pochi giorni, quasi in incognito" (Quadri 1973, 143) da Armando Pugliese (lo spettacolo era stato il primo esperimento di regia del giovane Pugliese ancora studente e del suo Gruppo Teatro 66, messo in scena al Teatro Mediterraneo di Napoli il 19 ottobre 1968) e *La tragedia del vendicatore*.

[15] Lavora nel nuovo gruppo guidato da Pugliese anche la costumista dell'*Orlando*, Elena Mannini.

[16] La cooperativa mantiene la sua sede a Roma fino al 4 marzo 1977 quando verrà iscritta al registro ditte della Camera di commercio, industria artigianato e agricoltura di Firenze (documento conservato nella Serie Arnone Segnatura b. 12 1976-2000, da 5. a 10. in ALR, ASAC), e registrata presso la stessa città, in via Nazionale 4. Il 7 agosto 1976 in seguito alle dimissioni di Luca Ronconi, Radaelli viene nominato presidente della Cooperativa e vice presidente Romolo Vestri.

[17] Cinema di terza visione, in via dei Quintili 34, aperto negli anni '20, fu in attività fino alla fine degli anni Sessanta. È attualmente un luogo di culto Evangelico sudcoreano. Nelle intenzioni di Ronconi, lo spazio del Folgore non doveva essere solo la sede della cooperativa, ma – pensando già a quella prima idea di "casa" – uno spazio teatrale stabile nella città. Lo dimostra il progetto iniziale dell'*Orestea*, la cui macchina costruita da Job era stata ideata sulla pianta e sulle caratteristiche spaziali del cinema: "La struttura di ferro e legno era nata per essere montata nel vecchio cinema [...] Quell'ambiente aveva condizionato l'invenzione degli spazi: i tre piani di gallerie per il pubblico sui tre lati con il quarto chiuso a tutt'altezza da grandi porte di legno che si dovevano aprire su una sorta di palcoscenico. Ricordi il piano basculante sotto al quale c'era quella specie di sottopalco: in quel cinema, era una necessità; e i due piani ascensori che facevano scendere dall'alto gli Dei? Pensa: se si fosse montata la struttura lì, al cinema Tuscolano, gli attori avrebbero dovuto raggiungere le loro posizioni sui piani ascensori, camminando carponi sotto il soffitto (Cappelletti, Quadri 1998, 430).

[18] Per la ricostruzione delle vicende legate alla fondazione dell'ANdCC di Zavattini e alla relazione con AGIS ringrazio Bruno Borghi, che in un breve e intenso colloquio ha trasmesso i suoi ricordi e condiviso materiali utili a questa ricerca.

[19] Lo Stabile romano aveva portato a Venezia 5 spettacoli, oltre l'*Orestea* di Ronconi, *Moby Dick* di Mario Ricci (27 settembre, Teatro del Ridotto), *Risveglio di primavera* di Giancarlo Nanni (4,5 ottobre, Teatro del Ridotto), *'O zappatore* di Leo de Berardinis e Perla Peragallo (6,7 ottobre, Teatro La Perla-Casinò Municipale Venezia Lido); *Gl'innamorati* di Goldoni per la regia di Franco Enriquez (7,8,9 ottobre, Teatro La Fenice e 10 ottobre, Teatro Corso-Mestre).

[20] È in quest'ottica di 'sopravvivenza', e per restare nel circuito delle sovvenzioni, che vanno collocati i tre atti unici, *La morte e il diavolo* di Wedekind (regia non firmata ma di evidente "mano ronconiana" (Savioli 1974, 10), *Paria* di Strindberg, per la regia di Paolo Bonetti e *Un concorso nel tempo delle guerre locali* di Germano Lombardi, per la regia di Ida Bassignano, che Radaelli fece montare in fretta dalla compagnia della Tuscolano nel giugno del '74 al Beat '72.

[21] Nell'intervista che Maria Grazia Gregori inserisce nel suo *Il signore della scena*, Ronconi dichiara "Che alcuni gruppi si siano liberati dalle grinfie del regista per poi capitare nelle spire della burocrazia non ha proprio senso. A me sembra delirante non fare più la corte a Strehler per farla al programmatore regionale" (Gregori 1979, 173).

[22] Sarà ancora Radaelli ad assumere la piena realizzazione del laboratorio, ammettendo che all'epoca del Teatro Libero "non era tanto forte il senso di un lavoro quasi burocratico che sento oggi" (Quadri, Martinez 1999, 39) lavoro che la massa copiosa dei documenti relativi alla gestione del Laboratorio di Prato conservati in ASAC (ALR) testimonia e su cui c'è ancora da indagare.

Riferimenti bibliografici

Aldini 1972
E. Aldini, Promemoria dell'Aldini a Mariangela Melato, Luca Ronconi e altri colleghi (15 mag.-22 giu. 1972) in Fondo Paolo Bufalini 1.10.3, Archivio Fondazione Gramsci.

Aldini 1969
E. Aldini, *Replica Edmonda Aldini sul "Teatro Politico"*, "l'Unità" (21 novembre 1969), 6.

Anonimo 1968
Anonimo, *Dura protesta contro lo strapotere della Rai-Tv,* "l'Unità "(14 settembre 1968), 9.

Anonimo 1969a
Anonimo, *Lo Spot* in "Sipario" 273 (gennaio 1969), 1-2.

Anonimo 1969b
Anonimo, *Lo Spot*, "Sipario", 278-279 (giugno-luglio 1969), 1-2.

Arnone 2013
G. Arnone, *Prova di memoria dall'Orlando furioso a Cinecittà*, Roma 2013.

Bassignano 2019
I. Bassignano, *L'Utopia di Ronconi,* Pescara 2019.

Boggio 1972
M. Boggio, *Teatro Libero*, "Sipario" 314 (Luglio 1972), 47-48.

Campisi 1964
P. Campisi, *A Bologna con l'Unità. Una folla immensa nella città del Festival,* "l'Unità" (13 settembre 1964).

Cappelletti, Quadri 1998
D. Cappelletti, F. Quadri (a cura di), *Enrico Job. Catalogo delle opere 1962-1996*, Venezia 1998.

Carbonoli 2019
M. Carbonoli, *Anche a dispetto di Amleto: cinquant'anni di teatro e altro*, Canterano 2019.

Cavaglieri 2021
L. Cavaglieri, *Il sistema teatrale. Storia dell'organizzazione, dell'economia e delle politiche del teatro in Italia*, con prefazione di Lucio Argano, Roma 2021.

Ferrari 2006
F. Ferrari (a cura di), *Giorgio Guazzotti: teoria e realtà di un intellettuale-teatrante*, con D. Maestri, M. Gallina, N. Lodato, Milano 2006.

Ferrone 1976
S. Ferrone, *A Prato un teatro che vive oltre la sala di spettacolo*, "l'Unità" (30 dicembre 76).

Gregori 1979
M.G. Gregori, *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Milano 1979.

Bartolucci 1966
G. Bartolucci, *Inchiesta sugli stabili. Risposte di Paolo Grassi, Ivo Chiesa, Gianfranco De Bosio, Vito Pandolfi, Maurizio Scaparro, Sergio D'Osmo, Mario Giusti*, "Sipario", 241 (maggio 1966), 70-82.

Longhi 2010
C. Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze 2010.

Longhi 2016
C. Longhi, *“L’unico responsabile sono io?” Appunti di regia, ricordando Luca Ronconi (quasi un’introduzione)*, in Id. (a cura di), *La Regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, “Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo”, 25 (2016), 7-40.

Luconi 2016
M. Luconi, *Luca Ronconi. Il palcoscenico dell’utopia*, Firenze 2016.

m. ac. 1969
m. ac., *Dibattito alla Commisione consiliare. Stabile di Roma: riproposto il nome di Strehler. La coerente posizione dei comunisti,* “l’Unità” (10 novembre 1969), 9.

Milanese 1973
C. Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Milano 1973.

Modugno 1969
P. Modugno, “Replica polemica a Edmonda Aldini”, “l’Unità” (12 novembre 1969), 6.

Onesti 2023
S. Onesti, *“Un problema impervio” Luca Ronconi dirige Mirra (1988). In conversazione con Remo Girone,* in Id. (a cura di), *Scritture e riscritture registiche nel secondo Novecento italiano*, Milano – Udine 2023, 117-125.

Picconi, Risso 2017
G.L. Picconi, E. Risso (a cura di), *Sanguineti e il gioco paziente della critica. Scritti dispersi: 1948-1965,* Milano 2017.

Porro 1975
M. Porro, *“Via”alla musica in nome di Webern e primo assaggio di “Utopia”*, “Corriere della Sera” (26 agosto 1975).

Programma 1972
s.a. “teatro di Roma a Venezia”, programma del Teatro di Roma diretto da Franco Enriquez in occasione del XXXI Festival Internazionale del Teatro di Prosa, con il patrocinio del Comune di Roma, dal 27 settembre al 10 ottobre, [PR.045-01 n. 1124], Archivio Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo, s.p.

Quadri 1972
F. Quadri, *La Centaura*, “Panorama” (18 maggio 1972).

Quadri 1973
F. Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino 1973.

Quadri, Martinez 1999
F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi, la ricerca di un metodo: l'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il teatro: con una sezione dedicata a Christoph Marthaler, Premio Europa nuove realtà teatrali*, Milano 1999.

Raimondo 1971
M. Raimondo, *Scene romane. Tra teatro pubblico e teatro libero*, “Il Dramma”, 47/3 (marzo 1971), 103-107.

Sanguineti 2009
E. Sanguineti, *Lettere degli anni Cinquanta,* a cura di N. Lorenzini, Genova 2009.

Savioli 1974
A. Savioli, *Strindberg e Wedekind per giovani interpreti*, "l'Unità" (20 giugno 1974), 10.

Siciliano s.d
E. Siciliano, *Orestea al Tuscolano,* in G. Massari, *Eschilo non protesta: per questo Luca Ronconi, il regista dell'"Orlando Furioso", lo spettacolo più rivoluzionario degli ultimi anni, ora preferisce mettere in scena testi classici anziché opere di autori contemporanei*, Roma, s.d., senza numerazione di pagine, con fotografie di scena e rassegna stampa, opuscolo conservato presso ASAC-Archivio Luca Ronconi, 2.1 Teatro - b. 6/4.

Strehler 1991
G. Strehler, *Considerazioni di Giorgio Strehler al documento del 1964*, ds. di 15 ff. scritti sul solo recto e numerati progressivamente, s.l., luglio 1991, f. 3(r), cit. in Longhi 2010, 174.

Scotini 2022
M. Scotini, *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia,* Milano 2022.

Tafuri, Beronio 2018
C. Tafuri, D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017* (Cap. V – *Dalle cooperative ai centri: vicissitudini di un'alternativa*), Genova 2018.

Tomassini 2018
S. Tomassini, *New York Furioso. Luca Ronconi e "quelli dell'Orlando" a Bryant Park (1970)*, Venezia 2018.

Tovaglieri 2021
T. Tovaglieri, *Una lettera di Edmonda Aldini,* in O. Ponte di Pino, R. Carlotto (a cura di), *Regia Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, Macerata 2021, 273-290.

English abstract

This article intends to reconstruct the activities of two Rome-based theatre groups – Teatro Libero and Cooperativa Tuscolano – formed on the cooperative model and directed by Luca Ronconi between the Sixties and Seventy. The cooperative model, conceived as an alternative to traditional systems, carries a strong programmatic significance, requiring new approaches to space, goals, forms, and languages that redefine the relationship between theater and its territory, and between theater and its audience. The principles of cooperation applied to theatrical production – such as managerial autonomy, creative freedom, professional hybridization, and a strong emphasis on political and civil engagement – serve as a catalyst for new perspectives and transformative practices. The histories Teatro Libero and Cooperativa Tuscolano also shed light on the broader theatrical culture of Rome – an Italian city where a vibrant alternative circuit of theatrical creation and research emerged with notable force. This was, in part, due to the absence of the monopolistic, organizational, and artistic identity traditionally associated with the Teatro Stabile, which in Rome had not yet fully taken root.

keywords | Luca Ronconi, Paolo Radaelli, Teatro Libero, Cooperativa Tuscolano, Roma.

L'Utopia della città in movimento

Luca Ronconi e La Biennale Teatro di Venezia (1974-1976)

Rosaria Ruffini

Sono abbastanza sensibile
al fluire,
al mutamento
Luca Ronconi

Venezia 1974-1976. Il principio del movimento

Nel 1974, dopo "il volontario esilio di Vienna" (Ronconi 2019, 153), Luca Ronconi viene nominato direttore artistico del Settore Teatro e Musica della Biennale di Venezia. Come affermerà anni dopo: "Per me ha voluto dire il primo, vero, impatto da responsabile con un'istituzione culturale, anche se non mi mancavano le perplessità sul tipo di gestione dell'ente all'interno del quale mi trovavo a operare. Penso che la Biennale, dove ho messo in scena *Utopia* e dove ho invitato artisti come Peter Brook, Meredith Monk e Bob Wilson, sia stato un banco di prova importante, un tirocinio al Laboratorio di Prato, che di lì a poco avrei diretto" (Ronconi 2019, 154).

Il suo primo anno di attività si apre con un festival che sarà ricordato come "La Biennale per una cultura democratica e antifascista", dove invita Victor García con i suoi *Auto-Sacramentales*, Memé Perlini con *Otello*, Richard Schechner e il Performance Group con *The tooth of crime* e Dacia Maraini con *La donna perfetta*[1] che scatenano dibattiti e polemiche[2]. Alcuni spettacoli vengono presentati al Petrolchimico di Marghera e al Dopolavoro ferroviario di Venezia, grazie alle intese con i consigli di fabbrica, i sindacati e le associazioni di base che inaugurano quel decentramento culturale dettato dalle linee progettuali del Piano quadriennale della Biennale e che era uno dei motivi per cui Ronconi aveva deciso di accettare la direzione. La ricerca sperimentale di pubblici e spazi non-teatrali trova massima espressione nella Biennale del 1975 e in quella del 1976, pensata come una sua continuazione ideale e quasi sincronica, tanto da rimanere come un avvenimento unico e memorabile nel profilo della città, dell'istituzione e, in fondo, del panorama italiano[3].

La concezione inedita dell'evento si manifesta sin dalle sue coordinate temporali e spaziali: Biennale Teatro 75 sarà la più lunga mai realizzata e per tre lunghi mesi trasformerà il tessuto urbano della città lagunare in una scena aperta e diffusa. L'area che circonda Venezia vedrà convergere giovani compagnie italiane, tre gruppi veneti[4] e nomi del panorama internazionale come Jerzy Grotowski, Peter Brook, il Living Theatre, Ariane Mnouchkine, Meredith Monk,

1 | Luca Ronconi durante le prove di *Utopia*, Ex Cantieri Navali della Giudecca, 1975. Fotografia: Cameraphoto. Courtesy Archivio Storico delle Arti della Biennale di Venezia – ASAC.

La MaMa Theatre, Odin Teatret, Robert Wilson, il Teatro Vagante di Giuliano Scabia, in un'operazione sperimentale che mette in dialogo la scena italiana con il teatro contemporaneo di ricerca. Ronconi applica alla direzione artistica la stessa metodologia che utilizzava nella messa in scena dei testi teatrali, declinando al massimo tutte le possibili letture del fare scenico, convocandone le diverse voci, anche quelle che non gli corrispondevano.

Due sono le grandi tendenze che scaturiscono dalla direzione artistica ronconiana. La prima è quella di creare un sovvertimento degli spazi della città lagunare, servendosi sulla sua urbanistica peculiare che influenza profondamente la sfera fisica e mentale chi l'attraversa. La programmazione spaziale del festival interviene sulla percezione fisica dello spettatore e scompiglia, pur senza dichiararlo, l'immaginario mitografato di Venezia, città quasi utopica per nascita e sviluppo. E per questo sarà assai criticata. La seconda tendenza vira a trasformare il formato della Biennale in un laboratorio, che si intitola infatti *Laboratorio Internazionale*, confondendo e scardinando la nozione di rassegna e proponendo un'idea interlocutoria e processuale di teatro fatta di incontri e seminari in una formula allora non corrente neppure al Festival d'Avignon. Anche questa scelta fu criticatissima.

La forma del Laboratorio si nutre della convergenza di rappresentanti di forme diverse di pensare la scena. Alcune alleate. Altre contrastanti. L'incontro di interpretazioni e ricerche differenti e il loro dialogo saranno il motore di incontri pubblici, seminari, scientific sessions, stages e improvvisazioni disseminate e aperte alla partecipazione cittadina. Si vedranno le lunghe sessioni teorico-scientifiche con Grotowski e Brook nella villa comunale di Mirano, le azioni partecipative del Gruppo permanente di lavoro del territorio di Mira guidato da Giuliano Scabia, le creazioni collettive del Living Theatre nelle scuole del territorio, i laboratori di Eugenio Barba e l'Odin Teatret, in una geografia tentacolare e socialmente accurata del territorio.

Un certo strabismo della critica coeva trasuda insofferenza per i modi e i luoghi. La dimensione del Laboratorio che impone al pubblico una riflessione sulla produzione del linguaggio e non una semplice assistenza da spettatore, sembra essere incompatibile con il Festival e soprattutto con Venezia. "Non ci sono spettacoli ma laboratori" lamentano le critiche, additando un Festival "del non teatro" (Moscati 1975; Geron 1975; De Monticelli 1975b). Gli epitaffi per i registi invitati si sprecano, in particolare per Julian Beck, Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba, colpevole quest'ultimo di non aver presentato uno spettacolo completo ma il progetto *Immagini di una realtà senza teatro* (Bertani 1975a; Savioli 1975b; Domenico 1975). Definizioni come "santoni reazionari", "missionari", "sciamani", "guru", "mistici e "profetici" ricorrono (Savioli 1975a; De Monticelli 1975c; Guerrieri 1975b; Boursier 1975; Blandi 1975; Cibotto 1975; Colomba 1975b). Andrei Șerban viene tacciato di essere un "apostolo del teatro incomprensibile" (Guerrieri 1975a); e persino la "scientific session" con la sua anatomia teorica sulla nozione di attore, viene letta come un "atto di misticismo" (Tian 1975). Per la critica "è il festival del teatro che non c'è" (De Monticelli 1975a).

Eppure la dimensione di questa Biennale non è esplorativa o sperimentale: gli artisti esteri invitati sono tutti portatori di pensieri maturi e di pratiche consolidate ed elaborate negli anni precedenti. Sono i "profeti dell'eresia teatrale degli anni Settanta, non tanto e non più le voci dell'avanguardia teatrale degli anni Sessanta" (Raimondo 1979, 33). La Biennale Teatro non è spazio di sperimentazione a briglia sciolta o di avanguardie pioniere, sul modello del coevo Festival di Shiraz (Gluck 2007) ma ne rappresenta una fase successiva. Vi approdano i risultati internazionali di lunghe ricerche: Grotowski, a un passo dal ritiro dalle scene, presenta la terza e ultima versione del suo spettacolo *Apocalipsis cum figuris* creato nel 1969 (Mango 2012). Peter Brook vi presenta uno dei suoi spettacoli più acuti e complessi, a cui ha lavorato per anni con la collaborazione di Denis Cannas, Colin Higgins, Jean-Claude Carrière e dell'antropologo Colin Turnbull. *The Iks* è uno dei risultati più radicali e sperimentali della sua concezione di spazio vuoto, sia a livello materiale che interpretativo (Ruffini 2020), ma che allora fu pressoché ignorato dalla critica, ad eccezione di un lungimirante Antoine Vitez che ne segnalò "l'economia sublime" (Vitez 1983, vedi anche Vitez 1976 in cui si trovano altri commenti allo spettacolo di Brook),definendolo come uno spettacolo di capitale importanza nel panorama del secondo dopoguerra. Andrei Şerban, invece, presenta la sua fortunata e potente rilettura cerimoniale della tragedia classica *Fragments of a Trilogy*: *The Trojan Women*, *Electra*, *Medea*, dimostrando di essere nella sua fase elaborativa più compiuta che segue alla

collaborazione con il Centre International de recherche théâtrale di Peter Brook. Julian Beck e Judith Malina sono nel momento dell'attuazione e, come scrive allora Quadri, "il fatto di non essere più alla moda non li allontana certo dalla storia. Hanno abdicato a essere portatori del nuovo verbo estetistico, ma non alla parola. [...] Ma nel liberarsi di ogni residuo di teatralità il Living è ben altrimenti sofisticato" (Quadri 1979, 6). Mentre Bob Wilson, dopo aver abbandonato la fase di sperimentazione accesa che, nel quinquennio precedente, aveva dato luce a *Ka Mountain and Guardenia Terrace* (1972) della durata di sette giorni a Shiraz e *The Life and Times of Joseph Stalin* opera silenziosa di dodici ore (1973), elabora a Venezia l'opera che forse meglio sintetizza la sua ricerca precedente, *Einstein on the beach*, prodotta proprio dalla Biennale.

Il corto-circuito di queste potenti visioni teatrali votate alla trasformazione è alimentato dal suo accadere in una città piccola e dotata di spazi stretti e labirintici come Venezia. Gli eventi si tengono perlopiù all'aperto. Oltre agli spettacoli, frequentatissimi soprattutto da giovani[5], ci sono incontri pubblici, conferenze, seminari, tavole rotonde, progetti speciali, dibattiti e improvvisazioni che smuovono un'inedita partecipazione cittadina fatta di abitanti, lavoratori, famiglie, bambini. Non si tratta di tentativi di teatro sociale, ma di una convergenza spaziale che mette in relazione, anzi in collisione, il teatro contemporaneo e la città.

Ronconi concepisce un festival in cui gli artisti invitati condividono la caratteristica di essere tutti sapienti pensatori dello spazio, benché in forme diverse e, a volte, contrapposte. C'è l'araldo del pensiero sullo spazio, Peter Brook, che solo qualche anno prima aveva pubblicato uno dei testi cardine della scena contemporanea, *The empty space* (1968)[6], elaborando una nozione che investe non tanto e non solo la dimensione materiale della scena ma l'intero processo teatrale creativo-interpretativo. Non a caso, Brook è anche membro della Commissione per il teatro della Biennale[7] e interviene due volte nei tre anni di direzione ronconiana, invitato nel 1975 alle due *scientific sessions* che si tengono a Mirano in occasione del *Progetto speciale Grotowski*, e nel 1976 presentando una serie di eventi teatrali sia in forma di pièce (*The Iks*), che in forma di improvvisazione semi-strutturata (*A ridicoulus sack*) o libera, sul modello del *carpet show*, che investono sia l'isola che l'area industriale e operaia di Porto Marghera (Ruffini 2010).

La direzione ronconiana sceglie di presentare la quasi interezza degli spettacoli invitati in contesti non teatrali: nel 1975, solo due titoli su 22 vengono programmati all'interno di un teatro, quello di Palazzo Grassi. Oltre ad abolire i teatri, Ronconi evita anche i numerosi luoghi teatrali o teatralizzabili presenti a Venezia, con l'unica eccezione di Campo San Trovaso in cui viene presentato *L'Âge d'or* di Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil, nello stesso luogo in cui Max Reinhardt aveva allestito il suo *Mercante di Venezia*, nel 1934, e che Mnouchkine definisce come "un lieu imaginatif" (Mnouchkine in Gervasoni 1976, 297).

Venezia non è trattata da Ronconi come scenografia funzionale o confortante. In particolare, la Biennale 75 crea un sovvertimento degli spazi urbani con una programmazione che rovescia l'immaginario convenzionale di Venezia e ne destruttura la visione attesa, storica e

prevedibile. Il regista affronta la città con la stessa ottica che applica alla scena: dall'alto, in una prospettiva a pianta[8] o, meglio, a "mappa in movimento", una superficie orizzontale dinamica in cui si negoziano relazioni: "un territorio che non coincide con i luoghi della rappresentazione, ma è costituito da rapporti tra figure che possono essere i personaggi o i concetti. Se guardiamo all'opera come a una mappa, al suo interno cogliamo un movimento, la dinamica di un viaggio di conoscenza" (Ronconi 2019, 25). Allo stesso modo, la sua direzione artistica non mira tanto a creare uno spazio per l'elaborazione di un metodo (Baravalle 2022), quanto allo scavalcamento di esso attraverso l'inserimento di elementi di discontinuità, disturbo e spiazzamento che Ronconi farà sempre più suoi negli anni successivi.

In questa visione senza centro e periferia, nessun ramo della città viene escluso. Nell'antico cuore urbano, Ronconi fa circolare il Living Theatre che, con la trilogia *The Legacy of Cain*, porta scompiglio nel salotto buono di Piazza San Marco, in una sorta di via crucis di carattere politico che si snoda dal campo della chiesa barocca di San Moisè alla chiesa sconsacrata di San Lorenzo. Uno spazio che Beck definisce "un museo incredibile e gigantesco, quell'architettura delle istituzioni repressive" (Beck in Quadri 1979, 67) e che fronteggia in dieci eventi performativi[9]. La direzione artistica attua un ribaltamento di affinità e attese anche rispetto al Living, che fa interrogare la critica. "Perché recitate a Venezia? Nel centro storico e non a Marghera?" (Gabrieli in Quadri 1979, 68) viene chiesto più volte a un serafico Beck che replica: "A Venezia, la vita in se stessa è divenuta uno shopping, e quando facciamo teatro qui facciamo ancora una volta teatro da shop" (Beck in Quadri, 67).

La Biennale Teatro si irradia alle isole, fin allora mai investite da eventi culturali: nella popolare Giudecca e i suoi dismessi Cantieri Navali si apre il Festival con la regia ronconiana *Utopia* e vi si allestiscono la prima di *Education of the Girlchild* di Meredith Monk e il progetto *Immagini da una realtà senza teatro* di Eugenio Barba; nell'isola disabitata di San Giacomo in Paludo, Grotowski e il suo gruppo si installano per settimane senza acqua, luce e gas, praticando il parateatro con giovani e artisti, e presentando otto rappresentazioni notturne di *Apocalipsys cum figuris*[10].

Mentre le isole sono attraversate da spettacoli e seminari, l'impossibile periferia di Venezia è ritrovata altrove: intorno all'area industriale e operaia di Porto Marghera e del Petrolchimico che in quegli anni è al culmine raggiungendo, dopo la costruzione del Petrolchimico 2, il picco di 40.000 occupati e un'importante effervescenza di lotte sindacali (Barizza, Resini 2004) destinate a deflagrare di lì a poco, trasformando Mestre e Marghera nel teatro tragico di rapimenti e omicidi delle Brigate Rosse. Come afferma Ronconi: "Cercheremo la bellezza anche, se possibile, nelle brume di Porto Marghera: e deve essere possibile, se bellezza è oggi piuttosto capacità di sintetica rappresentazione, significazione della contemporaneità" (Ronconi in Pagliarani 1974). Ed è qui tra Marghera, Malcontenta e Mira che il teatro si presenta in forme complesse e riflettute. Davanti al cortile del Petrolchimico, Peter Brook smantella irrevocabilmente la nozione di attore con le sue improvvisazioni nel vuoto, "improvisation in the dark" (Brook in Heilpern 1977, 43), in cui l'unico riferimento è costituito dallo spazio in costante rap-

porto con il pubblico. Dacia Maraini e Liliana Cavani aprono dibattiti sul diritto all'aborto in un capannone gremito del Petrolchimico, al termine delle rappresentazioni de *La donna perfetta*. Giuliano Scabia con il suo Teatro Vagante e con il Gruppo permanente di lavoro del territorio di Mira interviene per diversi mesi nell'area operaia di Mira, Miraporte e Oriago "uno dei tanti comuni dormitorio di Porto Marghera. [...] Un territorio in cui i casi di cancro negli ultimi due anni sono aumentati del 2.000%, perché il fosgene e il cloruro di vinile escono dalle ciminiere della Montedison e uccidono" (Scabia in Quadri 1979, 19-20).

La drammaturgia spaziale del festival sviluppata da Ronconi smonta una lettura narrativa della città e crea un montaggio discontinuo che riflette le diverse complessità del territorio. Ma per molta critica non è degno, e scomodo: "non una di queste manifestazioni si svolge in un luogo nato e concepito per accogliere l'espressione teatrale" (De Monticelli 1975a). In molti sottolineano didascalicamente che sarebbe stato meglio utilizzare le strutture della Fenice "poiché queste strutture, poltrone comprese, riassumono 2.500 anni di esperienza nel campo del condizionamento dello spazio per rappresentare in esso uno spettacolo e metterlo di fronte ad alcuni spettatori che pretendono di fruirlo nella migliore maniera possibile" (Fàbregas 1975a). O ancora: "Tutte le ribalte di Venezia sono spente. Le immagini sceniche che ci vengono proposte dobbiamo andarle a cercarle in antiche chiese sconsacrate, in isole sulla laguna, in istituti universitari, nei capannoni di ex-cantieri navali" (De Monticelli 1975a). Una certa critica è concorde nel tacciare "l'estetica dello squallido e dello scomodo" (Arbasino 1975).

Tale insofferenza deriva dallo scollamento dall'immagine della città d'acqua e dal quadro teatrale, che spesso convergono nel tropo di Venezia scena del mondo. Snobbato da Ronconi. La sua è una Venezia spaesata, che affianca Piazza San Marco ai fosfati della Miralanza, privata dei suoi palcoscenici convenzionali, in una mappa spaziale che obbliga lo spettatore allo spostamento, alla deambulazione. Il montaggio drammaturgico del Festival afferma una percezione del fatto teatrale come evento che investe il corpo e il suo movimento. Come, d'altra parte, Ronconi era uso fare anche nei suoi spettacoli[11]. Confrontando le critiche, l'argomento trasversale più presente è la scomodità fisica (Valentini 1975; Fàbregas 1975b). Gli spettatori sono costretti a camminare: "Hanno dovuto arrancare in posti squallidi e inospitali dove sedersi male o non sedersi affatto, e inoltrarsi in laguna, accettando i rischi meteorologici e garantendosi preventivamente con certificato medico circa il proprio tasso di resistenza. È stata la Biennale-no per gli anziani e i deboli" (Bertani 1975a).

Anche i critici stranieri soffrono: "Una volta si doveva stare in piedi per tutta la serata, un'altra si doveva stare seduti con le gambe incrociate su un duro pavimento di legno, un'altra ci si doveva sistemare su delle stuoie per pulirsi le scarpe sul pavimento di lastroni marmo di qualche palazzo, un'altra volta ancora si doveva cercare qualcosa su cui sedersi in un grande cantiere navale pulito molto sommariamente, e quando, molto di rado per la verità, veniva messa a disposizione una vera e propria sala di teatro, quella di Palazzo Grassi, ci si trovano soltanto delle scomodissime sedie pieghevoli" (Seelmann-Eggebert 1975). La fruizione non in poltrona viene considerata come una mancanza di rispetto al pubblico, adducendo anche parados-

sali motivazioni sociologiche: allontana il popolo dal teatro, perché "in quei teatri i lavoratori andrebbero tanto volentieri" (Bertani 1975a). Il coro di insofferenza a una percezione pubblica e aperta del pensiero teatrale è la prova di quanto l'operazione ronconiana fosse allora necessaria. Per sfuggire ai condizionamenti dei palcoscenici, delle cornici sceniche e delle definizioni teatrali.

Utopia: per una drammaturgia dello spazio

Tra gli anfratti dello spazio,
gli interstizi del tempo,
vorrei presentare uno spettacolo infinito.
Luca Ronconi

Lo spaesamento non è solo urbano, è anche il principio utilizzato in scena attraverso la pratica del movimento continuo. Come confessa Ronconi stesso:

> Percorrendo a ritroso il lavoro che ho fatto, mi rendo conto che lo spettacolo a cui tendo, il mio spettacolo ideale, è un obiettivo perennemente in fuga, non necessariamente quello che si coglie per intero in quel determinato spazio o in quel determinato tempo. È un oggetto teatrale che cresce e si snoda, si dilata, si divarica, si moltiplica, ma non si realizza nello stesso tempo e nello stesso luogo rispetto allo spettatore o ai gruppi di spettatori che assistono. Il palcoscenico [...] è un luogo di passaggio per lo spettacolo e per il tragitto emotivo intellettuale. [...] Una mappa da scoprire, uno spazio in divenire. [...] Lo spettacolo in cui mi riconosco più facilmente è quello infinito, in movimento, che si distende e si dirama (Ronconi 2019, 21-22).

Questo principio si trova scenicamente concretizzato già nella produzione che inaugura la Biennale Teatro del 1975, con la Cooperativa Tuscolano e le scene di Luciano Damiani: *Utopia* che, come Ronconi precisa, "nasceva come drammaturgia dello spazio" (Ronconi 2019, 235). *Utopia* è uno spettacolo che si snoda su una scena lunga circa 50 metri, dove il movimento e lo spostamento continuo di un'intera città diventano il tema su cui innestare sei commedie di Aristofane: *Le Nuvole*, *Gli Uccelli*, *I cavalieri*, *Pluto*, *Le donne in parlamento*, *Lisistrata*. Spiega il regista:

> All'inizio si era pensato a un montaggio di alcuni testi brechtiani (*Nella giungla delle città*; *Santa Giovanna dei macelli*; *Arturo Ui*) che ruotavano intorno alla figura della città. Ma allora ferveva tutta una polemica su chi avesse più o meno diritto a mettere in scena Brecht. Così il progetto si è arenato, lasciando però in piedi l'ambientazione. La scelta di Aristofane nasceva dal fatto che questo autore si prestava a un tipo di spettacolo che partiva proprio dall'idea della città e del condizionamento urbano (Ronconi 2019, 236).

Non potendo essere prodotto dalla Biennale per conflitto d'interessi, *Utopia* viene finanziato con il contributo dell'Associazione Amici dell'Unità, cosa che provocherà parecchie polemiche perché pareva che il linguaggio di Ronconi fosse incompatibile con le feste dell'Unità. Ma era il 1975, anno in cui sembrava che la spinta del PCI e del suo segretario Enrico Berlinguer fosse inesauribile. Anche questo convinse l'Associazione Amici dell'Unità ad aderire finanziariamente all'impresa, dopo la partecipazione alla produzione dell'Edinburgh International Festival, del Berliner Festspiele e del Festival d'Automne di Parigi, mentre il Teatro Stabile di Torino e

la Biennale di Venezia offrirono logistica e ospitalità, pur non senza critiche (Bertani 1975b, Lori 1975). Avrebbe dovuto collaborarvi anche il Festival di Shiraz, allora fucina della sperimentazione scenica, ma l'accoppiata del Festival dell'imperatrice dell'Iran, Farah Diba, con il Festival dell'Unità venne considerata non ammissibile. Altre ancora furono le inconciliabilità rilevate rispetto alla produzione del PCI, come le polemiche relative ai testi di Aristofane letti come reazionari (Prosperi 1975; Marzullo 1975; Plebe 1975; Vita 1975), e al linguaggio "di ostica lettura" e "scarsamente popolare" del teatro di Ronconi (Surchi 1975). In realtà il PCI aveva finanziato lo spettacolo soprattutto perché doveva svolgersi "sulla strada"[12], a riprova di quanto lo spazio sia elemento politico, soprattutto in quegli anni.

Sollecitato a questo proposito, Ronconi dichiara che lo spettacolo è popolare nella misura in cui si svolge "sulla strada, con tutti i suoi significati (percorso, cammino verso qualcosa, persecuzione, fuga, progresso) tutti ben presenti nella nostra tradizione culturale" (Ronconi in Colomba 1975a). La riflessione sul tema della città come "il luogo che contiene tutto, il quadro dei rapporti sociali e del governo" (Ronconi in Colomba 1975a) è parallela a quella realizzata dalla sua direzione artistica nella città veneziana. Dunque, la lettura politica inseguita dai critici, che leggono in *Utopia* una nota reazionaria, non è certo da rintracciare in una interpretazione traslucida dei testi d'Aristofane, ma va piuttosto ricercata in quel fare politica "imprevedibile", come diceva Ferdinando Taviani, attraverso un Aristofane finanziato dal PCI in strada. Un fare politica che è "affondare le mani nel teatro e *rimesciare* continuamente [...] ovvero mettere disordine [...] Uno spettacolo politico itinerante, è sulla strada, è di oggi [...] [Ronconi] ha macinato e noi abbiamo visto cosa significa fare politica del teatro. Non teatro politico. Ma rimettere in moto" (Taviani in Bassignano 2019, 122-124).

Utopia è lo spettacolo che inaugura una certa visione ronconiana di direzione artistica in rapporto alla città che ospita l'istituzione. In realtà non è presentata come rappresentazione, ma come prova generale all'interno degli ex Cantieri navali della Giudecca, isola all'epoca abitata perlopiù da operai e famiglie popolari. La scena è una carreggiata stradale lunga 45 metri e larga 9, in cui scorre quella che Ida Bassignano, assistente alla regia, definisce "una fantasmagorica sfilata", di automobili, autobus, camionette, un aereo e altri mezzi a ruote. Il pubblico, disposto su due gradoni laterali che si fronteggiano, assiste a una processione di cose che appaiono e scompaiono tra i sipari laterali, alti 8 metri, posti agli estremi della scena. Cinque ore di spettacolo. Trentacinque attori (tra cui Mauro Avogadro, Claudia Giannotti, Maria Teresa Albani, Gianfilippo Carcano)[13] che appaiono in scena trasportando o trasportati, senza sosta, in una penombra costante, quali allucinata.

Lo spettacolo si apre sullo scorrere di una città che dorme: due uomini trascinano con corde e gomene, 25 letti a rotelle in cui gli attori sono adagiati dormendo. E poi file di auto che si muovono silenziosamente e spettralmente alla sola luce fioca dei loro i fari, riempite di elementi di arredo domestico; un autobus di militari – i Cavalieri – carichi di ombre (e nel 1975 gli echi son multipli); un camion di soldati che partono alla guerra; tavoli imbanditi, vasche da bagno e lavatrici a rotelle, e un aeroplano pronto ad accogliere gli uccelli che hanno fondato una nuo-

va società. Utopie politiche, rivoluzioni sociali, con esiti più o meno fallimentari. "L'inizio era preso dai *Cavalieri* e vi si rappresentava l'oppressione della corruzione politica all'interno della città, seguito da un pezzo del *Pluto* in cui si parlava della frenesia produttiva. Il cuore dello spettacolo derivava dagli *Uccelli*, cioè il tentativo di uscire da questo schema, e si concludeva con l'impossibilità per chiunque di liberarsi" (Ronconi 2019, 236). Il copione restò sempre variabile e parzialmente improvvisato. Ida Bassignano racconta che Ronconi utilizzava un copione a fisarmonica che gli permetteva di saltare da una scena all'altra, creando versioni più o meno lunghe dello spettacolo. È così che le diverse varianti offrirono soluzioni estemporanee per fronteggiare i problemi logistici che impedivano lo svolgersi di questa o quella scena. Lo spettacolo è infatti destinato a un percorso accidentato, proprio a causa del suo svolgersi all'aperto, in balia di una stagione estiva funestata da temporali incessanti che colpirono in particolare le date dei Festival dell'Unità. Anche la logistica degli spazi creò parecchi problemi, come racconta Bassignano (Bassignano 2019, 100): "Le avventurose ricerche di spazi non tradizionali erano viste allora solo come fastidiose bizzarrie" dagli organizzatori e dai critici (Bassignano 2019, 100). A Vigevano, la pavimentazione sconnessa e fangosa blocca i carrelli su cui scorre l'intero spettacolo e si interrompe la rappresentazione; a Perugia il suolo in pendenza fa scivolare la lunga fila di letti. A Milano, sotto la pioggia scrosciante, gli attori vanno in scena con gli impermeabili, mentre i letti sono bloccati nel fango. A Edimburgo, Berlino, e Torino lo spettacolo si tenne al chiuso e le cose andarono meglio, così come al Fabbricone di Prato, spazio che Ronconi aveva da poco inaugurato al teatro con *Orestea*. Al Festival d'Automne, la tournée si chiude al Parc Floral di Vincennes, nello stesso luogo in cui Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil avevano presentato per la prima volta in Francia *1789*[14]. "Al Parc Floral, assistendo a Utopia", dirà Georges Banu molti anni dopo – nel film documentario *75 Biennale Ronconi Venezia*, regia di Jacopo Quadri (Produzione Palomar, 2022) – "ho avuto una rivelazione: Ronconi amava le macchine, ma non le macchine moderne, bensì le macchine rudimentali che portano con loro una storia, una poesia, una difficoltà. Una volta gli ho chiesto 'Cosa succede se non funzionano?' e lui mi ha risposta 'Non ti preoccupare'. C'era nelle macchine di Luca qualcosa di improbabile: il fallimento, l'errore era sempre possibile" (Banu in Quadri 2022).

In *Utopia* tutto era a rotelle, compresi gli spostamenti degli attori che attraversavano lo spazio su elementi a ruote e carrelli spinti a vista da altri attori. Ciò che era emerso già nell'*Orlando furioso* con i carri in continuo movimento che trasportavano attori e si combinavano e assemblavano manovrati a vista da altri attori, qui diventa costitutivo dello spettacolo. Ma la reinvenzione dello spazio attuata in *Orlando furioso* si inverte. Mentre in *Orlando*, lo spettatore era libero di muoversi per creare il suo montaggio drammaturgico, in *Utopia* è seduto nelle gradinate, stabile, mentre la scena scorre in un fluire costante, cinematografico, una sorta di piano sequenza infinito. Era "lo spettacolo a passargli davanti, grazie a un movimento che sembrava una processione. […] Il popolo dell'antica Atene si era motorizzato e […] aveva scoperto il consumismo" (Ronconi 2019, 238).

2 | *Utopia*, regia di Luca Ronconi, scenografie di Luciano Damiani, Ex Cantieri Navali della Giudecca, 1975. Fotografia: Cameraphoto. Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC.

Il processo strutturale era mirato alla percezione visiva dello spettatore, analogamente a ciò che creava la simultaneità performativa nell'*Orlando*. Anche in *Utopia* si sperimenta lo spaesamento dello sguardo dato da un processo di fluire continuo ed estenuante che lavora sull'accumulazione di immagini, cambi di distanza e di messa a fuoco. Lo spettatore viene spinto a un montaggio indipendente che avviene non nei termini della narrazione, ma a posteriori, attraverso le multiple tracce rimaste nella memoria: "Direi che il vero spettacolo non si consuma nella sala teatrale: il vero spettacolo, se è esperienza anche per lo spettatore [...] si fa nella memoria dello spettatore, in ciò che egli si porta a casa, ammesso che ciò che ha visto e sentito abbiano avuto la forza di incidere" (Ronconi, Capitta 2012, 16). Come per l'esperienza della simultaneità scenica di *Orlando*, non si tratta di una strategia di coinvolgimento rivolta al pubblico, quanto di "un'impaginazione visiva dell'esperienza teatrale. Nel mio lavoro registico il ricorso frequente a strutture spaziali mobili può, per esempio, essere spiegato attraverso l'esigenza di riprodurre teatralmente la 'logica' della percezione ottica del contemporaneo" (Ronconi 1999, 9).

Il tema della percezione dello spettatore è drammaturgicamente cruciale: “Sono convinto che, pur stando seduto in una poltrona di teatro, questo allontanarsi e avvicinarsi sia ugualmente presente come un’attività emotiva, psichica, mentale dello spettatore. Spesso, quindi, la convinzione dell’attore di essere al centro dell’attenzione del pubblico è illusoria” (Ronconi 2019, 239). Ronconi sottolineava spesso come le strutture e i sistemi percettivi teatrali siano stati modificati dall’avvento del cinema, introducendo una discontinuità che ha riplasmato il rapporto tra lo spettatore e l’evento rappresentato. E come questo mutamento si dovesse ripercuotere sul lavoro di articolazione registica e attoriale, nella consapevolezza del montaggio a posteriori che lo spettatore realizza con la memoria, a partire dalle tracce della sua attenzione “che per natura è intermittente. Questa disposizione del pubblico all’intermittenza l’ho sempre apprezzata” (Ronconi, Capitta 2012, 29).

La sensibilità al contemporaneo porta il regista a presagire e a dare forma, nel 1975, ad alcune tensioni che anni dopo saranno manifeste. La scena in moto continuo, i carrelli a rotelle spinti dagli attori, la composizione in movimento, diventeranno infatti il segno di una parte di teatro che ha fatalmente incrociato Ronconi in questa Biennale, ovvero quello di Peter Brook e Ariane Mnouchkine che, parallelamente e in forme e processi estremamente diversi, a partire dai primi anni del 2000 manifestano in scena il supporto grafico del movimento, con elementi scenici a rotelle. La scena su rotella e l’attore che la sposta diventano alfabeto teatrale, soprattutto nelle loro produzioni più politiche. Se il processo di destabilizzazione spaziale è passivo in Mnouchkine dove tutto è messo in movimento dall’esterno (*Le Dernier Caravansérail* 2003, *Les Éphéméres* 2006) in una rotazione costante fino a diventare firma e stile dichiaratamente cinematografico (*Une chambre en Inde* 2016), in Brook il movimento è un impensabile, non misurabile, ma agito drammaturgicamente e scenicamente dagli stessi attori (*Sizwe Banzi est mort* 2006, *Warum warum* 2010, *The Suit* 2013, *Why?* 2019)[15]. Più affine, quest’ultimo, al pensiero di Ronconi che concepisce il movimento come processo di creazione non finito, registico, attorico e percettivo di una “struttura spazio-temporale drammaturgica” (Gregori, Ronconi 2002, 30) non lineare. Lo spettacolo in fuga di Ronconi che “talvolta si dilata nello spazio e nel tempo, talaltra secondo un proliferare di azioni simultanee” (Ronconi 2019, 25), sfida ed esorcizza l’opera compiuta che rischia “di esercitare una violenza sul testo, mentre uno spettacolo in fuga, in movimento, proliferante, offre una molteplicità di interpretazioni anche allo spettatore” (Ronconi 2019, 26).

Questa impossibilità alla stasi, quest’impermanenza spaziale, sono il segno dell’epoca contemporanea. Ronconi lo anticipa e concretizza fin dagli anni 1960-70, restituendo forma a un pensiero culturale che si affaccia e si verbalizza proprio in quegli anni. Come dichiarava Michel Foucault nel 1967: “L’époque actuelle serait peut-être plutôt l’époque de l’espace. Nous sommes à l’époque du simultané, nous sommes à l’époque de la juxtaposition, à l’époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Un réseau qui relie des points” (“L’epoca attuale sarebbe piuttosto l’era dello spazio. Siamo nell’epoca della simultaneità, siamo nell’epoca della giustapposizione, l’epoca del vicino e del lontano, dell’affiancamento, della

dispersione. Una rete che collega punti") (Foucault 1984, 46), con una lettura che ben si accorderebbe all'*Orlando*.

Del cosiddetto *Spatial turn*, la svolta spaziale che si manifesta in diversi ambiti degli studi culturali e sociologici, intesa come conoscenza del mondo e della sfera immaginativa e simbolica, Ronconi è stato pioniere. Ha annunciato uno *spatial thinking* in maniera precisa insinuandosi nell'istituzione e spaesandola. È il movimento, o il rimestamento come lo chiama Taviani, la chiave della sua operazione Biennale, che provocò critiche e polemiche. Lo stesso principio della moltiplicazione dello spazio e della discontinuità che attraversa il suo pensiero scenico: "C'è analogia tra il movimento dell'opera, che per me sta alla base del fatto teatrale, e la mia storia personale sempre dentro e fuori dalle istituzioni, dentro e fuori rispetto a un'idea sociale del teatro, o a un'idea più profonda e segreta di spettacolo, all'interno della quale affermazioni come centralità del regista, dell'attore o dell'autore eccetera non hanno senso. Regista, attore, autore sono semplici funzioni di un oggetto teatrale che si costituisce: è quest'ultimo il luogo della conoscenza" (Ronconi 2019, 26). Una conoscenza che può generarsi solo dal movimento.

Note

[1] Altri spettacoli presentati sono *Cassio governa Cipro* di Gianni Serra da un testo di Giorgio Manganelli; *Cos'è il fascismo* della Compagnia Stabile del Teatro Universitario Ca' Foscari con la regia di Fabio Mauri; *Le nuage amoureux* del Théâtre Liberté con la regia di Ulusoy Mehmet e *L'impuro folle* di Giorgio Marini.

[2] Il patriarca di Venezia, Albino Luciani, condannò dal pulpito della Basilica di San Marco lo spettacolo di Dacia Maraini sull'aborto e gli *Auto-Sacramentale*s di Victor García interpretato da attori nudi (e per questo interrotto dalla polizia). Vedi Omelia pronunciata dal Patriarca di Venezia Albino Luciani il 2 novembre 1972 nella Basilica di San Marco, in Luciani 1974.

[3] All'esperienza della Biennale Teatro 1975, il regista Jacopo Quadri ha dedicato il documentario *75 Biennale Ronconi Venezia*, prodotto da Palomar, in collaborazione con il Centro Teatrale Santacristina.

[4] La Compagnia veneziana del Teatro Club diretta da Arnaldo Momo, il Collettivo Città di Mestre diretto da Dario Ventimiglia e il Teatro Laboratorio di Verona diretto da Ezio Maria Caserta.

[5] Il prezzo del biglietto era estremamente contenuto e permise l'accesso a un gran numero di spettatori. Nell'edizione del 1975 vennero venduti 15.385 biglietti (Gervasoni 1976, 290). La maggioranza del pubblico era formato da giovani, come segnala Umberto Eco che all'epoca era anche membro della Commissione per l'informazione e i mezzi di comunicazione di massa: "Mi pareva che le lunghe code di giovani che si recavano ai teatri con le loro cento lire in mano fossero la prima avanguardia di un pubblico diverso" (Eco 1974).

[6] *The empty space* è pubblicato per la prima volta nel 1968 e raccoglie alcuni saggi a partire da una serie di conferenze tenute da Brook nel Regno Unito. La traduzione italiana esce nello stesso anno per Feltrinelli con il titolo *Il teatro e il suo spazio.*

[7] La Commissione per il Teatro era composta da: Peter Brook, Bernard Dort, Natalia Ginzburg, Gian Renzo Morteo, Mario Raimondo e Bruno De Marchi.

[8] "Mentre lo preparo [lo spettacolo], io lo vedo in pianta e non 'in alzata', lo immagino come se lo guardassi dall'alto. So bene quale sarà la mappa" (Ronconi, Capitta 2012, 59).

[9] *The Legacy of Cain* era composto da tre rappresentazioni: *Six Public Acts*, *The Money Tower*, *Seven Meditations on Political Sado-Masochism*, per un totale di dieci date veneziane.

[10] Altri stages del gruppo di Grotowski avranno luogo nella Villa comunale di Mirano e nel Castello di Montegalda, fortezza risalente all'XI secolo nei pressi di Vicenza, messo a disposizione dei proprietari per l'intero soggiorno del regista polacco.

[11] "Ho sempre pensato alla figura dello spettatore come a un corpo completo, e non un corpo dimezzato, che seduto immobile guarda davanti a sé. Cosa che si badi bene, non ha niente a che vedere con il 'coinvolgimento'" (Ronconi, Capitta 2012, 51).

[12] Fin dal primo progetto elaborato nell'inverno del 1974, con la scenografia di Gae Aulenti, il nodo generatore dello spettacolo era la strada, con una possibile simultaneità scenica.

[13] Gli altri interpreti erano: Myriam Acevedo, Francesco Capitano, Alberto Cracco, Maria Cumani Quasimodo, Filippo Degara, Massimo De Rossi, Sarah Di Nepi, Antonello Fassari, Nestor Garay, Cesare Gelli, Paola Granata, Nicoletta Languasco, Anita Laurenzi, Roberto Longo, Giuliano Manetti, Gabriele Martini, Lorenzo Minniti, Carlo Monni, Alessandro Quasimodo, Franco Patano, Elisabetta Pedrazzi, Giancarlo Prati, Marilù Prati, Aldo Puglisi, Rosabianca Scerrino, Carlo Valli, Tullio Valli, Nico Vassallo, Gabriella Zamparini.

[14] Il Parc Floral di Vincennes è attiguo alla Cartoucherie, vecchio sito militare abbandonato, diventato nel 1971 sede del Théâtre du Soleil.

[15] Nella sua ultima apparizione pubblica, Peter Brook afferma: "Il teatro è movimento che nasce dal movimento". Incontro pubblico in occasione della rappresentazione *Tempest Project*, Théâtre Gérard Philipe, Saint Denis, 30 ottobre 2021.

Riferimenti bibliografici

Arbasino 1975
A. Arbasino, *Biennale dal volto ironico e punitivo*, "Corriere della Sera" (9 dicembre 1975).

Baravalle 2022
M. Baravalle, *Utopie teatrali tra gli anni '60 e '70: Scabia, Living Theatre e Ronconi*, "Biblioteca teatrale" 137 (gennaio/giugno 2022), 77-96.

Barizza, Resini 2004
S. Barizza, D. Resini (a cura di), *Portomarghera. Il Novecento industriale a Venezia*, Treviso 2004.

Bassignano 2019
I. Bassignano, *L'Utopia di Ronconi*, Pescara 2019.

Bertani 1975a
O. Bertani, *La Biennale e il teatro*, "Avvenire" (2 novembre 1975).

Bertani 1975b
O. Bertani, *Utopia contro fantasia*, "Avvenire" (27 agosto 1975).

Bertani 1975c
O. Bertani, *Epitaffio per il Living*, "Avvenire" (22 ottobre 1975).

Blandi 1975
A. Blandi, *Il Vangelo di Grotowski*, "La Stampa" (30 settembre 1975).

Boursier 1975
G. Boursier, *Apocalisse di Grotowski, austero rito per 100 eletti*, “Gazzetta del Popolo” (30 settembre 1975).

Cibotto 1975
G.A. Cibotto, *Apocalisse con figure*, “Il Gazzettino” (29 settembre 1975).

Colomba 1975a
S. Colomba, *Intervista a Luca Ronconi*, “Il Resto del Carlino” (26 agosto 1975).

Colomba 1975b
S. Colomba, *I sermoni di Grotowski e Brook*, “Il Resto del Carlino” (25 novembre 1975).

De Monticelli 1975a
R. De Monticelli, *Festival del teatro che non c’è*, “Corriere della Sera” (27 settembre 1975).

De Monticelli 1975b
R. De Monticelli, *Grotowski e Brook spiegano il non-teatro*, “Corriere della Sera” (26 novembre 1975).

De Monticelli 1975c
R. De Monticelli, *Il Santone Grotowski a lume di candela*, “Corriere della Sera” (29 settembre 1975).

Domenico 1975
D. Domenico, *Smitizzate da Barba le sue antiche invenzioni*, “La Sicilia” (30 settembre 1975).

Eco 1974
U. Eco, *Venezia continua*, “Corriere della sera” (6 dicembre 1974).

Fàbregas 1975a
X. Fàbregas, *Venecia: Laboratorio teatral y contradicciones*, “Destino” (13 noviembre 1975).

Fàbregas 1975b
X. Fàbregas, *Un laboratorio internacional*, “Diario de Barcelona” (25 octubre 1975).

Foucault 1984
M. Foucault, *Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)*, “Architecture, Mouvement, Continuité” 5 (octobre 1984), 46-49.

Geron 1975
G. Geron, *Venezia: Tanto fumo ma ben poco teatro*, “Il Giornale nuovo” (28 settembre 1975).

Gervasoni 1976
M.G. Gervasoni, *Manifestazioni teatrali*, in *La Biennale. Annuario 1976. Eventi 1975*, a cura dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee, La Biennale di Venezia, Venezia 1976.

Gluck 2007
R. Gluck, *The Shiraz Arts Festival: Western Avant-Garde Arts in 1970s Iran*, “Leonardo” 40.1 (2007), 20-28.

Gregori, Ronconi 2002
M.G. Gregori, L. Ronconi, “Movimento, metafora del Tempo”, in *Infinites*, programma di sala, 2002.

Guerrieri 1975a
G. Guerrieri, *Esplode l’antica tragedia*, “Il Giorno” (30 settembre 1975).

Guerrieri 1975b
G. Guerrieri, *Alla sorgente di Grotowski*, “Il Giorno” (29 settembre 1975).

Heilpern 1977
J. Heilpern, *Conference of the birds. The story of Peter Brook in Africa*, Londra 1977.

Lori 1975
S. Lori, *Ronconite acuta oggi alla Biennale*, “Roma” (25 agosto 1975).

Luciani 1974
A. Luciani, Omelia pronunciata dal Patriarca di Venezia Albino Luciani il 2 novembre 1972 nella Basilica di San Marco, “L’Osservatore Romano” (6 novembre 1974).

Luconi 2016
M. Luconi (a cura di), *Il palcoscenico dell’utopia*, Firenze 2016.

Mango 2012
L. Mango, *Una drammaturgia della scena: “Apocalypsis cum figuris”*, in G. Di Palma, L. Mariti, L. Tinti, V. Valentini (a cura di), *Il Novecento dei teatri 2. L’attore: tradizione e ricerca*, Roma 2012, 95-109.

Marzullo 1975
B. Marzullo, *Aristofane utopista?*, “Il Giorno” (13 settembre 1975).

Moscati 1975
I. Moscati, *Spettacoli pochi ma lezione molte*, “Il Tempo” (3 ottobre 1975).

Pagliarani 1974
E. Pagliarani, *La Biennale secondo Luca*, in “Paese Sera” (7 luglio 1974).

Plebe 1975
A. Plebe, *Aristofane all’asta*, “Lo Specchio” (7 settembre 1975).

Prosperi 1975
G. Prosperi, *Compromesso antistorico tra Aristotele e comunismo*, “Il Tempo” (27 agosto 1975).

Quadri 1979
F. Quadri (a cura di), *Laboratorio 75*, Venezia 1979.

Quadri J. 2022
J. Quadri, *75 Biennale Ronconi Venezia*, film documentario, Palomar 2022.

Ripa di Meana 1974
C. Ripa di Meana (a cura di), *Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1977)*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1974.

Ronconi 1999
L. Ronconi, *Prefazione*, in C. Longhi, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pisa 1999, 5-13.

Ronconi, Capitta 2012
L. Ronconi, G. Capitta, *Il Teatro della conoscenza*, Roma-Bari 2012.

Ronconi 2019
L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano 2019.

Ruffini 2010
R. Ruffini, *Forgoing theatre to arrive at the performance. Peter Brook at the 1976 Theatre Biennale*, in C. Ricci (a cura di), *Starting from Venice, Studies on the Biennale*, Milano 2010, 208-216.

Ruffini 2020
R. Ruffini, *Le Afriche di Peter Brook*, Padova 2020.

Savioli 1975a
A. Savioli, *Tra misticismo e selezione, il teatro di Eugenio Barba*, "l'Unità" (26 settembre 1975).

Savioli 1975b
A. Savioli, *Che cos'è rimasto del celebre Living Theatre*, "l'Unità" (21 ottobre 1975).

Seelmann-Eggebert 1975
U. Seelmann-Eggebert, *Theater vom allem für Theaterleute*, "Schwäbische Zeitung" (5 Dezember 1975).

Surchi 1975
S. Surchi, s.*t*, "Il Popolo" (27 settembre 1975).

Tian 1975
R. Tian, *I 'profeti dell'eresia' sui sentieri del nuovo teatro*, "Il Messaggero" (26 novembre 1975).

Valentini 1975
C. Valentini, *Spettatori, in ginocchio*, "Panorama" (9 ottobre 1975).

Vita 1975
V. Vita, *L'Utopia di Ronconi è uno spettacolo lungo e pieno di pessimismo*, "Quotidiano dei Lavoratori" (31 agosto 1975).

Vitez 1976
A. Vitez, *Faire théâtre de tout, entretien avec Daniele Sallenave*, "Digraphe" 8 (avril 1976).

Vitez 1983
A. Vitez, *Le cuisinier hollandais*, "Chaillot" 12 (1983).

English abstract

The article addresses Luca Ronconi's artistic direction of the Theatre and Music Section of the Venice Biennale, between 1974 and 1976. This period represented a formative experience that prepared him for his later work at the Laboratorio di Prato. The article focuses on Ronconi's idea of space and the principle of movement, both of which deeply influenced his directorial approach, in relation to urban cultural policies, and the artistic creation of the play *Utopia*. The article considers the 1974 Biennale, remembered as "The Biennale for a Democratic and Anti-fascist Culture", as well as the 1975 and 1976 editions, during which Ronconi invited Jerzy Grotowski, Peter Brook, Living Theatre, Ariane Mnouchkine, Meredith Monk, La MaMa Theatre, Odin Teatret, Robert Wilson, and Giuliano Scabia, among others. In particular, the 1975 edition subverted the traditional urban perceptions of Venice by deconstructing its mythologised and conventional imagery. Ronconi approached the city through a planimetric vision that incorporated the industrial area of Porto Marghera, Malcontenta, and Mira, conceived as part of a horizontal dynamic in which relationships are negotiated. Ronconi deliberately shifted towards the idea of "laboratory", which undermined the notion of festival and proposed a new theatrical paradigm composed of public meetings, seminars, scientific sessions and improvisations which stimulated unprecedented forms of civic participation. The article frames these experiences through the notion of movement, a recurring motif throughout the director's artistic career.

keywords | Utopia; Luca Ronconi; Biennale Teatro 1974-76.

Hubert Westkemper e il suono degli spettacoli teatrali di Luca Ronconi

Simone Caputo

1 | La scena di Margherita Palli per *Ignorabimus* in due ricostruzioni fotografiche grandangolari.

Nel 2021, in un saggio breve comparso nella rivista di critica e cultura teatrale “La Falena” (Westkemper 2001, 108-109), Hubert Westkemper offriva ai lettori una preziosa riflessione sullo statuto dell’arte del *sound design*, intrecciando considerazioni teoriche di carattere generale con accenni a personali esperienze lavorative e, in particolare, alla collaborazione con Luca Ronconi, cominciata nel 1986 con lo spettacolo *Ignorabimus* e durata circa trent’anni[1]. Le pagine che seguono si propongono di ripercorrere quel testo, dal titolo *Il suono degli spettacoli teatrali*, per esaminare alcuni specifici contributi che attraverso la progettazione del suono Westkemper ha dato al percorso drammaturgico di Ronconi, con particolare riferimento agli spettacoli in spazi non teatrali, *en plain air* o realizzati con l’ausilio della Wave Field Synthesis:

> Il suono è sicuramente l’aspetto meno conosciuto e forse anche più trascurato degli spettacoli teatrali e spesso, in caso di difficoltà economiche, ci si arrangia “alla meglio”. Quando parlo di spettacolo teatrale, sia chiaro, intendo “di prosa”. Escludo volutamente l’opera lirica, che ha da secoli il suo equilibrio consolidato, a partire dalla composizione e dall’acustica dei teatri lirici: lì

> tutto viene eseguito seguendo la partitura. Anche il musical è in una categoria a parte, poiché ha bisogno di un impianto di amplificazione adeguato e tendenzialmente di radiomicrofoni per tutti. Dal punto di vista sonoro si tratta dunque di uno spettacolo elettroacustico. Gli altri spettacoli teatrali invece comprendono una varietà notevolissima di generi e alcuni necessitano di un lavoro molto articolato sul suono (Westkemper 2021, 108).

In queste poche righe, che aprono il contributo, il *sound designer* tedesco sottolinea un difetto che più d'altri ha caratterizzato gli scritti critici e teorici sul teatro di prosa: la scarsa attenzione per la componente sonora, determinante nella costruzione drammaturgica della scena. La ragione è da ricercare nella natura non primariamente musicale di questa forma d'arte e nella storia stessa del teatro di prosa, che solo nella seconda metà del Novecento, con le stagioni sperimentali degli anni Sessanta e Settanta, vide gli elementi sonori divenire via via parte integrante o fondante di costruzioni drammaturgiche spesso scomponibili, prive di direzionalità narrativa e in cui era finanche possibile ricorrere all'intervento del pubblico. Quel teatro 'nuovo' legittimò anche la dislocazione spaziale della parola e della musica, nonché lo scivolamento dell'una nell'altra. Da ciò scaturì inoltre l'idea di contrappunto successivo o simultaneo delle arti che concorrevano alla realizzazione dell'opera: come la parola, la mimica, l'elemento visivo e l'azione, così il timbro, l'intensità, l'altezza e la disposizione nel tempo di suoni e musiche sono diventate tutte dimensioni d'insieme dell'opera teatrale.

La mutazione ha imposto il ruolo creativo del *sound designer* nella fase di preparazione di molti spettacoli, in stretta collaborazione col regista, "per dare un'impronta sonora alla messa in scena" (Westkemper 2021, 108). Significativi per questa affermazione sono stati due ulteriori fattori: la crescente ricerca di spazi non teatrali (compresi quelli *en plein air*), riutilizzati nella loro nuda realtà o attraverso trasformazioni più o meno radicali (spesso provvisorie), e lo sviluppo di complesse tecnologie per la diffusione e la trasformazione di voci e suoni. Una parte non secondaria delle esperienze più originali del teatro contemporaneo si è svolta infatti, per necessità o per scelta, fuori dai teatri (architettonicamente progettati anche per esaltarne le qualità risonanti), in capannoni industriali, magazzini, scantinati, chiese sconsacrate, abitazioni private, oltre che in spazi all'aperto. La rifondazione contemporanea dello spazio teatrale (che si manifestò non solo nell'individuazione di nuovi luoghi per la scena, ma anche nella 'ristrutturazione' più o meno radicale di edifici tradizionali) finì col valorizzarlo come spazio di relazione ed esperienza (dello spettatore oltre che dell'attore), e col renderlo elemento fondante della costruzione drammaturgia. Secondo questa prospettiva, la dimensione spaziale, scenico architettonica e, di conseguenza, sonora di un dato spettacolo è un qualcosa "che fa parte costitutivamente del processo creativo di quello spettacolo", e che quindi va "progettata/reinventata/organizzata ogni volta, riducendo al minimo, e se possibile eliminando del tutto, le costrizioni preventive" (Westkemper 2021, 108).

Nella prima parte del saggio *Il suono degli spettacoli teatrali*, Westkemper introduce un importante parallelo tra cinema e teatro, quando ricorda che il termine *sound designer* si affermò nel corso degli anni Settanta, utilizzato dall'industria cinematografica hollywoodiana nei titoli di coda di film come *Star Wars* di George Lucas (1977) e *Apocalypse Now* di Francis Ford

Coppola (1979), per indicare l'atto di creazione e organizzazione di suoni mai esistiti prima. L'evoluzione tecnologica – furono quelli gli anni dell'affermazione del *dolby surround*, sistema audio sterofonico, facilmente riproducibile e dalle prestazioni qualitativamente alte – diede un notevole contributo all'affermazione del *sound design*, segnando il passaggio dalla figura del tecnico professionale, in grado di manipolare effetti sonori e ambientali, a quella del creatore di suoni originali. Mentre la 'colonna musica' del cinema passa da un impianto audio – "ovvero non esiste niente di sonoro che non venga emesso attraverso un altoparlante" (Westkemper 2021, 108) – in teatro la maggior parte di ciò che si sente (in un'esperienza live) arriva alle orecchie acusticamente, in un flusso che non è ininterrotto dall'inizio alla fine (anche qualora presenti suoni, voci e musiche registrate, diffuse tramite altoparlanti). In teatro – sottolinea Westkemper – "la continuità sonora è data dalle voci degli attori e dai rumori di scena associati alle loro azioni" (Westkemper 2021, 108): è in questa continuità live che si inseriscono i suoni pre-registrati, mandati al momento giusto (come fossero parte di una precisa partitura) dal fonico dello spettacolo. Ed è proprio al delicato equilibrio tra suono acustico ed elettroacustico che Westkemper ha dedicato gran parte del suo percorso di *sound designer*, cominciato agli inizi degli anni Ottanta del Novecento, con gli spettacoli *Sogno di una notte d'estate* (1982) e *Hellzapoppin* (1983), entrambi per il Teatro dell'Elfo, con la regia di Gabriele Salvatores[2], e proseguito poi con produzioni italiane e, a partire dagli anni Novanta, prestigiose collaborazioni internazionali con registi quali Robert Wilson e Peter Stein[3].

Ri-costruire paesaggi sonori: *Ignorabimus* e *Gli ultimi giorni dell'umanità*

Al 1986 risale l'incontro tra Westkemper e Ronconi, al tempo impegnato nel tentativo di andare oltre le coordinate spazio-temporali del canone teatrale, riflettendo sulla possibilità di mettere in scena eventi assoluti, in grado di rappresentare e restituire "la totalità della vita, la molteplicità dei suoi possibili, così come la sua natura frammentaria e simultanea" (Filacanapa 2021, 211). Il 18 maggio 1986 andò in scena *Ignorabimus*[4], nello spazio del Fabbricone di Prato[5]: uno spettacolo "gigantesco, estenuante, fluviale" – lo definì Roberto De Monticelli, sulle pagine del "Corriere della Sera" (De Monticelli 1986) – della durata di quasi dodici ore (per replicare la lunghezza reale della giornata del 13 maggio 1912 descritta dall'autore Arno Holz), tanto per le cinque interpreti, sottoposte a una prova sovrumana di resistenza, quanto per gli spettatori, come prigionieri di un esperimento.

Ignorabimus, ultima opera di Holz, è un dramma "sconfinato" – scrisse Elisa Biscotto nelle pagine di presentazione dello spettacolo (Biscotto 2018, 1) – non solo per le sue dimensioni, ma anche per l'obiettivo di immortalare sulla pagina ogni singolo aspetto della realtà, ricreandola in tutta la sua immediatezza: il rumore industriale di Berlino nel 1912, città che cresce a dismisura divorando gli spazi, coprendo d'asfalto il verde e penetrando le mura della villa settecentesca in cui è ambientata l'opera. Il suono non ha una funzione semplicemente decorativa; come precisa lo stesso Ronconi, agisce "come se fosse un altro interlocutore" (Masini 1986, 30), manipolando le risposte emotive dei personaggi e costruendo un contrappunto costante coi loro stati d'animo.

In questo contesto ebbe inizio la collaborazione tra Ronconi e Westkemper: le potenzialità del Fabbricone, la cui struttura sfugge alle leggi del luogo-teatro (un ex-laboratorio di tessuti che sorge nella periferia di Prato, tra ciminiere, capannoni e padiglioni industriali), diedero modo al regista di cimentarsi con una forte scrittura scenica, a partire dalla composizione architettonica per cui Margherita Palli edificò una struttura in asfalto, marmo, muratura e vetri importati dalla Germania. La scelta seguita fu quella della "sontuosità cantieristica" – ebbe a scrivere Pier Vittorio Tondelli –, per cui lo spazio teatrale si riveste di tutta "quella manualità, quella concretezza, quella estrema fisicità del lavoro materiale che, camminando all'esterno salta subito all'occhio: cumuli di sabbia, container di ghiaia, macchinari industriali, sacchi di cemento..." (Tondelli 2001, 287). L'architettura sonora di Westkemper dovette ovviamente misurarsi con tale struttura scenica abnorme [Fig. 1], con una trama assai complessa, che ruotava intorno a una seduta spiritica[6], e con le numerose prescrizioni presenti nel testo di Holz. Lo stesso Ronconi, parlando dello spettacolo, illustrò le sue peculiarità sonore:

> Io non ho mai usato musiche o supporti musicali di scena, ma qui è tutto prescritto, e io lo faccio. E non sono suoni, ma una specie di contrappunto fonico piuttosto importante e impegnativo. Ho già detto che questa casa è stata pian piano assediata da Berlino, dalla metropoli. E questo avvicinarsi della città è continuamente presente. Un contrappunto sonoro di automobili, di biciclette, di omnibus, di carrozze circonda questa casa, abitata da pensatori, una specie di "pensatoio". Spesso sono proprio le energie e i furori dei personaggi che attirano le automobili quasi a spiaccicarsi contro i muri della casa. Altre volte il traffico intorno è condizione per inserire i personaggi. Quindi è continua l'integrazione fra i due suoni, quello umano e quello tecnico (Capitta, Ronconi 1986).

Si legge, ad esempio, nelle didascalie "automobile lontana, quasi un lamento", "stridente allarme di un merlo spaventato", "pettirosso malinconico", "il rumore degli uccelli da qui in poi aumenta di nuovo e diventa a volte quasi sgradevolmente stridente", "automobile come un cinghiale arrabbiato", "un cane sicuramente nero abbaia in qualche luogo", "lo squillo stridente del telefono proviene di nuovo dal piano di sotto a sinistra"; la parola 'suono' compare in circa quaranta occorrenze; la musica è presente anche nella forma di una partitura per organo riportata nel testo e integrata all'azione. I rumori d'ambiente, le note musicali e le voci delle attrici costituirono, dunque, una partitura musicale, poiché nulla aveva valore di semplice ornamento: i suoni agivano come fossero degli interlocutori, interrompendo i dialoghi e generando reazioni emotive nei personaggi.

Di fronte a un soundscape così variegato, il primo compito a cui Westkemper dovette rispondere fu quello di creare una sorta di banca-dati sonora rispondente alle molteplici necessità poste dal testo di Holz, in un'epoca in cui non vi erano le ampie *libreries*, accessibili a tutti, che oggi il web mette a disposizione. Per il reperimento di alcuni suoni, Westkemper ricorda di esserti rivolto a Gunter Kortwich, fonico di presa diretta di molti film di Reiner Werner Fassbinder, e proprietario di un archivio sonoro di macchine berlinesi d'epoca; per altri si improvvisò rumorista, inventandoli: è il caso, ad esempio, della citata seduta spiritica, durante la quale, per simulare la grandine su un lucernaio posizionato sulle teste degli spettatori, ricor-

se alla registrazione del rumore dei ceci che cadono su di un vetro. Altra questione affrontata dal *sound designer* fu quella della corretta riproduzione in scena di suoni e rumori, attraverso una spazializzazione in grado di fornire agli spettatori un'abilità di ascolto con caratteristiche elaborate, assimilabili quanto più possibile all'ascolto nella vita reale. A complicare il lavoro di Westkemper vi fu l'intenzione del regista di infondere negli spettatori una sensazione di rumoroso fastidio, simile a quella provata dagli abitanti di una grande città industriale come la Berlino di inizio Novecento. Per far ciò, il rumore prodotto dalle macchine fu oltremodo amplificato, anche per rispondere all'odierna assuefazione da paesaggio sonoro urbano; la recitazione venne inoltre spesso sospesa, per dare spazio ai clangori industriali, a cui Westkemper aggiunse una sorta di bordone di fondo, ottenuto replicando un sentore di traffico di automobili[7]. Le parole di Westkemper restituiscono meglio di ogni descrizione la complessità delle soluzioni elaborate per rispondere alle sfide poste dal testo e dalle scelte di regia:

> Il lavoro sulla spazializzazione del suono, vale a dire la distribuzione di quest'ultimo sulle ventinove casse acustiche che avevo a disposizione, era tutto da inventare. Con le tecnologie di oggi sarebbe stato molto più facile, perché con l'ausilio di un mixer audio digitale avrei potuto registrare e programmare tutti gli interventi sonori (Caputo, Westkemper 2024).

> Con la tecnologia analogica di allora, durante lo spettacolo dovevo fare a mano molti movimenti. Mi sentivo già fortunato di avere un mixer con sedici uscite che, allora, in Italia non aveva varcato la soglia di nessun teatro di prosa. Disponevo di due Revox a due tracce e di un registratore Teac a quattro tracce. Tra pre-spazializzazione registrata su quattro tracce e il panpot (una specie di funzione-*balance* presente anche sugli amplificatori Hi-Fi), ce la siamo cavata solamente in due al mixer. C'era inoltre un fonico sistemato con i magnetofoni in un ex-guardaroba perché quelle macchine facevano "clack" ogni volta che andavano in play o stop. Noi le azionavamo con dei telecomandi via cavo. Una suggeritrice ci dava gli attacchi, perché erano molto ravvicinati e noi troppo impegnati sul mixer per leggere anche il copione (Westkemper, Petruzziello 2015, 52).

Di solito, in teatro l'inquadratura è fissa – scrive Westkemper sulle pagine della "Falena" – e varia talvolta con un cambio di scena: "…Chi è più vicino al palcoscenico ovviamente può osservare con maggiore nitidezza, e questo vale anche per la percezione sonora" (Westkemper 2021, 109). Queste considerazioni valgono però per gli spettacoli che si svolgono in un teatro tradizionale, che presenta perciò diffusori acustici alla sinistra e alla destra del palco o a ridosso del proscenio. Tutto cambia – è il caso di *Ignorabimus* – se l'azione avviene in uno spazio concreto reale e profondo, fatto di pavimenti, muri e vetrate, e in cui, dunque, un impianto stereo frontale non è ammissibile; lo stesso – con ulteriori complicazioni – accade quando il pubblico è circondato da azioni sceniche, come in occasione degli *Ultimi giorni dell'umanità*, altro lavoro di Ronconi, realizzato in uno spazio che sfugge alle leggi del luogo-teatro, per il quale Westkemper elaborò il disegno sonoro.

L'esperienza di Ronconi fuori dalle consuete sale teatrali era cominciata nel 1966, agli inizi della sua carriera da regista, nel cortile del Palazzo Ducale di Urbino con *I lunatici* di Thomas Middleton e William Rowley; anche la messinscena che lo rivelò al pubblico internazionale, l'*Orlando furioso* del 1969, per la XII edizione del Festival dei Due Mondi di Spoleto, fu pen-

sata per un luogo 'altro', la chiesa gotica di San Nicolò. La ricerca instancabile di un teatro ideale, spinse in quegli anni regista, attrici e attori, maestranze artistiche e tecnici a compiere vere e proprie imprese culturali. In questo percorso, la realizzazione di *Ignorabimus* introdusse inoltre nel panorama del teatro italiano l'argomento della riqualificazione di spazi industriali e della nuova funzione urbana e di connessione sociale col territorio che queste architetture potevano rivestire nel tessuto cittadino[8]. Punto d'arrivo fu per certi versi lo spettacolo *Gli ultimi giorni dell'umanità* del 1990[9], dall'omonima tragedia di Karl Kraus: chiamato alla direzione artistica del Teatro Stabile di Torino dal 1989 al 1994, Ronconi si presentò alla città facendo di un simbolo dell'archeologia industriale italiana un santuario della scena.

Collocato nella zona sud di Torino ed esteso su di un'area di oltre 370.000 metri quadri, lo stabilimento FIAT Lingotto, monumento dell'Italia dedita al lavoro, città nella città, negli anni Ottanta fu tra i primi esemplari di riqualificazione urbanistica e culturale di una fabbrica divenuta patrimonio nazionale. La scelta del Lingotto fu in parte suggerita dalle parole dello stesso Kraus, per il quale la sua tragedia dedicata alla Prima guerra mondiale, con difficoltà avrebbe potuto essere contenuta tra le quinte di un palcoscenico tradizionale:

> La messa in scena di questo dramma, la cui mole occuperebbe, secondo misure terrestri, circa dieci serate, è concepita per un teatro di Marte. I frequentatori dei teatri di questo mondo non saprebbero reggervi. Perché è sangue del loro sangue e sostanza della sostanza di quegli anni irreali, inconcepibili, irraggiungibili da qualsiasi vigile intelletto, inaccessibili a qualsiasi ricordo e conservati soltanto in un sogno cruento, di quegli anni in cui personaggi da operetta recitarono la tragedia dell'umanità (Kraus [1919] 1980, 9).

L'età del massacro e della stupidità – intreccio allucinatorio di voci, dal "quotidiano, ineludibile, orrendo grido: Edizione straordinaria!" alle chiacchiere dei capannelli, dalle dichiarazioni tronfie dei Potenti ai 'pezzi di colore' della stampa, sino all'inarticolato lamento delle vittime – si prestava a essere rappresentata e vissuta in un non-luogo come i capannoni del Lingotto. Lì si sarebbe potuta metter in atto la perenne peregrinazione sciamanica, immaginata da Kraus, tra i mille teatri della guerra: dalle trincee ai quartier generali, dai luoghi di villeggiatura ai palazzi imperiali, dalle case ai caffè, tra centinaia di personaggi (i due imperatori, Francesco Giuseppe e Guglielmo II, vari potenti, loquaci giornalisti, lettori di giornali, funzionari, soldati al fronte, borghesi in vacanza, macchinisti al lavoro).

Il dramma, composto nella versione di Kraus da cinque atti con prologo ed epilogo, presentava duecentoventi scene; individuate le particolarità del testo (che fu di conseguenza ridotto) e la conformazione dello spazio di allestimento, Ronconi elaborò delle indicazioni, definibili come una prima lettura sceno-drammaturgica, riportate dallo scenografo Daniele Spisa nel diario di lavoro dei tecnici:

- la molteplicità degli spazi scenici e l'uso sincronico di questi nel corso dello spettacolo, secondo un taglio visivo in qualche modo di tipo cinematografico;
- un ambiente generale privo di connotati identificativi precisi, ma segnato in modo unificante dalle macchine tipografiche, dai treni e dalla serialità ripetitiva della tipologia architettonica;
- la sistemazione del pubblico che deve consentire molteplici punti di vista in contemporanea;
- ottenere per il finale una sistemazione più tradizionale del pubblico, seduto su tribune, da accompa-

gnarsi all'allontanamento di tutte le barriere visive prima utilizzate (vagoni, locomotive, vetrate, etc.) per un'apertura ad un "totale" dell'"infinita" serie prospettica di pilastri della sala presse;
• rifuggire per quanto possibile dalle "piante" sceniche di tipo tradizionale (centrale, frontale, a luoghi deputati) per puntare invece su processi dinamici di frantumazioni e ricomposizioni continue di elementi scenici e oggetti che trovano di volta in volta la loro identità definendo anche il luogo richiesto;
• quindi nessun uso di teatrini con boccascena identificabili, nessun uso della logica da set cinematografico, ma piuttosto un tutt'uno in continua mutazione che porti lo spettatore a modificare in continuo il punto di vista e l'asse visivo (estratto dal diario di lavoro dei tecnici conservato nell'archivio personale di Daniele Spisa qui ripreso in Adalberti 2022, 27, cui si rimanda per una più ampia disamina dell'architettura scenografica della messinscena).

Le indicazioni ci ricordano che Ronconi optò non per una semplice riduzione del dramma di Kraus, me per una sua trasformazione nella forma del collage, in grado di meglio restituire, attraverso il missaggio delle scene, l'essenza del testo (per un'analisi dell'allestimento, si veda Longhi 2015, 91-102). Oltre sessanta attori recitarono nella ex Sala presse del Lingotto di Torino, dove non sussisteva una tradizionale suddivisione tra pubblico e spettatori: lo spettacolo scorreva, nel vero senso della parola, davanti agli occhi e alle orecchie del pubblico, svolgendosi a tratti in differenti zone del capannone con una recitazione asincrona. La sala è infatti composta da una selva di pilastri che divide lo spazio in navate (della lunghezza di circa 70 metri), e da grandi finestroni che durante le rappresentazioni vennero oscurati per motivi illuminotecnici. Simultaneità e sovrapposizioni delle azioni drammatiche furono i tratti distintivi della scena ronconiana, cui si giunse dopo un lungo processo di studio tecnico e prove su piccola scala attraverso il ricorso a modellini, utili per ricavare informazioni sul rapporto tra lo spazio immenso del Lingotto, i carrelli che avrebbero consentito lo spostamente delle scene in zone diverse della sala e il movimento degli attori, e il pubblico, che avrebbe assistito alla rappresentazione in compresenza alle azioni drammatiche [Fig. 2].

La pianta dell'allestimento consente di osservare dall'alto la grandiosità dello spazio scenico, che occupò sette navate (destinate anche allo sbarco di macchine e attrezzature): quella centrale fu lasciata prevalentemente libera per ospitare gli spettatori, che in piedi erano liberi di seguire le scene che si succedevano lungo le navate laterali. Da qui si sviluppava l'impianto scenico, simmetricamente a destra e a sinistra: otto binari (quattro per lato), correvano in parallelo nelle navate adiacenti, ospitando vagoni ferroviari e palcoscenici mobili su rotaia, mentre altri quattro li intersecavano trasversalmente [Fig. 3]. Le scene in movimento lungo i binari furono alternate da scene corali, concentrate nella navata centrale; dall'analisi del "Copione con indicazione dei movimenti" del direttore di scena Giordano Mancioppi (quarantasei pagine ricche di annotazioni e indicazioni) emerge che furono impiegati oltre venti tecnici per la gestione dei carrelli e una decina per la preparazione degli stessi[10]. Con l'ausilio dei carrelli, gli attori (insieme a un numero elevatissimo di oggetti, tra cui un cannone, un mortaio, fucili e maschere antigas, un'ambulanza, un'automobile, un autocarro e una locomotiva) percorrevano le navate, in mezzo al pubblico, come in una sorta di sfilata di carri allegorici. Tra i più caratteristici oggetti di scena – rilevanti dal punto di vista rumoristico – vi erano due tipi di macchine da stampa: le prime erano delle rotative realizzate per lo spettacolo dalla Scenotek; le seconde, una coppia di imponenti lynotipe, con caldaia e sistema di fusione a piombo,

2 | *Gli ultimi giorni dell'umanità*: particolare della navata centrale della scena. Foto di Tommaso Le Pera.

recuperate e rimesse in funzione per l'occasione; queste ultime stavano accanto al pubblico e si affacciavano sulla navata centrale.

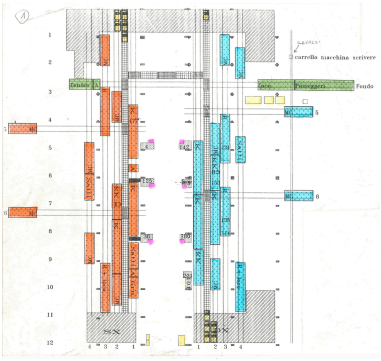
La molteplicità delle direzioni spaziali pensate da Ronconi (avanti e indietro, a destra e a sinistra, sui lati e sul fondo), la continua distribuzione e riunione delle scene, il fastidioso insinuarsi dei carrelli, l'incedere solenne di alcuni gruppi di attori, l'incombere acustico delle macchine e la presenza di binari ferroviari avevano l'obiettivo di generare una brutale sensazione di veridicità (in relazione ai temi trattati da Kraus) nello spettatore, letteralmente al centro di un enorme spazio dall'*affordance* non lontana da quella di un paesaggio sonoro bellico.

La versione televisiva dello spettacolo[11], anche questa per la regia di Ronconi, consente di individuare fin dal prologo (della durata di circa otto minuti) le difficoltà che la drammaturgia pose a Westkemper: un fragore di voci, che giungono dalle diverse postazioni in cui si trovano le macchine per la stampa, irrompe nello spazio scenico, annunciando l'assassinio del prìncipe ereditario e della consorte; l'inquadratura si sposta poi su una delle navate laterali, dove scorrono palcoscenici mobili su cui si trovano borghesi intenti a leggere i giornali e a commentare la notizia; gli occhi vanno quindi verso l'alto, dove Luca Zingaretti, nelle vesti di un

reporter, percorre la navata seduto alla macchina da scrivere su di un carrellino sopraelevato. Il giornalista, con frasi tonanti, richiama l'attenzione del pubblico, quasi fosse una voce fuori campo, descrivendo lo stato d'animo della città e l'atmosfera respirata nel Ring, punto di ritrovo della borghesia viennese (di cui poco dopo si ascoltano le esclamazioni di stupore, prima che il coro degli strilloni riempia nuovamente lo spazio al grido "Assassinio di stato!"). L'azione si sposta ancora una volta in alto, dove Massimo Popolizio, nei panni del Maestro di cerimonia Wilhelm von Nepalleck, imbragato in una sedia sospesa in aria, sta organizzando al telefono le esequie del princìpe, riprodotte di lì a poco attraverso un'imponente processione che sulle note del *Requiem* di Mozart accompagna le bare dei defunti lungo la navata centrale.

Dal breve prologo risulta evidente che Westkemper dovette confrontarsi con un elevato numero di complicazioni che resero assai difficile la corretta costruzione del *sound design* dello spettacolo:

• fonti sonore diverse (voci umane, rumori ambientali di macchine e carrelli, musica extradiegetica), dislocate in luoghi e su piani diversi della sala, e in movimento lungo direttrici differenti;
• settori in cui si svolgevano azioni in contrappunto, spesso collegate tra loro da rumori e suoni che ne certificavano la compresenza o la conseguenzialità;
• pubblico in movimento (non orientato, dunque, verso una unica fonte sonora frontale), lasciato libero di spostarsi da una cellula all'altra dello spettacolo al richiamo di un'azione, di un rumore, di una luce o di un oggetto;
• la conformazione della ex Sala Presse del Lingotto, con le sue particolari caratteristiche acustiche (l'effetto di riverbero dovuto alla presenza di imponenti pareti rigide e il fastidioso rumore di fondo generato dall'impianto di aerazione).



3 | Sviluppo planimetrico dell'impianto scenico per *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Dal copione del direttore di scena Cosimo Moliterno; © Archivio digitale Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

L'edizione televisiva, frutto di precise scelte di montaggio legate al medium di riferimento, non rende però l'idea della 'Babele di voci' che fu lo spettacolo teatrale; la definizione è presa in prestito da una testimonianza dell'attore Massimo De Francovich, che partecipò all'allestimento nel ruolo del Criticone:

> *Gli ultimi giorni dell'umanità* è stato uno spettacolo-evento. L'edizione televisiva è molto diversa dallo spettacolo teatrale, che era un lavoro corale recitato tutto insieme, a parte alcune scene del Criticone e dell'Ottimista e poche altre. Le azioni si svolgevano in contemporanea: il pubblico sceglieva un luogo e sentiva tutto quello che si diceva lì, poi cambiava e andava in un altro luogo. Era una specie di enorme Babele. Per l'edizione televisiva, Luca aveva posizionato tredici telecamere che tutte le sere registravano lo spettacolo. Poi ha lavorato per tre mesi al montaggio, ma nell'edizione televisiva sono riusciti tecnicamente a realizzare solo una scena: le altre, dal punto di vista dell'audio, venivano azzerate. Quindi il video è bello e interessante, ma diversissimo dallo spettacolo (De Francovich, Ponte di Pino 2021, 247).

Oltre a elaborare un complicato sistema di speakers audio, che meglio poterono assecondare la natura mobile delle piattaforme sceniche e mitigare o accentuare i riverberi, Westkemper fece ricorso a un ampio numero di radiomicrofoni per consentire la chiara fruizione delle voci (quasi sempre in un registro dinamico tra il *forte* e il *fortissimo*), far fronte all'ampiezza della sala, sovrastare il rumore delle macchine e sopperire all'effetto di abbassamento di volume dovuto all'allontanamento di fonti sonore in movimento. La compresenza in scena di numerosi attori e attrici (oltre sessanta in totale) pose però il problema – dati gli elevati costi che queste attezzature avevano al tempo – dell'insufficiente numero di radiomicrofoni a disposizione: per sopperire alla mancanza, Westkemper ideò delle 'stazioni di passaggio' in cui un attore sostava al termine di una cellula drammatica lasciando il radiomicrofono utilizzato, così da metterlo a disposizione di chi sarebbe entrato in azione subito dopo. Ciò comportò un'attenta sincronizzazione di questi 'passaggi di testimone', garantita anche dalla presenza di numerosi tecnici di palco dediti alla sola componente audio dello spettacolo[12]. La moltiplicazione del punto di vista, auspicata da Ronconi, venne così prodotta non solo dal movimento continuo, ma anche dalla pluralità del paesaggio sonoro, caratterizzato da segnali che indirizzarono la volontà degli spettatori, chiamati a spostare vista e udito di pochi gradi per trovarsi di fronte a un'altra scena, in una sorta di quella che Claudio Longhi definì libera "ricezione creativa di montaggio" (Longhi 1999, 259-260).

Il disegno del suono *en plein air*

Nel maggio 2002 andò in scena al Teatro Greco di Siracusa la trilogia *Prometeo incatenato* di Eschilo[13], *Baccanti* di Euripide e *Le Rane* di Aristofane, per la regia di Ronconi. I drammi costituivano, nelle intenzioni del regista (per la prima volta all'Istituto Nazionale del Dramma Antico), un percorso unitario volto a indagare il rapporto tra l'umano e il divino, a conclusione di un più lungo cammino d'attraversamento dei classici greci cominciato nel 1972 con *Orestea*. In particolare, dal punto di vista della messinscena, delle dinamiche legate allo spazio e della relazione tra la scenografia e l'esposizione del protagonista, *Prometeo incatenato* costituì una sfida rilevante per la regia – con implicazioni non secondarie sul disegno sonoro –, data la maniera con cui il titano entra in scena nella tragedia di Eschilo, forzatamente issato e legato a una rupe, e il modo in cui vi resta, immobile, recitando ampie porzioni del dramma.

Ronconi rispose alle sfide poste dal testo da un lato restandovi fedele, dall'altro amplificando la distanza storica che lo separava dal classico di Eschilo. Scelse perciò di valorizzare la natura dello spazio archeologico a cui le rappresentazioni erano destinate, lasciando le rovine a vista; al contempo, alterando la qualità fisica originaria del luogo, fece emergere alte gru gialle tra i reperti antichi, "una trasposizione contemporanea dell'antica *mechané*" che conferì allo spazio "una dimensione quasi da archeologia industriale" (Giovannelli 2024, per un'ampia panoramica su *Prometeo incatenato* e alcune soluzioni adottate tra il 1954 e il 2023 nell'ambito delle rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa). In questo ambiente, progettato da Margherita Palli, trovò posto un'enorme statua di un uomo accasciato (alta quattordici metri e attraversabile all'interno), che sembrava richiamare l'immagine mitologica del vecchio Crono morente, piegato sui ginocchi: sulla sua sommità, come fosse una rupe, Prometeo ven-

ne incatenato. Qui si svolse la prima parte dello spettacolo: Kratos ed Efesto furono issati sul capo reclinato della statua, mentre Prometeo (interpretato da Franco Branciaroli) comparve da una botola aperta nel cranio. Lunghe catene, serrate da macchinisti (posizionati all'interno della grande struttura), cingevano il corpo del protagonista, che dal quel momento e per tutta la durata della rappresentazione restò immobile, inginocchiato, lontano dagli altri personaggi. L'azione si svolse perciò su due livelli, quello alto, il capo della statua, dove stavano Prometeo e le gru che trasportano le divinità (Oceano e Hermes), e quello basso, il palco, dove si muovevano figure vicine al titano (come Io e il Coro) e le Oceanine, con le vesti zuppe, dopo aver attraversato vasche d'acqua. A questi livelli Ronconi ne aggiunse un terzo, le gradinate, dove posizionò la corifea (Galatea Ranzi), quasi a sottolineare la valenza del coro, prima cerchia di persone che – come gli spettatori – ascoltano, guardano, commentano.

Westkemper ha più volte sottolineato la "precarietà acustica" (Caputo, Westkemper 2024) del Teatro Greco di Siracusa, affascinante, ma caratterizzato da mezzi fonici limitati: considerato a torto un luogo dall'acustica perfetta, il teatro soffre in realtà di problemi strutturali (una pendenza insufficiente, dovuta al fatto che fu scavato nella roccia) che ne compromettono la qualità in occasione di azioni complesse, in movimento e accompagnate da musiche extradiegetiche pre-registrate come il *Prometeo incatenato* di Ronconi. Questi problemi, uniti alla vastità dello spazio scenico, costrinsero Westkemper ad adottare un complesso sistema di amplificazione e spazializzazione del suono che contrastasse la poca localizzabilità delle fonti sonore, generata dai diversi livelli su cui le azioni si svolgevano e dalla grande distanza (verticale e orizzontale) tra gli attori in scena e tra questi e il pubblico. L'intervallo che separava la postazione di Prometeo dalla platea era tale da rendere la figura quasi invisibile [Fig. 4].

Il sistema era messo a dura prova da alcune necessità ed elementi di disturbo: il bisogno di allocare in scena monitor audio che consentissero agli attori, posizionati lontani gli uni dagli altri, di seguire l'azione che si stava svolgendo a distanza; la difficoltà nel controllare i radiomicrofoni di chi veniva movimentato attraverso le gru; il forte inquinamento acustico che colpiva il sito teatrale (distante 650 metri dal nucleo urbano più vicino); il rumore ambientale che in generale caratterizza uno spazio *en plein air*. Per lavorare alla spazializzazione dei suoni in tempo reale e affrontare seduta stante eventuali inconvenienti o inaspettate interferenze rumoristiche, Westkemper scelse di moltiplicare le postazioni di regia audio, disponendole in prossimità dei livelli coinvolti da Ronconi nella messinscena: la testa della statua (qui il banco della regia fu sistemato all'interno della scultura), il palco e la platea. Strumento protagonista del *Prometeo incatenato* ronconiano fu, dunque, il microfono, "contraltare ai rumori del traffico che inquinano lo spazio monumentale" (Quadri 2002), sapientemente controllato nelle sue possibilità volumetriche e di effetti da Westkemper, capace di restituire il modulare dal sussurro al baccano della voce, a tratti dolorosa, a tratti implacabile, di Prometeo-Branciaroli.

Il *sound design* e l'evoluzione tecnologica: la Wave Field Synthesis

Altra collaborazione tra Westkemper e Ronconi fu *Il Panico*, del drammaturgo argentino Rafael Spregelburd, che debuttò il 13 gennaio 2013 al Piccolo Teatro Strehler di Milano[14]. Ronconi,

4 | *Prometeo incatenato,* © Archivio Marcello Norberth.

con l'ausilio di Marco Rossi, progettò uno spazio ristretto di venti metri per venti (cromaticamente votato al bianco, al nero e al giallo, costruito con grandi teli bianchi di carta), in cui agivano sedici attori amplificati con radiomicrofoni. La complessa trama intrecciava tre storie, una cassetta di sicurezza di cui si è persa la chiave, una casa infestata da spiriti e un gruppo di danzatrici alle prese con un nuovo spettacolo: personaggi morti che non sanno di esserlo e vivi che si avvicinano pericolosamente alla morte, tutti caratterizzati da una sensazione di 'panico' che Ronconi cercò di tradurre in senso d'attesa, ma anche di angoscia che quest'attesa comporta. Le parole del regista sulle trappole del testo, la natura della parola scenica e il ruolo dei personaggi, aiutano a inquadrare le questione acustica che Westkemper dovette affrontare in quella occasione. In un'intervista a Oliviero Ponte di Pino, Ronconi affermò che:

> Gli attori tendono per loro natura ad affezionarsi al personaggio, e pensano che sia il personaggio a determinare le situazioni. Invece nel *Panico* l'autore si diverte a mettere i personaggi in determinate situazioni per vedere come reagiscono. E capita spesso che un personaggio venga spossessato delle proprie battute, che vengono dette anche da qualcun altro. È una commedia piena di trabocchetti…
>
> Se allestisci *Il Panico* come una commedia futile e frivola, il testo si vendica. Già la durata – tre ore – non regge i ritmi della commedia d'intrattenimento, ci sarebbe almeno un'ora e mezza di troppo. Il testo regge quella durata solo se percepisci che è un puzzle e che i pezzi si devono incastrare man mano tra loro. Non è nemmeno una commedia di conversazione: la comunicazione è

> diretta allo spettatore, il vero interlocutore è il pubblico: c'è un gioco tra questi attori che giocano, ma non giocano tra di loro, ognuno di loro gioca con se stesso, con la situazione che gli propone l'autore, e insieme al pubblico.
>
> Conosciamo i problemi di acustica di questo teatro: se fai un classico che tutti conoscono, questo aspetto non è così cruciale. Con un testo del genere invece l'attenzione dello spettatore deve andare alla connessione da battuta a battuta, e spesso anche alle connessioni tra un termine e un altro all'interno della stessa battuta: in effetti, i personaggi non pensano molto a quello che dicono, è come se le loro parole venissero suggerite da una specie di mente universale, da un suggeritore unico per tutti. Per questo le connessioni tra i termini e le scelte sintattiche sono molto importanti (Ronconi, Ponte di Pino 2013).

Dalle parole di Ronconi emerge con chiarezza la preoccupazione per la compresenza di tanti attori sulla scena; il principale timore del regista era che ciò non rendesse facilmente individuabile la persona parlante da parte del pubblico. Compito di Westkemper fu quello di costruire con gli attori, nonostante la presenza dell'amplificazione, uno spazio sonoro coerente, in cui le voci elettroacustiche corrispondessero alla loro posizione in scena[15]. Come ricorda Westkemper nel saggio *Il suono degli spettacoli teatrali*, molto spesso si dimentica che la questione dell'amplificazione in teatro di voci dal vivo e suoni prodotti in scena è più complessa di quanto si creda. Ritornando al confronto tra cinema e teatro, il suono associato alle immagini sullo schermo viene diffuso da altoparlanti, che di solito sono ben nascosti dietro lo schermo: nessuno li vede ma garantiscono che il suono venga associato al film, con un effetto di totale credibilità acustica. In uno spazio teatrale tradizionale invece "la visuale dev'essere libera e finisce che siamo costretti a 'piazzare' una cassa a sinistra e una a destra in proscenio". E continua:

> Problemi tecnici (effetto Larsen) impongono di posizionare gli altoparlanti sempre più in avanti dei microfoni che riprendono il suono. Ecco perché gli altoparlanti usati per l'amplificazione stanno necessariamente in proscenio. Purtroppo per questo motivo spesso sentiamo provenire le voci degli attori non dal punto in cui parlano ma da dove stanno invece gli altoparlanti (Westkemper 2021, 109).

Per ottenere un effetto di realismo, difficilmente restituibile attraverso un'amplificazione sterofonica, Westkemper fece ricorso a uno strumento d'alta tecnologia[16]: la Wave Field Synthesis (letteralmente "sintesi di campo sonoro"). Questa tecnica di diffusione del suono in 3D nacque negli anni Novanta, da ricerche condotte nell'università di Delft, poi proseguite in centri di studio come l'Ircam di Parigi; utilizzando contemporaneamente molti diffusori audio, la WFS genera fisicamente per ogni sorgente virtuale (nel caso del teatro, un attore da amplificare) un fronte sonoro curvato, che si propaga verso il pubblico come se fosse generato da una sorgente acustica vera. Di conseguenza tutti gli spettatori immersi nel campo sonoro generato dalla WFS (nel quale possono anche muoversi), localizzano le voci o gli strumenti nella giusta posizione e non come provenienti dalla cassa acustica più vicina (che è invece il caso di un impianto sterofonico).

Per lo spettacolo di Ronconi, Westkemper ideò un sistema di Sound Reinforcement che combinava la Wave Field Synthesis con l'acustica virtuale generata dal software SPAT (sviluppato all'Ircam) e un sistema di tracking o RTLS (Real Time Location System)[17]. Ventiquattro casse acustiche di piccole dimensioni erano distribuite su una linea orizzontale sotto la pedana inclinata della scena, per consentire l'ascolto alla prima metà della platea; otto coppie di diffusori acustici più grandi erano appese sopra il boccascena, orientate verso la seconda metà della platea e la galleria. Quando un attore parlava la sua voce si propagava in tutte le direzioni attraverso cerchi concentrici (il fronte sonoro); quando il semicerchio che si propagava verso il pubblico raggiungeva la linea degli altoparlanti in proscenio, Westkemper agiva (con l'ausilio di un processore) sulle ventiquattro casse distribuite orizzontalmente sotto la pedana inclinata della scena, affinchè emettessero il suono amplificato della voce con la stessa curvatura che ha il fronte sonoro della voce acustica.

Trattandosi di una curvatura virtuale, il *sound designer* poteva generare in simultanea fino a ventiquattro diverse posizioni sonore, attribuibili ad altrettanti attori; al contempo, un sistema di tracking, una specie di GPS locale, forniva a Westkemper le posizioni degli attori in tempo reale: ciò consentiva alle orecchie di tutti gli spettatori di localizzare il suono delle voci amplificate nelle corrette direttrici di provenienza e non come derivanti dalla cassa acustica più vicina. Infine, l'utilizzo del software SPAT permise a Westkemper di creare profondità di campo per simulare la distanza dal proscenio: "allontanandosi, le voci catturate con i radiomicrofoni dovevano essere ritardate, emulando il ritardo causato dalla distanza; le alte frequenze si dovevano attenuare e doveva aumentare l'incidenza delle prime riflessioni e del riverbero, come avviene nella realtà" (Westkemper, Petruzziello 2015, 53). Il *sound design* creato da Westkemper per *Il Panico* fu così elogiato da Massimo Marino sulle pagine di "Doppiozero": "Hubert Westkemper rende il suono magia, indirizzando con un gps le voci verso l'altoparlante che si trova nella zona dove agisce il personaggio, rendendo il gioco degli schermi, delle maschere, delle finte pareti, fragili e abbaglianti, ancora più incisivo" (Marino 2013).

Conclusioni

L'esame della collaborazione tra Luca Ronconi e Hubert Westkemper invita a mettere in discussione, sulla scia dell'*acoustic turn* (suggerito e definito in anni recenti dalle scienze sociali e dagli studi culturali[18], la schiacciante prevalenza del paradigma visivo nella percezione del teatro, a favore della riconsiderazione dei processi di costruzione e percezione della sonorità, pur in un caso come quello dei lavori di Ronconi al cui centro non sta l'auralità (intendendo con questo termine le pratiche che esplorano il suono, la sua percezione, gli ambienti acustici come esperienza vissuta) ma il legame tra regia, parola e testo. Il disegno del suono che Westkemper ha elaborato di volta in volta per gli spettacoli di Ronconi è infatti sempre stato teso a favorire l'ascolto della voce dell'attore – che interferisce con la costruzione dell'identità e mette in gioco il tema della presenza e dell'assenza del personaggio/individuo – e a restituire possibilità di ascolto acusmatico dei paesaggi sonori che emergevano dai testi portati in scena. Il diffuso e sistematico oblio di questa componente tutt'altro che secondaria, tanto della produzione quanto della fruizione dell'evento teatrale (il teatro è un luogo d'ascolto, oltre che

della visione), rende sospetta l'architettura su cui spesso poggia la scienza del teatro e suggerisce alcune considerazioni sul suo statuto[19].

Due le ragioni dell'oblio che meritano di essere isolate tra le molte concorrenti: la prima può essere individuata nell'antitesi tra live e mediato, che ha contribuito a tenere lontani gli studi sul teatro (arte 'altra' rispetto all'industria dello spettacolo riprodotto, che necessita della compresenza di attore e spettatore) dal pieno riconoscimento dell'importanza del sonoro. Al contempo, è un dato di fatto che negli ultimi decenni del Novecento il progesso tecnologico abbia portato allo sviluppo di metodi di sonorizzazione elettroacustica (e di conseguenti studi) che hanno reso l'audio dello spettacolo sempre più indipendente dalle condizioni complessive dell'acustica della sala o del luogo di messinscena. Da ciò deriva la seconda ragione: il *sound design* è per natura un progetto creativo effimero rispetto alla lunga durata dell'edificio o del luogo in cui si attua e ha perciò indotto una sorta di disinteresse verso le condizioni strutturali di ascolto del contenitore; ciononostante, lo studio dei contenitori acustici e degli spazi urbani prestati al teatro è necessario per una corretta comprensione della sonorizzazione di uno spettacolo e per l'elaborazione di un pensiero spaziale coerente.

L'attenzione specifica alla dimensione sonora genera inoltre altri problemi di metodo, come ci suggerisce il caso *Gli ultimi giorni dell'umanità* (qui esaminato grazie all'ausilio della versione televisiva, di cui resta la registrazione): l'impossibilità di un ascolto in senso storico e la domanda relativa a quale passato sia per noi udibile. Il nostro ascolto non può che essere compromesso, perché diverse sono le condizioni di ascolto e altro è l'universo sonoro cui il nostro ascoltare si situa; l'immaginazione sonica del ricercatore è perciò un'abilità che va costruita, ricorrendo alle fonti originali dei suoni qundo disponibili, a elementi utili per riprodurli quando assenti, alle parole di artisti, maestranze e spettatori, all'attraversamento degli spazi di messinscena.

La collaborazione Ronconi-Westkemper ci ricorda inoltre l'importanza di continuare a indagare, nella prospettiva dei *sound studies*, le origini epistemologiche dell'odierno *sound design*, che nello specifico caso di studio preso in esame sembrano risalire alla drammaturgia del *mélodrame* ottocentesco, le cui partiture sonore, minuziosamente progettate (e basate sui princìpi della discontinuità dinamica e della distinzione tra suono diegetico ed extradiegetico), non miravano banalmente alla ricostruzione ma a un utilizzo 'scenografico' dei suoni, volto a contribuire alla creazione di un paesaggio multisensoriale e a suscitare nello spettatore l'impressione di essere parte di un'altro spazio-tempo. L'esame di *Ignorabimus*, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, *Prometeo incatenato* e *Il Panico* suggerisce infine di stemperare nell'analisi del disegno di suoni e rumori a teatro la dicotomia tra *sound design* (sapere teorico) e gestione fonica (sapere pratico), che nella prassi non sono facilmente distinguibili e subiscono spesso processi di rimescolamento; quelle elaborate da Westkemper per Ronconi possono infatti essere considerate performance sonore[20], in cui sapere tecnico, evoluzione tecnologica, percezione dello spazio acustico, conoscenza del paesaggio sonoro di riferimento e scelte

estetiche concorsero al servizio o in dialogo con la drammatugia, i corpi degli attori e degli spettatori alla definizione del disegno del suono degli spettacoli.

Ringrazio Hubert Westkemper per aver condiviso, con attenzione, cura e disponibilità, ricordi, riflessioni e delucidazioni tecniche sulla collaborazione con Luca Ronconi, in conversazioni private e nell'incontro pubblico Il suono della scena, tra parole e musica, nell'ambito del Convegno di studi "Ho sempre preferito non lasciare traccia. Luca Ronconi tra scena, vita e archivio", Sapienza Università di Roma, 21-23 maggio 2024.

Note

[1] Elenco degli spettacoli teatrali di Ronconi per cui Westkemper ha curato il suono: *Ignorabimus*, 1986; *Dialoghi delle Carmelitane*, 1988; *Le tre sorelle*, 1989; *Gli ultimi giorni dell'umanità*, 1990; *Venezia Salva*, 1994; *I giganti della montagna*, 1994; *Re Lear*, 1995; *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1996; *Davila Roa*, 1997; *La vita è sogno*, 2000; *Le Baccanti*, 2002; *Le Rane*, 2002; *Prometeo incatenato*, 2002; *Troilo e Cressida*, 2006; *Lo specchio del diavolo*, 2006; *Atti di guerra: una trilogia*, 2006; *Il Ventaglio*, 2007; *Il Panico*, 2013; *Celestina*, 2014; *Danza macabra*, 2014; *Lehman Trilogy*, 2015.

[2] Nato a Francoforte, Hubert Westkemper si è laureato nel 1981 in ingegneria del suono presso l'Università delle Arti di Berlino; trasferitosi in Italia, ha condotto sperimentazioni nel campo del suono applicato soprattutto al teatro. Per uno sguardo sulla carriera dell'artista tedesco (che comprende anche il lavoro per l'associazione Agon e l'attività pedagogica presso l'Accademia di Brera di Milano) si veda il sito web https://www.hubertwestkemper.com/ (da qui in avanti, tutti gli hyperlinks riportati si intendono consultati in ultima data il 6 marzo 2025).

[3] Tra le collaborazioni più importanti, oltre quelle coi citati Wilson (*Come In Under The Shadow Of This Red Rock*, 1994; *Persephone*, 1995) e Stein (*Tat'jana*, 2000), si possono ricordare quelle con Elio De Capitani (*Visi noti, sentimenti confusi*, 1984; *I Turcs Tal Friul*, 1995), Irene Papas (*Antigone*, 2005), Valerio Binasco (*E la notte canta*, 2008) e Mario Martone (*Operette morali*, 2011; *La serata a Colono*, 2013); nel campo del teatro in musica, si segnala la partecipazione alle opere *Blimunda* (1990) e *Divaria* (1993), entrambi a partire da testi di José Saramago e su musiche di Azio Corghi, all'azione musicale *Cronaca del luogo* (1999) di Luciano Berio, e ai lavori *Il letto della storia* (Fabio Vacchi, 2003) e *Gesualdo* (Luca Francesconi, 2004) con la regia di Giorgio Barberio Corsetti.

[4] *Ignorabimus*, Fabbricone di Prato, 1986; regia di Luca Ronconi, scene di Margherita Palli, costumi di Vera Marzot, luci di Sergio Rossi, suono di Hubert Westkemper. Con Edmonda Aldini, Delia Boccardo, Marisa Fabbri, Annamaria Gherardi e Franca Nuti. Produzione Teatro Regionale Toscano, Teatro Comunale Metastasio di Prato.

[5] Qui Ronconi, fra 1976 e il 1978, aveva vissuto la feconda, ma al contempo contraddittoria esperienza del Laboratorio di Progettazione Teatrale, insieme, fra gli altri, a Gae Aulenti, Ettore Capriolo, Umberto Eco, Dacia Maraini e Franco Quadri.

[6] Lo spettro evocato è portatore di un'oscura verità: il tradimento perpetrato da una moglie ai danni del marito morente, da cui derivano una serie di conseguenze tragiche che segnano il destino della stirpe che dalla donna discende. La verità sembra adombrare la fine nella fiducia nelle possibilità della conoscenza umana e la fine di un mondo incontaminato, fagocitato dall'incombenza della città. Al naturalismo temporale (le dodici ore di spettacolo) fa da contraltare la sua sovversione sul piano scenico, dal momento che i personaggi maschili sono interpretati da attrici-donne.

[7] Alcuni esempi sonori da *Ignorabimus* sono ascoltabili all'indirizzo web gruppoacusma.sciami.com/audio-suono-vocalita/.

[8] Sul rapporto tra teatro, riqualificazione di spazi urbani e tessuto cittadino, si veda Aulenti 1977, 4-22. In un passaggio del testo, Aulenti scrive: “Essi sono luoghi autonomi che si propongono come momenti particolari di quell’insieme di attività che è la comunicazione teatrale, luoghi dove si attesta il primo rapporto Teatro-Territorio. Questa attività è critica: si prende gioco delle gerarchie e delle divisioni che il territorio impone cosicché Teatro, Banca, Capannone industriale, Orfanotrofio, Cementificio diventano tutti luoghi di comunicazione, e all’interno di queste tipologie, il teatro esercita la sua attività indifferente alle convenienze dei generi, dei soggetti, dei fini di questi edifici” (Aulenti 1977, 8).

[9] *Gli ultimi giorni dell’umanità*, di Karl Kraus (*Die letzten Tage der Menschheit*), traduzione di Ernesto Braun e Mario Carpitella. Regia di Luca Ronconi, regista collaboratore Angelo Corti; scene di Daniele Spisa, costumi di Gabriella Pescucci, suono di Hubert Westkemper, luci di Sergio Rossi. Gli attori coinvolti furono oltre sessanta; lo spettacolo fu prodotto in collaborazione con Lingotto srl. Dello spettacolo venne realizzata una versione radiofonica, trasmessa da RadioTre il 10 marzo 1991, e una versione televisiva, con la regia dello stesso Ronconi, trasmessa da RaiDue il 23 settembre 1991 per il ciclo “Palcoscenico ’91”.

[10] Le informazioni sono tratte dal “Copione con indicazione dei movimenti” del direttore di scena Giordano Mancioppi, conservato presso l’Archivio del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino (consultabile all’indirizzo web archivio.teatrostabiletorino.it/occorrenze/411-gli-ultimi-giorni-dellumanita-1990-91; tra i materiali a disposizione, oltre i copioni annotati, le piante della ex Sala Presse, la rassegna stampa e le foto di scena, si segnalano i documenti del coordinamento tecnico: pianta dei binari, pianta praticabile generale, disposizione carri e macchine stampa, locomotive e carri - movimentazione, macchine stampa, richiesta attrezzeria militare, elenco attrezzeria e attrezzeria minuta, diario priorità direttore di scena, ipotesi movimentazione, posizione attori, richieste attrezzeria, elenco attrezzeria, movimenti carri con attori, sequenze scene e tecnici, movimenti spettacolo B-N, movimenti spettacolo – colori, attrezzeria da preparare, attrezzeria da preparare bis, carrellini in sequenza, disegni attrezzeria, movimenti *ad personam*, movimenti carrellini e gabbie, movimenti carrellini, distribuzione personale per scene, elenco maestranze per lettera, elenco maestranze per ruoli, movimenti di tutto spettacolo, movimenti di tutto spettacolo – scritto a mano).

[11] La versione televisiva del dramma è visibile all’indirizzo web youtube.com/watch?v=L110ib0sg3s.

[12] L’informazione è desunta dall’elenco delle maestranze impegnate nello spettacolo, conservato presso l’Archivio del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino archivio.teatrostabiletorino.it/occorrenze/411-gli-ultimi-giorni-dellumanita-1990-91.

[13] *Prometeo incatenato*, Teatro Greco Siracusa, 2002; regia di Luca Ronconi, scene di Margherita Palli, costumi di Gianluca Sbicca e Simone Valsecchi, luci di Gerardo Modica, suono di Hubert Westkemper, musiche a cura di Paolo Terni. Con Riccardo Bini, Franco Branciaroli, Giovanni Crippa, Laura Marinoni, Galatea Ranzi, Luciano Roman e Lele Vezzoli. Produzione INDA (Istituto nazionale del dramma antico) e Piccolo Teatro di Milano – Teatro d’Europa. Lo spettacolo fu ripreso al Piccolo Teatro nella stagione 2002/2002, con inevitabili e significative modifiche alla scenografia dovute allo spazio chiuso.

[14] *Il Panico*, Piccolo Teatro Strehler di Milano, 2013; di Rafael Spregelburd, traduzione di Manuela Cherubini; regia di Luca Ronconi, scene di Marco Rossi, costumi di Gianluca Sbicca, luci di A.J. Weissbard, suono di Hubert Westkemper, trucco e acconciature di Aldo Signoretti. Interpreti: Maria Paiato, Francesca Ciocchetti, Fabrizio Falco, Paolo Pierobon, Valentina Picello, Valeria Milillo, Riccardo Bini, Iaia Forte, Sandra Toffolatti, María Pilar Peréz Aspa, Alvia Reale, Clio Cipolletta, Elena Ghiaurov, Manuela Mandracchia, Bruna Rossi e Lucrezia Guidone. Produzione: Piccolo Teatro di Milano / Teatro d’Europa.

[15] Westkemper sottolinea infatti che scostando lo spettatore dalla posizione centrale – in cui dovrebbe essere posizionato in teatro per ascoltare correttamente ciò che proviene dell’impianto stereo “si compromettono facilmente le delicate differenze temporali dei due segnali audio, dando all’ascoltatore la sensazione di sentire unicamente la cassa più vicina a lui (o quella di sinistra o quella di destra). Questo fenomeno è ben noto come ‘Effetto Haas’. Considerando la larghezza della platea del Teatro Strehler, in cui andava in scena *Il Panico*, e quindi la notevole distanza di buona parte del pubblico dal centro sala, si può comprendere quanto la stereofonia sia una tecnica poco adatta a grandi platee, soprattutto per segnali monofonici, come quelli dei radiomicrofoni” (Westkemper, Petruzziello 2015, 53).

[16] La WFS arrivò in Italia dopo tre anni di sperimentazione condotta dallo stesso Westkemper e grazie al supporto dell'azienda napoletana 3D Sound Image, che importò la tecnologia prodotta dalla Sonic Emotion di Zurigo. La WFS fu usata da Ronconi e Westkemper anche nello spettacolo *Celestina* (2014).

[17] Per un'ampia disamina del funzionamento della Wave Field Synthesis, e degli altri software di spazializzazione a essa connessi, si veda il contributo di Hubert Westkemper in: hubertwestkemper.com/wavefield-synthesis/. Per una disamina sulla WFS in relazione alla creazione sonora si veda Corteel, Caulkins 2004.

[18] Vedi Sterne 2003 e Sterne 2012; per una disamina degli sviluppi dell'*acoustic turn* si veda Braun 2017.

[19] Il campo di ricerca che nasce dall'incontro tra studi teatrali e s*ound studies* è un territorio in fermento per quanto ancora frammentato e ancora lontano dal riconoscimento accademico allargato; oggetto di studio privilegiato è la dimensione sonora del teatro di parola, ossia tutto quanto concerne voce, musica, rumore, silenzio nel teatro di prosa e che va dall'acustica dei luoghi di spettacolo, alla produzione, riproduzione, diffusione e amplificazione del suono, fino alle pratiche di ascolto. Esemplificativi dei suoi recenti sviluppi sono Kendrick, Roesner 2011, Larrue, Mervant-Roux 2016, Curtin, Roesner 2016, Bennett 2019.

[20] La definizione è ripresa in Rost 2016, in cui si mette in discussione l'assunto secondo il quale le recenti pratiche del s*ound design* e della gestione fonica degli effetti sonori siano non solo antitetiche, ma anche gerarchizzabili.

Riferimenti bibliografici

Adalberti 2022
L. Adalberti, *Un teatro di Marte possibile? L'enorme fabbrica degli* Ultimi giorni dell'umanità, "Mimesis Journal. Scritture della performance" 11/1 (2022), 19-37.

Aulenti 1977
G. Aulenti, *Teatro e territorio. Il laboratorio di Prato*, "Lotus International", 17 (1977), 4-22.

Bennett 2019
S. Bennett,*Theory for Theatre Studies: Sound*, London 2019.

Biscotto 2018
E. Biscotto, *Ignorabimus (1986). Presentazione*, "Sciami" (2018).

Braun 2017
H.-J. Braun, *An Acoustic Turn? Recent Developments and Future Perspectives of Sound Studies*, "AVANT" 8/1 (2017), 75-91.

Capitta, Ronconi 1986
G. Capitta, L. Ronconi, *Un naturalismo soprannaturale*, "Westuff" 4 (giugno-agosto 1986).

Caputo, Westkemper 2024
Estratto dal dialogo tra Simone Caputo e Hubert Westkemper, *Il suono della scena, tra parole e musica*, Convegno di studi "Ho sempre preferito non lasciare traccia. Luca Ronconi tra scena, vita e archivio", Sapienza Università di Roma, 21-23 maggio 2024.

Carlotto, Ponte di Pino 2021
O. Ponte di Pino, R. Carlotto (a cura di), *Regia Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, Macerata 2021.

Corteel, Caulkins 2004
E. Corteel, T. Caulkins, *Sound Scene Creation and Manipulation using Wave Field Synthesis*, 2004.

Curtin, Roesner 2016
A. Curtin, D. Roesner, *Sounds Good*, "Theatre and Performance Design" 2(3-4) (2016), 184-187.

De Francovich, Ponte di Pino 2021
M. De Francovich, O. Ponte di Pino, *Attori, compagni di viaggio, conversazione tra Massimo De Francovich e Oliviero Ponte di Pino*, in Carlotto, Ponte di Pino 2021, 241-272.

De Monticelli 1986
R. De Monticelli, *Tragica cronaca familiare con fantasmi*, "Corriere della Sera" (20 maggio 1986).

Filacanapa 2021
G. Filacanapa, *"Le Marchand de Venise" alla Comédie-Française*, in Carlotto, Ponte di Pino 2021, 211-222.

Giovannelli 2024
M. Giovannelli, *Astuzie di regia: il corpo di Prometeo sulla scena*, "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità" 23 (2024).

Kendrick, Roesner 2011
L. Kendrick, D. Roesner (eds), *Theatre Noise: The Sound of Performance*, Cambridge 2011.

Kraus [1919] 1980
Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità. Tragedia in cinque atti con preludio ed epilogo*, [*Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in 5 Akten mit Vorspiel und Epilog*, Wien 1919], 2 voll., a cura di E. Braun, M. Carpitella, Milano 1980.

Larrue, Mervant-Roux 2016
J.-M. Larrue e M.-M. Mervant-Roux (éd.), *Le son du théâtre – XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiale d'un lieu d'écoute moderne*, Paris 2016.

Longhi 1999
C. Longhi, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Ospedaletto 1999.

Longhi 2015
C. Longhi, *La guerra di Karl Kraus. "Gli ultimi giorni dell'umanità": cronache marziane dal tramonto dell'Occidente per progettare il teatro di domani*, "Comunicare letteratura" 7/8 (2015), 91-102.

Marino 2013
M. Marino, *Il Panico di Ronconi*, "Doppiozero" (24 Gennaio 2013).

Masini 1986
F. Masini, *Intervista a Luca Ronconi*, in *Ignorabimus*, Programma di Sala, 1986.

Quadri 2002
F. Quadri, *A Siracusa il teatro si divide per tre*, "La Repubblica" (7 giugno 2002).

Ronconi, Ponte di Pino 2013
L. Ronconi, O. Ponte di Pino, *L'ironia e lo spasimo. Una commedia umana in forma di danza macabra, conversazione tra Oliviero Ponte di Pino e Luca Ronconi*, in *Il Panico*, Programma di sala, 2013.

Rost 2016
K. Rost, *"Design sonore" contre "Bruitage"? Pour une conception performative de la création sonore au*

théâtre, in J.-M. Larrue, M.-M. Mervant-Roux (éd.), *Le son du théâtre – XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiale d'un lieu d'écoute moderne*, Paris 2016, 501-518.

Sterne 2003
J. Sterne, *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*, Durham-UK 2003.

Sterne 2012
J. Sterne, *The sound studies reader*, London 2012.

Tondelli 2001
P.V. Tondelli, *Ignorabimus*, in *Un weekend postmoderno: cronache degli anni Ottanta*, in Id., *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzieri, Milano 2001, 287-292.

Westkemper 2021
H. Westkemper, *Il suono degli spettacoli teatrali*, "La Falena. Rivista di critica e cultura teatrale" 2 (2021), 108-109.

Westkemper, Petruzziello 2015
H. Westkemper, M. Petruzziello, *Creare spazi sonori, conversazione tra Hubert Westkemper e Mauro Petruzziello*, in V. Valentini (a cura di), *Dimore dei suoni. Appunti dal laboratorio di drammaturgia sonora*, "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", 5 (gennaio-giugno 2015), 49-68.

English abstract

This article investigates the distinctive contributions of Hubert Westkemper to Luca Ronconi's dramaturgical trajectory through the medium of sound design, with particular reference to productions realised in non-traditional spaces (*Ignorabimus*, 1986; *Gli ultimi giorni dell'umanità*, 1990), in open-air settings (*Prometeo incatenato*, 2002), and through the use of Wave Field Synthesis technology (*Il Panico*, 2013). An analysis of these works suggests the need to move beyond the conventional dichotomy between sound design as a theoretical discipline and sound engineering as a practical craft, acknowledging the extent to which these domains are frequently entangled and mutually constitutive in practice. Westkemper's sound designs for Ronconi can thus be regarded as sonic performances, in which technical expertise, technological advancement, spatial acoustic sensitivity, an informed engagement with the surrounding soundscape, and aesthetic intentionality all collaborated together to support – or enter into a dynamic dialogue with – the dramaturgy, the physical presence of the actors, and the perceptual experience of the audience, ultimately contributing to the sonic architecture of each performance.

keywords | Ronconi; Sound Design; Spatialization; Audio Technology.

Luca Ronconi e la direzione del Teatro di Roma

Marta Marchetti

1 | Luca Ronconi al Teatro Argentina, Archivio Storico della Biennale di Venezia – ASAC, Archivio Ronconi, b. 66, f. 15.

A metà degli anni Novanta Luca Ronconi torna a vivere a Roma chiamato a dirigere il Teatro Stabile della capitale. Nella città dove è cresciuto non ha una casa ormai da anni, da quando nel 1976 aveva iniziato la sua avventura professionale a Prato e spostato la sua residenza in Umbria. Roma rimane però il luogo della sua iniziazione teatrale (dalla visione, proprio al teatro Argentina, di una commedia di Gilberto Govi alle recite in famiglia nell'appartamento di Via Nomentana), della formazione artistica (studia recitazione all'Accademia D'Arte Drammatica Silvio d'Amico), degli esordi come attore prima (a Roma recita, tra gli altri, accanto a Giorgio De Lullo, Corrado Pani, Vittorio Gassman, Elsa Albani, Nora Ricci, Anna Maria Guar-

nieri) e come regista poi (al Teatro Valle firma la sua prima regia nel 1963). Ronconi stesso ricorda, nell'autobiografia pubblicata postuma, quanto proprio a Roma – città che "all'epoca era bellissima" (Ronconi 2019, 64) – vita e teatro cominciassero a fondersi. Il racconto autobiografico si arresta però proprio alle soglie della nuova avventura romana quando, quasi sessantenne, si appresta a dirigere il Teatro di Roma (1994-1998). Lacunosa anche la letteratura scientifica in proposito, che si concentra per lo più sull'analisi critica degli spettacoli firmati dal regista in quel contesto, senza considerare il peso avuto dal doppio ruolo lì ricoperto da Ronconi. Questo contributo intende aggiungere un tassello per comprendere l'operato del regista alla luce della sua esperienza come direttore artistico. Dopo gli anni allo Stabile di Torino (TST), che diresse dal 1989 al 1994, è infatti a Roma che prosegue nel suo desiderio di "avere una casa in teatro [che] vuol dire arrivare a costituire un *ensemble* permanente, un gruppo di attori, tecnici, funzionari, riuniti attorno a qualcosa in cui tutti credono e in cui ognuno ha le sue responsabilità (Ronconi in Gregori 1989). Lo studio è stato condotto su documentazione d'archivio e sugli scritti, le interviste e i discorsi che hanno alimentato all'epoca il dibattito pubblico veicolato da quotidiani e riviste specializzate: materiale che nel suo complesso permette di ricostruire la cronaca di alcuni tra i principali avvenimenti, individuare la squadra di lavoro e illustrare le principali linee direttive dell'operato di Ronconi al Teatro di Roma.

L'approdo

Il nome di Ronconi, insieme a quello di Dario Fo e Peter Stein, inizia a circolare sulle pagine dei principali quotidiani fin dall'inizio del 1994, quando la necessità di trovare un nuovo direttore per lo stabile romano sembra diventata un'urgenza. Le dimissioni di Pietro Carriglio, avanzate fin dall'autunno precedente per le allusioni a un eccessivo potere e a un passato politico ambiguo (per un resoconto si veda Ponte di Pino 1994, 59-60) sono formalizzate il 24 febbraio, con più di sei mesi di anticipo dalla scadenza ufficiale del mandato. A quell'altezza cronologica il consiglio di amministrazione del teatro è presieduto da Ferdinando Pinto che, con i consiglieri Diego Gullo, Marcello Visca e Ferruccio Marotti (quest'ultimo appena subentrato alla dimissionaria Dacia Maraini), si riunisce d'urgenza il giorno stesso per risolvere il problema della carica vacante. Il bilancio del teatro, in pareggio, e il sostegno della giunta del sindaco Francesco Rutelli, in carica dal dicembre precedente, sembrano gli elementi concreti per procedere con la nomina di uno tra i registi più apprezzati del panorama teatrale europeo; mentre l'ostacolo maggiore è rappresentato dal rinnovo biennale appena firmato da Ronconi per continuare a dirigere lo stabile torinese.

"La Repubblica" del 25 febbraio dedica ampio spazio alla vicenda: nell'edizione torinese si parla della "guerra aperta tra Roma e Torino" (Schiavazzi 1994) e della passività dei vertici piemontesi – il sindaco Valentino Castellani e il presidente del TST Giorgio Mondino – accusati di non fare abbastanza per trattenere chi ha portato la città a livello delle grandi scene europee; a Roma, sulla stessa testata, Rodolfo di Giammarco ripercorre i termini delle "trattative impostate con tatto ma insistenza", tra cui anche quelle relative al previsto inserimento delle regie di Ronconi nella programmazione 93-94 del Teatro di Roma (oltre ad ospitare

Venezia salva di Simone Weil, prodotto dallo stabile torinese e in scena all'Argentina dal 23 febbraio del 1994, sono in cartellone due co-produzioni Torino-Roma: la ripresa il 16 marzo di *Affabulazione* di Pier Paolo Pasolini e il debutto di *Aminta* di Torquato Tasso il 14 aprile di quello stesso anno). Nonostante la nomina del nuovo direttore sia subito ufficializzata dal neoassessore alla cultura Gianni Borgna e dal consiglio di amministrazione del Teatro di Roma, è chiaro che il passaggio da un ente all'altro non sarà immediato. Ronconi infatti non interviene alla conferenza stampa organizzata quel 26 febbraio al Teatro Argentina e fa sapere da Bruxelles, dove è impegnato nell'allestimento dell'*Otello* di Gioachino Rossini, di non poter accettare l'incarico prima di aver chiarito la sua posizione a Torino.

In merito al delicato trasferimento, la ricca rassegna stampa conservata dal Centro Studi del TST si arresta il 15 marzo, all'indomani della soluzione legale che permette una transazione amichevole. Nel consiglio di amministrazione, la sera precedente, era stato infatti annullato il rinnovo del contratto appena firmato e riportato in vigore il precedente con scadenza da lì a poche settimane. Ma al di là di questo atto formale, gli elementi che contribuiscono a tracciare una linea di continuità tra i due stabili sono la disponibilità di Ronconi a mantenere la direzione della Scuola di Teatro, che egli stesso aveva creato al suo arrivo al TST, e di riprendere a Roma la regia de *L'Affare Makropulos* di Karel Čapek coprodotto l'anno precedente dagli stabili di Torino e di Genova. Il filo diretto Roma-Torino - così titola "l'Unità" il primo di marzo – sembra così sempre più concreto, a confermare gli auspici di chi aveva visto nello spostamento di Ronconi a Roma anche una possibilità di "ridisegnare la mappa del teatro italiano, ancora in attesa del *nuovo*" (Capitta 1994, corsivo nell'originale). Si tratta a questo punto di provare a comprendere meglio quanto ricorre nelle dichiarazioni ronconiane di quei giorni frenetici, ovvero la sua personale tensione verso il cambiamento. "Non credo alle cose definitive", spiega a Maria Grazia Gregori precisando anche che la scelta di lavorare a Roma "non sarà un ritorno a casa ma *un approdo*" (Gregori, Ronconi 1994, mia la sottolineatura). Mentre intervistato da Osvaldo Guerrieri per "La Stampa" dice: "di Roma mi attrae l'età del teatro. Il Teatro Stabile di Torino ha una sua fisionomia, è una struttura che dipende solo in parte dal Direttore. Il teatro di Roma tre anni fa è ripartito da zero e ha lavorato seriamente. [...] Non vado a Roma senza sapere quali sono i contorni di un'istituzione diversa da Torino, che deve essere condotta e programmata in maniera diversa" (Guerrieri, Ronconi 94).

Contratti, persone, leggi

Una prima pista per verificare le ricadute pratiche di un modo di vivere il teatro profondamente consapevole dei contesti e sempre orientato dal movimento verso nuovi scenari, si può trovare tra le carte conservate dal rappresentate legale di Ronconi, Giovanni Arnone, recentemente confluite nell'archivio privato del regista. In data 29 marzo, a sei giorni dalla conferenza stampa in cui Ronconi accetta pubblicamente l'incarico al Teatro di Roma, l'avvocato scrive a Pinto in merito al contratto ancora da firmare. E sottolinea: "ti prego di voler affrontare e concludere, unitamente alla formalizzazione del contratto di Luca anche quello di Nunzi" (Arnone 1994). Soffermarsi sulla persona di Maria Annunziata Gioseffi, conosciuta come Nunzi o la Nunzi, è

2 | Nunzi e Luca Ronconi al Teatro Carignano di Torino, Archivio Storico della Biennale di Venezia – ASAC, Archivio Ronconi.

necessario perché a Torino prima e a Roma poi, tutti sanno ciò che Franco Quadri scrive chiaramente: “la Nunzi praticamente si prese Luca in pugno e ne fece un direttore” (Quadri 1998).

Nata a Modena il 19 marzo 1946, Nunzi cresce a Firenze dove studia al Liceo Classico Galileo[1]. Lì è allieva di Marino Raicich (1925-1996), ricordato come intellettuale di frontiera per i diversi contesti del suo impegno culturale: docente di latino e greco nei licei, deputato parlamentare per il Partito Comunista Italiano, studioso della storia dell’istituzione scolastica e direttore del Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux di Firenze (Marogna 2000). Raicich è una figura fondamentale nella formazione di Nunzi, non solo per averle trasmesso la passione della filologia classica ma anche per l’educazione politica radicalmente opposta a quella della famiglia d’origine (il padre sembra aver partecipato alla marcia su Roma). Sempre a Firenze Nunzi si iscrive al PCI (sezione Buonarroti) e alla Facoltà di Lettere dove, senza mai laurearsi, si interessa all’antropologia culturale. Fa parte del folto gruppo di ricercatori che, tra il 1968 e il 1975, sono diretti dal professor Alberto Maria Cirese in un progetto con la Discoteca di Stato sulla rilevazione e catalogazione di beni culturali demologici. Alla costruzione di quell’ampio corpus di tradizioni orali non cantate, Nunzi partecipa curando tre delle dodici registrazioni realizzate nelle province della Toscana: agli inizi del 1969 è a Barberino del Mugello, Montecarlo e Castelnuovo Berardenga dove ascolta, raccoglie e produce decine di voci

3 | Nunzi al Lingotto di Torino, Archivio Massimo Verdastro.

che raccontano storie, fiabe, aneddoti, wallerismi (Gioseffi 1969). Del patrimonio culturale immateriale torna a occuparsi nel 1974, quando intervista la cantante Caterina Bueno sul ruolo della donna nella trasmissione e creazione della cultura popolare (Gioseffi, Bueno 1974). Sono gli anni in cui inizia a muovere i primi passi nell'organizzazione teatrale lavorando accanto al regista, drammaturgo e organizzatore Valerio Valoriani, perno del Centro Universitario Teatrale di Firenze e poi fondatore del Teatro della Convenzione, con sede all'Affratellamento nel capoluogo toscano. Nunzi collabora in quegli anni con la Federazione del PCI e con l'ARCI. Nel 1975 organizza il recital di Miriam Makeba e Gabriella Ferri al Festival dell'Unità alle Cascine di Firenze; in programmazione anche *Utopia* di Ronconi, annullato il 29 agosto per le forti piogge. Dal 1976 inizia a lavorare al Rondò di Bacco, spazio sperimentale di ricerca teatrale che ospita, oltre ai maggiori gruppi italiani, anche formazioni internazionali. Queste esperienze portano peraltro Nunzi a muoversi nel contesto istituzionale del Teatro Regionale Toscano (TRT), ente nato nel 1973 la cui innovazione, rispetto alle altre istituzioni pubbliche dell'epoca come per esempio l'Ente Teatrale Italiano, risiede nella modalità collegiale, piuttosto che centralizzata, di prendere decisioni. Quando negli anni Ottanta viene assunta nella segreteria del TRT, Nunzi si trova a lavorare in una realtà in cui, al pari degli stabili, i problemi da affrontare sono sia la distribuzione che la produzione. Per il TRT, sotto il coordinamento di Roberto Toni, si occupa della distribuzione italiana del teatro di Tadeusz Kantor tra cui la prima italiana di *Wielopole, Wielopole* (Firenze, 23 giugno 1980) e segue poi le produzioni delle regie ronconiane dopo l'esperienza del Laboratorio di Prato: *Commedia della seduzione* di Arthur Schnitzler

(Teatro Metastasio, Prato 1985 co-produzione TRT) e *Ignorabimus* di Arno Holz (Fabbricone, Prato, 1986, co-produzione Teatro Metastasio e TRT). Nunzi si distingue per la professionalità al punto che, ricorda Margherita Palli a proposito di quest'ultimo spettacolo, senza di lei *Ignorabimus* non sarebbe entrato nella storia del teatro: "solo la testardaggine di Gioseffi ha permesso che andassimo in scena dopo quattro mesi di prove!" (Olivieri, Palli 2020).

Nel programma di sala Nunzi compare non solo come responsabile di produzione ma anche come una tra le co-autrici di quel lavoro caratterizzato da "una preponderante presenza femminile" (Cicinnati, Exacoustòs 1986, 38) che la vede citata insieme alle cinque attrici (Edmonda Aldini, Marisa Fabbri, Delia Boccardo, Franca Nuti, Anna Maria Gherardi), alla stessa Palli per le scene e a Vera Marzot per i costumi. Nel 1988 continua a lavorare con Ronconi anche fuori dal TST per *I dialoghi delle carmelitane* (Teatro Storchi, Modena) prodotto dall'Ater Emilia Romagna Teatro. La presenza determinante di Nunzi ricorre nelle testimonianze sul teatro di Ronconi da Prato in avanti e nonostante lei, già allo Stabile di Torino, si presenti semplicemente come "la sua segretaria" (Nunzi 1993), il suo ruolo accanto a Ronconi è qualcosa di più.

4 | Nunzi a Roma con Utta e Rino, ASAC, Archivio Ronconi, b. 163, f. 15.

Torniamo dunque alle parole scritte subito dopo la prematura scomparsa di Nunzi, il 15 giugno 1998, perché lì è ancora nitida l'immagine del fondamento su cui i due, coppia professionalmente inseparabile, funzionano insieme nell'avventuroso esercizio di dirigere un teatro pubblico: "L''incontro con Ronconi – scrive il già citato Quadri – fu determinante per lui e per lei; perché lei copriva negli Stabili, a suon di deleghe, tutto quello cui lui non poteva arrivare sul piano tecnico e gestionale essendo occupato nelle regie; e lei poteva farlo perché ne intuiva le volontà e sapeva completarle, e gli organizzava tutta la vita di relazione, ma anche la casa, mentre trattava con attori e amministratori, mandava avanti coproduzioni e tournée. Era molto più di un manager, un punto di riferimento e una persona di generosità senza uguali" (Quadri 1998). Il vuoto documentario sui contratti di Nunzi (sia a Torino che a Roma) non impedisce di approfondire il suo lavoro allo stabile capitolino, utile anche per capire cosa intendesse il regista quando ne parlava come di un'istituzione diversa da quella torinese. Va innanzitutto considerata la novità introdotta dal decreto del ministro Carlo Tognoli (29 novembre 1990), documento conservato tra le carte dell'avvocato Arnone che ne sottolinea proprio le parti che riguardano la figura del direttore, da questo momento con la doppia responsabilità della "direzione artistica e tecnico-amministrativa dell'Ente con facoltà di delega di compiti artistici o amministrativi" (Tognoli 1990, 5; per una contestualizzazione del decreto nella storia del sistema teatrale italiano rimando a Cavaglieri 2021, capitolo nono). Anche nello statuto del Teatro di Roma, datato 3 giugno 1991, e nella delibera della giunta regionale che lo approva (13 giugno dello stesso

anno), sono evidenziati a matita i passaggi sulla figura del direttore unico, le cui caratteristiche confluiscono nella copia del contratto di Ronconi presumibilmente sottoscritto il 30 marzo 1991 e entrato in vigore il 3 aprile 1994 (Ass. Teatro di Roma, p. 1 e ss.). Qui è precisato che al nuovo direttore spetta la messa a punto del programma artistico e culturale, il numero e i titoli delle produzioni, dei progetti speciali e delle ospitalità, da presentare entro l'inizio di aprile, con la deroga al 15 del mese dell'anno corrente. È inoltre specificato che il direttore oltre ad avvalersi della struttura organizzativa dell'Ente potrà proporre al consiglio "eventuali collaborazioni professionali altamente qualificate" (Ass. Teatro di Roma, 2). Le carte confermano la delega del nuovo direttore al signor Filippo Vacca, dipendente del Teatro di Roma e già nominato Direttore tecnico amministrativo dell'Ente nel febbraio 1993: a lui spettano mansioni che sovrintendono alla questione giuridica e finanziaria; la firma dei contratti, l'autorizzazione agli acquisti, l'inventario dei beni mobili, i controlli dei bilanci, il controllo delle entrate, i rapporti con il personale, con le rappresentanze sindacali (Ronconi 1994). Insieme alla bozza di questa delega a Vacca, Nunzi invia all'avvocato Arnone anche copia di un'altra lettera di incarico, quella a Dario Beccaria, delegato alla direzione esecutiva del TST dal dicembre 1987 (Mondino 1994). Un modello dunque, quello torinese, che anticipando nella prassi il decreto, metteva già in atto reti di collaborazioni che favorivano una direzione unica (a conferma si veda anche lo statuto del TST del 1986 in Crivellari 2005, 279-286). Come a Torino anche a Roma Nunzi, al contrario del direttore esecutivo, non partecipa formalmente al consiglio di amministrazione. In qualità di responsabile di produzione la sua presenza ricorre invece là dove prende forma il progetto artistico e culturale che Ronconi ha in testa: per l'*Aminta* (spettacolo provato interamente al Teatro Argentina) è Nunzi a suggerire il nome di Sandra Toffolatti, scoperta un anno prima quando era in commissione alla prima edizione del premio Lina Volonghi per attrici neodiplomate (Dotta Rosso, Toffolatti, 2021); è con Ronconi in macchina quando lui, chiacchierando, decide di mettere in programmazione il *Pasticciaccio* di Gadda (Beddini 2009); è nell'ufficio di Largo Argentina quando si discute della partecipazione del Teatro di Roma alla commemorazione per il bicentenario della nascita di Leopardi (Bellucci 2023); è lei stessa a preparare i grandi fogli su cui incollare – riprendendo una prassi cha dall'*Orlando Furioso* passa per l'edizione teatrale del romanzo di Gadda - le pagine del copione dei *Fratelli Karamazov* dal romanzo di Dostoevskij (Bronzino 2015). È con Ronconi e i suoi due cani, Utta e Rino, anche nell'appartamento a due passi dalla Bocca della Verità, dove il lavoro continua incessante a confondersi con il vivere quotidiano [Fig. 4].

Un operato, quello di Nunzi Gioseffi, che alimenta nove delle dieci regie di Ronconi prodotte dal Teatro di Roma in quegli anni, tanto che nella mostra fotografica in sua memoria, inaugurata il 15 giugno 2001 al Teatro Strehler di Milano, quei nove lavori sono presentati come gli "spettacoli di Nunzi" (Ass. Nunzi 2001, 1)[2]. Per ricordare l'attività di Nunzi nel 1999 si costituisce infatti un'associazione composta da dodici soci fondatori – "Ronconi (presidente), Angela Dal Piaz (consigliere), Marina Baldeschi (vicepresidente), Giovanni Arnone, Roberta Carlotto, Giovanna Franchi, Maurizio Longobardi, Enrico Mannucci, Margherita Palli, Italo Rota, Franco Ruggeri, Ugo Tessitore" (Ass. Nunzi 2022, 4) – associazione che istituisce in quello

stesso anno il Premio Nunzi Gioseffi, per l'assegnazione di borse di studio con "lo scopo di permettere il prolungamento e l'approfondimento del percorso formativo di un organizzatore teatrale, tramite un'esperienza di studio o un'esperienza professionale e non semplicemente esecutiva" (Ass. Nunzi 2022, 2). Sono tre le edizioni del premio organizzate, sempre in collaborazione con la Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi.

Chi ha conosciuto Ronconi solo dopo la morte di Nunzi racconta che nei suoi discorsi la donna continua ad apparire "come un coacervo di amicizia, amore, saperi organizzativi e sensibilità artistica" (Sicca 2015, 11). Ma lavorare a Roma in sua assenza diventa insostenibile: quando il 13 aprile 1999 va in scena l'*Alcesti di Samuele* di Alberto Savinio, l'ultima produzione dello stabile capitolino, il regista ha già inviato da mesi le sue dimissioni al nuovo presidente del teatro, Gianfranco Pedullà (Ronconi 1998). Lasciare Roma in quel momento significa sicuramente sottrarsi a un dolore che lì è ancora più vivido; ma è anche un modo per tutelarsi professionalmente, in mancanza di quello schermo che Nunzi è sempre stata per lui, capace anche di tenerlo fuori da un contesto non sempre facile: "temo molto per lui – aveva dichiarato all'indomani della nomina Ghigo De Chiara, all'epoca presidente dell'Istituto del Dramma Italiano – perché nella poco rissosa Torino, Ronconi poteva svolgere meglio la sua attività di teatro-laboratorio. Roma è quella che è" (De Chiara in Baldo, Caruso 1994). Le polemiche intorno alla sua direzione esplodono sui giornali proprio quando viene meno il cuore dell'*ensemble* che si è effettivamente creato in quei quattro anni: la squadra di lavoro conta, come auspicato, funzionari e amministrativi (vanno ricordati, tra il personale a tempo indeterminato, almeno Antonietta Rame, delegata alla produzione, Sandro Piccioni responsabile delle attività culturali e la segretaria Miriam Tassi), il personale tecnico e artistico (per esempio il direttore di scena Angelo Ferro) gli assistenti (Claudio Longhi che si occupa, tra le altre cose, della maggior parte dei libretti di sala), attori e attrici (tra gli altri Massimo De Francovich, Paola Bacci, Massimo Popolizio, Daniele Salvo). Ma nonostante la consistenza artistico e professionale di quel gruppo, il problema di Roma sembra strutturale; lo spazio del teatro Argentina non è sufficiente a contenere le lunghe prove previste da Ronconi e la nuova normativa sulla sicurezza obbliga il teatro a ripetuti periodi di chiusura (Costantini 1997). Senza addentrarci in questa nuova fase di passaggio, che porta Ronconi ad accettare la proposta del Piccolo Teatro di Milano (dal 1999 è direttore accanto a Sergio Escobar), continuiamo invece a verificare come si configura a Roma l'inclinazione di cui parla De Chiara verso il teatro-laboratorio.

La scuola in scena

Il primo chiaro segno di una direzione orientata alla dimensione laboratoriale è l'avviamento di una scuola di perfezionamento per attori. I discorsi veicolati dalla stampa sottolineano sia le aspettative in questo senso che la volontà di Ronconi a proseguire, anche a Roma, una ricerca sul linguaggio della scena che abbia come fondamento la formazione dell'attore. I materiali del Centro Studi del Teatro di Roma documentano il lavoro comune fatto in questa direzione, il cui esito positivo è evidente anche solo perché si tratta della fondazione di un organo – la

scuola – che diventerà necessario perché lo stabile capitolino sia riconosciuto, dopo la riforma del 2014, come Teatro Nazionale.

È il settembre 1994 e il neo-direttore, appena tornato dall'estate a Spoleto e a Salisburgo, inaugura la stagione annunciando che gli attori selezionati per il primo anno della scuola saranno poi coinvolti in una produzione sul *Peer Gynt* di Henrik Ibsen. All'epoca l'innovazione più evidente risiede nella proposta di Ronconi di una formazione differenziata dalla scelta di posizionarsi altrove: non solo nell'ambito professionalizzante, poiché si tratta di reclutare attori già diplomati con almeno cento giornate lavorative alle spalle, ma anche in spazi alternativi al teatro Argentina. I provini avvengono al Teatro Tordinona diretto da Renato Giordano, dove per volere di Ronconi il piccolo palcoscenico viene ampliato verso la platea lasciando libere solo tre file di spettatori: la sala così trasformata è visibile nel video che documenta il lavoro di un altro progetto del Teatro di Roma, il Laboratorio Integrato Piero Gabrielli diretto da Roberto Gandini e riattivato, dopo un fermo di diversi anni, proprio sotto la direzione Ronconi[3]. In questo spazio, per la scelta di quindici attori (la stampa parla di più di cento domande arrivate) lavora per giorni una commissione composta ufficialmente da Ronconi, Marisa Fabbri e Paolo Terni; ma Gandini, che è anche assistente ai provini per quel primo anno, ricorda anche la costante presenza di Nunzi e la partecipazione sporadica di Marise Flach, Angelo Corti e Corrado Pani. La classe del primo corso di perfezionamento diretto da Ronconi al Teatro di Roma comincia a lavorare il 15 gennaio 1995 ed è così composta: Nicola Scorza, Roberto Baldassari (diplomati alla Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova), Francesco Gagliardo, Daniele Salvo, Marta Richeldi, Silvia Iannazzo, Monica Mignolli, Alfonso Veneroso (diplomati, con lo stesso Ronconi, alla Scuola del Teatro Stabile di Torino) Liliana Massari, Pierfrancesco Favino, Luigi Saravo, Alessio Boni (Accademia Nazionale D'Arte Drammatica "Silvio d'Amico"), Maximilian Nisi (Scuola del Teatro d'Europa diretta da Giorgio Strehler), Augusto Fornari, Irene Noce (Laboratorio di Esercitazioni Sceniche di Roma diretto da Gigi Proietti).

La classe segue lezioni di storia del teatro, tenute da Quadri e da Guido Paduano, e partecipa a diversi laboratori: con Peter Stein affronta uno studio intensivo di quindici giorni sul *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare e su *Il parco* di Botho Strauss; Federico Tiezzi sceglie per il suo intervento *Gli uccelli* di Aristofane; Alessandro Marinuzzi propone uno studio su *Pic-nic di Claretta* di René Kalinsky; Luigi Squarzina usa per quelle lezioni la sua commedia *L'Esposizione Universale*; mentre Adriana Martino si misura con la drammaturgia tedesca (Wedekind e Fleisser). Ronconi invece coinvolge gli allievi della scuola in un laboratorio di drammaturgia su *Davila Roa*, testo che Alessandro Baricco sta scrivendo per il Teatro di Roma (andrà poi in scena per la regia di Ronconi nel 1997), e li guida nello studio del già citato testo di Ibsen. Questa prima edizione del corso è molto positiva, non solo per il successo della produzione ibseniana, su cui torneremo, ma anche perché gli allievi della scuola continuano a lavorare successivamente a molte delle produzioni ronconiane, misurandosi spesso con aspetti diversi del lavoro teatrale (Salvo, per esempio, è anche uno degli assistenti alla regia per il lavoro su Gadda e Dostoevskij).

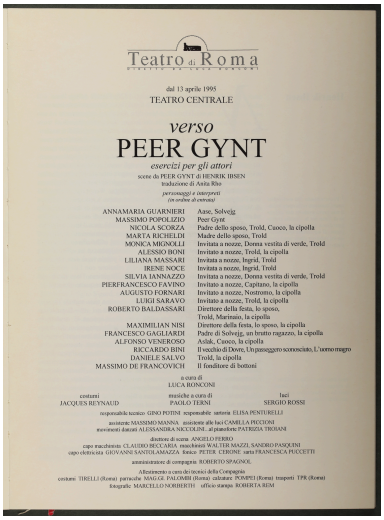
5 | Brochure di *Operette Morali* di Giacomo Leopardi, regia di P. Maccarinelli, con gli attori del corso di perfezionamento diretto da Luca Ronconi, Centro Studi Teatro di Roma.

Per il secondo anno di corso aumentano i numeri, come si legge dalle note di Silvia Cabasino all'epoca designata dal teatro come assistente di riferimento: "Provini di selezione: 250 domande pervenute, 150 provini effettuati. Ammessi 16 attori allievi, 8 attori allievi uditori. Commissione Luca Ronconi, Claudia Giannotti, Piero Maccarinelli, Valter Malosti" (Cabasino 1997). Il direttore, con Nunzi, è presente a tutti i provini che si svolgono nel teatro Sala 1, zona San Giovanni, tra il 25 ottobre e l'11 novembre 1997; per le sessioni laboratoriali, tra febbraio e giugno 1998, viene poi usato anche il Teatro dell'Angelo nel quartiere Prati. Gli insegnamenti quell'anno sono sempre affidati a professionisti di nota fama: Alfredo Arias, Nicolaj Karpov (che lavora su *La foresta* di Nicolaij Ostrovski), Malosti, Maccarinelli. Quando arriva il turno di Ronconi di intervenire nella didattica, è per portare gli allievi direttamente nel contesto della produzione di *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello, dove ognuno, quando il sette maggio 1998 si va in scena a Lisbona, ha un proprio ruolo. Invece a Roma, la classe, completa degli attori-oratori, debutta il 29 giugno al teatro dell'Angelo, nella restituzione dello studio sulle *Operette Morali* di Leopardi, per la regia di Maccarinelli e la drammaturgia di Roberto Cavosi. Stando alla brochure dello spettacolo [Fig. 5] la classe del '97, fatta eccezione per Roberto Baldassari allievo della classe precedente, è così composta: Gaia Aprea, Francesco Colella, Paola D'Arienzo, Elisabetta Femiano, Moira Grassi, Laura Mazzi, Valentino Villa (Ac-

cademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico) Alberto Caramel (Scuola Regionale di Teatro di Padova); Davide Dall'Osso, Stefano De Marco, Marco Fubini, Giulia Mombelli, Silvia Soncini (Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi); Gianluca Guidotti, Lorenzo Iacona, (scuola del Teatro Stabile di Torino) Alessandro Lombardo (Scuola d'Arte Drammatica Umberto Spadaro del Teatro Stabile di Catania), Sandro Mabellini, Giovanna Scardoni (Scuola di Teatro Alessandra Galante Garrone di Bologna), Aglaia Mora (Scuola di recitazione di Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa INDA), Sergio Raimondi (Accademia d'Arte Drammatica della Calabria), Enrica Sangiovanni (Accademia d'Arte Drammatica dell'Antoniano di Bologna) Stefano Scherini (Scuola di teatro del Comune di Sondrio). La stampa sottolinea le alleanze politico-culturali (in questo caso il Dipartimento di italianistica e spettacolo dell'Università La Sapienza, la Giunta nazionale leopardiana e l'Assessorato alle politiche culturali del comune di Roma) e individua tra gli obiettivi di quel progetto "la valorizzazione delle risorse per far fronte alla crisi della scena" (Giuliani 1977).

Verso Peer Gynt

Della variegata attività della scuola, il lavoro su *Peer Gynt* di Ibsen ([1867] 1959) rimane tra i più significativi perché permette di inoltrarsi molto concretamente nelle pieghe di una progettualità aperta, volutamente instabile, mossa da un repertorio teso tra esperienze passate e scommesse future. Scrive Quadri su "la Repubblica": "Negli intenti del Teatro di Roma *Verso Peer Gynt* (come rivelano l'aggiunta della preposizione nel titolo e il sottotitolo "esercizi per attori") vorrebbe essere soltanto uno studio, in preparazione della messinscena integrale prevista tra due anni" (Quadri 1995, 126). In realtà dopo il debutto a Roma il 13 aprile 1994 [Fig. 6], *Verso Peer Gynt* continua a essere presentato in quella stessa forma incompiuta: di nuovo in cartellone per il Teatro di Roma nella stagione successiva, lo spettacolo va in scena nel maggio 1996, sempre al Centrale, per poi viaggiare in tournée nell'autunno dello stesso anno tra Cracovia [Fig. 7], Genova, Milano e Parigi.


Teatro di Roma

dal 13 aprile 1995
TEATRO CENTRALE

verso
PEER GYNT
esercizi per gli attori
scene da PEER GYNT di HENRIK IBSEN
traduzione di Anita Rho

personaggi e interpreti
(in ordine di entrata)

ANNAMARIA GUARNIERI — Aase, Solveig
MASSIMO POPOLIZIO — Peer Gynt
NICOLA SCORZA — Padre dello sposo, Troll, Cuoco, la cipolla
MARTA RICHELDI — Madre dello sposo, Troll
MONICA MIGNOLLI — Invitata a nozze, Donna vestita di verde, Troll
ALESSIO BONI — Invitato a nozze, Troll, la cipolla
LILIANA MASSARI — Invitata a nozze, Ingrid, Troll
IRENE NOCE — Invitata a nozze, Ingrid, Troll
SILVIA IANNAZZO — Invitata a nozze, Donna vestita di verde, Troll
PIERFRANCESCO FAVINO — Invitato a nozze, Capitano, la cipolla
AUGUSTO FORNARI — Invitato a nozze, Nostromo, la cipolla
LUIGI SARAVO — Invitato a nozze, Troll, la cipolla
ROBERTO BALDASSARI — Direttore della festa, lo sposo, Troll, Marinaio, la cipolla
MAXIMILIAN NISI — Direttore della festa, lo sposo, la cipolla
FRANCESCO GAGLIARDI — Padre di Solvejg, un brutto ragazzo, la cipolla
ALFONSO VENEROSO — Asilak, Cuoco, la cipolla
RICCARDO BINI — Il vecchio di Dovre, Un passeggero sconosciuto, L'uomo magro
DANIELE SALVO — Troll, la cipolla
MASSIMO DE FRANCOVICH — Il fonditore di bottoni

a cura di
LUCA RONCONI

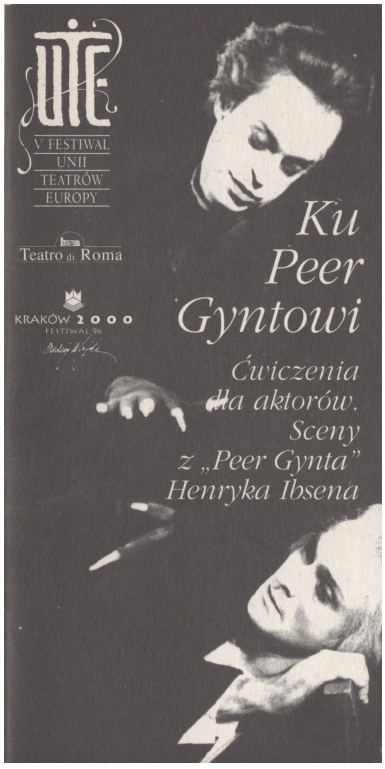
costumi — musiche a cura di — luci
JACQUES REYNAUD — PAOLO TERNI — SERGIO ROSSI

responsabile tecnico GINO POTPIM responsabile sartoria ELISA PENTURELLI
assistente MASSIMO MANNA assistente alle luci CAMILLA PICCIONI
movimenti danzati ALESSANDRA NICOLINI, al pianoforte PATRIZIA TROIANI
direttore di scena ANGELO FERRO
capo macchinista CLAUDIO BECCARIA macchinisti WALTER MAZZI, SANDRO PASQUINI
capo elettricista GIOVANNI SANTOLAMAZZA fonica PETER CERONE sarta FRANCESCA PUCCETTI
amministratore di compagnia ROBERTO SPAGNOL
Allestimento a cura dei tecnici della Compagnia
costumi TIRELLI (Roma) parrucche MAG.GE. PALOMBI (Roma) calzature POMPEI (Roma) trasporti TPR (Roma)
fotografie MARCELLO NORBERTH ufficio stampa ROBERTA REM

6 | *Verso Peer Gyn*t. Programma di sala, Teatro Centrale di Roma, stagione 1995-1996 Centro Studi Teatro di Roma.

Che l'incompiutezza non sia un limite per l'esito spettacolare è chiaro fin dall'inizio: "il gran testo di Ibsen – continua Quadri – così complesso e a un tempo frantumato, come la cipolla alla quale il protagonista si compara, se non ha un centro da ogni suo strato trae comunque un sapore; e che anche preso a pezzi riesca ad avere un senso compiuto lo dimostra questa splendida esecuzione da camera" (Ibidem). Tutta la critica è concorde nel riconoscervi, a dispetto del titolo, una certa maturità compositiva: Katia Ippaso scrive di un 'prodotto rigoroso e geometrico" (1995), Aggeo Savioli ne sottolinea "l'autonomia" (1995), Antonio Audino trova lo spettacolo "notevolmente approfondito e di grande forza espressiva" (1995); Gianfranco Capitta descrive

come “legittima e conclusa” (1995) la maniera di rimontare scenicamente i brani selezionati; Raboni percepisce, nella compattezza e nella precisione vibrante di questo studio, “un’immagine virtualmente completa” (1995); anche Prosperi, pur dando a differenza degli altri una lettura decisamente negativa dell’operazione, precisa di aver assistito a “scene mature” (1995). È del resto lo stesso Ronconi a spiegare, a distanza di anni, che quel suo Ibsen ha fin dall’inizio una sua “forma”, che è esattamente quella “del laboratorio” (Sales-Ronconi 2014, 72). E non stupisce, da questo punto di vista, che nel primo programma di sala al suo nome sia associata, piuttosto che la regia dello spettacolo, la curatela delle scene tratte dal *Peer Gynt* di Ibsen (Longhi 1995) [Fig. 6]. È necessario dunque comprendere i termini di quella pratica di lavoro artistico: orizzontale, collettiva e desiderosa di incidere in maniera strutturale sulla realtà sociale, economica e politica dello stabile romano.



7 | Brochure delle repliche di *Verso Peer Gynt* a Cracovia, autunno 1996, Centro Studi Teatro di Roma.

La ricerca intorno alla drammaturgia dell’autore norvegese, cominciata anni prima con la regia de *L’anitra selvatica* (Teatro Metastasio, Prato 1977) proseguita con l’edizione televisiva di *John Gabriel Borkman* (Rai, 1982) e ripresa con l’allestimento di *Spettri* al XXV Festival di Spoleto (chiesa di San Niccolò, 1982), approda a Roma con l’urgenza della necessità, che riguarda sia il piacere di Ronconi di mettere in gioco la propria autorialità, sia la capacità dell’istituzione capitolina di praticare un’idea di teatro decentrata e rinnovata nelle prassi lavorative. In questa doppia prospettiva il primo elemento da considerare riguarda lo spazio del Teatro di Roma; inappropriato per un’istituzione pubblica, sia perché limitato al solo teatro Argentina, sia per lo stato di abbandono in cui si trova all’epoca quel palcoscenico (Dotta Rosso, Vallone, Ferro 2021). Arrivato a Roma Ronconi affida infatti ai suoi tecnici di fiducia (oltre a Ferro anche Cesare Beccaria) il compito di riorganizzare quella scena mentre, per avviare il laboratorio su *Peer Gynt*, sceglie uno spazio alternativo: “è la sala ritrovata del Centrale”, considerata dopo il progetto scuola, “la seconda novità immediata di questo Luca Ronconi anno primo alla direzione artistica dello stabile pubblico romano. [Lui] l’ha ribadito in tutte le occasioni. ‘Il Centrale non è la sala di serie B del teatro di Roma, anzi sarà la sede sperimentale dell’Argentina, la fucina laboratoriale dei nostri cartelloni’. E possiamo immaginare quanti e quali sconquassi strutturali imporrà alla sala il regista delle scenografie ‘impossibili’, di tanti suoi allestimenti celebri” (Chinzari 1994). Il piccolo e centralissimo teatro di via Cesi, diretto all’epoca da Romeo De Baggis, è in effetti completamente trasformato per l’occasione: gli attori si muovono tra la platea e la galleria, mentre gli spettatori, non più di centocinquanta a sera, assistono agli esercizi

ibseniani dal palcoscenico. Il lavoro di costruzione del nuovo impianto scenico è guidato dal capo macchinista Beccaria mentre è il direttore di scena Ferro a coordinare tutti gli aspetti tecnici e artistici (luci, suoni, entrate, uscite, movimenti) per verificare il tipo di visione sollecitata dal cambio di prospettiva. In mancanza di uno scenografo di riferimento, assenza non casuale, entrambi i collaboratori di Ronconi, con lui già a Torino, contribuiscono in maniera sostanziale alla costruzione di un linguaggio scenico in cui è prima di tutto la materialità del luogo a diventare significante [Fig. 8]. Così nella descrizione di Quadri: "la scena inverte la prospettiva intima del teatro Centrale, destinando agli attori quella che era la sezione degli spettatori e utilizzando la galleria, cui si accede da una scala a parete, come luogo delle apparizioni, montagna, nave, per l'episodio del naufragio. Resa misteriosa dal velo di tulle che la separa dal pubblico, l'ex platea è interamente ricoperta da moquette grigia: preferibilmente vuota attorno alla culla o al lettino da bambino di Peer, diventa una scatola di sorprese grazie all'uso delle molte porte laterali e viene trasformata magicamente, dalle luci di Sergio Rossi, da spazio mentale in luogo reale, sempre rinnovato" (Quadri 1995, 127). La ripresa di servizio, commissionata dal Teatro di Roma e realizzata dal Centro Linguistico e Audiovisivi dell'Università degli Studi di Torino (riprese e montaggio di Pino Polacchi e Mario Vera), ricompone le due ore e mezza di spettacolo in un montaggio che sfrutta almeno tre camere posizionate al Centrale: troviamo qui conferma di quel gioco di luci capace di creare una trama, semplicemente sfruttando ombra e buio per aprire varchi, scolpire corpi, ritagliare geometrie. A sorgenti luminose visibili, si alternano squarci di luce inattesa e il guardare, in questo spettacolo, diventa un errare nello spazio assoluto della mente del giovane Peer. Accanto a Massimo Popolizio, che tratteggia la figura del giovane norvegese, si muovono in questa scena Anna Maria Guarnieri (nel doppio ruolo della madre Aase e dell'innamorata Solvejg), Massimo De Francovich (il fonditore di bottoni reinventato da un accento napoletano) e Riccardo Bini (il vecchio di Dovre, un passeggero sconosciuto, l'uomo magro). Quattro attori che, come chi realizza la scena, collaborano con Ronconi ormai da tempo e che il regista considera parte di una compagnia stabile nei fatti (Capitta, Ronconi 1995). "Lavorare con persone che conosci da tempo – spiega Rossi già ai tempi del progetto luci per *Gli ultimi giorni dell'umanità* – costituisce un notevole vantaggio: a volte basta una parola, uno sguardo, per intendersi perfettamente" (Rossi, Battaglino 1991, 56). Anche Paolo Terni, che cura le musiche di *Verso Peer Gynt*, collabora con Ronconi da anni, mentre è al suo debutto professionale il costumista Jacques Reynaud. Ma sono soprattutto i quindici allievi del primo corso della scuola a ricordare che nel lessico ronconiano il termine stabile non significa mai statico, fermo, chiuso ma rimanda a una solidità che, al contrario, si raggiunge solo attraverso il continuo cambiamento e l'inevitabile conflitto. Tanto più che nell'economia dello spettacolo questa nuova generazione di attori rimane sullo sfondo delle apparizioni prodotte dalla mente del giovane Peer (dalla cavalcata sulla renna in camera da letto alla discesa tra i *trold*) e ne diventa protagonista solo quando l'uomo, ormai vecchio, tocca l'apice della sua ricerca identitaria. Siamo nella seconda parte dello spettacolo e Peer si identifica con una cipolla selvatica che una volta sbucciata rivela, con i suoi molteplici strati, anche l'assenza di un nucleo[4].

A potenziare la metafora è la scelta di frammentare questo monologo in più voci: non solo quella di Guarnieri, che ne recita l'incipit, ma anche la voce di uno dei dieci allievi che, alternandosi di replica in replica, incarnano il dettato del testo e danno un volto all'immagine infantile dell'uomo. Spiega Ronconi: "la scena è quindi vista come una tappa del cammino a ritroso che Peer fa verso l'origine, un po' come se fosse un gioco infantile proposto dalla madre al bambino, gioco in cui la figura materna rivela anche aspetti che possono generare paura" (Di Giuseppe, Ronconi 1996, 51). Nel video già citato è Nicola Scorza a interpretare "la cipolla" (così è indicato il ruolo nei vari programmi si sala) avanzando verso il pubblico quasi a esibire il vero nocciolo del problema; non solo un vecchio tornato a casa che si spoglia di "un inventario di ruoli smessi e io abbandonati per strada" (Rolf Fjelde in Ibsen 1959, XVIII), ma anche un attore, chiamato a dialogare con sé stesso sul modo di guardare al proprio mestiere da una prospettiva nuova e rovesciata. Allo studio sul *Peer Gynt* partecipa anche Alessandra Niccolini, attrice e pedagoga allieva di Orazio Costa che per questo allestimento si occupa dei movimenti danzati del testo. Nella selezione delle scene è invece Claudio Longhi ad affiancare Ronconi, in un lavoro operativo che procede per tagli (completo quello che riguarda il IV atto) escludendo intenzionalmente qualsiasi forma di riscrittura e indirizzando il laboratorio verso due precisi nessi tematici (il rapporto di Peer con le donne e quello di Peer con sé stesso).

Il regista affronta il testo rinunciando a quella "mediazione con una sorta di occhiali non nostri" (Di Giuseppe, Ronconi 1996, 49) che facilmente si attiva di fronte alla grande quantità di letture critiche sollecitate dall'opera fin dalla sua uscita nel 1867. La scelta di un confronto diretto con la traduzione di Anita Rho per Einaudi (presente, con altre tre edizioni anche più recenti, nella biblioteca privata del regista depositata in ASAC) è conferma di un'autorialità complessa; forse anche alimentata dall'intima insoddisfazione per non essere diventato un drammaturgo (Alonge 2006, 179 e ss.) ma senz'altro costruita su un processo conoscitivo praticato sempre "nel concreto dell'esperienza attraverso la rappresentazione" (Di Giuseppe, Ronconi 1995, 49). In questo senso l'espansione del linguaggio, ricercata e ottenuta con questo lavoro ibseniano, va misurata in relazione a quelle "nuove forme di produttività" (Ronconi in AA. VV. 1991, 8) necessarie, a suo dire, per riformare anche il teatro stabile italiano.

Verso Peer Gynt è una sfida riuscita in tal senso perché dimostra la capacità di un'istituzione pubblica di usare le proprie risorse in maniera efficiente, almeno da un punto di vista socio-culturale; se infatti non abbiamo dati per discutere l'impatto economico di questa produzione, le carte rilasciano tracce di un lavoro che continua a sfidare le convenzioni spazio-temporali per rivolgersi a nuovi spettatori. In Polonia ad esempio lo spettacolo arriva nel contesto del Festival Kraków 2000, organizzato per preparare la città a diventare capitale della cultura europea all'inizio del nuovo millennio.

Qui, ricorda Beccaria, per sole tre repliche (30 settembre, 1-2 ottobre 1996) è necessario ricostruire completamente la scenografia e adattare la fisionomia dello spettacolo alle dimensioni del luogo. *Verso Peer Gynt* infatti non va in scena in un teatro, ma in un ampio spazio rettangolare nella periferia della città, parte del complesso di studi televisivi utilizzati anche dallo

8 | Massimo Popolizio e gli allievi del corso di perfezionamento del Teatro di Roma in *Verso Peer Gyn*t di Luca Ronconi, Teatro Centrale, aprile 1995, © Marcello Norberth. Si ringrazia per quest'immagine il Centro Teatrale Santacristina.

Stary Teatr che organizza il festival. Lì la struttura è enorme, pesante, in ferro e impossibile da riutilizzare per le successive tappe della tournée (Berardi, Ferraro, Beccaria 2021). Per le repliche al Teatro Duse di Genova (8-17 ottobre) si torna alla costruzione lignea progettata per il Centrale, che ben si adatta anche alle caratteristiche del Teatro Studio di Milano (30 ottobre-14 novembre), dove lo spettacolo è nuovamente visto da Quadri: immutato nella forma ma ancora capace di stupire per "l'immediatezza espressiva [...] l'energia vitale [...] le grandi emozioni" (Quadri 2016, 133). Le sostituzioni nel cast, in quell'autunno, riguardano i più giovani interpreti (tra i nuovi Manuela Mandracchia e Emiliano Bronzino); mentre scompare dal programma di sala il nome di Patrizia Troiani, la pianista in scena nel '95 sostituita ora, ci rivela Quadri, dalla stessa Guarnieri che su quel palcoscenico si sposta "dai giocosi e capricciosi primi piani a far da figura di fondo al pianoforte, da cui fa risuonare le note a lei dedicate da Grieg" (Quadri 2016, 133).

Il "Peer del futuro" (Quadri 2016, 133) intanto arriva anche a Parigi, nel contesto del Festival d'Automne, dove si rinnova ancora nell'intimità del teatro Les Bouffes du Nord: qui le repliche sono quattro (26-30 novembre) e valgono il 35° premio del Syndacat de la critique per il miglior spettacolo straniero della stagione 1996-97 (Anonimo 1997, 48).

A quest'altezza cronologica è ormai chiaro che la produzione di *Verso Peer Gynt* non si può leggere come l'interesse personale di chi vuole "conquistare una nuova colonia" (Prosperi 1995) quanto, piuttosto, come uno dei modi per portare il teatro Stabile di Roma a livello delle istituzioni teatrali europee: "essere europei vuol dire per me un'indiscutibile vocazione, il livello molto alto degli spettacoli, l'adeguamento della struttura. Per fare un teatro europeo occorre un *ensemble* vero. Un teatro europeo non vuole dire vagabondaggio ma attirare là dove si opera, diverse esperienze, altri pubblici" (Gregori, Ronconi 1994b).

Qualche osservazione conclusiva su un'idea di teatro stabile

In conclusione riprendiamo i discorsi di Ronconi che, è necessario ricordarlo, anche quando trovano una forma scritta non hanno mai carattere prescrittivo. Un primo documento sull'idea di teatro stabile risale alla metà degli anni Ottanta quando il regista è invitato al terzo convegno sul teatro del PCI organizzato a Roma nel febbraio 1986. Al centro del dibattito sono i lavori intorno al decreto legge del Ministro Ligorio che riguarda anche lo spettacolo dal vivo; ma al di là del "focus politico del problema" – scrive Maurizio Grande nel resoconto della giornata – il discorso si è fatto "ancora più chiaro per quanto riguarda le motivazioni culturali, le scelte qualitative e le opzioni che toccano la ricerca e la sperimentazione ma, soprattutto, la centralità, speciale, del teatro nella società contemporanea" (Grande 1986).

L'intervento di Ronconi è pubblicato su "Rinascita" con il titolo *I mille teatri ideali*[5]. In questo testo troviamo traccia di un primo elemento che entra in gioco in maniera nuova quando si parla di istituzioni pubbliche: "Un tempo pensavo – erano gli anni del Laboratorio – che fosse necessario ridefinire *quanto avveniva sul palcoscenico*. Ora mi chiedo: *Per chi?* Perché sono consapevole che fare uno spettacolo in una situazione piuttosto che in un'altra equivale a fare una selezione del pubblico. In un Laboratorio contiamo noi – gli attori, i registi – e qualcuno viene a vedere quello che abbiamo fatto. Ma se si esce da questo cerchio sostanzialmente protetto il discorso è completamente diverso e l'interlocutore sono delle istituzioni teatrali che commissionano uno spettacolo che in qualche modo le rappresenti. È la maggior difficoltà questa, perché ancora una volta sei costretto a domandarti *per chi lo fai?*" (Ronconi 1986a, 22 – sottolineature nell'originale).

Interrogarsi dunque sulla fisionomia del pubblico teatrale è il passaggio necessario verso la "fondazione [...] di un luogo ideale" utile a "conoscere e riconoscere qualche cosa. Non il messaggio, beninteso, al quale non credo ma l'esperienza: un itinerario conoscitivo, dunque. E accanto all'esperienza devono essere riconoscibili lo stile, il carattere, il procedimento di un modo di fare teatro" (Ronconi 1986a, 22). Perché ciò non rimanga un'utopia, riflette il regista, bisogna avere sempre chiaro che non esiste un solo pubblico, come non esiste un modello applicabile ovunque. Parlare di teatro come servizio "differenziato" dunque, che tenga presente delle specificità di ogni città italiana: "c'è stato un momento in cui si è pensato che Roma o Milano fossero equivalenti a Monza. Non è così" (Ronconi 1986a, 22), dice e si sofferma proprio sulla specificità del caso capitolino per sottolineare i rischi di un'idea di teatro intesa come banale strumento di consenso:

> Negli anni passati, si sono verificati casi curiosi. Lo spettacolo è stato – prendiamo il caso di Roma – Renato Nicolini, non gli attori che recitavano in una manifestazione organizzata da lui. Lo spettacolo è stato chi lo offriva, non chi lo faceva. Tutto ciò ha portato a una grave dequalificazione del pubblico teatrale: lo spettacolo diventa solo una questione di gradimento e questo gradimento riguarda non tanto chi lo fa, questo spettacolo, quanto l'ente che lo ha proposto (Ronconi 1986a, 22).

Sono poi le parole dell'assessore alla cultura di Roma, in un intervento pubblicato proprio accanto a quello di Ronconi, a confermare la possibilità di una politica di rinnovamento che parta dallo sforzo di sintonizzarsi sull'identità di un "pubblico mobile, che cioè passa dal cinema alla musica al tavolo del ristorante all'ascolto televisivo al teatro, dal libro al fumetto: in qualsiasi caso tenderà a non consumare un prodotto qualsiasi ma ad affermare delle scelte il più possibile personalizzate" (Nicolini 1986). È lo stesso Nicolini che, quando Ronconi è nominato direttore a Roma, farà riferimento a quegli anni di riflessione comune: "Senza nulla togliere all'attuale assessore Borgna posso dire che dieci anni [fa] stavo trattando l'ingaggio di Luca Ronconi quando fummo interrotti da Maurizio Scaparro che trafelato ci disse 'Fatemi gli auguri: sono stato nominato direttore del teatro di Roma'. Con dieci anni di ritardo le mie intuizioni si realizzano: io sono come allora e spero lo sia anche Luca" (Nicolini in Baldo, Caruso 1994).

L'ingresso di Ronconi alla direzione degli stabili a iniziativa pubblica inizia invece a Torino: "fino a quel momento – scrive Ponte di Pino – malgrado il sostegno di una parte della critica, il suo non è stato un percorso facile. La sua carriera ha scatenato polemiche e sollevato resistenze; il suo stile registico e i moduli recitativi dei suoi attori sbeffeggiati come ronconese, i suoi sostenitori nel pubblico e nella critica bollati come la setta dei ronconiani. La direzione della Biennale e del Laboratorio di Prato erano incarichi di grande prestigio e responsabilità, e tuttavia marginali rispetto al sistema teatrale italiano, che nei teatri stabili ha la sua spina dorsale. Quando approda alla direzione dello Stabile torinese, non è più giovanissimo; ha alle spalle una serie di spettacoli memorabili e una lunga esperienza di lavoro con altri teatri pubblici (come il Teatro di Genova, l'emiliana Ater, l'umbra Audac) e ha evidentemente riflettuto a lungo sul ruolo del teatro pubblico (Ponte di Pino 2006, 23).

Nel 1991, l'11marzo, Ronconi è al Teatro Nuovo di Milano dove interviene come direttore dello Stabile torinese al convegno su *Teatro, governo e autogoverno* voluto dal Ministro del Turismo e dello Spettacolo Carlo Tognoli, promosso dall'Osservatorio degli spettacoli e organizzato da Quadri e Giuseppe Di Leva. La rivista "Hystrio" dedica ampio spazio a quella giornata e del discorso di Ronconi riporta il titolo (*Un repertorio per il teatro pubblico*), commenta la modalità spettacolare con cui è pronunciato (un'intervista pubblica con la giornalista Gregori) e sintetizza, nella sezione *Gli interventi dalla tribuna*, il principale contenuto:

> Per me il teatro deve essere una casa comoda e confortevole, ma dalla quale soprattutto si goda un bel panorama. In questo senso preferirei non parlare di repertorio. Il termine sa di stantio, di ripostiglio, di deposito. Il repertorio non è l'obiettivo essenziale di un teatro, così come non credo che il teatro stabile sia una forma ottima o comunque quella unicamente perseguibile. Comun-

> que non si può chiedere a una legge di tenere in ordine un territorio. Se non ci pensiamo noi, difficilmente il teatro potrà migliorare con una legge. Certo che finché non si troveranno nuove forme di produttività sarà difficile arrivare a un teatro della contemporaneità (Ronconi in AA. VV. 1991, 8).

L'idea che il teatro possa servire da bussola per orientarsi nella società coeva è ciò che motiva le scelte di Ronconi nella programmazione annuale dei teatri che dirige; nel caso di quello capitolino, appena arrivato a Roma, il cartellone è montato considerando, oltre le scelte già fatte (il suo *Affare Makropulos* e *Ecuba* di Massimo Castri), i possibili legami tra le proprie motivazioni produttive e le ospitalità selezionate [Fig. 9]. In merito alla sua prima regia dice:

> A *Re Lear* pensavo già da anni [...] I motivi artistici della scelta di *Re Lear*, oggi, sono però qualcosa di talmente intimo che non so neppure se mi va di parlarne. Da direttore e non da regista dico che la scelta nasce dalla voglia di presentare una compagnia di attori notevole con una distribuzione molto pensata ma non secondo i canoni classici [...] Nonostante la mia nota avversione per l'attualizzazione, per le scelte tematiche, è indubbio che, quando si riflette che al centro di *Re Lear* c'è un totale rivolgimento sociale e politico, con la divisione del mondo in tre, la suggestione del presente sia molto forte. E se guardiamo al programma delle ospitalità dove c'è *Servo di scena*, storia di un vecchio attore che, sotto i bombardamenti dell'ultima guerra, recita il Lear, un balletto di Bejart *Lear-Prospero* e un *Ubu re*, è ovvio che, all'interno di un disegno di cambiamento del mondo, di viaggio verso il nulla, di ricostruzione di un possibile consorzio civile, ci sono delle suggestioni comuni al nostro spettacolo (Gregori, Ronconi 1994b).

In questa dichiarazione si trova anche conferma di un altro elemento nuovo e ricorrente degli anni romani, ovvero ciò che Quadri, dopo aver visto la versione ronconiana di *Peer Gynt*, definisce "il gusto ritrovato di raccontare storie" (Quadri 2016, 127): una postura artistica e intellettuale che oltre ad orientare il regista nella ricerca sui linguaggi della scena, permette al direttore di spingere la definizione di repertorio verso trame sottese, ordite attraverso salti, sovrapposizioni, ritorni, sguardi.

Nel lungo testo che Ronconi scrive nel 1994 per "Il Patalogo", troviamo invece portata all'estremo la ricorrente metafora del teatro come casa, poiché in queste pagine chiarisce che il modo per abitare quel luogo, anche quando si tratta di un'istituzione pubblica, implica una responsabilità intima e individuale:

> Il problema non è quanto si debba stare o restare in un'istituzione, ma che una continuità ci sia, con i suoi alti e bassi, a servire in qualche modo da termometro dei fasti e nefasti culturali di un paese. Naturalmente i riferimenti non riguardano solo il Teatro di Roma, per quanto, in un paese come il nostro dove le istituzioni non esistono, siamo sempre portati a pensare che il destino di un artista debba per forza coincidere con quello di un'istituzione. Non è affatto vero: il cammino di un artista è dentro, fuori, contro; è in rapporto con l'istituzione, ma non si identifica con l'istituzione (Ronconi 1994, 124).

Con questa convinzione Ronconi, l'attore che poi si è messo a fare il regista, approda a metà degli anni Novanta alla direzione del Teatro di Roma.

Teatro di Roma

DIRETTO DA LUCA RONCONI

Stagione 1994 / 1995

Teatro di Genova - Teatro Stabile di Torino
L'AFFARE MAKROPULOS
di Karel Capek
traduzione Giuseppe Mariano
regia Luca Ronconi
scene e costumi Carlo Diappi
con Mariangela Melato
e Vittorio Franceschi, Carlo Montagna, Ugo Maria Morosi, Luciano Virgilio, Riccardo Bini, Valeria Milillo
Teatro Argentina
19 ottobre - 13 novembre 1994

Teatro di Roma
ECUBA
di Euripide
traduzione Giovanni Raboni
regia Massimo Castri
scene e costumi Maurizio Balò
musiche Arturo Annecchino
con Anna Proclemer
eSonia Bergamasco, Paolo Bassegato
Emilio Bonucci, Piero di Iorio
Laura Panti, Barbara Valmarin
Teatro Argentina
29 novembre - 18 dicembre 1994

Teatro di Roma
UBU RE
di Alfred Jarry
traduzione Enzo Moscato
regia Armando Pugliese
scena Bruno Garofalo
costumi Silvia Polidori
musiche Antonio Sinagra
con Mario Scaccia e Marisa Fabbri
Teatro Argentina
27 dicembre 1994 - 15 gennaio 1995

Teatro di Roma
RE LEAR
di William Shakespeare
traduzione Cesare Garboli
regia Luca Ronconi
scene Gae Aulenti
costumi Rudi Sabounghi
con Riccardo Bini, Delia Boccardo, Sabrina Capucci, Massimo De Francovich, Massimo De Rossi, Luigi Diberti, Corrado Pani, Massimo Popolizio, Galatea Ranzi, Kim Rossi Stuart, Luciano Virgilio, Antonio Zanoletti
Teatro Argentina
31 gennaio - 26 febbraio 1995

Centro Teatrale Bresciano
LA SPOSA DI CAMPAGNA
di William Wycherley
traduzione Masolino d'Amico
regia Sandro Sequi
scene e costumi Giuseppe Crisolini Malatesta
con Stefania Felicioli, Anita Laurenzi, Elisabetta Piccolomini, Aldo Reggiani, Roberto Trifirò, SebastianoTringali, Mario Valgoi
Teatro Argentina
8 / 26 marzo 1995

Teatro Stabile di Catania
SERVO DI SCENA
di Ronald Harwood
traduzione Masolino d'Amico
regia Guglielmo Ferro
scene Stefano Pace
costumi Massimiliano Pace
con Turi Ferro
e Ida Carrara, Piero Sammataro, Franco Diogene, Annamaria Ackermann
Teatro Argentina
29 marzo - 14 aprile 1995

Teatro Stabile Friuli - Venezia Giulia
INTRIGO E AMORE
di Friedrich Schiller
traduzione Aldo Busi
regia Nanni Garella
scene e costumi Antonio Fiorentino
con Ottavia Piccolo e Virginio Gazzolo
Teatro Argentina
26 aprile - 14 maggio 1995

Béjart Ballet Lausanne
KING LEAR - PROSPERO
coreografia Maurice Béjart
musiche Henry Purcell
e compositori elisabettiani
Teatro Argentina
17 / 20 maggio 1995

Teatro di Roma
DIO NE SCAMPI
di Enzo Siciliano
da *Dio ne scampi dagli Orsenigo*
di Vittorio Imbriani
a cura di Luca Ronconi
con Anna Proclemer e Claudia Giannotti
Teatro Argentina
25 maggio - 18 giugno 1995

Teatro di Roma
VERSO PEER GYNT
studio sulla drammaturgia di Henrik Ibsen
regia Luca Ronconi
con Riccardo Bini, Massimo De Francovich, Annamaria Guarnieri, Massimo Popolizio
Teatro Centrale
aprile - maggio 1995

Teatro di Roma - Centro Teatrale Bresciano
CHIARO DI LUNA
di Harold Pinter
traduzione Alessandra Serra
regia Cherif
scene e costumi Arnaldo Pomodoro
con Aldo Reggiani e Delia Boccardo
Teatro Centrale
10 / 28 maggio 1995

Teatro Stabile dell'Umbria
IFIGENIA IN TAURIDE
di Euripide
traduzione Umberto Albini
regia Massimo Castri
scene e costumi Maurizio Balò
con Annamaria Guarnieri, Giulio Scarpati, Franco Mezzera, Antonio Latella, Tullio Sorrentino, Anna Gualdo
Teatro Valle
in collaborazione con E.T.I.
25 ottobre - 13 novembre 1994

Botteghino Teatro Argentina : ore 10 / 14 - 15 / 19 - tel. 6880.4601 / 2 - Informazioni: Ufficio Abbonamenti - tel. 687.54.45

9 | La prima stagione del teatro di Roma sotto la direzione Ronconi ("l'Unità" 28 settembre 1994).

Note

[1] Per la condivisione di informazioni, materiali e ricordi su Nunzi ringrazio i suoi amici e colleghi: Angela Dal Piaz, Giovanna Franchi, Enrico Mannucci e Franco Cortese. Su Nunzi si veda inoltre Ronconi 2019, cap. XXIII *Affetti e legami*.

[2] Le foto esposte, tutte di Marcello Norberth, sono conservate nell'Archivio Luca Ronconi presso ASAC e mostrano la teatrografia romana di Nunzi, ovvero: *Re Lear* di W. Shakespeare, Teatro Argentina, 7 febbraio 1995; *Verso "Peer Gynt"* – esercizi per gli attori da Peer Gynt di Ibsen, Teatro Centrale, 13 aprile 1995; *Sturm und Drung* di F.M. Klinger, Teatro della Pergola, 17 maggio 1995, coproduzione Maggio Musicale Fiorentino; *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di C.E. Gadda, Teatro Argentina, 20 febbraio 1996; *Ruy Blas* di V. Hugo, Teatro Carignano, 19 aprile 1996, coproduzione TST; *Il lutto si addice ad Elettra* di E. O'Neill, Teatro Argentina, 20 febbraio 1997, coproduzione Teatro Stabile di Genova; *Davila Roa* di A. Baricco, Teatro Argentina, 9aprile 1997; *I fratelli Karamazov (I lussuriosi)* di F. Dostoevskij, Teatro Argentina, 23 febbraio 1997; *Questa sera si recita a soggetto* di L. Pirandello, al Teatro Nacional Dona Maria II di Lisbona, 7 maggio 1988, coproduzione Expò di Lisbona.

[3] Ringrazio Roberto Gandini per la conversazione sui laboratori nel periodo della direzione Ronconi. Il video del Laboratorio Gabrielli su *Sogno di una notte di mezza estate* (6 giugno 1995) è consultabile (ultimo accesso 24 febbraio 2025). Ringrazio inoltre anche Silvia Cabasino, Pietro Maccarinelli e Daniele Salvo che mi hanno messo a disposizione tempo, documenti e memoria per ricostruire l'attività della scuola.

[4] Si tratta della quinta scena del quinto atto. Non ho rintracciato il copione di *Verso Peer Gynt*. Mentre segnalo che presso il CSTdR è presente una fotocopia dell'edizione usata da Ronconi introdotta da uno studio dell'opera in vista di una messinscena fatto da un gruppo di studenti del Liceo Vivona di Roma.

[5] Il testo è ripubblicato sul "Patalogo" n. 9. Annuario dello spettacolo 1986 con il titolo *Il lavoro del pubblico*. È qui specificato che l'intervento era stato trascritto da Maria Grazia Gregori.

Nota sui materiali d'archivio

L'articolo si basa principalmente sulla documentazione conservata in: Archivio Luca Ronconi, presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee a Venezia (ASAC, ALR); Centro Studi del Teatro di Roma (CSTdR); Centro Studi del Teatro Stabile di Torino (CSTST). Ringrazio per il supporto alla consultazione e la preziosa collaborazione alla ricerca Elena Cazzaro (ASAC, ALR), Anna Peyron (CSTST) e Catia Fauci (CSTdR). Altra documentazione proviene dall'Archivio Storico del Museo del Cinema di Torino. Per quanto riguarda i materiali conservati presso il CSTdR si è scelto di non indicare, laddove esistenti, le collocazioni esatte perché tutti i materiali sono attualmente in fase di riordino. Della rassegna stampa conservata dal CSTST riporto in bibliografia solo gli articoli citati nel testo, ma preciso che si tratta di un corpus di sessantacinque ritagli stampa provenienti sia da testate nazionali che da giornali locali. Con lo stesso criterio riporti i titoli della rassegna stampa su *Verso Peer Gynt* consultabile sul portale Luca Ronconi (https://lucaronconi.it/). La documentazione orale proviene dagli archivi dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi di Roma (ICBSA) mentre sul portale Patrimonio Orale è consultabile anche la metadatazione delle interviste ai testimoni realizzate nel 2021 per la serie La memoria del teatro. *Luca Ronconi e Roma*, a cura di Ormete-Oralità Memoria e Teatro, il Teatro di Roma e l'Università di Tor Vergata. Di queste venti interviste riportiamo solo quelle direttamente citate nel testo.

Bibliografia

Fonti

Arnone 1994
G. Arnone, *Lettera a Ferdinando Pinto*, 1 pagina dattiloscritta autografa su carta intestata avv. Arnone, 29 marzo 1994,, ASAC, ALR, Serie Arnone, b. 3.

Ass. Nunzi 2001
Associazione Nunzi, *Alcuni spettacoli di Nunzi. Mostra Fotografica*, 3 pagine dattiloscritte, s.d.; ASAC, ALR sottofascicolo "Associazione Nunzi", b. 150, f. 3., s.f., 1.

Ass. Nunzi 2002
Associazione Nunzi, Corrispondenza, 11 pagine, 15 gennaio 2002, allegate a mail di Angela Dal Piaz a Paola Caracci del 18 gennaio 2002, ASAC, ALR sottofascicolo "Associazione Nunzi", b. 150, f. 3., s.f., 1.

Ass. Teatro di Roma 1991
Statuto dell'Associazione Teatro di Roma, 11 pagine dattiloscritte su carta da bollo, autografe, 3 giugno 1991, Roma, ASAC, ALR, Serie Arnone, b. 3.

Ass. Teatro di Roma 1994
Associazione Teatro di Roma, Fax a Giovanni Arnone, 15 aprile 1994, Contratto tra l'Associazione Teatro di Roma e il signor Luca Ronconi per la direzione dell'Ente, 4 pagine dattiloscritte, 30 marzo 1994, Roma, ASAC, ALR, Serie Arnone, b. 3.

Ass. Teatro di Roma 1995
Ripresa di servizio di *Verso Peer Gynt*, realizzazione del Centro Linguistico e Audiovisivi dell'Università degli Studi di Torino, riprese Pino Polacchi, montaggio Mario Vera, VHS, CSTdR.

Baldo-Caruso 1994
E. Baldo, A. Caruso, *Torino: Stein dopo Ronconi?*, "La Stampa" (25 febbraio 1994), rassegna stampa CSTST.

Beddini, Ronconi 2009
A. Beddini, L. Ronconi, *Luca Ronconi parla di Luca Ronconi*, intervista a cura di A. Beddini, 180', RAI inv. ASAC ALR RV118.

Berardi, Ferraro, Beccaria 2021
B. Berardi, F. Ferraro, *Intervista a Claudio Beccaria*, 31 maggio 2021, Teatro India Roma, in *La memoria del teatro. Luca Ronconi e Roma – Patrimonio orale*, collezione ORMT-11b, CSTdR.

Cabasino 1997
S. Cabasino, Appunti di lavoro per il corso di perfezionamento diretto da Luca Ronconi, CSTdR.

Capitta 1994
G. Capitta, *Roma mette in scena Ronconi*, "il manifesto" (26 febbraio,1994), rassegna stampa CSTST.

Cicinnati, Exacoustòs 1986
M. C. Cicinnati, P. Exacoustòs, *Diario di bordo*, in *Ignoramibus*. Programma di sala, Firenze, 36-55, ASAC, ALR, 2.1 Teatro, b. 13/8.

Dotta Rosso, Vallone, Ferro 2021
L. Dotta Rosso, S. Vallone, Intervista ad A. Ferro, 12 maggio 2021, piattaforma zoom, in La memoria del teatro. Luca Ronconi e Roma – Patrimonio orale, collezione ORMT-11t, CSTdR e ICBSA.

Dotta Rosso, Vallone, Toffolatti 2021
L. Dotta Rosso, S. Vallone, Intervista a S. Toffolatti, 14 maggio 2021, piattaforma zoom, in La memoria del teatro. Luca Ronconi e Roma – Patrimonio orale, collezione ORMT-11t, CSTdR e ICBSA.

Di Giuseppe, Ronconi 1996
L. Di Giuseppe, Intervista a Luca Ronconi, in Longhi 1995, CSTdR.

Gioseffi 1969
M.A. Gioseffi (a cura di), AELM 74 Toscana: Raccolta dell'Archivio Etnico-Linguistico Musicale della Discoteca di Stato, TOS 2 Montecarlo (LU); TOS 4 Barberino di Mugello (FI); TOS 8 Castelnuovo Berardenga (SI), DDS1583829, ICBSA, Roma, 1969.

Gioseffi 1993
M.A. Gioseffi, Lettera a Gian Maria Volontè, 1 pagina dattiloscritta autografa, carta intestata Teatro Stabile Torino, 18 giugno [1993], Archivio Storico, Museo Nazionale del Cinema, Fondo Gian Maria Volonté, Torino.

Giunta regionale del Lazio 1991
Delibera della giunta regionale del Lazio per l'approvazione Statuto del Teatro di Roma (estratto), 13 giugno 1991, Roma, 8 pagine dattiloscritte, ASAC, ALR, Serie Arnone, b. 3.

Gregori, Ronconi 1994b
M.G. Gregori, *Farò il Re Lear della seconda Repubblica*, intervista a Luca Ronconi, "l'Unità" (18 ottobre 1994), rassegna stampa CSTST.

Guerrieri, Ronconi 1994
O. Guerrieri, *E Luca guarda giù a Roma*, intervista a Luca Ronconi, "La Stampa" (1 marzo 1994), rassegna stampa CSTST.

Ibsen [1867] 1959
H. Ibsen, *Peer Gynt* [1867], traduzione di A. Rho, saggio introduttivo di R. Fjelde, Torino 1959, copia personale di Luca Ronconi, ASAC ALR, Ron A 019194.

Longhi 1995
C. Longhi (a cura di), *Verso Peer Gynt: esercizi per gli attori scene da Peer Gynt di Henrik Ibsen*, a cura di Luca Ronconi, programma di sala andato in scena dal 13 aprile 1995 al Teatro Centrale, stagione del Teatro di Roma 1994-1995, senza numerazione di pagine, CSTdR.

Longhi 1996
C. Longhi (a cura di), *Verso Peer Gynt: esercizi per gli attori. Scene da Peer Gynt di Henrik Ibsen*, regia di Luca Ronconi, programma di sala dello spettacolo andato in scena al Teatro Centrale dal 10 gennaio 1996, stagione del Teatro di Roma 1996-1997, 56 pagine, CSTdR.

Mondino 1994
G. Mondino, Lettera di incarico a Dario Beccaria, 2 pagine dattiloscritte autografe, in fax da Teatro di Roma all'avvocato Arnone, in matita la scritta da Nunzi, 28 aprile 1994, ASAC, ALR, Serie Arnone, b. 3.

Ronconi 1994
L. Ronconi, Delega a Filippo Vacca, 3 pagine dattiloscritte su carta intestata della Direzione Teatro di Roma, s.d., in fax da Teatro di Roma all'Avvocato Arnone, 28 aprile 1994, ASAC, ALR, Serie Arnone, b. 3.

Ronconi 1998
L. Ronconi, Lettera raccomandata a Gianfranco Pedullà, 4 novembre 1998, ASAC, ALR, Serie Arnone, b. 3.

Tognoli 1990
C. Tognoli, Decreto legge 29 novembre 1990, Ministero per il Turismo e lo spettacolo, Roma, ASAC, ALR, Serie Arnone, b. 3.

Riferimenti bibliografici

AA.VV. 1991
AA.VV., *Il Convegno di Milano*, in "Hystrio" n. 2 (aprile-maggio 1991), 3-15.

Alonge 2006
R. Alonge, *Il teatro dei registi*, Roma-Bari 2006.

Arnone 2013
G. Arnone, *Prova di memoria dall'Orlando furioso a Cinecittà*, Roma 2013.

Attisani 2015
A. Attisani, *E adesso?*, "Mimesis Journal", vol. 4, n. 1 (2015), 1-6.

Bellucci 2023
N. Bellucci, *Una vita con Leopardi. Ovvero "il perché delle cose"*, Venezia 2023.

Borgna 1986
G. Borgna, *Il palcoscenico instabile*, “Rinascita” n. 1 (11 gennaio 1986), 15.

Bronzino 2015
E. Bronzino, *Il mio maestro: ricordo di Luca Ronconi*, “Mimesis Journal” 4 (2015), 17-26.

Carbonoli 2019
M. Carbonoli, *Anche a dispetto di Amleto. Cinquant’anni di teatro e altro*, Roma 2019.

Cavaglieri 2021
L. Cavaglieri, *Il sistema teatrale. Storia dell’organizzazione, dell’economia e delle politiche del teatro in Italia*, prefazione di L. Argano, Roma 2021.

Crivellaro 2005
P. Crivellaro (a cura di), *Fondazione del Teatro Stabile di Torino. 1955-2005 gli spettacoli*, Centro Studi della Fondazione del Teatro Stabile, Torino 2005.

Gioseffi, Bueno 1974
M.A. Gioseffi, *La malcontenta: intervista con Caterina Bueno sui canti popolari toscani*, “Rosa. Quaderno di studio e di movimento sulla condizione della donna” n. 0 (febbraio 1974), 56-65.

Grande 1986
M. Grande, *Niente escamotage, questo è teatro*, “Rinascita” n. 6 (15 febbraio 1986), 19.

Marogna 2000
S. Marogna (a cura di), *Marino Raicich. Intellettuale di frontiera*, Firenze 2000.

Olivieri-Palli 2020
M. Olivieri, Intervista a Margherita Palli, “Sipario” (11 dicembre 2020).

Ponte di Pino 1994
O. Ponte di Pino (a cura di), *Annozero*, in AA.VV., “Il Patalogo” n. 17. Annuario ’94 dello spettacolo, Milano 1994, 59-60.

Ponte di Pino 2006
O. Ponte di Pino, *Semplicemente complicato*, in A. Fontana, A. Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi. Gli spettacoli per Torino*, Torino 2006, 1-32.

Ponte di Pino 1989
O. Ponte di Pino (a cura di), *Le tribolazioni di un direttore. Corso di sopravvivenza in nove lezioni*, in AA.VV., “Il Patalogo” n. 12. Annuario 1989 dello spettacolo, Milano 1989, 187-204.

Quadri 1998
F. Quadri, *Nunzi*, in AA.VV., “Il Patalogo” n. 21. Annuario 1998 dello spettacolo, Milano 1998, 172.

Quadri 2016
F. Quadri, *Ronconi secondo Quadri,* introduzione M.G. Gregori, a cura di L. Mello, Milano 2016.

Ronconi 1986a
L. Ronconi, *I mille teatri ideali*, “Rinascita” n. 7 (22 febbraio 1986), 17.

Ronconi 1986b
L. Ronconi, *Il lavoro del pubblico*, in AA.VV., “Il Patalogo” n. 9. Annuario 1986 dello spettacolo, Milano 1994, 215-216.

Ronconi 1994
L. Ronconi, *A proposito di istituzioni*, in AA.VV, “Il Patalogo” n. 17. Annuario ’94 dello spettacolo, Milano 1994, 123-127.

Ronconi 2005
L. Ronconi, *Ero un attore, che poi si è messo a fare il regista*, in AA.VV., “Il Patalogo” n. 28. Annuario dello spettacolo 2005, Milano, 2005, 246-27.

Ronconi 2019
L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano 2019.

Sicca 2015
B. Sicca, *Appoggiature*, “Mimesis Journal”, vol. 4, n. 1 (2015), 7-16.

English abstract

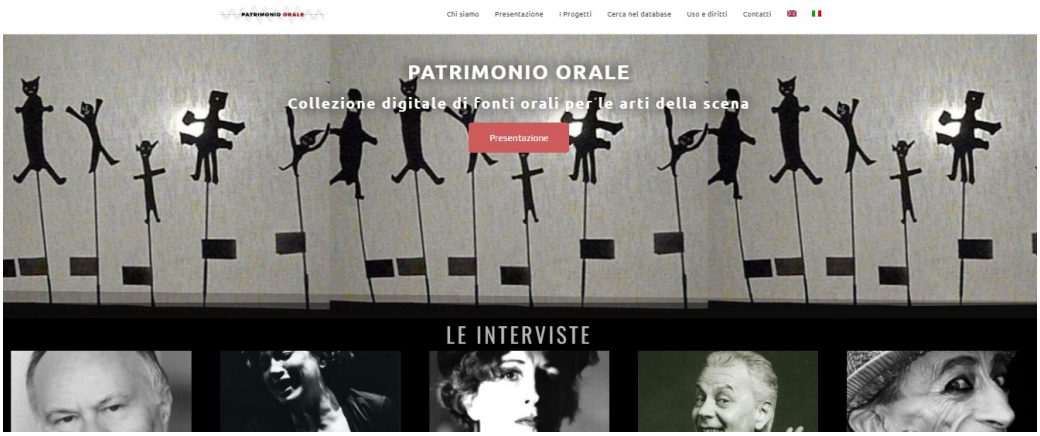
Drawing on archival documentation, it focuses on this phase of his career, highlighting the role of Maria Annunziata Gioseffi (known as Nunzi), a collaborator who supported the director in managing a permanent theatre. It also explores the laboratory-driven vision that, with her arrival in Rome, culminated in the successful production of *Verso Peer Gynt* by Ibsen. Through a historical reconstruction, the article aims to outline Ronconi’s concept of a teatro stabile.

keywords | Luca Ronconi; Teatro di Roma; Nunzi; Verso Peer Gynt; Permanent Theatre.

Luca Ronconi, eredità e memorie

La storia orale come metodo di ricerca e di didattica

Arianna Morganti, Donatella Orecchia*



1 | La schermata principale del sito web “Patrimonio orale”.

I. Premessa

Nel quadro del dibattito intorno alla documentazione del teatro e della performance, da anni ormai l’attenzione di molti studi si concentra, piuttosto che sulla ricostruzione dell’opera (evento effimero), sui processi, i contesti, le dinamiche sociali, politiche, economiche e produttive, i saperi e le loro tradizioni. Accanto a questi campi, sta assumendo via via sempre maggiore importanza lo studio della memoria e delle memorie, interne ed esterne al teatro (Meldolesi 1989): come si racconta e come si ricorda la vita teatrale, il mestiere, le relazioni, le pratiche? E quali sono le fonti utili per interrogarsi su questi aspetti? Quali racconti ha lasciato chi c’era attraverso le cronache e le autobiografie, le lettere e le interviste, quei documenti che, tesi fra il passato di cui narrano e il presente in cui narrano, si proiettano verso il futuro (Orecchia 2013)? Talvolta sono documenti che si tingono di un’utopia di durata, che forse tende a contrastare la percezione di labilità che questi linguaggi portano con sé.

Molti studi, inoltre, si sono concentrati sulla permanenza della memoria nei corpi. Meldolesi ci ha insegnato la centralità della memoria del corpo come memoria delle memorie, capace di rilevare mentalità diffuse, oltre che attiva nei processi di trasmissione e di creazione del

sapere e del fare teatrale (Meldolesi 1984). Raimondo Guarino ci ricorda che è proprio nei teatri asiatici che risulta evidente ciò che nella cultura europea è nascosto fra l'altro "dall'artefatta presunzione della naturalezza dell'espressione attorica": la memoria fisica, la memoria incorporata (Guarino 2008, 94). Diana Taylor ha proposto di guardare al repertorio come alla permanenza, nelle riscritture dei corpi, delle culture performative (Taylor 2003); Rebecca Schneider ci invita a ragionare su ciò che resta diversamente e sulle pratiche del re-enactment (Schneider 2011); Lepecki richiama l'attenzione su ciò che "persists through memory, through corporeality, through remembering" (Lepecki 2010); Heike Roms suggerisce di studiare gli archivi degli artisti come luogo di eredità condivisa e affettiva del "body of work"(Roms 2013) e altrove di attingere alle memorie orali degli artisti e degli spettatori (Roms, Edwards 2011); Jonah Westerman propone di spostare l'enfasi da ciò che la performance è (la sua ontologia) a come appare e si muove attraverso spazi fisici e digitali, o strutture burocratiche e schemi concettuali (Giannachi, Westerman 2018).

Fra le molte tipologie di fonti di memoria, in questo contributo faremo riferimento alle fonti orali, fonti che hanno caratteristiche peculiari: sono orali, appunto, e sono costruite in modo relazionale, frutto dell'incontro in presenza fra chi fa la ricerca e il o la testimone. Nello scambio di sguardi (inter\vista), di domande e di risposte, di parole e corpi, si costruisce insieme il documento. Sono quindi fonti di una memoria narrativa e incorporata contemporaneamente e, insieme, di una memoria che si riattiva nello scambio relazionale.

Trasmettere alle generazioni di studenti e studentesse di oggi il valore e il senso di una ricerca che deve fare i conti con la peculiarità delle fonti orali sul teatro e con la responsabilità che ciascuno di noi ha nei processi di memoria è uno degli obiettivi di molti dei progetti didattici avviati negli ultimi dieci anni sui metodi della storia orale. Da una di queste esperienze ha origine il nostro contributo dedicato alla memoria di Luca Ronconi.

Le pagine che seguono hanno dunque un duplice obiettivo: chiarire dapprima l'impostazione teorico metodologica e affrontare alcune questioni chiave, in una prospettiva attenta a intrecciare il piano della ricerca a quello della didattica; raccontare, poi, un'esperienza di storia orale sull'eredità culturale e artistica di Luca Ronconi, realizzata nel 2021 a Roma con un gruppo di studentesse e di studenti universitari in collaborazione con Ormete, l'Università di Roma Tor Vergata, il Teatro di Roma e Dominio pubblico. La prima parte sarà a cura di Donatella Orecchia, la seconda di Arianna Morganti, che allora fece parte del gruppo di studentesse e di studenti coinvolti nel laboratorio.

II. La storia orale come metodo di ricerca e di didattica

Mettere al centro di una relazione didattica esperienze di storia orale sollecita studenti e studentesse, da un lato, a sviluppare un'attenzione particolare verso la critica delle fonti documentali, dall'altro, ad assumersi la responsabilità del proprio punto di vista coinvolto nei processi di studio e di apprendimento. Innanzitutto, nella pratica della storia orale si fa esperienza di un aspetto: le fonti che si raccolgono sono sempre il risultato di un processo nel quale chi fa ricerca ha ruolo autoriale (rinvio per questi temi a Portelli 1999, Perks, Thomson

2016). La fonte non si trova in archivio, ma si crea nella relazione fra chi intervista e chi narra: entrambe le soggettività sono chiamate in causa (i gusti, i linguaggi, i corpi, le credenze, le emozioni…). L'esperienza (soggettiva) della costruzione di fonti orali dischiude così a un'altra conoscenza; rende evidente ciò che ogni fonte storica è, il frutto di un processo fatto di scelte, selezioni, parzialità, e non un documento di oggettiva verità (anche Guarino 2008, 153-154). La soggettività si rivela dunque una possibilità e non un limite.

La pratica della storia orale permette poi di prendere consapevolezza di un altro aspetto fondamentale dei processi storici (e storico-artistici): che la storia è fatta da uomini e da donne simili a noi, ai nostri studenti e alle nostre studentesse, da molti e molte che spesso non hanno voce nelle grandi narrazioni. Raccogliere i loro racconti permette di moltiplicare i punti di vista rispetto al passato, di illuminare aspetti non conosciuti (e riconosciuti). Nelle ricerche sul teatro contemporaneo, questo può significare dare rilievo a figure spesso considerate marginali nelle ricostruzioni storiche e, tuttavia, di fondamentale importanza nella vita teatrale e artistica: dalle varie maestranze tecniche, agli organizzatori, agli spettatori comuni, agli attori comprimari… Moltiplicare i punti di vista ha come obiettivo riconoscere la complessità del fatto teatrale, anche quando si tratta, come nel progetto che illustreremo in queste pagine, dell'indagine su un grande protagonista della scena. Educa, e ci educa, a ricordarci che la vita teatrale non è solo quella di pochi artisti protagonisti (autori, registi, attori o performer), ma è una realtà complessa, che vede la partecipazione di molte diverse figure. In che misura la ricerca storica può rendere conto della polifonia di punti di vista tipica delle dinamiche collettive? Cosa succede quando le voci non protagoniste, solitamente ignorate dai resoconti storici, vengono invece incluse? In che modo questo influisce sulla nostra lettura critica del passato?

Un altro insegnamento che possiamo trarre è certamente lo spostamento del focus dell'interesse dall'oggetto (lo spettacolo, la performance) ai processi storici che lo definiscono e ridefiniscono nei vari contesti e, soprattutto, ai processi di sedimentazione del ricordo. Da questo punto di vista, risulta poco rilevante sottolineare l'effimero dell'evento teatrale o performativo e l'assenza dell'opera, di qualcosa di solido, cioè, di cui occuparsi (Schino 2018). Ecco, dunque, che sgombrerei il campo da un primo possibile malinteso. Il lavoro sul campo di storia orale non ha tanto l'obiettivo di rintracciare, attraverso i racconti dei testimoni, dettagli utili a 'ricostruire' l'opera in modo da avvicinarsi a una supposta verità originaria. L'interessante non è tanto raggiungere quell'evento passato per come fu realmente, ma il suo perdurare in altro modo nella mente, nel corpo, nei sogni, nel linguaggio di chi l'ha vissuto e poi di coloro che ne hanno ereditato la memoria.

La pratica della storia orale è inoltre una grande palestra di ascolto. Si ricorda per qualcuno, insieme a qualcuno. Ascoltare in modo attivo permette la condivisione di esperienze. Significa non solo accogliere, ma anche essere accolti, essere riconosciuti dall'altro (il testimone/narratore) come un soggetto, interlocutore degno di ereditare, quando sia possibile, un sapere. Suggerisce inoltre l'idea che il teatro sia qualcosa che ci riguarda; che ereditare comporti un atteggiamento attivo, di presa in carico e di cura.

D'altra parte, nel processo dialettico del ricordare, si apprende anche un metodo, si allena la capacità di fare memoria e si matura poco alla volta l'idea che si è responsabili anche del modo in cui il nostro presente sarà ricordato in futuro.

In particolare, ripensare alla storia del teatro come a una storia che viene riscritta sotto la pressione delle urgenze della contemporaneità, obbliga a chiedersi quali siano tali urgenze (cognitive, politiche, culturali, artistiche), come possano interagire e informare gli incontri con i/le testimoni in tutto il processo costruttivo delle fonti: dalla scelta dei narratori, a quella del luogo in cui realizzare l'intervista, dai temi che si intendono affrontare, alla postura del proprio corpo durante l'incontro, fino alla cura della fonte e alle modalità della sua conservazione. Educa, cioè, gli studiosi e le studiose di oggi e di domani ad essere protagonisti del proprio presente e delle sue urgenze (culturali, politiche, artistiche) per affrontare in modo attivo la lettura del passato e quella del futuro.

III. Lo spettacolo infinito. Luca Ronconi

Il lavoro sull'eredità culturale di Luca Ronconi è certo un campo particolarmente stimolante. Per la rilevanza della sua personalità nel teatro del secondo Novecento, per l'ampio numero di figure da lui incrociate nel corso della sua carriera, per i ruoli di direzione rivestiti, per l'impatto di alcuni spettacoli sull'immaginario collettivo italiano, per l'influenza su un'intera generazione di teatranti. A ciò si aggiunga poi per la rilevanza del lavoro compiuto sul suo archivio che ne rafforza e ne rilancia la centralità culturale. Le fonti orali in questo caso specifico possono intrecciarsi agli altri materiali di archivio, moltiplicare i punti di vista sul suo percorso artistico e, soprattutto, illuminare le relazioni, i processi creativi, gli aspetti meno conosciuti del mestiere. Dal punto di vista didattico questo progetto, costruito con la stretta collaborazione fra Ormete, il Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società dell'Università di Roma Tor Vergata, il Teatro di Roma e la partecipazione di Dominio pubblico, è stata l'occasione per fare incontrare una generazione di studenti e di studentesse, che non ha conosciuto direttamente i lavori di Luca Ronconi perché troppo giovane, con chi ha avuto un'esperienza artistica accanto a lui. In particolare, l'obiettivo è stato anche quello di lavorare sul contesto romano: sulla città in cui gli studenti e le studentesse coinvolti vivono oggi, sul teatro che sono soliti frequentare, ma di cui non conoscono la storia.

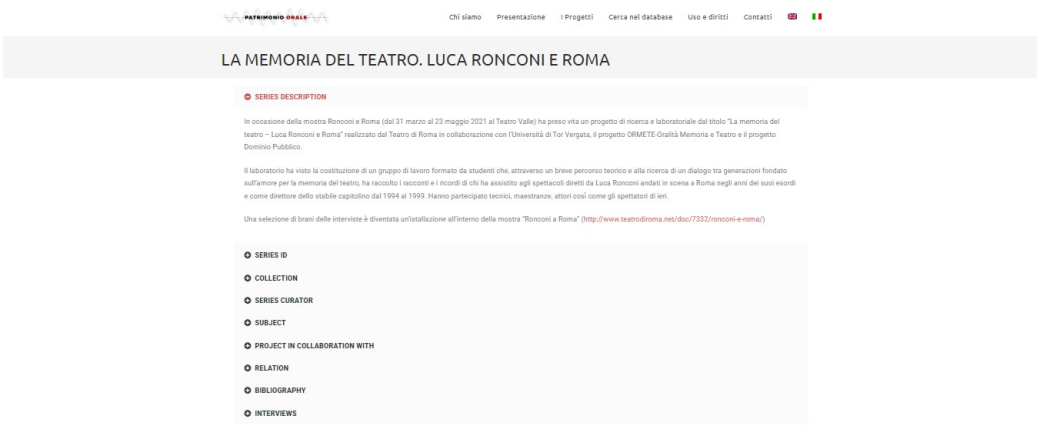
C'è tuttavia ancora un altro aspetto che ha reso questo progetto così particolare. L'idea di Luca Ronconi di uno spettacolo infinito, capace di proseguire nell'esperienza del singolo spettatore oltre la fine dell'evento, erodendo i confini spazio-temporali, è stato un punto di partenza condiviso da tutti i partecipanti. L'esperienza che ciascuno avrebbe vissuto negli incontri sarebbe stata così la presa in carico di quell'idea e la sua espansione, anche oltre quanto immaginato da Luca Ronconi. Un modo per rielaborare la memoria di un'esperienza ben oltre i limiti temporali della stessa e così espandere il teatro oltre il palcoscenico e oltre la serata. Lascio dunque la parola ad Arianna Morganti che è stata protagonista dell'esperienza laboratoriale da me condotta e che ora, a distanza di anni, vi ha fatto ritorno con un altro sguardo e altra consapevolezza.

IV. Tracce preliminari del progetto

Il progetto "La memoria del teatro – Luca Ronconi e Roma" ha visto protagonisti otto studenti e studentesse universitari/e di Roma Tor Vergata e di Roma La Sapienza e si è realizzato fra aprile e giugno 2021. Una prima fase degli incontri è stata dedicata alla formazione propedeutica alla storia orale di noi studenti; una seconda alla preparazione e quindi alla raccolta delle interviste ai testimoni; infine, è stato effettuato un lavoro di curatela delle fonti attraverso la loro metadatazione, utile per l'archiviazione e la consultazione attraverso il portale Patrimonio Orale (www.patrimoniorale.ormete.net) [Fig. 1]. Alcuni frammenti delle testimonianze hanno poi nutrito e ampliato la mostra "Ronconi e Roma", realizzata dal Teatro di Roma in collaborazione con il Centro Teatrale Santacristina e allestita negli spazi del Teatro Valle, dal 6 maggio al 20 giugno 2021.

L'obiettivo del progetto era quello di avviare una prima riflessione sull'eredità di Luca Ronconi, a partire dal fertile rapporto con Roma e lo stabile capitolino, attraverso un lavoro sul campo di storia orale compiuto da noi giovani. Nella prima fase, l'individuazione dei venti testimoni è avvenuta con il supporto degli uffici del Teatro di Roma e non ci ha visti direttamente coinvolti se non nella definizione dei criteri di scelta. Per garantire il più possibile la molteplicità dei punti di vista, abbiamo seguito il principio della varietà (di genere, di professione, di ruolo): maestranze, tecnici, collaboratori, attori e attrici, spettatori e spettatrici, tutti ugualmente 'protagonisti' della storia sono diventati i nostri interlocutori. Li ricordo qui di seguito: Milo Adami, Claudio Beccaria, Emiliano Bronzino, Alessandra Faitelli, Angelo Ferro, Antonio Gonsalez, Manuela Mandracchia, Clara Margani, Giorgio Maulucci, Chiara Piola Caselli, Ottaviano Pompozzi, Galatea Ranzi, Alvia Reale, Franco Ripa di Meana, Daniele Salvo, Gianluca Sbicca, Luca Scivoletto, Sandra Toffolatti, Valentino Villa, Hubert Westkemper (per una disamina dettagliata dei profili biografici di ciascun testimone, rimando alla pagina Patrimonio Orale – Luca Ronconi). Divisi in coppie, abbiamo quindi realizzato le interviste, spesso negli spazi messi a disposizione dal Teatro di Roma, seguendo i protocolli che nella fase propedeutica ci erano stati illustrati e che rispettano le buone pratiche condivise dall'associazione internazionale dell'Oral History e da quella italiana dell'AISO [Fig. 2].

A queste fasi collettive, si aggiunge ora, a distanza di quattro anni, un altro tempo: di ri-ascolto, ri-costruzione e ri-attivazione delle interviste realizzate. Una fase solitaria, di riflessione sullo scambio avvenuto allora, di ripensamento del mio ruolo. Cosa ho appreso? Cosa mi ha suggerito l'incontro con i testimoni? Che significato possono assumere quelle fonti orali, se ora cambia il contesto in cui vengono interrogate? Quali urgenze noi ventenni abbiamo portato dentro il progetto? D'altra parte, ritornare su quelle venti interviste mi ha costretta a spostare il punto di vista, a guardare attraverso la soggettività dell'altro qualcosa che avevo letto nei libri. Tempi non finiti, memoria in movimento e in fuga: le fonti orali vivono in questo campo d'attrazione, con la tensione ad attraversare e ricostruire momenti che non per forza coincidono con la storia del teatro scritta e depositata, ma che hanno avuto un impatto sul vissuto personale del testimone.



2 | Interfaccia del progetto di storia orale "La memoria del teatro. Luca Ronconi e Roma". Nella parte inferiore dell'immagine, sono visibili le sezioni descrittive utilizzate per l'upload online delle interviste.

V. Primo. Il teatro è cosa materiale

Cosa succede se la voce narrante non è quella del protagonista, ma appartiene a chi normalmente è fuori scena? Ricordo un primo esempio. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* ha debuttato al Teatro Argentina il 20 febbraio 1996 con la regia di Luca Ronconi. La messinscena ha evidenziato una duplice dimensione operativa. Sul piano della regia, si è concretizzata nella gestione di un elevato numero di attori e figuranti, nell'indagine storica del contesto degli anni Trenta, del regime fascista e della città di Roma, e nella stimolazione di una comunicazione dinamica tra palcoscenico e platea. Sul piano dell'analisi testuale, la regia ha comportato un'espansione dei confini drammaturgici, integrando materiali narrativi e letterari (per un'analisi approfondita di tali aspetti, rimando a Marchetti 2016, 41-56). Buona parte degli studi su questo, come su altri spettacoli, si è concentrata principalmente sulle fonti documentali, scritte e fotografiche (interviste a Ronconi, suoi appunti di regia, recensioni, fotografie di scena…) che mettono in luce il punto di vista autoriale del regista, quello della critica del tempo, quello dei fotografi ufficiali.

Se però spostiamo il punto di vista e interroghiamo un capo macchinista, cosa muta? La testimonianza orale di Claudio Beccaria, capo macchinista, tecnico e costruttore di molti impianti scenografici nelle regie di Luca Ronconi, dallo Stabile di Torino al Teatro di Roma, ci dice quanto il teatro sia il frutto di uno sforzo collettivo e di un lavoro tecnico meticoloso. Dopo venticinque anni, i suoi ricordi, che si soffermano per lo più sulla fase di preparazione degli spettacoli, si rapprendono in immagini nitide, ci restituiscono i dettagli di un lavoro pratico e materiale, fatto di misure precise, di calcoli, di oggetti e movimenti di scena definiti nel dettaglio. Nessuna interpretazione rispetto al significato. Una descrizione aderente alla materialità delle cose e dei gesti: come sono e come si muovono. L'oggetto ha delle misure ("[riferendosi a *I fratelli Karamazov*] Anche lì ce stavano 'ste dodici casette carrellate, erano 4mx4m, alte 5 metri"); i movimenti sono precisamente definiti ("tutta una pedana con le guide, perché lì so-

3 | Esempio di visualizzazione di un'intervista metadatata.

pra ci stavano delle panche e dei tavolini, che venivano avanti, si giravano, facevano un sacco di movimenti") [Fig. 3][2].

E poi c'è l'orgoglio di essere protagonista di quella parte della creazione, con la propria presenza in primo piano, sottolineata più volte. Riascoltandolo, a poco a poco comprendo meglio cosa significhi un sapere legato alle pratiche, un teatro come arte collettiva, un'autorialità che forse non è mai isolata dal resto. D'altra parte, Luca Ronconi in un'intervista con Gianfranco Capitta affermò: "ho sempre rifiutato, facendo marcia indietro, il concetto di autore [...]. Il teatro è soprattutto un lavoro di collaborazione, molto meno di 'autorialità'" (Ronconi, Capitta 2012, 7). Sembravano parole. Ora riesco a dare loro un contenuto.

VI. Secondo. Il non-metodo

Non sempre sarà possibile circoscrivere in maniera definita i temi affrontati nelle interviste. L'incontinenza della memoria è intrinseca alla metodologia della storia orale, gli argini posti dalle domande vengono spesso travalicati. Nel momento in cui viene stabilita con l'intervistatore una relazione di fiducia e di ascolto reciproco, i testimoni, un po' per partecipare soggettivamente al dialogo, un po' per sollecitare un gioco di riconoscimenti e di reminiscenze, si spingono oltre il richiesto, "sviluppando una propria pista ermeneutica" (Cavaglieri 2003, 131). Anche questa è stata per noi un'esperienza: realizzare in prima persona quanto la ricerca storica sia poco prevedibile, quanto l'ascolto, anche di ciò che non avevamo preventivato, permetta la scoperta.

Un primo elemento che, ad un ascolto complessivo delle testimonianze raccolte, spicca è certamente questo: nonostante il lavoro di Luca Ronconi non nasca "dall'applicazione di una teoria" (Ronconi [1999] 2016, 41), i testimoni ricostruiscono i propri ricordi consegnandoci una visione omogenea del suo teatro. Fra un'intervista e l'altra si tendono dei fili, i temi si richiamano, mentre esperienza personale e memoria della scena si intrecciano indissolu-

bilmente (Bortoletti, Sacchi 2018). Anche al di là delle nostre domande, alcune tematiche ritornano con insistenza. Per esempio, la questione del metodo/non-metodo, un tema d'altra parte caro anche a Ronconi (per un'indagine analitica rimando a Longhi 2021, 25-32) e più volte ricordato nel suo *Prove di autobiografia* (Ronconi 2019).

> Per questo ho qualche fastidio a parlare di metodo [...]. Non esiste un metodo da applicare a una drammaturgia perché la drammaturgia per me non è solo l'opera scritta, ma il complesso di relazioni che legano l'autore, l'organizzatore, l'impresario, il pubblico, la committenza eccetera (Ronconi 2019, 215).

Proprio nel tentativo di spiegare il suo non-metodo, Luca Ronconi ci racconta qui del suo modo di lavorare e si sofferma su due questioni: la sua idea espansa di drammaturgia, da un lato; il suo modo di intendere il teatro come processo collettivo, dall'altro. Il metodo non c'è, pare dire Ronconi, nella misura in cui lo si intenda come qualcosa di autonomo dalla prassi. D'altra parte, la prassi in teatro è un processo collettivo che investe le relazioni. La drammaturgia stessa non è solo il testo, ma si espande fino ad abbracciare tutte le componenti del teatro. Molte interviste riprendono questi temi. Ne ricordo due: la prima a Manuela Mandracchia, attrice storica di Luca Ronconi, e la seconda a Daniele Salvo, attore e assistente alla regia in molti spettacoli firmati dal regista, da *Aminta* di Torquato Tasso (1994) a *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare (2008).

> Non si può parlare di un vero e proprio metodo. Non aveva un metodo che gli permettesse di portare gli attori a interpretare i personaggi e i testi in un certo modo. Non si può parlare di un metodo. Certo di una tipicità, sì, cioè di un caratteristico modo di affrontare il testo, di leggere i testi. Questa era la cosa più potente e straordinaria di lui come regista. Irriproducibile d'altra parte. La mancanza di un metodo non ti permette di prenderlo autonomamente, utilizzarlo e riutilizzarlo. Quella che puoi riutilizzare è l'esperienza di una grande esplorazione testuale[3] .

> È qualcosa di irripetibile, faceva parte della sua sensibilità [...]. Luca aveva un approccio che... sì, era ripetibile tecnicamente, cioè nell'analisi del testo, nella sensibilità, nel lavoro sull'accentazione, sul ritmo, però di per sé la sensibilità che aveva Luca era sua, non era trasferibile in qualche modo. Anche se c'erano... come dire, delle chiavi, che lui in qualche modo ha consegnato ad alcuni suoi collaboratori, di lettura dei testi[4].

Manuela Mandracchia e Daniele Salvo ci dicono che il metodo-Ronconi in qualche misura esiste, ma solo nella prassi. È irriproducibile, ma l'esperienza che se ne fa può essere poi riutilizzata. Emiliano Bronzino, a lungo assistente alla regia di Luca Ronconi, completa il quadro e per altre vie ci riporta alla dichiarazione da cui son partita.

> La sua analisi e la sua scomposizione della forma sonora-ritmica della frase per trasmettere il pensiero attraverso la gestione del suono e del ritmo della frase era una dimostrazione totalmente analitica e scientifica, tra virgolette, in qualche maniera precisissima di come si dovesse rappresentare sulla scena il pensiero. [...]. Questa componente qua più razionale di Ronconi, nella mia esperienza, stando di fianco a lui, si mischiava anche con grandissimo artigianato della messinscena. Per artigianato della messinscena dico proprio una prassi [...]. C'è una cosa che non funziona, per quanto abbia un pensiero precisissimo, un pensiero analitico dietro, se non

> funziona, non si utilizza, perché vince sempre, comunque, il palcoscenico su qualsiasi pensiero pregresso, uno. Due: i metodi per arrivare a ottenere quel risultato a volte non erano diretti, per cui mi è capitato più volte che lui mi dicesse cose che poi non diceva agli attori e mi dicesse anche che quelle cose non dovevano essere dette agli attori, perché gli attori ci dovevano arrivare per altre vie[5].

Bronzino mette in relazione la lettura del testo con le necessità della scena, la componente intellettuale e razionale con la prassi, le esigenze interpretative con la concretezza artigianale. L'idea del metodo allora si sdoppia: non uno, ma due metodi, sempre in relazione. E poi Bronzino ricorda anche la strategia messa in atto da Ronconi per realizzare i suoi obiettivi, che contemplava il metodo indiretto. Forse la dialettica metodo/non-metodo potrebbe essere tradotta in modo diverso: un modo di operare che, essendo relazionale e strettamente legato alla prassi, non poteva che essere flessibile, capace di coniugare razionalità e intuito e di investire non solo "l'opera scritta, ma il complesso di relazioni che legano l'autore, l'organizzatore, l'impresario, il pubblico, la committenza eccetera". A distanza di anni, è come se quel modello, niente affatto ideale e tutto reale, lievitasse e segnasse i contorni netti di una artigianalità del teatro, fatta di esperienze e di relazioni, che sotterraneamente trasmettono dei modi di operare. "Ciò che importa è che il viaggio si compia: cioè, che l'opera si compia. E mentre vediamo che si compie, scorgiamo la struttura del suo modello reale" (Milanese 1973, 12).

VII. Terzo: lo spazio e il montaggio scenico

Il mio discorso d'ora in avanti si concentrerà solo su due tematiche che attraversano molte delle interviste raccolte: lo spazio e lo spettacolo infinito. Nel primo caso, sarà soprattutto lo sguardo interno dei teatranti a guidarci; nel secondo, interrogheremo in particolare lo sguardo esterno, quello degli spettatori e delle spettatrici.

> Lui mi ha insegnato proprio l'artigianato di come si gestisce lo spazio scenico, della prossemica, del significato, della gestione dei piani di azione all'interno del palcoscenico e la gestione temporale di ciò che è lo spazio scenico. Queste sono le due grandi lezioni che mi ha dato anche perché sono forse le sue più grandi lezioni di teatro[6].

Sono ancora parole di Emiliano Bronzino che individuano ora il centro del magistero di Luca Ronconi nel suo modo di gestire lo spazio scenico, inteso sia come spazio dell'azione e sia come spazio nella sua relazione con il tempo. E, ancora una volta, l'artigianato torna a segnare un elemento costante, che qui si incontra con un altro aspetto, la relazione necessaria fra palco e platea. Quale che sia il luogo del palcoscenico (il tradizionale palcoscenico all'italiana del Teatro Valle oppure i capannoni di *Infinities*), gli spazi sono l'occasione per sperimentare sempre nuovi rapporti comunicativi fra palcoscenico e platea.

> Sullo spazio, lui rivoluziona, diciamo, elimina qualsiasi preconcetto si abbia sulla gestione dello spazio, fino, appunto, a ritornare a una gestione dello spazio semplicissimo, con quarta parete e un solo palcoscenico. Utilizza qualsiasi luogo per fare teatro, con una grandissima consapevolezza di che cosa si instauri dentro l'attenzione dello spettatore, grazie alla relazione che c'è tra palcoscenico e platea, qualsiasi sia il palcoscenico, qualsiasi sia la platea. Quindi, si passa dal

> Teatro Argentina, utilizzato come un classico teatro all'italiana, a ex capannoni con cinque sale, utilizzati per *Infinities*[7].

E se il palcoscenico "è la porzione di un qualcosa [...] uno spiraglio e non un punto d'osservazione totale. Non è un mondo, ma – ripeto – uno spiraglio" (Ronconi 2019, 249), allora lo spazio include la platea e altro ancora, oltre il palco e oltre il tempo chiuso dello spettacolo. Bronzino non parla mai di opera aperta, ma io inizio a dare concretezza a quell'idea.
Con Claudio Beccaria, capo macchinista, il punto di vista si sposta, si fa più concreto e preciso, come ho scritto in precedenza: non solo i materiali, le misure, gli oggetti, ma anche gli eventi sono esperienze di qualcuno. In relazione alla prima di *Quer pasticciaccio* a Roma, Beccaria ricorda con precisione la parete che cade all'improvviso e le strategie adottate per permettere agli attori di non farsi male.

> Quando abbiamo fatto er fattaccio de Via Merulana [*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*], che facevo cadere questa parete da 10mx6m, dove sotto ce stavano, se me ricordo, se non me sbaglio, 28 persone, dove io avevo fatto i segni delle scarpe dove ognuno doveva arrivare e si doveva fermare. [...] Quando veniva giù 'sta parete, era una cosa impressionante, il pubblico rimaneva a bocca aperta. A parte il vento che veniva giù [...]. Ricordo questo, che alla prova generale, siccome il datore luce aveva aggiunto dei porta gelatina, delle bandiere, a un proiettore, quando ho mandato giù la parete, si è fatto un po' di rumore, perché ha toccato una bandiera e uno delle comparse scappò dal palcoscenico[8].

Colpisce soprattutto un dettaglio: il "vento che veniva giù". Quella parete che cade non è una strana immagine astratta, sterilizzata: è calata dentro un contesto in cui uomini e donne, attori attrici spettatori spettatrici tecnici sono presenti, con i loro corpi. C'è la paura e c'è anche il vento che veniva giù.

Una testimonianza decisamente interessante per la forza con cui apre la riflessione sulla relazione fra spazio e suono è quella di Hubert Westkemper. Sound designer che, a partire dal 1986 con lo spettacolo *Ignorabimus*, avvia il sodalizio con Luca Ronconi. Durante il lungo percorso con il regista, Westkemper ha curato l'ambientazione sonora di molte produzioni nei più disparati spazi scenici, dalla conversione in senso teatrale di strutture non teatrali (Manzella 1987), come il Fabbricone di Prato e l'Ex Sala Presse del Lingotto di Torino, alla gestione pratica di palcoscenici tradizionali come, il Teatro Argentina di Roma e il Piccolo Teatro Strehler di Milano. Westkemper affronta la questione dello spazio da una prospettiva pratica e materiale, legata alla profondità acustica e alla localizzazione corretta del suono e della voce microfonata in teatro. Da quest'angolatura, il suono amplificato non è un arredo estetico, ma ha una sua valenza espressiva, diventa strumento indispensabile nella costruzione dello spazio scenico in cui agisce il corpo dell'attore e dello spazio visivo e percettivo del pubblico.

> Il periodo romano tutto sommato è stato un periodo molto tranquillo, perché, come diceva anche Ronconi, il palcoscenico, la graticcia, sono una bella invenzione. Lui, a parte che era ironico, autoironico, sapeva apprezzare la comodità. Qui stavi seduto, in platea, in delle poltroncine comode e le cose si svolgevano sul palcoscenico. [...] Non sono mai stati spettacoli facili [...] Il lavoro grosso che è stato fatto sia nel *Re Lear*, nel *Pasticciaccio* e in *Alcesti* di Samuele. Lui usava sempre

> tutto il palcoscenico fino in fondo, in fondo, in fondo. Quindi c'era una profondità che acusticamente non era gestibile. Uno dei lavori grossi era quello di amplificare le voci per portarle verso il pubblico, che stava a 30/40 metri di distanza. Oltre al fatto che non c'erano ancora i microfoni di grande qualità, l'amplificazione ha una pecca enorme: appiattisce quello che senti. [...] Il problema vero è dove amplifico la voce [...] Se si fa un'amplificazione che si fa abitualmente di mettere una cassa a sinistra e una a destra e da lì esce il suono, se un attore sta a 30 metri di profondità e io sento la voce, mi manca completamente il nesso, non identifico neanche da dove arriva la voce. Quindi il lavoro che ho fatto in quel periodo... ero diciamo fissato sulla localizzazione corretta della provenienza del suono, perché più coincide quello che vedi con quello che senti acusticamente e quello che senti attraverso un impianto, meglio è, perché non facciamo conferenze, ma facciamo appunto teatro, dove la bella profondità visiva deve corrispondere a qualcosa di simile anche dal punto di vista elettro-acustico[9].

Questa volta il rapporto palco-platea è indagato attraverso il paesaggio sonoro e la sua definizione. La chiarezza della costruzione scenica passa attraverso la giusta localizzazione del suono e di come questo viene percepito dall'esterno.

VIII. Quarto: un teatro a memoria futura: lo spettacolo infinito

> Il palcoscenico come luogo attraversato dall'opera, se lo si intende come spazio, consiste nei dodici metri del boccascena, come tempo, nelle due ore, due ore e mezzo concesse dagli orari dei mezzi di trasporto. [...] Solo così, pare, può avere luogo quell'amplesso con la platea, quell'identificazione totale in cui, per molti, consiste il vero senso del teatro. Più volte accusato di essere uno sprezzatore del pubblico – ma non è vero, semmai sono un sostenitore della sua libertà –, continuo a pensare che quell'amplesso non esista e che la ricchezza della comunicazione teatrale sia ancora viva proprio perché è impossibile un simile abbraccio completo e appagante (Ronconi 2019, 22).

Un tratto peculiare del teatro di Luca Ronconi è lo spettacolo infinito, capace di estendersi e dilatarsi oltre lo spazio e il tempo dell'evento. Anche per questo motivo, il palcoscenico è per il regista un luogo di passaggio "per lo spettacolo e per il tragitto emotivo e intellettuale" (Ronconi 2019, 21) che compie mettendolo in scena. Lo spettatore, immerso in questo universo scenico in continua espansione, diventa un attivo costruttore di significato, scegliendo il proprio percorso associativo e soffermandosi sugli elementi che più lo colpiscono. L'esperienza visiva e mentale che ne deriva non si esaurisce nel tempo scenico dell'evento, né richiede una comprensione immediata e globale della rappresentazione. Piuttosto, in un tempo extra-scenico, lo spettatore sviluppa una riflessione personale a partire dai concetti e dai personaggi dell'opera, ricostruendone il significato complessivo. Nel 1996, in piena direzione dello stabile capitolino, Luca Ronconi in un'intervista con Stefania Chinzari rilasciata per "l'Unità", dichiara: "Sono contrarissimo all'idea che uno spettacolo debba impadronirsi totalmente dell'attenzione dello spettatore. Rivendico un diritto alla distrazione, all'alzarsi in piedi, uscire, tornare [...]. Personalmente, ho cercato di dare una struttura alla licenza di distrazione dello spettatore seguendo un mio ideale di allestimento che è quello che permette la fuga" (Ronconi, Chinzari 1996, 31). Di volta in volta, Ronconi crea itinerari spettacolari e percettivi: accanto alla relazione dentro/fuori scena, spazio della finzione/spazio della realtà, importante per lui è instaurare un rapporto provocatorio e diretto con lo spettatore, affinché compia il suo viaggio.

> Era un'esperienza potente, perché ne sentivi la stratificazione, anche dentro di te. Era anche il tuo spettacolo [...]. Mi ricordo la sensazione di uscire fuori dal teatro, *I sei personaggi in cerca d'autore* mi aveva dato questa sensazione, in silenzio, cioè non avere niente da dire, essere un po' frastornati, positivamente frastornati da quello che avevi visto. Ecco del teatro, questa esperienza un po', diciamo, primitiva, primigenia nel senso essere di fronte improvvisamente... si apre un qualcosa che non avevi mai visto e che ti sovverte un po' le budella. Quell'esperienza teatrale che è un po' di pancia, un po' meno di testa, sicuramente con gli spettacoli di Ronconi ho imparato a conoscerla e sono molto geloso di quel silenzio[10].

I ricordi sono di Milo Adami, ora documentarista e ricercatore, al tempo studente di liceo e attivo partecipante dei laboratori promossi da Sandro Piccioni durante la direzione ronconiana del Teatro di Roma. La testimonianza di Adami supera il "problema Ronconi" (Monaco 1974, 7), quindi il gigantismo macchinistico, le operazioni teoriche, il neobarocchismo, per privilegiare un'esperienza teatrale vissuta a livello emotivo, piuttosto che intellettuale. Durante l'intervista, Milo Adami accosta il silenzio post-spettacolo al mutismo dei reduci di trincea, rievocando le riflessioni di Walter Benjamin in *Esperienza e povertà*: un silenzio che incarna l'inesprimibile e l'intensità dell'esperienza vissuta. Più avanti, confessa di non ricordare alcun dettaglio scenografico degli spettacoli visti, fatta eccezione per l'allestimento di *Lolita sceneggiatura* al Piccolo Teatro di Milano (2001). Vivida in lui è l'esperienza vissuta come spettatore, "curioso, con i sensi aperti"[11], interpretando attivamente la forma teatrale ricercata da Luca Ronconi: "il mio spettacolo ideale, è un obiettivo perennemente in fuga, non necessariamente quello che si coglie per intero in quel determinato spazio e in quel determinato tempo" (Ronconi 2019, 21).

Da un lato in continuità con questa testimonianza, anche Clara Margani, docente in pensione, si autodefinisce "spettatrice attiva"[12], per indicare sia il coinvolgimento durante la fruizione dello spettacolo, inclusi i momenti di tensione accumulata, sia il tempo dedicato alla rielaborazione successiva. E poi sottolinea un'esperienza molto particolare da spettatrice: l'insicurezza. Come Brecht che invitava allo stupore, così Clara Margani ci ricorda che l'insicurezza ci muove al di là del previsto, ci sposta altrove, apre la possibilità della conoscenza. Per questo "gli spettacoli di Ronconi hanno lasciato un segno": di lì "si è aperto un mondo, un'altra situazione"[13], la scoperta di una lettura testuale inedita, lo spiazzamento come esperienza spettatoriale. L'insicurezza, la paura, l'emotività, l'incertezza sono tutti elementi attivi di lettura di uno spettacolo. L'esperienza di Clara Margani si configura come un percorso di coinvolgimento totale, dove la sfera emotiva e la dimensione intellettuale si intrecciano indissolubilmente.

IX. Un progetto che prosegue

Dopo alcuni anni dalla fine del laboratorio romano, su proposta di Marta Marchetti, dell'Università di Roma La Sapienza, Ormete, il Teatro Stabile di Torino e il Piccolo Teatro di Milano hanno accolto l'idea di proseguire la ricerca sul campo. Hanno preso l'avvio così altri due progetti su Luca Ronconi a Torino e a Milano che proseguiranno l'indagine, ciascuno con un proprio orientamento, tutti attraverso i metodi della storia orale. Ciò che certamente ha ca-

ratterizzato il primo passo di questo percorso è stato il suo orientamento prevalentemente didattico. In un tempo in cui il teatro tende a diventare nella società contemporanea sempre più marginale, chiedere alle giovani generazioni la responsabilità di ereditare e di confrontarsi da protagonisti con la storia e con chi ne è stato attore, è forse una delle possibilità per non perdere completamente il senso del nostro fare di studiosi e studiose e dei tanti uomini e donne di teatro che ancora agiscono e creano.

Note

[*] I paragrafi I, II, III e IX sono di Donatella Orecchia; i paragrafi IV, V, VI, VII e VIII sono di Arianna Morganti.

[2] 00:17:58 – 00:18:40. Intervista a Claudio Beccaria di Barbara Berardi e Federica Ferraro, 31 maggio 2021, Teatro India, Roma, in *La memoria del teatro. Luca Ronconi e Roma* – Patrimonio orale.

[3] 00:02:40 – 00:03:37. Intervista a Manuela Mandracchia di Barbara Berardi e Federica Ferraro, 20 maggio 2021, Teatro Argentina, Roma, in *La memoria del teatro. Luca Ronconi e Roma* – Patrimonio orale.

[4] 00:22:23 – 00:23:09. Intervista a Daniele Salvo di Massimiliano Davies e Arianna Morganti, 13 maggio 2021, Sala Enriquez, Teatro Argentina, Roma, in *La memoria del teatro. Luca Ronconi e Roma* – Patrimonio orale.

[5] 0:12:37 - 00:16:10. Intervista a Emiliano Bronzino di Barbara Berardi e Federica Ferraro, 13 maggio 2021, Piattaforma Zoom, in *La memoria del teatro. Luca Ronconi e Roma – Patrimonio orale*.

[6] 01:14:05 – 01:14:28. Intervista a Emiliano Bronzino, cit.

[7] 01:15:12 – 01:16:17. Intervista a Emiliano Bronzino, cit.

[8] 00:10:14 – 00:11:22. Intervista a Claudio Beccaria, cit.

[9] 00:20:25 – 00:24:12. Intervista a Hubert Westkemper di Claudia Raboni e Francesca Zetto, 18 maggio 2021, Teatro Argentina, Roma, in *La memoria del teatro. Luca Ronconi e Roma* – Patrimonio orale.

[10] 00:14:09 – 00:15:32. Intervista a Milo Adami di Massimiliano Davies e Arianna Morganti, 1° giugno 2021, Piattaforma Zoom, in *La memoria del teatro. Luca Ronconi e Roma* – Patrimonio orale.

[11] 00:30:24. Intervista a Milo Adami, cit.

[12] 00:12:22. Intervista a Clara Margani di Massimiliano Davies e Arianna Morganti, 20 maggio 2021, Sala Enriquez, Teatro Argentina, Roma, in *La memoria del teatro. Luca Ronconi e Roma* – Patrimonio orale.

[13] 00:51:07 – 00:51:22. Intervista a Clara Margani, cit.

Riferimenti bibliografici

Bortoletti, Sacchi 2018
F. Bortoletti, A. Sacchi, *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, Bologna 2018.

Bronzino 2015
E. Bronzino, *Il mio maestro: ricordo di Luca Ronconi*, “Mimesis Journal” 4 (2015), 17-26.

Carlotto, Ponte di Pino 2021
R. Carlotto, O. Ponte di Pino (a cura di), *Regìa Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, Macerata 2021.

Cavaglieri 2003
L. Cavaglieri, *Invito al teatro di Luca Ronconi*, Milano 2003.

Giannachi, Westerman 2018
G. Giannachi, J. Westerman (eds), *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practice*s, London-New York 2018.

Guarino 2008
R. Guarino, *Il teatro nella storia: gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari 2008.

Lepecki, 2010
A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance*s, "Dance Research Journal" 42 (2010), 28-48.

Longhi 2016
C. Longhi (a cura di), *La regia in Italia, oggi: per Luca Ronconi*, "Culture teatrali: studi, interventi e scritture" 25 (2016).

Longhi 2021
C. Longhi, *Cours de mise en scène générale. Piccolo breviario del (non-)metodo Ronconi*, in R. Carlotto, O. Ponte di Pino (a cura di), *Regìa Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, Macerata 2021, 25-32.

Manzella 1987
G. Manzella, *Il teatro di Penelope. Architetture Teatrali Due*, "Patalogo" 10 (1987), 149-151.

Marchetti 2016
M. Marchetti, *Guardare il romanzo: Luca Ronconi e la parola in scena*, Catanzaro 2016.

Milanese 1973
C. Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Milano 1973.

Meldolesi 1984
C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, "Inchiesta" 67 (1984), 102-111.

Meldolesi 1989
C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, "Teatro e Storia" 7 (ottobre 1989), 199-214.

Monaco 1974
V. Monaco, *Interrogativi su Luca Ronconi*, "l'Unità" (27 aprile 1974), 7.

Orecchia 2013
D. Orecchia, *"Evento vissuto" ed "evento ricordato": la memoria e il teatro. Linguaggi e strategie della narrazione tra fine Ottocento e inizio Novecento*, "Biblioteca teatrale" 105-106 (2013), 73-90.

Orecchia, Cavaglieri 2018
D. Orecchia, L. Cavaglieri, *Fonti orali e performance*, Bologna 2018.

Orecchia, Cavaglieri 2018
D. Orecchia, L. Cavaglieri, *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Torino 2018.

Portelli 1999
A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Roma 1999.

Passerini 1985
L. Passerini, *Storia e soggettività: Le fonti orali, la memoria*, Firenze 1985.

Perks, Thomson 2016
R. Perks, A. Thomson. *The Oral History Reader 3rd ed.*, London 2016.

Ricœur 2003
P. Ricœur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano 2003.

Ricœur 2012
P. Ricœur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna 2012.

Roms 2008
H. Roms, *What's Welsh for Performance? Beth yw 'performance' yn Gymraeg? An Oral History of Performance Art in Wales 1968-2008*, Cardiff 2008.

Roms, Edwards 2011
H. Roms, R. Edwards, *La storia orale come pratica site-specific: localizzare la storia dell'arte performativa in Galle*s, in S. Trower (a cura di), *Luogo, scrittura e voce nella storia orale*, New York 2011, 171-191.

Roms 2013
H. Roms, *Archiving Legacies: Who Cares for Performance remains?*, in G. Borggreen, R. Gade (eds), *Performing Archives / Archives of Performance*, Copenhagen 2013, 35-52.

Ronconi 1994
L. Ronconi, *A proposito di istituzioni*, "Patalogo" 17 (1994), 123-127.

Ronconi [1999] 2016
L. Ronconi, *Il mio teatro* [1999], ora in C. Longhi (a cura di), *La regia in Italia, oggi: per Luca Ronconi*, "Culture teatrali: studi, interventi e scritture" 25 (2016), 41-51.

Ronconi 2005
L. Ronconi, *Ero un attore, che poi si è messo a fare il regista*, "Patalogo" 28 (2005), 246-247.

Ronconi 2019
L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano 2019.

Ronconi, Capitta 2012
L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza*, Roma 2012.

Ronconi, Chinzari 1996
L. Ronconi, S. Chinzari, *Ronconi e la tivù "Gli spettatori? Uno e centomila"*, "l'Unità" (3 gennaio 1996), 31.

Schino 2018
M. Schino, *Un luogo incerto. Riflessioni a partire da un progetto di fonti orali sul training all'Odin Teatret*, in L. Cavaglieri, D. Orecchia (a cura di), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Bologna 2018, 77-112.

Schneider 2011
R. Schneider, *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment*, Londra-New York 2011.

Taylor 2003
D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham 2003.

English abstract

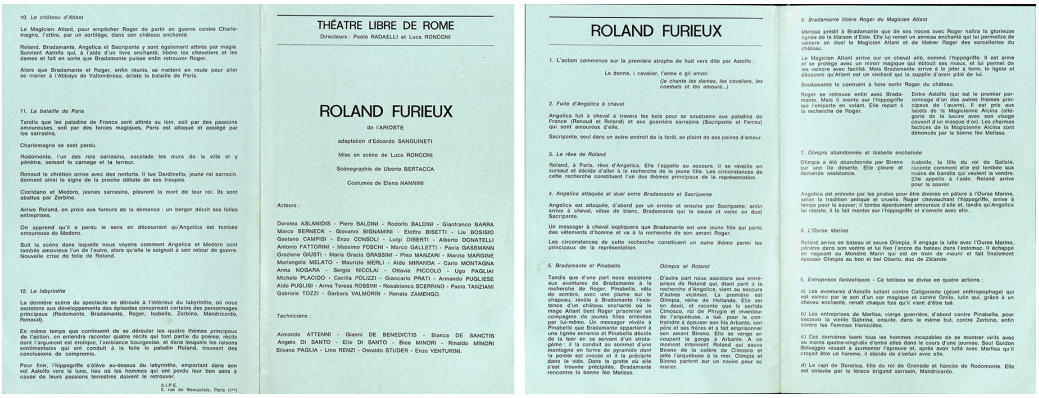
This article aims to explore the relationship between oral history methodologies applied to live performance and the transmission of theatrical knowledge to new generations. The first part of the paper, authored by Donatella Orecchia, will intertwine research and teaching practices, clarifying the theoretical and methodological framework and identifying key issues, such as the importance of oral memory, to illuminate the complexities of ephemeral theatre, and oral sources, considered here as repositories of theatrical knowledge, to explore the centrality of experiential narratives, and the multiplicity of perspectives in constructing the memory of live performance. In this context, the experience of 12 young university students engaging with the cultural and artistic legacy of Luca Ronconi can serve as a particularly interesting example of a project able to intertwine research and teaching, in which memory is constructed and inherited. In line with this, the second part of the paper, authored by Arianna Morganti, will explore specific aspects of that experience and will include a partial analysis of the audio documents uploaded to the "Patrimonio Orale" platform. Therefore, this paper will illustrate how practices of oral memory and the use of oral sources can be used to explore the lasting memory of a master like Luca Ronconi, addressing the issue of knowledge transmission.

keywords | Oral History; Luca Ronconi; Oral Heritage.

Bernard Dort e l'enigma Ronconi

Il teatro dell'irrappresentabile

Erica Magris



THÉATRE LIBRE DE ROME

Directeurs : Paolo RADAELLI et Luca RONCONI

ROLAND FURIEUX

de l'ARIOSTE

adaptation d'Edoardo SANGUINETI

Mise en scène de Luca RONCONI

Scénographie de Uberto BERTACCA

Costumes de Elena NANNINI

Acteurs :

Dorotea ASLANIDIS - Piero BALDINI - Rodolfo BALDINI - Gianfranco BARRA
Marco BERNECK - Giovanni BIGNAMINI - Elettra BISETTI - Lia BOSISIO
Gaetano CAMPISI - Enzo CONDOLI - Luigi DIBERTI - Alberto DONATELLI
Antonio FATTORINI - Massimo FOSCHI - Marco GALLETTI - Paola GASSMANN
Graziano GIUSTI - Maria Grazia GRASSINI - Pino MANZARI - Marzio MARSINE
Mariangela MELATO - Maurizio MERLI - Aldo MIRANDA - Carlo MONTAGNA
Anna NOGARA - Sergio NICOLAI - Ottavia PICCOLO - Ugo PAGLIAI
Michele PLACIDO - Cecilia POLIZZI - Giancarlo PRATI - Armando PUGLIESE
Aldo PUGLISI - Anna Teresa ROSSINI - Rosalbacca SCERRINO - Paola TANZIANI
Gabriele TOZZI - Barbara VALMORIN - Renata ZAMENGO.

Techniciens :

Armando ATTENNI - Gianni DE BENEDICTIS - Bianca DE SANCTIS
Angelo DI SANTO - Elio DI SANTO - Bino MINORI - Rinaldo MINORI
Silvano PAGLIA - Lino RENZI - Osvaldo STUDER - Enzo VENTURINI.

ROLAND FURIEUX

1. L'action commence sur la première strophe de huit vers dite par Astolfo :

Le donne, i cavalier, l'arme e gli amori
(Je chante les dames, les cavaliers, les
combats et les amours...)

2. *Fuite d'Angelica à cheval*

Angelica fuit à cheval à travers les bois pour se soustraire aux paladins de France (Renaud et Roland) et aux guerriers sarrasins (Sacripante et Ferrau) qui sont amoureux d'elle.

Sacripante, seul dans un autre endroit de la forêt, se plaint de ses peines d'amour.

3. *Le rêve de Roland*

Roland, à Paris, rêve d'Angelica. Elle l'appelle au secours. Il se réveille en sursaut et décide d'aller à la recherche de la jeune fille. Les circonstances de cette recherche constituent l'un des thèmes principaux de la représentation.

4. *Angelica attaquée et duel entre Bradamante et Sacripante*

Angelica est attaquée, d'abord par un ermite et ensuite par Sacripante, enfin sauvée à cheval, vêtue de blanc, Bradamante qui la sauve et voinc en duel Sacripante.

Un messager à cheval explíquera que Bradamante est une jeune fille qui porte des vêtements d'homme et va à la recherche de son amant Roger.

Les circonstances de cette recherche constituent un autre thème parmi les principaux de la représentation.

5. *Bradamante et Pinabello* *Olimpia et Roland*

Tandis que d'une part nous assistons aux aventures de Bradamante à la recherche de Roger, Pinabello, vêtu d'un manteau noir et d'un grand chapeau, révèle à Bradamante l'existence d'un château enchanté où le mage Atlant tient Roger prisonnier en compagnie de jeunes filles enlevées à leurs familles. Bradamante apprend à Pinabello que Bradamante appartient à une lignée ennemie et Pinabello décide de la tuer en se servant d'un stratagème ; il la conduit au sommet d'une montagne et, après avoir prétendu que la pointe est creuse et il la précipite dans le vide. Dans la grotte où elle s'est trouvée précipitée, Bradamante rencontre la bonne fée Melissa.

D'autre part nous assistons aux entreprises de Roland qui, étant parti à la recherche d'Angelica, vient au secours d'Olimpia, fille du roi de Hollande et de Olimpia, reine de Hollande. Elle est en, deuil, et raconte que le perfide Cimosco, roi de Pirogia et inventeur de l'arquebuse, a fait, pour la conquérir, massacrer tous les hommes de son pays et ses frères et a fait emprisonner son amant Birenno. Elle se venge en coupant la gorge à Artante. A ce moment intervient Roland qui sauve Olimpia et, après avoir livré bataille contre l'arquebuse à la mer, Olimpia et Birenno partent sur un navire pour se marier.

6. *Bradamante libère Roger du Magicien Atlant*

Melissa prédit à Bradamante que de ses noces avec Roger naîtra la glorieuse lignée de la Maison d'Este. Elle lui remet un anneau enchanté qui lui permettra de vaincre en duel le Magicien Atlant et de libérer Roger des sortilèges du château.

Le Magicien Atlant arrive sur un cheval ailé, nommé l'Hippogriffe. Il est armé et se protège avec un miroir magique qui réduit ses maux et lui permet de voir ce qui se passe derrière lui. Bradamante arrive à la rescousse, la lutte est déclenchée qu'Atlant est un vieillard qui la supplie d'avoir pitié de lui.

Bradamante le contraint à faire sortir Roger du château.

Roger se retrouve enfin avec Bradamante. Mais il monte sur l'Hippogriffe qui l'emporte en volant. Elle repart à la recherche de Roger.

Entre Astolfo (qui est le premier personnage d'un des autres thèmes principaux de l'ascent). Il est pris aux cheveux par Alcine qui, après l'avoir porté de la lucine avec son visage couvert d'un masque d'or). Les charmes hostiles de la Magicienne Alcina sont dénoncés par la bonne fée Melissa.

7. *Olimpia abandonnée et Isabella enchaînée*

Olimpia a été abandonnée par Birenno en une île déserte. Elle pleure et demande assistance.

Isabella, la fille du roi de Galicia, arrive, conduite par des bandits qui veulent la vendre. Elle appelle à l'aide. Roland arrive pour la sauver.

Angelica est entraînée par les pirates pour être donnée en pâture à l'Ourse Marine, selon la tradition antique et cruelle. Roger chevauchant l'hippogriffe, arrive à temps pour la sauver; il tombe éperdument amoureux d'elle et, tandis qu'Angelica lui révèle, il la fait monter sur l'hippogriffe et s'envole avec elle.

8. *L'Ourse Marine*

Roland arrive en bateau et sauve Olimpia. Il engage la lutte avec l'Ourse Marine, pénètre dans son ventre et lui fixe l'ancre du bateau dans l'estomac. Il échappe en nageant au Monstre. Mort qui est en train de mourir et fait finalement épouser Olimpia au bon et bel Oberto, duc de Zélande.

9. *Entreprises fantastiques* - Ce tableau se divise en quatre actions :

a) Les aventures d'Astolfo luttant contre Caligorante (géant anthropophage) qui est vaincu par le son d'un cor magique et contre Orillo, lutin qui, grâce à un cheveu enchanté, rendait chaque fois qu'il vient d'être tué.

b) Les entreprises de Martisa, vierge guerrière, d'abord contre Pinabello, pour secourir la vieille Gabrina, ensuite, dans le même but, contre Zerbino, enfin contre les Femmes Homicides.

c) Ces dernières tuent tous les hommes incapables de se montrer virils avec au moins quatre-vingts d'entre elles dans le sous d'une journée. Seul Guidon croyait être un homme, il décide de s'enfuir avec elle.

d) Le rapt de Doralice, fille du roi de Grenade et fiancée de Rodomontia. Elle est enlevée par le féroce brigand sarrasin, Mandricardo.

1-2 | Programma di sala, fronte e retro, dell'*Orlando furioso* al Théâtre des Nations, Parigi, 1970 (Fonds Dort, Université Sorbonne Nouvelle, Théâtrothèque Gaston Baty).

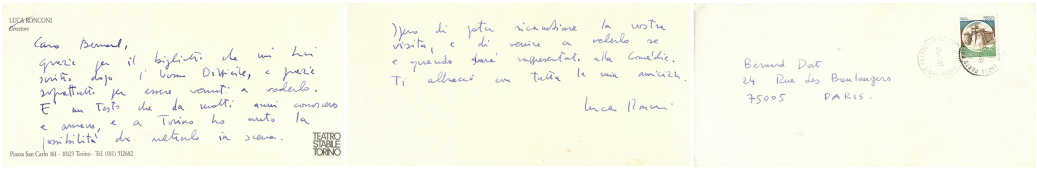
La ricezione di Luca Ronconi in Francia

Al principio, un trionfo di pubblico e di critica: il rapporto di Ronconi con la Francia comincia il 4 maggio 1970, con l'immenso e inatteso successo dell'*Orlando furioso* presentato alle Halles di Baltard nell'ambito del Théâtre des Nations. Le scene parigine, che costituiscono all'epoca una piattaforma privilegiata di circuitazione, riconoscimento e approfondimento critico per il teatro internazionale (Bradby, Delgado 2002), consacrano allora questo regista italiano ancora sconosciuto oltralpe. Il seguito, però, si configura, a un primo sguardo, come incontro certo non mancato, ma non del tutto compiuto. Se una decina di spettacoli, a cui si aggiungono otto messe in scene liriche (Filacanapa, Magris 2021), trovano spazio in istituzioni importanti (Théâtre des Nations, Festival d'Automne, Théâtre de l'Odéon, Comédie-Française), la presenza di Ronconi sulle scene francesi rimane intermittente, in particolare per il teatro parlato, rispetto alla quale lunghi e ricorrenti sono i periodi di assenza (1976-1986, 1988-1995, 2000-2006, 2008-2015)[1]. Inoltre, le rappresentazioni in Francia provocano frequentemente le reazioni perplesse o apertamente ostili della critica (Filacanapa, Magris 2021), intrappolata nell'orizzonte di attesa generato dal colpo di fulmine ariostesco, che il regista tende puntualmente a spiazzare e contraddire. Nel 1980, Colette Godard, piuma teatrale di *Le Monde* dal 1970 al 1995, afferma:

> Ronconi a beau venir et revenir donner la mesure de son génie délirant, de sa violence, de la complexité de ses recherches avec la maison pièce de *XX*, les machineries broyeuses de l'*Orestie* (sept heure de spectacle), il reste l'homme de l'*Orlando*, un Italien de soleil, d'outrance et de folklore verdien (Godard 1980, 46 e 49).
> [Per quanto Ronconi torni e ritorni a dare la misura del suo genio delirante, della sua violenza, della complessità delle sue ricerche con le stanze di *XX*, i macchinari trituratori dell'*Orestea* (sette ore di spettacolo), Ronconi resta l'uomo dell'*Orlando*, un italiano di sole, d'eccesso e di folklore verdiano].

Rispetto ad altri artisti italiani che in Francia hanno trovato un terreno istituzionale fertile per dare una dimensione europea al loro lavoro e degli interlocutori attenti capaci di avviare scambi fecondi e di costruire una memoria vivente dei loro spettacoli – si pensi a Jean-Paul Manganaro per Carmelo Bene, a Bernard Dort, Odette Aslan e Myriam Tanant per Giorgio Strehler – le incursioni nell'ambiente teatrale d'oltralpe sembrano possedere, a un primo esame, una minor rilevanza nel percorso di Ronconi, più incentrato su un fertile nomadismo italiano.

Un'esplorazione più approfondita degli archivi francesi alla ricerca delle tracce lasciate dai passaggi di Ronconi getta una diversa luce su questo quadro a mezze tinte. Tre sono i momenti in cui Ronconi frequenta intensivamente il teatro francese. Il primo, dal 1970 al 1975, fa seguito al successo dell'*Orlando* e comprende degli spettacoli significativi nel percorso del regista, come *XX* (Ronconi 2019, 220-224 e 258-261), *Orestea*, *Utopia*. Il secondo è più concentrato, nell'autunno del 1987: il Festival d'Automne diretto da Michel Guy programma al Théâtre des Amandiers diretto da Patrice Chéreau due creazioni realizzate in Italia, *La serva amorosa* (13-17 ottobre) e *Amor nello specchio* (18-22 novembre), e la Comédie-Française presenta una produzione originale de *Le Marchand de Venise* (10 novembre 1987-14 gennaio 1988). Infine, il terzo momento, che prende forma nella scia dei molteplici incontri del 1987, è centrato piuttosto sulla trasmissione ed è situato all'inizio degli anni 1990, grazie all'attività dell'Académie Expérimentale des Théâtres, fondata da Michèle Kokosovski, Georges Banu e Alain Crombecque[2]. A livello critico, la bibliografia francese su Ronconi annovera, oltre alle regolari recensioni sulla stampa, diversi articoli specialistici e un numero rilevante interviste che si intensificano in questi periodi – che abbiamo riportato nella nota bibliografica –, ma è priva di studi monografici di rilievo, ad eccezione de *Il rito perduto* di Franco Quadri, tradotto prontamente nel 1974, e del volume curato da Ginette Herry (1987), specialista di letteratura teatrale italiana, incentrato su *La serva amorosa*, contenente la traduzione del testo goldoniano, dei saggi di studiosi italiani e due lunghe interviste. La flagrante assenza di pubblicazioni rilevanti nasconde però un terreno di scambi più informali e distribuiti, che, ipotizziamo, hanno contribuito a sostenere il percorso di Ronconi in momenti chiave della sua carriera, determinando dapprima la consacrazione sperimentale nell'alveo del teatro di ricerca internazionale culminata con la nomina alla direzione del Settore Musica e Teatro della Biennale di Venezia nel 1974, e in seguito la consacrazione istituzionale nel pantheon della grande regia, che prelude alla nomina alla direzione del Teatro Stabile di Torino. Infine la valorizzazione della dimensione pedagogica e l'esperienza di atelier agili e intensivi, con giovani attori e registi di orizzonti diversi, ha forse rafforzato la progettualità di Ronconi in questo ambito.



3-4-5 | Biglietto manoscritto di Luca Ronconi a Bernard Dort, 1991 (Fonds Dort, Université Sorbonne Nouvelle, Théâtrothèque Gaston Baty).

Colette Godard, Bernard Dort, Ginette Herry e Georges Banu sono i critici che in Francia si sono maggiormente interessati a Ronconi e si sono adoperati, non tanto a spiegare – essi affidano piuttosto questo ruolo a Franco Quadri, riconosciuto come un'autorità sull'argomento (Tosetto 2018, 918-919) – quanto a interrogare e cercare di capire il suo lavoro. Questo articolo, parte di una ricerca più ampia, si concentra sulla relazione fra Ronconi e Dort, figura prominente degli studi teatrali della seconda metà del Novecento, grande conoscitore del teatro europeo e italiano in particolare, che ha scritto relativamente poco sul regista, ma che lo ha conosciuto e frequentato dall'*Orlando* fino alla morte, alla metà degli anni Novanta. Ricostruire il tracciato frastagliato di questo rapporto, che si dipana fra scambi ricorrenti ma irregolari, affinità sotterranee, incomprensioni e acuti varchi interpretativi, permette non solo di rendere conto di una lettura critica della poetica ronconiana, ma anche di entrare nel tessuto delle dinamiche relazionali fra Ronconi e l'ambiente teatrale francese. Confrontando i materiali editi con i documenti d'archivio conservati alla Théâtrothèque Gaston Baty, all'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) e nell'Archivio Ronconi, tenteremo quindi di ricostruire il percorso di spettatore ronconiano di Dort e il suo legame personale con il regista, per concentrarci poi sullo sguardo critico che egli sviluppa sul suo lavoro nel corso degli anni.

Sopralluogo dortiano. Una relazione 'carsica'

In calce alla fotocopia di una sua recensione di *Ignorabimus* inviata a Dort, in cui compare una foto di Luca Ronconi, un anonimo collega della Freie Universität di Berlino annota divertito: "Il te ressemble un peu!" ("Un po' ti assomiglia!": s.a. 1986). Oltre alla barba brizzolata e poi bianca, Dort e Ronconi, nati a quattro anni di distanza, condividono altre caratteristiche ben più pregnanti: innanzitutto l'estrema prolificità – si contano a centinaia tanto gli articoli, i saggi e le comunicazioni realizzate dal primo che le regie e i progetti creati dal secondo; il gusto per la formazione – per entrambi l'insegnamento è un pilastro della loro attività –; e, infine, una paradossale marginalità, sottolineata dallo stesso Dort. Se egli infatti dice di sé "J'ai toujours été marginal" ("sono sempre stato marginale": Meyer-Plantureaux 2000, 268), di Ronconi scrive: "À la différence de son ainé, Giorgio Strehler, il est demeuré un marginal. Mais c'est le marginal le plus prolifique, le plus fastueux et le plus déconcertant qui soit" ("A differenza del suo precedessore, Giorgio Strehler, è rimasto un marginale. Ma è il marginale più prolifico, fastoso e sorprendente che esista": Dort 1988, 504). Entrambi attraversano il loro tempo tracciando traiettorie singolari, allo stesso tempo aperte, multidirezionali, e estremamente coerenti nel loro costruirsi da un punto di vista marcatamente personale.

La figura poliedrica di Bernard Dort – critico, docente universitario e insegnante al Conservatoire e alla scuola del T.N.S., creatore e animatore di riviste, *dramaturg*, traduttore – ha giocato un ruolo di primo piano nel costruire un territorio comune fra studi teatrali, vita del teatro e preoccupazione politica. Spettatore instancabile, ha contribuito alla comprensione approfondita di poetiche registiche individuali e al riconoscimento – a volte all'anticipazione – di snodi fondamentali della storia del teatro e di tendenze emergenti sulla scena a lui contemporanea. Come testimonia uno dei suoi primi allievi alla Sorbonne, il regista Jacques Lassalle, "Dort se fit intercesseur autant que mémorialiste. Inlassablement, il arpenta, éclaira, mit en rapport et en perspective. Il n'était pas seul, bien sûr, mais à sa manière fraternelle et discrète, il précédait chaque fois" ("Dort è stato tanto un intercessore quanto un memorialista. Instancabilmente, ha esplorato, illuminato, connesso e messo in prospettiva. Naturalmente non era il solo, ma nel suo modo fraterno e discreto, ogni volta precedeva [gli altri]": Lassalle 1995, 8). Grazie alle sue conoscenze linguistiche, questo "intellectuel singulier, en marge, dont l'influence, le rayonnement, ont dépassé le cercle restreint du théâtre" ("intellettuale singolare, ai margini, la cui influenza, la cui autorevolezza sono andate oltre il cerchio ristretto del teatro": Meyer-Plantureaux 2001, 8), ha operato, durante tutta la sua carriera, come un mediatore fra la cultura teatrale francese e quelle tedesca e italiana. Il Piccolo Teatro di Giorgio Strehler, scoperto nel 1958, è un punto fermo della sua riflessione appassionata sul rapporto tra teatro e mondo. A fronte della trentina di pubblicazioni incentrate esplicitamente sugli spettacoli strehleriani, ad esempio, a cui si aggiungono i molteplici riferimenti nei saggi di ordine più generale, i tre articoli su Luca Ronconi che Chantal Meyer-Plantureaux inserisce nella sua copiosa bibliografia postuma paiono aneddotici (Meyer-Plantureaux 1997).

Gli archivi Bernard Dort conservano però tracce di una prolungata e regolare, anche se parziale, frequentazione e osservazione del teatro ronconiano. Nel Fonds Dort alla Gaston Baty – non ancora interamente catalogato – composto da decine di faldoni contenenti un'impressionante memoria del teatro internazionale della seconda metà del Novecento – una scatola, la n° 22, porta il titolo "Luca Ronconi"[3]. Vi si trovano dei dossier che contengono, in maniera piuttosto disordinata, svariati materiali raccolti da Dort, dall'*Orlando furioso* fino a *Gli ultimi giorni dell'umanità*: programmi di sala, dossier per la stampa, ritagli di recensioni in francese, italiano, in alcuni casi inglese e tedesco. Nel fondo iconografico figurano inoltre quattro fotografie de *La Valchiria*, che Dort si fa inviare da uno studio fotografico, e in un altro contenitore un articolo dedicato al ruolo di Vittorio Gassman nel *Riccardo III*[4]. Se pur con evidenti approssimazioni – sono assenti, ad esempio, i programmi di sala di spettacoli a cui ha sicuramente assistito – è possibile tratteggiare il percorso di Dort attraverso gli spettacoli di Ronconi, che siano visti direttamente o sui quali si sia portata la sua attenzione. In totale trenta spettacoli sono variamente documentati: 17 di teatro parlato, fra cui, oltre a quelli presentati in Francia già citati, *L'uccellino azzurro* (sicuramente visto), *Spettri*, *Il sogno*, *Santa Giovanna*, *Le due commedie in commedia*, *Ignorabimus* (sicuramente visto), *Dialoghi delle carmelitane*, *Tre sorelle*, le produzioni torinesi *Gli ultimi giorni dell'umanità* e *L'uomo difficile* (sicuramente visto); e 13 di lirica, da *La Valkiria* (sicuramente visto) fino a *Guglielmo Tell*,

passando per *Il barbiere di Siviglia* (sicuramente visto), *Oberon*, *Wozzeck* (sicuramente visto), *Opera* (sicuramente visto), *Orfeo*, *Ernani*, *Moïse et Pharaon*, *Viaggio a Reims* (sicuramente visto), *Ifigenia in Tauride*, *The Fairy Queen*, *La fiaba dello zar Saltan*. Del laboratorio di Prato, inoltre, sono conservati il progetto dettagliato, un ricco opuscolo stampato nel 1978, l'analisi dattiloscritta, curata da Franco Quadri, del *Calderon*, e il programma delle rappresentazioni del 1978. Ricordiamo infine un programma dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi su Goldoni, in cui Dort cerchia in rosso la proiezione della *Bettina* televisiva. Due constatazioni si impongono: Dort costituisce un corpus eterogeneo di creazioni realizzate a partire da materiali e in contesti diversi, e segue, coerentemente con il suo interesse per la messa in scena contemporanea d'opera in quanto fattore di innovazione teatrale[5], con quasi uguale intensità l'attività di Ronconi nel teatro parlato e cantato, in una visione globale della poetica registica. Inoltre, il monitoraggio documentario realizzato da Dort suggerisce un'evoluzione qualitativa e quantitativa, in cui, a partire de *La Valchiria* nel 1974 e in concomitanza poi con gli anni della prima lunga assenza di Ronconi dalle scene francesi, il suo interesse tende a divenire più personale e diversificato.

Fra i differenti dossier conservati della scatola Luca Ronconi a Gaston Baty[6] spicca infine una breve lettera manoscritta di Luca Ronconi spedita a Dort dall'Umbria nell'estate 1991. Egli lo ringrazia per un suo biglietto e soprattutto per essersi recato a Torino, insieme a un'altra persona, a vedere *L'uomo difficile*. Esprimendo la speranza di incontrarlo nuovamente a Parigi, conclude con una formula affettuosa: "Ti abbraccio con tutta la mia amicizia" [Fig. 4]. Da questo sopralluogo bibliografico e archivistico dortiano, emerge l'immagine di una relazione 'carsica' poco visibile, che è mutata nel tempo e in cui la sporadicità degli affioramenti delle pubblicazioni non sarebbe il risultato di una diffusa aridità, ma di uno scorrimento sotterraneo.

Testimonianza ronconiana. Percorso sotterraneo fra avvicinamenti e incomprensioni

Nel numero di "Biblioteca Teatrale" dedicato allo studioso allora recentemente scomparso, Luca Ronconi offre una testimonianza diretta del suo rapporto con Dort. Fra i ricordi e gli omaggi di colleghi e artisti, fra cui Lassalle, Strehler, Mnouchkine, Squarzina e De Bosio, il suo contributo si presenta nella forma, alquanto eccentrica nella compagine del numero, di intervista con Ginette Herry. Lo scarto è anche sostanziale: rispetto agli encomi e alle parole commosse degli altri testi, Ronconi, con estrema sincerità, usa toni minori, evocando un "rapporto disteso, anche piuttosto amichevole" (Ronconi 1997,114), seguito a un periodo durato una decina di anni di "distanza" e "diffidenza" reciproche. Nel suo ricordo, più che le consonanze, Ronconi mette in rilievo le incomprensioni e le occasioni perse, continuando quasi a confrontarsi con lo studioso francese, spiegando la sua posizione e la sua esperienza di regista italiano abituato a lavorare con la lingua italiana in una tradizione e in un contesto specifici. Egli evoca in particolare due momenti di avvicinamento importanti che, però, non sfociano in un rafforzamento immediato del loro legame, anzi, si interrompono bruscamente.

Agli inizi degli anni Settanta, quando Dort è una figura già riconosciuta[7], mentre egli ha da poco raggiunto la notorietà internazionale, Ronconi racconta di essere stato sospettoso di fronte al rigore ideologico – "seducente e improbabile" (Ronconi 1997, 110) – dello studioso, a sua volta non convinto dallo sperimentalismo del regista. Nel 1974 si presenta l'opportunità di una frequentazione diretta nell'ambito della sezione Musica e Teatro della Biennale di Venezia, di cui l'uno diviene direttore, l'altro consigliere-commissario. Delle riunioni di lavoro regolari sono organizzate per condividere pareri sulle creazioni teatrali internazionali e discutere la programmazione del festival. I lavori però lasciano Dort insoddisfatto. Da una lettera conservata all'IMEC dell'ottobre 1976 (Dort 1976b), che si apre con un "Cher Ami", si apprende che fin dall'estate, Dort esprime, oralmente e per iscritto, a Ronconi l'esigenza di un confronto di fondo per fare il punto della situazione e valutare le manifestazioni dell'edizione 1976, su cui egli porta uno sguardo piuttosto negativo. Egli lamenta inoltre, in un racconto dettagliato dei problemi sopravvenuti per gli ultimi tre incontri, l'organizzazione approssimativa dei lavori della commissione, che trascura le sue indisponibilità e avverte tardivamente della tenuta delle riunioni. Non si tratta solo di giustificare le sue assenze al direttore, ma di confermare il suo impegno e di reclamare, con una certa frustrazione, una modalità di collaborazione più seria ed efficace. Il cambiamento desiderato non si produce e, al contrario, la situazione istituzionale si deteriora al punto da determinare, nel luglio dell'anno successivo, le dimissioni di Ronconi. Quest'ultimo tiene ad avvertire Dort personalmente, prima che la notizia diventi di dominio pubblico, con una lettera del 7 luglio 1977, in cui, ringraziandolo, si rammarica "che la nostra collaborazione non sia potuta essere, per quest'ultimo anno, stretta e proficua come avrei voluto" (Ronconi 1977a), in particolare intorno a un progetto di Laboratorio di Teatro Italiano (Ronconi 1977b). Nella sua risposta (Dort 1977), Dort, toccato dal gesto di Ronconi nell'avvisarlo personalmente, si duole a sua volta che il lavoro comune alla Biennale non sia stato condotto in maniera "véritablement fructueuse" ("veramente feconda") ma serba il ricordo "de bonnes discussions et de quelques projets séduisants" ("di buone discussioni e di qualche progetto accattivante"). Afferma di essere stato anche "heureux aussi d'avoir cette occasion de faire un peu mieux ta connaissance" ("felice di aver avuto questa occasione di fare un po' meglio la tua conoscenza"), auspicando la prosecuzione dei rapporti e chiedendo notizie del lavoro a Prato.

Passeranno invece alcuni anni prima che le strade di Ronconi e Dort tornino ad avvicinarsi. Secondo il regista, è solo dopo averlo visto lavorare con gli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica nel 1983, durante un soggiorno di insegnamento all'Università La Sapienza di Roma, dove è invitato da Franca Angelini, che Dort coglie il suo lavoro diversamente, nella sua processualità e nella relazione con gli attori. Una volta nominato consigliere letterario al Théâtre National de Strasbourg diretto da Jacques Lassalle, Dort pensa immediatamente a Ronconi per realizzarvi uno spettacolo con gli attori della troupe e gliene parla durante una visita di quest'ultimo a Parigi. Poco dopo, nel novembre 1983, Lassalle scrive al regista dicendosi "doublement heureux à l'idée que vous envisagiez favorablement une mise en scène au T.N.S. durant la saison 1984-85" ("doppiamente felice all'idea che consideri con favore una mes-

sa in scena al T.N.S. per la stagione 1984-85": Lassalle 1983) e che la scelta cada su *Verso Damasco* di Strindberg, un testo "qui répond parfaitement à nos préoccupations actuelles de répertoire" ("che risponde perfettamente alle nostre preoccupazioni attuali di repertorio").

Nel gennaio 1984, dopo un ulteriore incontro fra Dort e Ronconi a Roma nel dicembre dell'anno precedente, gli scrive nuovamente per esprimere la sua approvazione rispetto al cambiamento del testo prescelto – *La sonata degli spettri* – alla cui origine si troverebbe un dubbio di Ronconi stesso sulla realizzabilità del progetto originario: "Certes, je regrette que nous ne puissions nous attaquer à l'immense *Chemin de Damas*, mais je comprends très bien vos raisons: un tel spectacle eut peut-être été démesuré pour notre TNS" ("Certo, mi spiace che non possiamo affrontare l'immenso *Verso Damasco*, ma capisco bene le sue ragioni: un tale spettacolo sarebbe stato forse smisurato per il nostro T.N.S."": Lassalle 1984a). Lassalle spiega inoltre l'impossibilità di accettare la proposta avanzata da Ronconi di montare il testo di Stridberg con gli allievi della scuola del T.N.S come saggio finale e rimarca la necessità di ritornare al progetto originario di uno spettacolo professionale del T.N.S, magari in apertura di stagione. E conclude invitando a fissare "le plus rapidement possible les modalités de notre collaboration" ("il più rapidamente possibile le modalità della nostra collaborazione") e a bloccare le date, affinché lo spettacolo, a cui dice di tenere personalmente, vada in porto. In realtà, le due proposte alternative di Ronconi sono la spia della sua esitazione, di cui Dort e Lassalle non paiono rendersi conto, che conduce al naufragio del progetto, come raccontato da Ronconi stesso: "E io, vittima delle mie solite titubanze, pur avendo un gran desiderio di fare quell'esperienza, non ho avuto il coraggio di decidermi, e lui si seccò molto. [...] Ha vissuto il mio atteggiamento come un tradimento, o la prova di una mia sfiducia" (Ronconi 1997, 13). In effetti, come raccontato nella biografia di Dort (Meyer-Plantureaux 2000, 247-248), i mesi seguenti sono particolarmente difficili dal suo punto di vista: durante l'estate – lo testimoniano i diversi fogli su cui annota recapiti telefonici e date di spostamenti – Dort cerca invano di raggiungere Ronconi telefonicamente. A settembre, riesce a parlare con il suo rappresentante legale, l'avvocato Giovanni Arnone, che spiega come, per una serie di circostanze dovute ai suoi impegni in Italia, non sia possibile per Ronconi realizzare lo spettacolo (Dort 1984a)[8]. La lettera ufficiale di diniego, firmata da Arnone e indirizzata all'amministratore del T.N.S., Raymond Wirth, arriva il 9 ottobre. Malgrado l'insistenza sull'incapacità di Ronconi, nelle circostanze di una stagione particolarmente gravosa, di "affrontare un lavoro di regia così impegnativo e che gli sta molto cuore" e la proposta di "concludere al più presto un nuovo per un diverso periodo di tempo" (Arnone 1984), le reazioni di Lassalle e di Dort sono risentite: il primo parla di "tristesse" ("tristezza"), sottolineando l'ammirazione e la fiducia all'origine della collaborazione (Lassalle 1984b), rammaricandosi di un difetto di trasparenza nei loro scambi, il secondo esprime una "déception est profonde" ("delusione profonda": Dort 1984b). Ronconi gli risponde, sinceramente, confessando la sua insicurezza rispetto al progetto, la sue perplessità e la sua incertezza insite alla sua natura e augurandosi che "le difficoltà che ci sono state in questo primo rapporto [...] non compromettano la nostra buona amicizia, alla quale tengo molto" (Ronconi 1984). Malgrado l'amarezza, questo progetto, che i colleghi francesi

avevano valutato come concretamente realizzabile in maniera troppo precipitosa, non segna la fine dei rapporti fra Ronconi e Dort. Forse per quella onestà intellettuale che Ronconi stesso gli riconosce – "si sentiva di dare un giudizio su ciò che vedeva, ma non su ciò che vedeva in rapporto a ciò che pensava o a ciò che sapeva, no, mai!" (Ronconi 1997, 115) – o forse proprio perché questa esperienza, per quanto dura, gli permette di entrare nella sensibilità di un regista che pare non conoscere limiti e di toccarne le fragilità, Dort continua a seguire con interesse il lavoro di Ronconi, e, proprio negli anni successivi a questo episodio, a modificare la sua chiave di lettura critica.

Uno sguardo critico in evoluzione

I primi riferimenti di Dort al lavoro di Ronconi nei suoi testi editi sono inseriti in discorsi di stampo più generale ed esprimono spesso delle riserve. Egli coglie la novità e l'importanza dell'impianto drammaturgico e spaziale dell'*Orlando furioso*, ma, negli articoli di quegli anni, non si allinea con le reazioni di sorpresa e meraviglia della critica francese. Ne scrive infatti in relazione a *1789* del Théâtre du Soleil, che viene presentato nei capannoni della Cartoucherie di Vincennes, che l'allora giovane e sconosciuta compagnia usava per le prove, nel dicembre del 1970, dopo aver debuttato al Piccolo Teatro di Milano il mese prima (Peja 2005 e Picon-Vallin, 2025). Dort segue con interesse e simpatia il Soleil e la sua pugnace regista, Ariane Mnouchkine, che pone il "*besoin de changer le monde*" ("necessità di cambiare il mondo": Mnouchkine 1968, 119) al centro della creazione teatrale. Di *1789* ammira l'articolazione di teatralità gioiosa e riflessione storico-politica e afferma entusiasticamente: "Devant un tel spectacle, on se remet à croire aux pouvoirs du théâtre, à sa réalité" ("Di fronte a un tale spettacolo, si ricomincia a credere ai poteri del teatro, alla sua realtà": Dort 1979, 272). Egli riconosce apertamente che Mnouchkine si sia ispirata all'*Orlando*, al suo spazio multiplo e simultaneo e alla mobilità del pubblico – parla precisamente di "prestiti" e di "citazioni", evocando anche il Bread and Puppet – ma trova che:

> Une différence essentielle sépare pourtant 1789 de l'*Orlando*. Là où celui-ci restait, en fin de compte, un divertissement exotique de haute qualité, mais sans autre signification que le plaisir de 'faire du théâtre, 1789 est aussi et surtout une méditation, la plus ingénieuse et la plus colorée possible, sur notre histoire, sur la Révolution (celle de 1789 et bien d'autres encore: Dort [1970] [1973] [1975] 1986, 215).
> [Una differenza essenziale separa però *1789* dall'*Orlando*. Laddove quest'ultimo restava, in fin dei conti, un *divertissement* esotico di alta qualità, ma senza altro significato che il piacere di "fare teatro", *1789* è anche e soprattutto una riflessione, più ingegnosa e colorata possibile, sulla nostra storia, sulla Rivoluzione (quella del 1789 e molte altre ancora].

La distanza, come ben indicato da Ronconi stesso, è quindi di ordine ideologico e si apre, a nostro avviso, più sul terreno del discorso sul teatro che del fare teatrale in sé. È interessante a questo proposito ricordare il dibattito che ha luogo durante l'incontro con il regista e gli attori organizzato dal Théâtre des Nations qualche giorno dopo il debutto dell'*Orlando*[9]. Ronconi spiega la genesi strutturalista dello spettacolo: "Je n'ai pas pensé d'abord à monter un spectacle [à partir] de *Orlando furioso*, l'intérêt a été plutôt d'essayer de faire un spectacle qui

avait cette mécanique […], le choix du texte a été fait en un deuxième temps" ("Inizialmente, non ho pensato di montare uno spettacolo a partire dall'*Orlando furioso*, l'interesse era piuttosto di provare a fare uno spettacolo che avesse questa meccanica […], la scelta del testo è stata fatta in un secondo tempo": Théâtre des Nations 1970, 4); afferma infatti – e a più riprese ci tiene a ribadire la sua distanza dal teatro politico – "Nous n'avons jamais dit que le spectacle que nous montions était un théâtre ayant un contenu politique. Ce n'était pas dans nos intentions" ("Non abbiamo mai detto che lo spettacolo che montavamo era teatro che avesse un contenuto politico. Non era nelle nostre intenzioni"(Théâtre des Nations 1970, 13). E precisa inoltre che il coinvolgimento degli spettatori non sia basato sulla trasmissione di un messaggio, ma sulla realizzazione di un dispositivo di comunicazione: "Il s'agit d'un spectacle où le public sent que c'est fait pour lui, non pas parce que nous avons des choses à lui dire, mais simplement parce qu'il a le sentiment d'être plus important que nous, les acteurs" ("Si tratta di uno spettacolo in cui il pubblico sente che è fatto per lui, non perché abbiamo delle cose da dirgli, ma semplicemente perché ha l'impressione di essere già più importante di noi, gli attori", Théâtre des Nations 1970, 14-15). Ronconi, con il suo atteggiamento controcorrente, appare a Dort come uno straordinario sperimentatore, che però, nella diade teatro-mondo per lui fondamentale, è nettamente sbilanciato verso il primo.

Dort ne scrive, regolarmente anche se brevemente, nei compendi dedicati agli avvenimenti e alle tendenze di ogni anno teatrale, dal 1970 al 1977, inserendolo così nel panorama della regia europea. Nel 1971, esprime un giudizio severo su *XX*, che considera "un jeu un peu trop compliqué et gratuit" ("un gioco un po' troppo complicato e gratuito": Dort 1979, 280), mentre l'anno seguente osserva che il regista, "non content de réaliser un film à partir d'*Orlando furioso*, Luca Ronconi multiplie les expériences sur l'espace et les machineries scéniques" ("non contento di realizzare un film a partire dall'*Orlando furioso*, […] moltiplica le sperimentazioni sullo spazio e le macchine sceniche": Dort 1979, 285), citando il fallimento di *Das Kätchen von Heilbronn* sul lago di Costanza, la "piège à mémoire" ("trappola della memoria") fabbricata e manipolata da tecnici e attori nell'*Orestea*, e l'"essai de reconstitution du théâtre baroque" ("il tentativo di ricostituzione del teatro barocco" nella *Centaura* montata con gli allievi dell'Accademia. Nel 1975, accenna appena a *Utopia* a proposito del "mélange de fête et de réalité, d'utopie et de constat critique" ("combinazione di festa e di realtà, d'utopia e di valutazione critica", (Dort 1979, 308) osservata ne *L'Age d'Or* du Soleil e in *Faust-Salpetrière* di Klaus Michael Grüber. Due anni più tardi, Dort menziona Ronconi, insieme allo Strehler dell'*Arlecchino* e di *Re Lear*, riflettendo sulla tendenza della regia contemporanea ad appesantirsi e ripiegarsi su un universo autoreferenziale. "L'expérience menée par Luca Ronconi au Laboratorio di progettazione teatrale de Prato n'aboutira-t-elle pas, aussi, à une clôture du théâtre sur lui-même ?" ("L'esperienza condotta da Luca Ronconi al Laboratorio di progettazione teatrale di Prato non sfocerà anch'essa su una chiusura del teatro su sé stesso?": Dort 1979, 319), si interroga Dort, esprimendo dubbi sull'intenzione, espressa a suo avviso nel "jargon intellectuel à la mode" ("gergo intellettuale alla moda") di "décoder parallèlement le langage théâtral et le territoire" ("decodificare parallelamente il linguaggio teatrale e il territo-

rio": tracciando il programma dell'ambizioso progetto, che definisce come "une sorte de mise à nu du théâtre, dans et selon des lieux divers" ("una sorta di messa a nudo del teatro in e secondo luoghi diversi"), Dort osserva che esso "risque de ne toucher que les initiés" ("rischia di toccare solamente gli iniziati"). Nell'ulteriore produzione di Ronconi, che stupisce lo studioso per la sua infaticabilità, il ruolo dello spazio scenico prevale a suo avviso sugli attori. "Le jeu du théâtre avec l'espace, avec tous ses espaces possibles" ("Il gioco del teatro con lo spazio, con tutti i suoi spazi possibili" (Dort 1979, 327) è per lo studioso centrale anche nei risultati del laboratorio presentati al pubblico l'anno seguente, *Le Baccanti, Calderon* e *La Torre*, il cui valore sembra, in questo momento, sfuggirgli. Pur senza esprimere giudizi, Dort sottolinea il carattere inevitabilmente elitario dell'esperienza e il suo costo elevato, evocando le incertezze sulla sua prosecuzione a causa delle riserve delle autorità locali di Prato. Nonostante la rigida severità di questi cenni, negli scritti di questi anni emerge però anche una fascinazione per la capacità che Ronconi dimostra di sviluppare attraverso la scena una riflessione sulle forme e sulla storia del teatro, come nelle *Die Bachken* al Burgtheater di Vienna, che egli descrive come "un compendium de tout le théâtre occidental, de la scène élisabéthaine au jeu pirandellien, en passant par l'évocation du Teatro Olimpico de Vicence et par la déclamation des grands acteurs du XIXè siècle (dont Sarah Bernhardt)" ("un compendio di tutto il teatro occidentale, dalla scena elisabettiana alla recitazione pirandelliana, passando per l'evocazione del Teatro Olimpico di Vicenza e per la declamazione dei grandi attori del XIX secolo (fra cui Sarah Bernhardt)": Dort 1979, 289). La dinamica di spostamento temporale e di concentrazione ossimorica sono centrali nelle due recensioni che Dort scrive, a dieci anni l'una dall'altra, di due messe in scena ronconiane, la prima d'opera, la seconda di prosa.

Nella rubrica *Actuelles* della rivista "Travail Théâtral", di cui sono conservati gli appunti manoscritti alla Théâtrothèque Gaston Baty, Dort si sofferma sulla *Valchiria* realizzata alla Scala di Milano nel 1974. Egli è intrigato da questo Wagner "réfléchi et relativisé" ("ragionato e relativizzato": Dort 1976a,137) ambientato in una dimora borghese ottocentesca dove, fra specchi, ghisa, mattoni e *boiseries*, l'immaginario mitologico del dramma sopravvive in "signes de théâtre" ("segni teatrali": Dort 1976a, 136) così restituiti alla loro dimensione storica: la capanna di Hunding appare a intermittenza dietro uno specchio unidirezionale e si materializza in una *maquette* posata su un tavolo; la cavalcata delle Valchirie è evocata da "un rideau sur lequel est peint un ciel tourmenté" ("un sipario sul quale è dipinto un cielo tormentato") e la Valchiria da una "statua equestre".

La "soluzione radicale" del regista mette il luce quanto "d'intime, de familial et, donc, de fantasmatique" ("di intimo, famigliare e, quindi, di fantasmatico": Dort 1976a, 137) è presente nell'opera, trasformandola, senza intenzione né parodica, né politica – sottolinea Dort –, in una "pseudo-tragédie grecque [...] du secret et de l'interdit" ("pseudo-tragedia greca [...] del segreto e del proibito"). Di *Ignorabimus*, su cui pubblica un breve testo nella rubrica *Coups de cœur* di "Théâtre en Europe", lo affascina la maniera in cui Ronconi abbraccia le "dimensions insensées" ("dimensioni insensate": Dort 1986, 131) di un testo "mostruoso", che combina

naturalismo e spiritismo, tragedia famigliare e disquisizione scientifica, dramma di conversazione e citazionismo sonoro e letterario. Nello spettacolo, scrive:

> Tout est vrai et tout est faux. Des bruits d'automobiles et des cris d'oiseaux couvrent parfois les voix. On parle à n'en plus finir; les phrases sont hachées et suspendues sur du vide. La mort peu à peu pétrifie le bruit et la fureur. Reste le tic-tac de huit horloges. La virtuosité des comédiennes écarte tout soupçon de naturalisme. Et, avec humour, ouvre sur le vertige (Dort 1986, 131).
> [Tutto è vero e tutto è falso. Dei rumori d'automobili e delle grida di uccelli coprono a tratti le voci. Si parla a non finire; le frasi sono spezzate e sospese sul vuoto. Poco a poco, la morte pietrifica il rumore e il furore. Resta solo il tic-tac di otto orologi. La virtuosità delle attrici evita ogni sospetto di naturalismo. E, con humour, apre alla vertigine].

Nel 1986 lo sguardo di Dort è cambiato, per diverse ragioni. Su un piano generale, la 'vocazione politica' del teatro ha assunto, nel suo pensiero, un'inflessione meno ideologica, più aperta, come dimostra, rispetto all'apprezzamento del lavoro di Ronconi, un articolo pubblicato su "Le Monde" nel 1980, in cui rivaluta l'*Orlando furioso*, mettendolo sullo stesso piano di *1789* e ricordando vividamente la sua straordinaria esperienza di spettatore con "les jambes rompues (la soirée était longue), la tête abasourdie (des vers de l'Arioste au fracas des chariots, c'était un beau tintamarre), le regard saturé de monstres et de merveilles" ("le gambe rotte (la serata era lunga), la testa rintronata (dai versi dell'Ariosto al rumore dei carrelli, era un bel frastuono), lo sguardo saturo di mostri e meraviglie": Dort [1980] 1988, 71-72). Inoltre, la conoscenza più ravvicinata dei procedimenti artistici di Ronconi e della sua personalità, lo rendono, a nostro avviso, aperto alla comprensione dello spaesamento che instillano i suoi spettacoli. La grande stagione ronconiana a Parigi del 1987 gli fornisce l'occasione di penetrare in maniera più organica in questo teatro enigmatico e sfuggente, come il suo creatore.

Un tentativo di comprensione globale

In concomitanza con la venuta di Ronconi in Francia, l'attività critica ed editoriale intorno a Luca Ronconi si intensifica. Sulle riviste "Théâtre/Public" e "Théâtre en Europe" escono diversi articoli e interviste con il regista. L'associazione e casa editrice Drammaturgia, fondata da José Guinot (attore, regista e editore, 1936-2011) con l'obiettivo di favorire la circolazione del teatro italiano contemporaneo, si incarica di prolungare questo "exceptionnel projet artistique" ("eccezionale progetto artistico": Guinot 1987) con due iniziative. Oltre alla pubblicazione del già citato volume su *La serva amorosa*, Drammaturgia, con il sostegno dell'ETI e del Centro Internazionale di Drammaturgia di Roma, promuove un seminario internazionale nei locali dell'Odéon dal 27 al 29 novembre – qualche settimana dopo prima de *Le Marchand de Venise* – per la cui supervisione e animazione viene sollecitato, insieme a Renzo Tian, Bernard Dort. Il denso programma, alla cui strutturazione, come testimoniano alcuni documenti, Dort contribuisce, si articola in tre lunghe (di quattro o tre ore) sessioni tematiche – "Le projet ronconien", "Aux confins des classiques", "La langue, la société, le mythe" – ed è completato dalla proiezione delle opere televisive *Bettina* e *John Gabriel Borkman,* e di un estratto de *Il viaggio a Reims*. Vengono riuniti critici e studiosi italiani – oltre a Tian, Franco Quadri, Fulvio Fo, Franca Angelini, Roberto Tessari –, francesi, in particolare italianisti e tra-

duttori – insieme a Dort intervengono Georges Banu, Ginette Herry, Jacques Joly, Jean-Michel Déprats – e i traduttori norvegese e irlandese Terje Sinding, ex allievo di Dort, e Una Crowley. Dall'elenco dattiloscritto degli invitati (s.a. 1987), l'evento mira a coinvolgere figure rilevanti e diversificate dell'ambiente teatrale francese: registi, attori, critici, studiosi, direttori e funzionari, fra cui Robert Abirached, allora alla testa della direzione delle arti dello spettacolo[10]. Di questo evento resta, nel fondo José Guinot conservato al Département des Arts du Spectacle della BnF, una preziosa, se pur incompleta, registrazione audio (AA.VV. 1987), che permette di prendere conoscenza delle comunicazioni e ascoltare gli scambi, vivaci e informali, fra i relatori, il pubblico e Luca Ronconi stesso, che assiste e partecipa attivamente alle giornate. Nella sessione di apertura, Franco Quadri ripercorre l'opera ronconiana, Fulvio Fo si interessa alle sue peculiarità organizzative, Georges Banu riflette sulle macchine, sottolineandone il carattere arcaico, non tecnologico (poi pubblicato in Banu 1993), Franca Angelini esplora il rapporto con il teatro barocco e la sua tradizione. Dort si misura invece con il nodo dei limiti della rappresentazione.

Il suo intervento, intitolato *Ronconi: un théâtre de l'irrépresentable*, che purtroppo è stato registrato solo nella parte conclusiva, ma di cui si conservano le note manoscritte (Dort 1987), parte da un riferimento di Franco Quadri a "sa fascination constante pour ce qui est impossible à représenter" ("la costante fascinazione [di Ronconi] per ciò è impossibile da rappresentare": Quadri 1987a, 4), rapportandola in prima istanza alla propria esperienza di spettatore. Dort esordisce infatti dichiarando il proprio imbarazzo a parlare del teatro di Ronconi, di cui afferma di aver visto solo una ventina di spettacoli sul centinaio realizzato e di aver mancato delle creazioni capitali come il ciclo Ibsen, le altre opere del *Ring* oltre alla *Valchiria*, e di aver visto a Prato solo le *Baccanti* e una parte del *Calderon*. Non si tratta però, secondo Dort, solo di un problema quantitativo. Egli sottolinea la "difficulté à saisir" ("difficoltà ad afferrare": Dort 1987, 1) gli spettacoli ronconiani, che tendono per lui a "se dérober" ("sottrarsi"). E questo tanto "in senso proprio", a causa della complessità logistica che conduce a modificarne, a volte, la programmazione, spiazzando lo spettatore-viaggiatore – Dort racconta i suoi inseguimenti, a volte falliti, a Prato, Reggio Emilia, Milano… – che "in senso figurato", perché, pur riconoscendone l'eccezionale riuscita teatrale, rimane complicato capire cosa vi si rappresenti, al punto che talvolta, l'interesse profondo e duraturo provato ad esempio per *Ignorabimus*, *La serva amorosa*, *Le Baccanti*, nasce proprio dagli interrogativi che essi hanno suscitato. Per verificare l'ipotesi di un teatro dell'irrappresentabile, Dort costruisce un percorso che parte dall'inafferrabilità del teatro ronconiano – sia rispetto alla vastità ed eterogeneità del suo repertorio, sia per la presenza di stili di regia e contesti di creazione differenti – per individuarne alcuni "traits remarquables" ("tratti distintivi") e paradossali – aggiungiamo noi – , alcuni dei quali già rilevati nelle recensioni precedentemente pubblicate: il gusto per i testi atipici, "ribelli", che resistono alla rappresentazione; la lunghezza degli spettacoli, legata al "sogno" di una coincidenza perfetta fra tempo dell'azione e tempo della rappresentazione; la coesistenza sulla scena di epoche diverse; la coesistenza di stili differenti, spesso contraddittori; la frammentazione e la trasformabilità dello spazio; infine, la coesistenza di più scene

simultanee. Citando Ronconi stesso che spiega a Ginette Herry la sua inclinazione per una scena onnipresente, "qui se fait, qui se défait pour se refaire ailleurs et dans plusieurs endroits à la fois, si possible, pour que se déroule le spectacle" ("che si fa, che si disfa per rifarsi altrove e in più luoghi contemporaneamente, se possibile, perché si svolga lo spettacolo": Herry 1987, 202), Dort osserva come essere spettatore di una messa in scena del regista italiano significhi assistere "moins un spectacle que plusieurs spectacles, qu'une succession, qu'un déroulement de spectacles" ("meno [a] uno spettacolo, che [a] più spettacoli, che [a] una successione, [...] uno svolgimento di spettacoli": Dort 1987, 4). La nozione d'irrappresentabile si precisa allora per Dort: si tratterebbe di un teatro dell'eccesso che, proprio attraverso la 'coesistenza di più sistemi di rappresentazione' dichiara la sua impossibilità a esaurire il testo. L'atteggiamento di Ronconi si discosta, secondo lo studioso, sia da un teatro "innocente" come quello di Peter Brook, in cui si compie una convergenza "totale, naturelle, miraculeuse, entre la vie et le texte" ("totale, naturale, miracolosa, [...] della vita e del testo": AA.VV. 1987) nella rappresentazione, sia da "un théâtre de la totalité baroque, [...] où toutes les interprétations s'emboitent et proposent une sorte de vision globale" ("un teatro barocco della totalità, [...] in cui tutte le interpretazioni si incastrano le une nelle altre e propongono una sorta di visione totale": AA.VV. 1987). Il teatro di Ronconi infatti, conclude Dort, è "centauresco", in riferimento all'eponimo testo di Andreini, definito dall'autore stesso come mostruoso: composto di parti di corpi diversi, fa della contraddizione permanente il suo principale motore. Un teatro quindi, che contiene, nella dismisura, il segreto di ciò che non può essere rappresentato.

Le grandi linee del percorso tracciato nell'intervento sono riprese nella rubrica che Dort scrive su Ronconi per il volume *Universalia 1987* dell'*Encyclopedia Universalis*. Se nell'immediatezza del confronto orale il punto di partenza è la sua esperienza limitata di spettatore, nell'articolo la prospettiva si allarga alla Francia intera. Egli esordisce con una diagnosi paradossale, che ben si adatta all'opera ronconiana: "En France, Luca Ronconi est célèbre. Pourtant nous ne le connaissons guère" ("In Francia, Luca Ronconi è famoso. Però, non lo conosciamo affatto": Dort 1988, 504), e questo a causa della scarsa proporzione di suoi spettacoli presentati sulle scene francesi, e dell'assenza, in questo insieme, di lavori fondamentali, ma intrasportabili. Nell'offrire una sintesi della sua carriera, Dort puntualizza l'incessante lavoro di Ronconi sul "répertoire ignoré" ("repertorio ignorato": Dort 1988, 505) e l'eterogeneità spiazzante delle sue regie appoggiandosi su un'analisi approfondita dei tre spettacoli presentati nella stagione parigina: il risultato di un progetto pedagogico, uno spettacolo professionale ma piuttosto artigianale e una creazione con grandi mezzi, in cui "tutto è macchina". In maniera diversa, le tre creazioni illustrano la capacità ronconiana di dissezionare i testi e di spostarli dai binari delle interpretazioni usuali. Accantonando l'idea dell'irrappresentabilità, forse non opportuna in un articolo non destinato agli specialisti, Dort identifica piuttosto il motore interno del lavoro di Ronconi, che consiste nel "faire un théâtre qui s'offre à nous non comme un simple spectacle mais comme une expérience vitale à partager, avec tout ce que cela peut comporter de contradictoire, voire d'opaque" ("fare un teatro

che ci si offre non come un semplice spettacolo ma come un'esperienza vitale da condividere, con tutto ciò che questo può comportare di contraddittorio, se non di opaco": Dort 1988, 506). E conclude:

> Vingt ans après son *Orlando furioso*, Ronconi expérimente toujours. Rien, pour lui, n'est jamais acquis. Dans le luxe des superproductions ou dans la pauvreté des exercices pédagogiques, il s'acharne à monter et à démonter, chaque fois différemment, la grande machine du théâtre. La fête est loin : reste le plaisir de comprendre et de faire comprendre. Avec tous les risques d'incompréhension qui s'y attachent (Dort 1988, 506).
> [Venti anni dopo il suo *Orlando furioso*, Ronconi continua a sperimentare. Per lui, niente è mai acquisito. Nel lusso delle superproduzioni o nella povertà degli esercizi pedagogici, si sforza di montare e di smontare, ogni volta in modo diverso, la grande macchina del teatro. La festa è lontana: resta il piacere di comprendere e far comprendere. Con tutti i rischi di incomprensione che vi sono associati].

Definendo così il non-metodo ronconiano, Dort scioglie il nodo del suo stesso percorso spettatoriale e personale, con la sua contrastante mescolanza di dubbi e entusiasmi, perplessità e ammirazione: capire Ronconi significa accettare la contraddizione e farsi trasportare in un'esperienza estetica e cognitiva reale, profonda, ma inafferrabile.

La stagione interrotta della riconciliazione

All'inizio degli anni 1990, una nuova fase che potremmo definire di riconciliazione prende forma, favorita da un'inevitabile affinità legata all'età, come ipotizza Ronconi (Ronconi 1997, 111), e forse anche dalla posizione del regista, divenuta più istituzionale, più stanziale, alla direzione del Teatro Stabile di Torino. Il biglietto affettuoso di Ronconi emerso dal sopralluogo risale a quest'epoca. Se ne trova un riscontro nell'archivio Ronconi a Venezia, dove è conservata la missiva, dattiloscritta, a cui esso risponde, datata 21 giugno 1991. Dort vi esordisce:

> J'ai pris du retard… Je veux tout de même te dire combien nous avons aimé ton Uomo difficile. La pièce et le spectacle sont singuliers. Ils ne se découvrent que progressivement. Mais, alors, sous la froideur du lieu et le glacis des paroles, quel feu! (Dort 1991).
> [Anche se con ritardo… ci tengo a dirti quanto abbiamo amato il tuo *Uomo difficile*. Il testo e lo spettacolo sono singolari. Si scoprono solo progressivamente. Ma, allora, sotto la freddezza del luogo e la lucida apparenza delle parole, che fuoco!].

Seppure in poche righe, Dort delinea con acume un abbozzo di analisi drammaturgica e non si priva di esprimere – esaminando le brutte conservate all'IMEC scopriamo infatti che si tratta di un aggiunta posteriore alla prima redazione – una perplessità critica rispetto all'impianto scenografico che Margherita Palli immagina per il terzo atto, un incrocio diagonale di rampe di scale: "Peut-être est-ce un peu trop 'volontaire'. Mais il fallait aussi que les enjeux, soudain, sautent aux yeux" ("Forse è un po' troppo 'intenzionale'. Ma bisognava anche che la posta in gioco, all'improvviso, saltasse agli occhi": Dort 1991). Proseguendo la lettura, si scopre allora che il misterioso accompagnatore è Jacques Lassalle, diventato nel frattempo amministratore generale alla Comédie-Française. Dort ringrazia Ronconi per l'accoglienza e afferma di essere

sempre felice di rivederlo, prima di concludere confermandogli i suoi "sentimenti di ammirazione e di amicizia" (Dort 1991).

L'anno seguente, si profila la possibilità di una nuova collaborazione. Dort propone all'INA la realizzazione di una serie di documentari che prenderà il titolo definitivo di *Théâtre Présent/ Passé*. Il progetto prevede di partire da una creazione in corso di un testo drammatico classico per spiegare il contesto in cui è stato scritto e portato in scena, nonché le sue successive rappresentazioni. Nei numerosi appunti di lavoro e nella corrispondenza con Claude Guisard, direttore dei programmi di creazione e ricerca all'INA, si evince che Dort pensa immediatamente a coinvolgere Ronconi – insieme a Lassalle, Peter Stein, Ingmar Bergman, Jean-Pierre Vincent – che assocerebbe auspicabilmente a una commedia di Goldoni. Nella primavera del 1992, Guisard prende contatto con il regista, che risponde prontamente e positivamente, comunicando la sua nuova produzione per la stagione 1992-1993 al Teatro Stabile di Torino, *Affabulazione* di Pasolini. Forse a causa del testo e del calendario[11], Dort non prosegue in questa direzione e riuscirà alla fine a realizzare solo un episodio della serie, sul *Dom Juan* di Molière messo in scena da Lassalle al Festival di Avignone.

Il 12 giugno dello stesso anno, infine, si tiene un ciclo di incontri organizzato da Georges Banu per l'Académie Expérimentale des Théâtres sur *La mise en scène contemporaine: voyager entre le théâtre et l'opéra* di cui è conservata la registrazione all'IMEC. Dort è invitato ad animare lo scambio con Ronconi, e ha così l'occasione di tornare sul duplice originario interesse per il suo lavoro. Nel discorso introduttivo lo definisce come "un metteur en scène alternatif" ("un regista alterno"), attivo sia nell'ambito del teatro parlato che cantato e descrivendo l'*Orlando furioso* ne parla come di uno spettacolo "a mezza strada" fra queste due forme (Dort, 1992). La conversazione, distesa, ma mai compiaciuta, verte sul repertorio, sul rapporto con la committenza, i direttori, i cantanti, il pubblico; Ronconi, come spesso in Francia, si sofferma a spiegare le caratteristiche della tradizione operistica italiana e cosa significhi muoversi all'interno di essa.

Il dialogo sereno di questi incontri si riflette anche negli articoli che Dort scrive fra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta, in cui, nell'ambito di riflessioni generali sull'evoluzione del teatro nei decenni precedenti, scrive a più riprese sul fare regia di Ronconi, riprendendo e precisando alcune delle idee interpretative dell'intervento inedito del 1987. In particolare, Dort mette in evidenza il suo specifico rapporto al tempo, inteso sia come lunghezza degli spettacoli, che come stratificazione interna. Ricorda i casi estremi della dilatazione della durata dell'azione in *Ignorabimus* e della simultaneità ne *Gli ultimi giorni dell'umanità*, dove il tempo è "annulé. Ou transformé en un seul moment de grinçante Apocalypse" ("annullato. O trasformato in un solo istante di stridente Apocalisse": Dort [1991-1992] 1995, 36-37). Inoltre, per Dort, Ronconi è il regista "qui a tenté, de la façon la plus large et la plus systématique, de substituer au présent du théâtre le mouvement même de son passé - ou de subvertir ce présent par ce passé remis en mouvement" ("che ha tentato, nel modo più ampio e più sistematico, di sostituire al presente del teatro il movimento stesso del suo passato – o di sovvertire questo

presente con questo passato rimesso in moto": Dort [1989] 1995, 234), in spettacoli che si ergono come torri di Babele "mostruose e irraggiungibili". Anche l'approccio critico di Dort si stratifica a sua volta e il suo sguardo intreccia osservazione e memoria. L'*Orlando furioso* e il "souvenir ébloui" ("ricordo incantato, vivo": Dort [1993-1994] 1995, 77) del primo incontro con il teatro ronconiano tornano in uno dei suoi ultimi scritti, come traccia dell'utopia teatrale di uno spettatore liberato : "Une des raisons de notre jubilation était, bel et bien, le sentiment, une illusion poétique, sans doute, d'être mêlé au spectacle, de pouvoir le vivre, tous ensemble mais chacun à sa manière, sans avoir à prendre la pose" ("Una delle ragioni del nostro giubilo era, infatti, la sensazione – un'illusione poetica, senza dubbio – di essere parte dello spettacolo, di poterlo vivere, tutti insieme ma ognuno a modo suo, senza prendere pose": Dort [1993-1994] 1995, 77).

Dort scompare prematuramente nel maggio 1994. La parabola del suo rapporto con Ronconi è in parte paradigmatica della ricezione del lavoro di quest'ultimo in Francia. Illustra l'iniziale malinteso e la parzialità con cui il regista italiano viene accolto e mostra, soprattutto durante gli anni Settanta, come Ronconi resista all'orizzonte d'attesa estetico e politico francese, restando sempre 'straniero'. Nel decennio successivo, questa diversità affascina la critica e suscita un interessante dialogo con il regista, ma si frappone alla produzione di un'analisi completa ed articolata della sua opera. Lo sguardo di Dort esprime in questo la sua straordinaria singolarità, perché egli fa della difficoltà ad afferrare Ronconi e il suo teatro il perno della sua lettura: proprio nell'alternanza dinamica di avvicinamenti e allontanamenti a livello personale, nella prolificità soverchiante del regista che quasi lo travolge a livello spettatoriale, egli trova una chiave per definirne la poetica originale della complessità, del movimento permanente, della conoscenza necessaria ma per sua stessa natura incontenibile. Ci si chiede oggi come avrebbe guardato alle grandi creazioni ronconiane a venire – pensiamo ad esempio gli adattamenti di romanzi, come il *Pasticciaccio* e *I fratelli Karamazov*, il ritorno metariflessivo a Ibsen con *Verso Peer Gynt*, gli spazi concettuali di *Infinities*, solo per citarne alcuni – alla pedagogia come ricerca del Centro Teatrale Santacristina, fino all'eredità di quel Piccolo Teatro che egli aveva tanto amato.

Note

1. Ricordiamo però i progetti non realizzati de *La Sonate des spectres au T.N.S.* nel 1984, su cui torneremo, e *Les Oiseaux*, previsto alla Comédie-Française nel 2010.

2. In questo periodo, precisamente il 19 febbraio 1993, Luca Ronconi viene nominato Commandeur des arts et des lettres. La documentazione relativa a questa onorificenza, conservata presso gli Archives nationales, non è ancora consultabile.

3. Ci teniamo a ringraziare la direttrice della Théâtrothèque Gaston Baty, Céline Hersant, che ci ha permesso di accedere al fondo e di constatarne materialmente l'estensione. Ringraziamo inoltre la

Théâtrothèque Gaston Baty per avec concesso la riproduzione dei documenti che accompagnano l'articolo.

4. Nel fondo fotografico generale della Théâtrothèque sono presenti anche delle fotografie della messa in scena genovese de *L'anitra selvatica*, forse ordinate ugualmente da Dort.

5. Nel 1965, Dort scrive: "la re-théâtralisation de l'opéra [...] joue, par sa radicalité même, un rôle moteur dans l'activité théâtrale actuelle" ("la riteatralizzazione dell'opera [...], a causa della sua stessa radicalità, gioca un ruolo motore nell'attività teatrale attuale": Dort 1965, 4).

6. Come già rilevato da Emmanuel Barbeau, della Théâtrothèque Gaston Baty, durante le giornate di studio *Il filo del presente | Il teatro tra memoria e realtà*, Centro Teatrale Santacristina, 22-23 luglio 2019.

7. Il volume di Dort *Théâtre public* è prontamente tradotto in italiano (*Teatro pubblico: 1953-1966,* Padova 1967) ed egli partecipa regolarmente a convegni e eventi in Italia; si tratta del solo libro di Dort a risultare presente nella biblioteca di Luca Ronconi depositata alla Biennale di Venezia.

8. Dai documenti si evince che probabilmente, in questa circostanza, o poco dopo, Dort ha anche una chiarificazione orale con Ronconi stesso.

9. L'evento è realizzato con la collaborazione dell'Institut d'Etudes Théâtrales, dove insegnava Dort, ma non sappiamo se egli vi abbia assistito.

10. Sottolineiamo però, l'assenza dell'équipe del Laboratoire des arts du spectacle du CNRS, allora guidata da Denis Bablet.

11. Ricordiamo che Ronconi lavorerà però su *Gli amori di Zelinda e Lindoro,* tradotti da Ginette Herry, all'Académie Expérimentale des Théâtres dall'8 al 13 febbraio 1993, al Théâtre de l'Odéon.

Bibliografia

Fonti d'archivio

Per questo contributo sono stati consultati diversi documenti d'archivio conservati presso: IMEC - Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Fonds Dort e Fonds Académie expérimentale des théâtres); Théâtrothèque Gaston Baty (Fonds Dort); Archivio Luca Ronconi depositato presso ASAC – Archivio Storico delle Arti Contemporanee (Venezia), Département des Arts du spectacle, BnF (Fonds José Guinot) e Archives Nationales (Fonds Théâtre de l'Odéon).

AA.VV. 1987
AA.VV., *Rencontre autour de Luca Ronconi*, registrazione parziale del convegno, Théâtre de l'Odéon, 1987 (Fonds José Guinot, Département des Arts du spectacle, BnF).

Arnone 1984
G. Arnone, Lettera a Raymond Wirth, 9 ottobre 1984 (Fonds Dort, IMEC).

Dort 1976b
B. Dort, Lettera a Luca Ronconi, copia dattiloscritta, 14 ottobre 1976 (Fonds Dort, IMEC).

Dort 1977
B. Dort, Lettera a Luca Ronconi, copia dattiloscritta, 3 agosto 1977 (Fonds Dort, IMEC).

Dort 1984a
B. Dort, Appunti sulla telefonata con l'avv. Giovanni Arnone, foglio manoscritto datato 12 settembre 1984 (Fonds Dort, IMEC).

Dort 1984b
B. Dort, Lettera a Luca Ronconi, copia dattiloscritta, 27 ottobre 1984 (Fonds Dort, IMEC).

Dort 1987
B. Dort, *Ronconi: le théâtre de l'irreprésentable*, cinque pagine manoscritte di annotazioni completate da due pagine di citazioni di Quadri e Ronconi, 1987 (Fonds Dort, IMEC).

Dort 1991
B. Dort, Lettera a Luca Ronconi, originale dattiloscritto firmato, 21 giugno 1991 (Fondo Ronconi, ASAC, brutte copie conservate al Fonds Dort, IMEC).

Dort 1992
B. Dort, *Rencontre avec Luca Ronconi*, registrazione audio dell'incontro nell'ambito del ciclo *La mise en scène contemporaine: voyager entre le théâtre et l'opéra*, 1992 (Fonds Académie expérimentale des théâtres, IMEC).

Guinot 1987
J. Guinot, *Rencontre autour de Luca Ronconi*, lettera di invito dattiloscritta, 8 ottobre 1987 (Fonds Dort, Théâtrothèque Gaston Baty).

Lassalle 1983
J. Lassalle, Lettera a Luca Ronconi, copia dattiloscritta, 14 novembre 1983 (Fonds Dort, IMEC).

Lassalle 1984a
J. Lassalle, Lettera a Luca Ronconi, copia dattiloscritta, data non completamente leggibile, gennaio 1984 (Fonds Dort, IMEC)

Lassalle 1984b
J. Lassalle, *Lettera a Luca Ronconi*, copia dattiloscritta, 11 novembre 1984 (Fonds Dort, IMEC).

Ronconi 1977a
L. Ronconi, Lettera a Bernard Dort, originale manoscritto su carta intestata del Laboratorio di progettazione teatrale, 7 luglio 1977 (Fonds Dort, IMEC).

Ronconi 1977b
L. Ronconi, Lettera di dimissioni dalla direzione della sezione Teatro e Musica della Biennale di Venezia, fotocopia inviata in allegato alla missiva per Dort del 7/7/1977, 4 luglio 1977 (Fonds Dort, IMEC).

Ronconi 1984
L. Ronconi, Lettera a Bernard Dort, originale manoscritto, 11 novembre 1984 (Fonds Dort, IMEC).

Ronconi 1991
L. Ronconi, Biglietto a Bernard Dort, originale manoscritto non datato, busta con timbro postale del 26 luglio 1991 (Fonds Dort, Théâtrothèque Gaston Baty).

s.a. 1986
s.a., *Faust von Holz*, "Die Spiegel" 24 (1986), ritaglio con annotazioni manoscritte (Fonds Dort, Théâtrothèque Gaston Baty).

s.a. 1987
s.a., *Liste des personnes conviées au séminaire Ronconi à l'Odéon*, fotocopia dattiloscritta su carta intestata di Dramaturgie, 1987 (Fonds Dort, Théâtrothèque Gaston Baty).

Théâtre des Nations 1970
Théâtre des Nations (a cura di), *Théâtre Libre de Rome. Vendredi 8 mai 1970*, trascrizione dattiloscritta dell'incontro con Luca Ronconi e alcuni attori della compagnia, 1970 (Fonds Théâtre de l'Odéon, Archives Nationales).

Riferimenti bibliografici

Aslan 2023
O. Aslan, *9.3* Le Marchand de Venise *ou* Le Juif de Venise*, mise en scène de Luca Ronconi, 1987*, in Id., *La Comédie-Française et les metteurs en scène. De Copeau, Jouvet…à Bob Wilson, Ostermeier*, Montpellier 2023, 210-213.

Bradby, Delgado 2002
D. Bradby, M.M. Delgado (eds), *The Paris Jigsaw. Internationalism and the city's stages,* Manchester-New York 2002.

Banu 1993
G. Banu, *Ronconi et ses machines archaïque*s, in Id., *Le Théâtre ou l'instant habité*, Paris 1993, 61-66.

Benhamou 1988
A.-F. Benhamou, *Méandres d'un enseignement atypique. L'analyse de spectacle*, "Théâtre/Public" 82-83 (luglio-ottobre 1988), 19-21.

Déprats 1987
J.-M. Déprats, *Luca Ronconi. Festival d'Automne 1987*, intervista, "Théâtre/Public" 78 (novembre-dicembre 1987), 23-28.

Dort 1965
B. Dort, *Le théâtre par excellence*, in Id. (dir.), *L'opéra comme théâtre*, numero speciale, "L'Arc", 27 (1965), 1-6.

Dort 1976a
B. Dort, *Wagner réfléchi*, "Travail Théâtral" 16 (luglio-settembre 1976), 135-137.

Dort 1979
B. Dort, *Annuelles (1970-1978)*, in Id. *Theatre en jeu: 1970-1978*, Paris 1979, 267-339.

Dort [1970] [1973] [1975] 1986
B. Dort, *A l'heure du Soleil*, in Id., *Théâtres. Essais*, Paris [1970] [1973] [1975] 1986, 212-229.

Dort 1986
B. Dort, *Ignorabimus*, "Théâtre en Europe" 11 (luglio 1986), 130-131.

Dort 1988
B. Dort, La Serva amorosa *de Goldoni et* Le Marchand de Venise *de Shakespeare*, in *Universalia 1987*, Encyclopedia Universalis France, Paris 1988, 504-506.

Dort [1980]1988
B. Dort, *Le parcours du spectateur*, in Id., *La Représentation émancipée*, Arles [1980] 1988, 71-76.

Dort [1989]1995
B. Dort, *Du passé dans le présent (ou le diamant et le jade)*, in Id., *Le Spectateur en dialogue*, Paris [1989] 1995, 219-240.

Dort [1991-1992]1995
B. Dort, *Questions de durée*, in Id., *Le Spectateur en dialogue*, Paris [1991-1992] 1995, 34-39.

Dort [1993-1994]1995
B. Dort, *Respirations*, in B. Dort, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995 [1993-1994], 74-79.

Filacanapa 2021
G. Filacanapa, *Le Mar*chand de Venise *alla Comédie-Française* (1987), in R. Carlotto, O. Ponte Di Pino (a cura di), *Regia Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, Macerata 2021, 144-155.

Filacanapa, Magris 2021
G. Filacanapa, E. Magris, *Spettacoli di Luca Ronconi presentati in Francia. Tavola sinottica*, in R. Carlotto, O. Ponte Di Pino (a cura di), *Regia Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, Macerata 2021, 156-158.

Godard 1971
C. Godard, *Luca Ronconi's XX*, "TDR", 15/4 (autunno 1971), 9-28.

Godard 1980
C. Godard, *Le Théâtre depuis 1968*, Paris 1980.

Guidicelli 2008
C. Guidicelli, *Les tours de la machine et les détours du langage : Le Marchand de Venise mis en scène par Luca Ronconi*, "Revue LISA/LISA e-journal", VI-3 (2008), 279-290.

Herry 1987
G. Herry (dir.), *Goldoni Ronconi. La Serva amorosa (La Servante aimante)*, Paris 1987.

Lassalle 1995
J. Lassalle, *Le livre du trop d'amour*, in B. Dort*, Le Spectateur en dialogue*, Paris 1995, 7-24.

Laurent 1988
A. Laurent, *Luca Ronconi dans la résistance*, intervista, "Esprit" 135 (febbraio 1988), 128-130.

Magris 2021
E. Magris, *La ricezione di Ronconi in Francia*, in R. Carlotto, O. Ponte Di Pino (a cura di), *Regia Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, Macerata 2021, 159-172.

Meyer-Plantureaux 1997
C. Meyer-Plantureaux, *Bibliographie*, in *Per Bernard Dort*, "Biblioteca teatrale" 43 (luglio-settembre 1997), 140-193.

Meyer-Plantureaux 2000
C. Meyer-Platureux, *Bernard Dort, un intellectuel singulier. Biographie*, Paris 2000.

Meyer-Plantureaux 2001
C. Meyer-Plantureux, *Avant-propos*, in B. Dort, *L'Ecrivain périodique*, Paris 2001, 7-8.

Manganaro 1987
J.-P. Manganaro, *Fables, traces et poussières*, "Théâtre/Public" 78 (novembre-dicembre 1987), 11-12.

Mnouchkine 1968
A. Mnouchkine, *Une prise de conscience*, "Le Théâtre - Cahiers dirigés par Arrabal" 1 (1968), 119-126.

Peja 2005
L. Peja, *1789. La Révolution doit s'arreter a la perfection du bonheur (1970). Scrittura collettiva in festa*, in A. Cascetta, L. Peja (a cura di), *La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Milano 2005, 251-288.

Picon-Vallin 2025
B. Picon-Vallin, *Le Théâtre du Soleil. Les soixante premières années*, Arles 2025, 73-86.

Quadri 1973
F. Quadri, *Il rito perduto*. *Saggio su Luca Ronconi*, Torino 1973.

Quadri 1974
F. Quadri, *Luca Ronconi ou le rite perdu*, traduzione di O. Volta, Paris 1974.

Quadri 1987a
F. Quadri, *Luca Ronconi. Le moment du bilan*, "Théâtre en Europe" 15 (ottobre 1987), 3-10

Quadri 1987b
F. Quadri, *Le théâtre de Luca Ronconi*, "Théâtre/Public" 78 (novembre-dicembre 1987), 17-22.

Rivier 2012
E. Rivier, *La boîte de Pandore de Luca Ronconi:* Le Marchand de Venise*,* in Id., *Shakespeare dans la maison de Molière,* Rennes 2012, 144-150.

Ronconi 1987
L. Ronconi, *Ibsen. Un soliloque obsessionnel*, intervista con F. Quadri, "Théâtre en Europe" 15 (ottobre 1987), 12-17.

Ronconi 1997
L. Ronconi, *Bernard Dort, dal personaggio alla persona*, in *Per Bernard Dort*, "Biblioteca teatrale" 43 (luglio-settembre 1997), 109-116.

Ronconi 2019
L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, raccolte da M.G. Gregori, a cura di G. Agosti, Milano 2019.

Tosetto 2018
C. Tosetto, *L'amitié avec Franco Quadri et le travail au* Monde, intervista con Colette Godard, in Id., *Pour une histoire de la critique dramatique et théâtrale en France et en Italie (1952- 1996). Du protocole texto-centré à la fabrique du théâtre*, tesi di dottorato, Université Bordeaux Montaigne 2018, 917-926.

English abstract

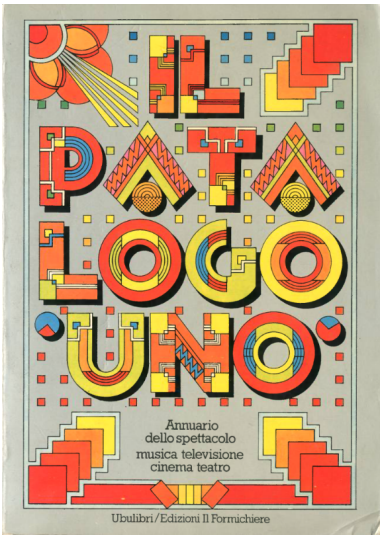
This article explores the relationship between Luca Ronconi and the French critic Bernard Dort, from the 1970s until Dort's death in 1994, within the broader context of the complex and often ambivalent recognition of the Italian director in France. Through a combined analysis of Dort's published writings and archival materials, the study traces the intertwining of a personal dynamic – marked by admiration and mistrust, collaborative enthusiasm and abrupt silences – and the critical perspective Dort developed on Ronconi's theatrical work. At the heart of this perspective lies the notion of unrepresentability, conceived as a tension between cognitive excess and the impossibility of grasping and composing a totality – an aesthetic category that resonates with Ronconi's own elusive and enigmatic persona.

keywords | Luca Ronconi; Bernard Dort; Critical reception.

Luca Ronconi nel Patalogo

Renata M. Molinari

Che cos'era il *Patalogo*? Il *Patalogo* era l'annuario dello spettacolo – ideato, diretto e 'costruito' da Franco Quadri e pubblicato dalla sua Ubulibri – che ha documentato per più di tre decenni quello che avveniva nel teatro italiano e non solo, a partire dalla stagione 1977-1978. Com'era costruito *il Patalogo*? C'era il resoconto della stagione teatrale, cioè l'elenco degli spettacoli prodotti e presentati in Italia nella stagione considerata, poi i Festival, le pubblicazioni, i 'casi', le polemiche, i premi, ovviamente i premi UBU, in testa. Poi c'erano delle sezioni che progressivamente sono andate definendosi come 'speciali': inizialmente erano gli spettacoli dell'anno, poi le tendenze del teatro (non solo in Italia) infine sono diventate lo Speciale. Ho coordinato il *Patalogo* per un certo numero di anni e poi quando sono venuta via sono stata gratificata col ruolo – tanto caro al mio cuore – di suggeritrice dello Speciale. Ed è proprio questa esperienza di suggeritrice, a volte "suggeritrice speciale", che mi porta ogni tanto a tornare su quelle pagine: torno a interrogarle, a volte a stupirmi. Ho pensato di tornare lì, anche per questo ricordo di Luca Ronconi.



1 | *Patalogo* 1 (1979).

Oltre trent'anni di *Patalogo*: inizialmente pubblicati ogni dieci anni, poi con una cadenza sempre più ravvicinata, a suggello di particolare fase di lavoro o sotto la pressione del cambiamento (dei cambiamenti) avvertiti nel mondo dello spettacolo. Accadeva una sorta di chiamata, agli artisti, ai critici, agli amici, invitati dalla redazione a fare una sorta di bilancio: Cosa salveresti in questo decennio? Quali sono le nuove forme di regia, dove va la ricerca? Un bilancio fatto coinvolgendo i protagonisti e i fruitori o promotori del teatro. Il primo sostanziale cambiamento strutturale avviene nel *Patalogo 20*, per iniziativa di Oliviero Ponte di Pino che decide di creare un indice dei primi venti numeri dell'annuario, diviso per titoli, artisti, tendenze. Un indice che poteva essere soltanto, come lo definì Franco Quadri e in rispetto al suo metodo, "sragionato".

Sfogliando l'indice (di cui fieramente conservo l'originale nella mia biblioteca-archivio, La Bottega dello Sguardo, a Bagnacavallo) è ben visibile la presenza, in ogni anno, di Luca Ronconi: c'è per lo spettacolo dell'anno, come regista pluripremiato, come 'caso pubblico'; c'è perché interpellato o provocato da domande, c'è come fuoco o motore di una tendenza. Luca Ronconi

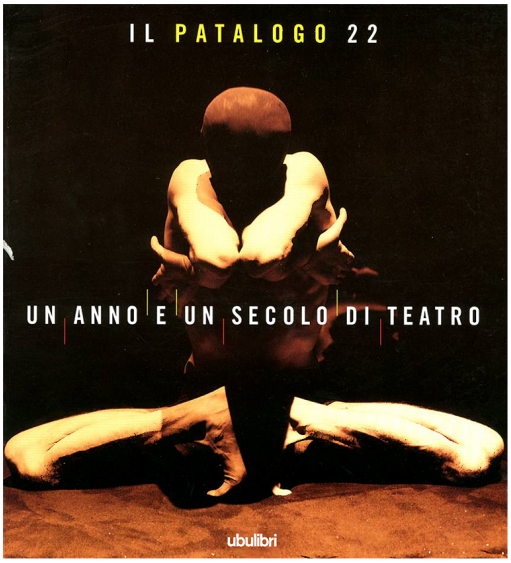
c'è, ininterrottamente. Accanto a lui, a intervistarlo, raccontarlo, svelarlo, l'altro, fedele amico e attento spettatore: Franco Quadri. Un binomio quello tra Ronconi e Quadri che ci ha consentito (e ci consente oggi), di vivere e leggere tanto teatro del secondo Novecento, fino ai nostri ultimi decenni.

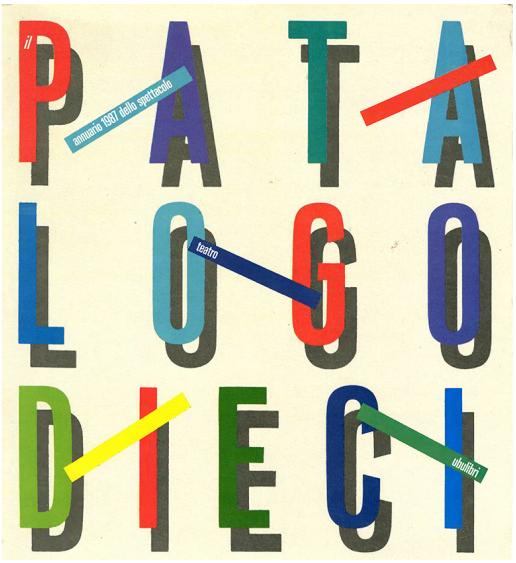
La ricerca alla base di questo contributo, un percorso nel *Patalogo*[*] sulle tracce di Ronconi, è stata una scoperta. Sfogliando le pagine, gli occhi mobili affollati di immagini, di parole, di volti, si andava fissando qualcosa di inedito, la visione di un regista monumentale (Ronconi) dentro un'opera monumentale (*Patalogo*), lungo un tempo lunghissimo.

Il *Patalogo 22* (1999) era dedicato a "Un anno e quasi un secolo di teatro". La consueta struttura dell'annuario – una pagina per ogni anno, dal 1900 al 1977 cui seguiva "l'indice sragionato dei fatti più rilevanti nel bene e nel male", due al massimo tre eventi o figure di riferimento – era seguita, o raddoppiata, da una particolare sezione, intitolata "Quasi un secolo – Speciale dedicato al Novecento", a cura di Ettore Capriolo, collaborazione di Fausto Malcovati, Renata Molinari, Olivero Ponte di Pino, Franco Quadri. In questo racconto di "quasi un secolo" di teatro, Franco Quadri sigla il racconto di due spettacoli di Luca Ronconi, l'*Orlando furioso* (1969) e l'*Orestea* (1972), con due motivazioni che hanno poi guidato la mia ricerca. La prima, dall'*Orlando Furioso*, è un invito "alla riscoperta del meraviglioso", ma soprattutto all'"incontro fra i molti che guardano e i quaranta che recitano" (Quadri 1999a, 298). E il motivo del rapporto con il pubblico è uno dei temi costanti sollecitati nel *Patalogo* dai contributi che Ronconi destina all'annuario. La seconda, dall'*Orestea*, è la ricerca della "tradizione perduta" (Quadri 1999b, 302), quell'insistenza sulle origini, quel tempo in cui il teatro aveva una necessità, inscritta nello spazio di incontro tra attore e spettatore. E la necessità è un altro motivo che ritorna, insistentemente, nelle riflessioni di Luca Ronconi.

Dalla prospettiva suggeritami da Quadri, dal suo modo di leggere il teatro, ho proseguito dunque la ricerca di tutti quei frammenti, dichiarazioni, interventi di Luca Ronconi, presenti nei vari *Pataloghi*. Nel rileggerli tutti – e non nascondendo una certa fatica emotiva nel rivivere il dialogo di Luca e di Franco – ho scoperto perle che ogni amante del teatro o con l'ossessione degli archivi vorrebbe ammirare; domande e riflessioni tutte tese ad esplorare il rapporto attivo fra memoria e futuro.

Dopo che il *Patalogo 1* (1979) aveva documentato in tutti i modi il Laboratorio di Prato, dopo che c'erano state *Le Baccanti, Spettri*, *Fedra*,*Commedia della seduzione*, *Le due commedie in commedia*, *Ignorabimus*, nel *Patalogo 10* troviamo uno speciale: *Cronaca di un decennio. Centosette frammenti di storia del teatro* (Patalogo 1987, 229-276). Alla domanda: "Che cosa salveresti in un'ideale e ipotetica storia del teatro?", Gae Aulenti – e qui trasgredisco riportando parole che non sono di Ronconi – risponde: "Salverei due monumenti e semplicemente sceglierei il *Patalogo* di Franco Quadri e *Ignorabimus* di Luca Ronconi" (Aulenti 1987, 231). Ultima trasgressione, per Claudio Meldolesi, che accanto agli artisti, promotori del rinnovamento del teatro, 'salva' "Luca Ronconi, per il vagabondaggio geniale della sua ricerca" (Meldolesi 1987, 262). Trovo piacevolmente opportuno che Claudio Meldolesi parli di "vagabondaggio





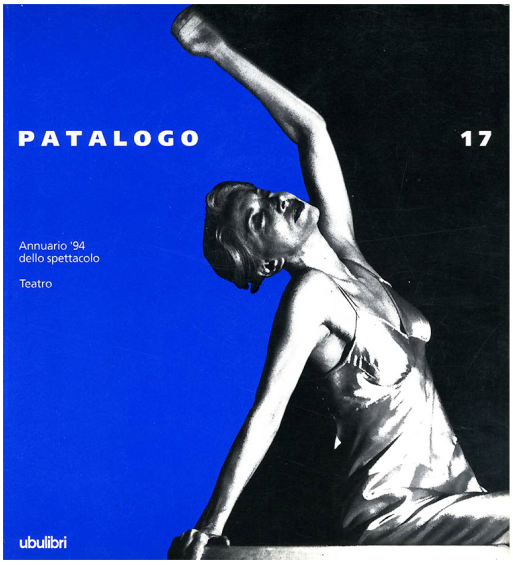
2 | *Patalogo* 22 (1999).
3 | *Patalogo* 10 (1987).

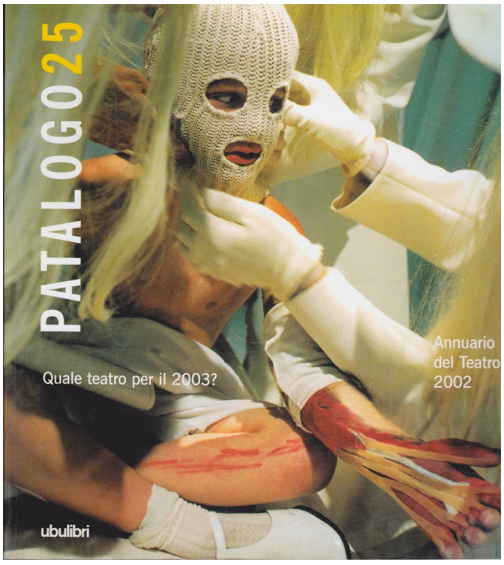
geniale", un riferimento ad un particolare status in cui è compresa (e torna) tutta l'esperienza – non negli stessi anni, ma comune – di allievo attore all'Accademia di Roma, esperienza dei maestri ed esperienza di mestiere. Ma nel *Patalogo 10* c'è anche un intervento diretto di Luca Ronconi, che riguarda *La memoria*:

> È difficile dire cosa salvare o cosa ricordare. In questi dieci anni, mi pare, si è data più attenzione alle persone che non alle cose che fanno, meno allo spettacolo che all'attore o all'artista. È dunque difficile pensare a cosa salvare: forse sono stati dieci anni abbastanza senza storia, e comunque si tratta di una storia teatrale talmente frammentata, talmente dispersa che è difficile pensare quali sono veramente gli spettacoli di questi anni. Possiamo forse descrivere e ricordare gli itinerari di alcune persone. In realtà la tendenza che porta a parlare delle opere sarebbe migliore. Ma forse è proprio questa una caratteristica dei dieci anni appena passati. Comunque avrei difficoltà a ricordare se lo spettacolo che ho visto è di sette anni fa, o di dieci o di due: quello che mi interessa è la persona che li ha fatti, molto più di quanto succedeva in altri momenti. Del resto sono pochissime le cose che sono state fatte e in cui mi identifico. E poi, le dobbiamo salvare perché rappresentano questi dieci anni oppure perché non li rappresentano? (Ronconi 1987, 271)

Sottolineo questo quesito metodologico: è un elemento che tornerà in altre sue dichiarazioni, e in molte polemiche che hanno riguardato i suoi spettacoli, soprattutto nel rapporto col pubblico e le istituzioni. Prosegue Ronconi:

> Perché anticipano i prossimi o perché cercano di stabilire un legame con i precedenti? Non saprei dire. E poi, in cosa li salvi? Non sono film, non esiste una biblioteca degli spettacoli finiti o forse solo nella memoria di qualcuno...Allora forse, è meglio salvare la memoria degli spettacoli visto





4 | *Patalogo* 17 (1994).
5 | *Patalogo* 25 (2002).

> che gli spettacoli non si possono salvare. Si potrebbe forse dire quali sono gli attori da salvare: ma allora ti devi rassegnare a quelli che ancora vivono. Invece di dire quali sono le persone e gli eventi da ricordare, si dovrebbe dire *a chi si permette di conservare la memoria* [il corsivo è mio], chi può permettersi di ricordare. Allora prendiamo le dieci persone che più hanno collaborato per creare una memoria (Ronconi 1987, 271).

Queste tre domande che pone Ronconi oggi per me risuonano in maniera fortissima: parliamo di opere o di artisti? Scegliamo le opere o gli artisti perché rappresentano un periodo storico o perché non lo rappresentano? Per la loro attualità o inattualità? Poi l'ultima, fortissima. Chi può fare memoria del teatro, come? Parliamo di persone, opere, istituzioni?

Nel *Patalogo 17*, rispondendo a una delle questioni poste dalla redazione su *Un'idea di teatro…*, troviamo una articolata riflessione di Luca Ronconi, *A proposito di Istituzioni*, sul rapporto tra il teatro e le istituzioni e sul fatto che il dibattito sulle istituzioni prenda il sopravvento rispetto alla rilevanza culturale del teatro:

> Oggi da noi si tende a riportare tutto alla querelle fra pubblico e privato, che a me non sembra fondamentale. […] La questione non è soltanto come un teatro sopravviva, quanto l'importanza che può o che dovrebbe avere. […] Secondo me, la situazione di inferiorità in cui vive il teatro italiano dipende dal fatto che nella diatriba politica e amministrativa si è persa l'attenzione alla rilevanza culturale. La rilevanza culturale del teatro ci riporta alla *necessità* di cui abbiamo detto prima, necessità e organicità, potremmo dire (Ronconi 1994, 123).

Ronconi riflette sul rapporto teatro-cultura nei decenni precedenti, torna agli anni Sessanta, a quel momento in cui in quegli anni il pubblico si riconosceva in una tendenza o in una possibilità e aggiunge:

> Io continuo a non disperare sulla possibilità di un rapporto con il pubblico, purché non si tratti di un rapporto puramente numerico. È vero comunque che, altrove, esiste un pubblico Ma qui cosa si è fatto per costruirlo, per interessarlo? Da noi è sempre stata condotta una specie di campagna dissuasiva. Quante volte ci siamo sentiti dire che un certo spettacolo era 'contro il pubblico' soltanto perché magari cercava di rivolgersi a un pubblico migliore? (Ronconi 1994, 123-127).

Su questo concetto insiste molto in queste pagine – uno dei più lunghi interventi di Luca Ronconi nel *Patalogo:*

> Chi fa teatro è sempre un po' 'contro il pubblico', ma in una maniera fertile. Se c'è identità ovviamente non c'è comunicazione: quando il pubblico si riconosce troppo in quello che vede potrà porsi un'identificazione, sostitutiva della comunicazione, che invece è necessaria nei fenomeni autenticamente culturali, dove l'attrito è indispensabile. L'accezione in cui viene usato il termine 'intrattenimento' – quando si parla di un teatro in cui il fenomeno di attrito, di stimolo, anche di provocazione, piacevole, ma necessariamente graduale, venga completamente dimenticato – denota solamente una ricerca di accettazione, di consenso, più che di un fecondo e teatrale rapporto di conflitto. In questo contesto ciò che si deve fare dipende anche dal 'dove si è' (Ronconi 1994, 123-127).

E qui Ronconi apre una lunga riflessione sul suo rapporto con le istituzioni teatrali, e soprattutto insiste sulla funzione culturale del teatro.

> La cosa peggiore che c'è in Italia non è il teatro e la migliore non è il pubblico. Non si può rivalutare il teatro se non si riqualifica il pubblico, e lo puoi rivalutare solamente selezionandolo; non dico selezionarlo nel senso di stabilire dei buoni e dei cattivi, ma col diversificarlo secondo i vari tipi di teatro. Secondo me quella che chiamerei una mancanza di fisionomia del pubblico inevitabilmente ha portato a una mancanza di identità degli artisti di teatro: non sto parlando dei grandi, perché la qualità di un teatro non è data dalle punte, dai personaggi più riconoscibili, ma da quelli medi. Ora, il disorientamento esistente nel nostro teatro è veramente considerevole. Attori e registi pronti a passare da un'esperienza all'altra, senza che queste arrivino quasi mai ad essere tali: e molto spesso non lo sono, ma consistono in puri passaggi professionali (Ronconi 1994, 123-127).

La questione istituzionale e la questione del pubblico si intrecciano col cammino di un artista, "dentro, fuori, contro"; l'artista "è in rapporto con l'istituzione, ma non si identifica con l'istituzione" (Ronconi 1994, 124). E ancora "Il teatro nella nostra vita culturale è considerato tuttora un evento, un'eccezione senza una sua necessaria continuità (Ronconi 1994, 126). In questa tradizione, o convenzione:

> L'istituzione diventa indispensabile, non perché costituisca un'opposizione al potere, ma perché rappresenta una continuità, della quale il nostro teatro, da sempre, è stato solo l'intermittenza.
> I nostri teatri stabili non sono istituzioni; non basta il fatto che siano sovvenzionati a farne un'istituzione; e al di fuori di questi non si può dire che esista un altro teatro, ma tanti altri. L'autonomia

di cui godono, potrebbe solo essere un privilegio, ma diventa una costrizione. L'attività della maggior parte dei giovani teatranti italiani risulta infelice, perché sono obbligati a un'autonomia che nasconde una libertà solo apparente: la maggior parte delle scelte che fanno sono forzatamente convenzionali, e non lo dico in senso dispregiativo, sono delle scelte soggette per necessità a un supporto di mezzi. D'altra parte anche le istituzioni non sono sufficientemente solide e 'stabili' da saper proteggere le istanze o le autonomie dei giovani. Quindi non essere nelle istituzioni diventa emarginazione e non autonomia. Questi giovani non sanno (forse non possono) trovare un rapporto corretto con l'istituzione. A me personalmente piaceva lavorare in libertà come tante volte ho lavorato, e credo che ormai non sia più consentito perché è possibile farlo solo qualora esista qualcosa di solido da un'altra parte. In passato spettacoli come *L'Orlando furioso* e *L'Orestea* abbiamo potuto farli perché esisteva un teatro come il Piccolo di Milano, un modello di teatro, magari soggetto a crisi ricorrenti, ma in cui ci si riconosceva, e in qualche modo quel tipo di teatro ci permetteva di sentirci parenti pur ispirandoci a estetiche teatrali diverse. Quelle che noi continuiamo a chiamare istituzioni teatrali sono nella nostra pratica o organismi di produzione o organismi di distribuzione. Qual è il fine istituzionale di certi stabili nella cultura italiana? Il servizio? Ma il servizio non è un'istituzione. L'università è anche un servizio, ma non è solo quello, è anche ricerca. Le richieste che attualmente vengono fatte ai nostri teatri stabili sono più o meno queste: o produci, o distribuisci, oppure aiuti qualcun altro a produrre. Il rapporto con la cultura nazionale dov'è, il rapporto con la lingua italiana qual è? con la memoria culturale italiana qual è, il progetto nella cultura italiana, o romana o torinese dov'è? (Ronconi 1994, 123-127).

Sulla scia di queste ultime considerazioni sui giovani artisti e sul loro smarrimento artistico, sul loro personale "dove si è?", facciamo un altro salto di quasi dieci anni. Nel *Patalogo 25*, la domanda dello Speciale è: "Quale teatro per il 2003?" La risposta di Luca Ronconi, in dialogo con Franco Quadri, è raccolta sotto il titolo: *Una scuola per giovani registi*. Ronconi risponde con una riflessione sulla formazione e col sogno di un luogo dove si possa creare e studiare assieme, dove si possano mischiare percorsi diversi: è il Centro Teatrale Santacristina – ed è emozionante vedere come Ronconi, *un attore che poi si è messo a fare il regista,* ora rifletta in azione sul possibile ruolo della didattica nel territorio del teatro.

Di fatto mi interessava la formazione, ma io non sono per niente un didatta, capace di pensare all'insegnamento staccato dall'esperienza. Forse ha agito un riferimento in forma un po' diversa a quella che è stata l'esperienza di Prato, pensando a quanto sia necessario per gli attori e per la loro formazione tecnica, cercare di acquistare una maggiore autonomia e conoscere i procedimenti della drammaturgia… Ho pensato così anche alla possibilità di contribuire in qualche modo alla crescita di giovani registi, un'attività che si esaurisce nel progettare più che nel realizzare. Mi piacerebbe trovare il modo di fare qualcosa in cui l'attenzione venga posta sulla possibilità di realizzare (Ronconi 2002, 287-289).

E prosegue:

Io ho sempre lavorato con attori giovani, ma molto spesso i registi giovani hanno avuto una certa timidità, forse anche travestita da rifiuto ideologico, a confrontarsi con attori di maggiore esperienza della loro e questo ha rischiato o rischia di portare a un reciproco inaridimento. In realtà, le esperienze si devono trasmettere, è anche giusto, è naturale che quelli della generazione più avanzata vampirizzino un pochino quelli più giovani, così come è utile che i più giovani, in qualche modo, sfruttino le esperienze di quelli più affermati. Ecco, l'idea è mettere insieme colleghi, op-

positori, eredi e compagni di strada per fare qualcosa che non si debba necessariamente definire una scuola: si può definire scuola perché lo studio sarà l'attività prevalente, ma senza escludere che poi ai risultati dello studio si possa dare pubblicità, ma sempre mantenendo questo carattere. [...] È difficile insegnare la regia. Secondo me ci sono due fattori importanti in questo lavoro: sapere inventare e sapere realizzare. Un'invenzione mal realizzata generalmente è un aborto, una capacità di realizzare senza supporto dell'invenzione è generalmente un'invenzione cattiva, ma c'è chi ne ha anche di buone... (Ronconi 2002, 287-289).

Ronconi torna poi sul laboratorio di Prato – "importante, difficile e anche conflittuale":

> Però quell'incrocio fra l'attività artistica e lo studio è difficilmente ripetibile in un momento come questo in cui credo che la ricerca non sia più, non possa più essere, un fatto di stile, un fatto di struttura e di forma, di forme, anzi; la mia impressione, puramente soggettiva è che oramai troppo spesso si pensa al rinnovamento come a un fatto stilistico, mentre credo che proprio il concetto stesso di stile, di modi esteriori, di modo di scrivere il testo, di modo di scrivere uno spettacolo siano leggermente logorati. [...] Ho l'impressione che la ricerca debba orientarsi verso la possibilità non dico di nuove codificazioni, ma deve trovare una sua destinazione, uscire un po' dalla facilità, trovare un rigore anche nelle strutture, nelle forme, nei modi e non soltanto nei prodotti, nei risultati... (Ronconi 2002, 287-289).

La forza della trasmissione e della formazione in un artista che non vuole fare l'insegnante, "perché rit[iene] che la regia non si possa insegnare, si può in qualche modo pilotare", lasciando che i "giovani si prendano le proprie responsabilità, magari anche rispetto a un progetto di altri" (Ronconi 2002, 287). Questo pilotare verso l'assunzione di responsabilità è in qualche modo il ponte fra la *memoria* del primo intervento e il *futuro* col quale andiamo a chiudere.Ancora due interventi: uno nel *Patalogo 29* in cui si parla delle Olimpiadi della cultura e del "Progetto Domani" (Patalogo 2006, 167-170). Tornano in mente, leggendo le parole di Ronconi, quello che Franco Quadri scriveva a proposito dell'*Orestea*: il rapporto con le origini, il rapporto con la tragedia, il suo (inevitabile?) riproporsi quando si affronta (s'impone) il tema della violenza (Patalogo 2006, 167-170).

> Ci troviamo in un oggi in cui è caduta la fiducia in certi valori. Lo sguardo che diamo ai possibili futuri oscilla tra catastrofismo e ottimismo, probabilmente sconsiderati entrambi. Questo doppio sguardo, l'essere sospesi fra timore e speranza, porta la necessità di fare delle scelte, che è il tema sotteso appunto a tutti e cinque gli spettacoli, diversissimi tra loro ma uniti attorno a questo nodo [...]. Mi sono formato nel ventesimo secolo, che è stato quello delle avanguardie, quando la letteratura e le altre arti, dalla musica al teatro, hanno preso se stesse come argomento. Hanno riflettuto sui propri linguaggi più che sulle proprie funzioni. Ora, francamente, non so se un possibile domani ci consigli di continuare a riflettere sul possibile sviluppo delle forme. E se ce ne sia una reale necessità. [...] Penso un teatro che non debba avere per forza caratteri di novità, ma si accontenti, se possibile, di quelli di necessità. Che non si limiti a riesaminare le forme in cui parliamo quanto, piuttosto le ragioni di parlare che abbiamo (Ronconi 2006, 168).

Questo indagare "le ragioni di parlare che abbiamo" è un aspetto che troppo spesso è stato messo da parte, nell'indagare il teatro di Ronconi; come anche la particolare forma di impegno che trova la sua massima espressione nella formazione, anche per chi ha sempre

6 | Patalogo 29 (2006).
7 | *Patalogo* 30 (2007).

dichiarato di non volere lasciare traccia. Ma che cos'è la formazione se non creare le condizioni affinché la traccia, anche anonima, diventi fertile? E questo aspetto della necessità, del prendere la parola, dell'essere realisti nell'utopia, lucidi nel sogno, è il collante di questi interventi lontani nel tempo e nei temi affrontati.

L'ultimo intervento, è tratto dal *Patalogo* 30. Sono passati vent'anni anni dallo Speciale dedicato al *Cosa salvare, cosa ricordare?* E ora la domanda è sul futuro. *Il futuro come memoria*, è il titolo dell'intervento di Luca Ronconi:

> Non è la prima volta che mi viene chiesto di rispondere a una domanda sul futuro. Cercherò di farmi tornare alla mente quante volte mi è stata posta: ho un passato alle spalle. Una me la ricordo, mi hanno chiesto cosa mi aspetto dal teatro del futuro e ricordo più o meno il senso di quello che dissi, non so quanto tempo fa: il modello che mi sembrò più proponibile allora fu il combattimento dei gladiatori, senza che per questo si dovesse riaprire il Colosseo, ma non so neanche se oggi darei la stessa risposta. Forse adesso una domanda di questo genere cercherei di aggirarla e non me la sentirei per niente di fare delle previsioni: il futuro ti deve cascare addosso, pensare di poterlo predeterminare mi pare un atto un tantino presuntuoso. Non sappiamo mai cosa vorremmo che il futuro ci portasse o se pensiamo al futuro come risarcimento di qualcosa che non abbiamo avuto in passato. Meglio aspettarselo come qualcosa che ci capita, ci casca addosso e si trasferisce immediatamente in un presente. Se poi penso al nostro presente teatrale come se fosse il futuro di dieci-vent'anni fa invece di quello che è stato per se stesso e a dieci-vent'anni fa come il futuro di trenta-quarant'anni fa e a trenta-quarant'anni fa come al futuro di cinquanta-sessant'anni fa e così via, sono tutte scansioni di cui posso avere memoria, ma è abbastanza curioso vedere che memoria si ha delle esperienze fatte, degli spettacoli presentati, dei giudizi

espressi, il futuro relativo, memoria e giudizio di quelli che sapevano. Passato e futuro si alternano molto spesso, si è portati a pensare che ci sia uno sviluppo lineare, ma c'è sempre una serie di piccoli eventi catastrofici. Prevedere il futuro è capzioso, si può dire qual è il futuro che ci piace: dirò allora che qualunque futuro mi piace purché risponda alla mia voglia di conoscerlo e non al piacere di viverlo (Ronconi 2006, 168).

Nota sul Patalogo open access

* I 32 volumi illustrati del *Patalogo* della Ubulibri (1979-2010) sono stati digitalizzati e sono consultabili online sul sito dell'Associazione Ubu per Franco Quadri.

Riferimenti bibliografici

Aulenti 1987
G. Aulenti, *Due monumenti*, in *Cronaca di un decennio. Centosette frammenti di storia del teatro*, "Il Patalogo" 10 (1987), 231.

Meldolesi 1987
C. Meldolesi, *Aldilà dei confini*, in *Cronaca di un decennio. Centosette frammenti di storia del teatro*, "Il Patalogo" 10 (1987), 262.

Quadri 1999a
F. Quadri, *Con l'"Orlando furioso" di Ronconi alla riscoperta del meravigioso*, "Il Patalogo" 22, (1999), 298-299.

Quadri 1999b
F. Quadri, *L'"Orestea" di Ronconi: un kolossal alla ricerca della tradizione perduta*, "Il Patalogo" 22, (1999) 302-303.

Patalogo 1979
Patalogo 1. Annuario dello spettacolo Cinema Teatro Musica Televisione, a cura di F. Quadri e G. Buttafava, Milano 1979.

Patalogo 1987
Patalogo 10. Annuario 1987 dello spettacolo. Teatro, a cura di F. Quadri, Milano 1987.

Patalogo 1994
Patalogo 17. Annuario 1994 dello spettacolo, a cura di R. Molinari, F. Paracchini, O. Ponte di Pino, Milano 1994.

Patalogo 1997
Patalogo 20. Annuario 1997 dello spettacolo, a cura di S. Merlini, C. Ventrucci, M. Marino, O. Ponte di Pino, P. Bogo, L. Scarlini, Milano 1997.

Patalogo 1999
Patalogo 22. Un anno e un secolo di teatro. Annuario 1999 dello spettacolo, a cura di C. Ventrucci, L. Mello, M. Sessa Vitali, R. Marasco, A. Nanni, L. Scarlini, E. Capriolo, R. Molinari, O. Ponte di Pino, Milano 1999.

Patalogo 2002
Patalogo 25. Quale teatro per il 2003? Annuario del teatro 2002, a cura di D. Aluigi, C. Di Lorenzo, B. Panzeri, M. Roncarà, A. Nanni, L. Scarlini, M.G. Gregori, J.P. Jourdain, P. Sourd, S. Carp, S. Wetzel, O. Ponte di Pino, Milano 2002.

Patalogo 2006
Patalogo 29. I nomi dell'anno. Annuario 2006 del teatro, a cura di B. Panzeri, D. Pignedoli, A. Cagali, C. Ventrucci, M. Dammacco, M. Marchetto, L. Mello, M. Marino, F. Quadri, R. Molinari, Milano 2006.

Patalogo 2007
Patalogo 30, Quale futuro per il teatro? Annuario 2007 del teatro, a cura di B. Panzeri, D. Pignedoli, A. Cagali, G. Tota Ballardini, R. Agostini, G. Fittipaldi, L. Mello, M. Marino, F. Quadri, R. Molinari, O. Ponte di Pino, Milano 2007.

Ronconi 1987
L. Ronconi, *La Memoria*, in *Cronaca di un decennio. Centosette frammenti di storia del teatro*, "Il Patalogo" 10 (1987), 271.

Ronconi 1994
L. Ronconi, *A proposito di Istituzioni,* in *Un'idea di teatro…*, "Il Patalogo" 17 (1994), 123-128.

Ronconi 2002
L. Ronconi, *Luca Ronconi. Una scuola per giovani registi*, intervista a cura di F. Quadri, "Il Patalogo" 25 (2002), 287-290.

Ronconi 2006
L. Ronconi, *Intervista di Gianfranco Capitta su "Flair" (31 marzo 2006)*, in *La stagione 2005/2006/I Festival – Italy Art. Le Olimpiadi della Cultura*, "Il Patalogo" 25, 167-170.

Ronconi 2007
L. Ronconi, *Il futuro come memoria*, in *Quale teatro per il futuro? Speciale 2007*, a cura di F. Quadri, R.M. Molinari, O. Ponte di Pino, "Il Patalogo" 30 (2007), 304.

English abstract

This contribution intends to explore Luca Ronconi's presence in the *Patalogo*, a yearbook of the performing arts published from 1979 to 2010. Ronconi appears in all 32 volumes of this publishing project conceived by Franco Quadri. A director who rarely accompanied his work with theoretical notes, Ronconi offers in the *Patalogo* a number of insightful reflections on the meaning and languages of directing, the relationship between theater and audience, the idea of theatrical institutions, and on the role of the director.

keywords | Patalogo; Luca Ronconi; Franco Quadri.

Le fotografie di Tommaso Le Pera per Luca Ronconi

Paola Bertolone

Reperti di una civiltà teatrale molto illustre che ora appare lontana, le fotografie che qui sono presentate sono frutto della selezione operata dallo stesso Tommaso Le Pera, all'interno delle non numerosissime immagini che il fotografo ha dedicato a spettacoli di Luca Ronconi. Nel tentativo di mettere in luce quale tipo di collaborazione si fosse instaurata fra di loro nel tempo, se avessero dei momenti preparatori specificamente dedicati alle sessioni fotografiche, se discutessero insieme della messinscena, se fossero in armonia o in contrasto, se l'interesse da parte del regista verso l'azione documentaria fosse, a sua memoria, fondata su puri obblighi istituzionali o, viceversa, su di una curiosità artistica personale verso lo specifico del *medium*, così dichiara il fotografo:

> Non ne parlavamo assolutamente mai, soprattutto perché la documentazione fotografica non gli interessava molto, non dava nessuna importanza alle fotografie, non ha mai interferito con me anche perché si sa che se il fotografo ha l'incarico di documentare, deve fotografare tutto. Comunque, non ho mai parlato con Ronconi dei suoi spettacoli, anche perché io intervenivo non durante una prova o alla prova generale, quando il regista è lì presente. Io fotografavo in repliche successive e dovevo farlo con grandissima discrezione: proprio per questo non ho molti scatti di quegli spettacoli. Tranne per *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, il cui reportage fu eseguito l'11 novembre 1990 nella ex Sala Presse del Lingotto di Torino, quando ne ho parlato con lui e questo è successo perché in quell'occasione avevo l'incarico ufficiale da parte del Teatro Stabile di Torino come anche, ad esempio, per *La pazza di Chaillot* di Jean Giraudoux, il cui reportage è avvenuto il 23 gennaio 1991 al Teatro Carignano di Torino. Ricordo che si preoccupava, mi diceva di stare attento perché negli *Ultimi giorni dell'umanità* si muovevano varie parti di scenografia, carrelli, treni ecc. (dall'intervista a Tommaso Le Pera presso il suo studio-archivio a Roma, dicembre 2024).

Come avverte nella conversazione citata, tranne nei casi del Teatro Stabile di Torino, nel periodo in cui Luca Ronconi era Direttore, Tommaso Le Pera non ebbe incarichi ufficiali per realizzare la documentazione fotografica dei suoi spettacoli. Si è sempre trattato di una sua scelta, certamente condivisa e approvata dal regista, eseguita per proprio conto e per completezza d'archivio, spesso ma non sempre, durante le repliche. Così si esprime a tale proposito:

> Sai che spesso andavo a fotografare spettacoli anche se non avevo ricevuto un incarico ufficiale: lo facevo unicamente per arricchire il mio archivio. Ovviamente non pubblicavo mai immagini se non avevo avuto l'autorizzazione, anche per rispetto verso i colleghi e così avveniva per Ronconi, il quale poi voleva le mie fotografie e io gliele regalavo, naturalmente. Del resto, nessun regista dà mai vere indicazioni al fotografo, magari a volte solo delle minuzie e poi Ronconi pensava alla

sua arte, al suo lavoro, ai suoi attori e finiva lì (dall'intervista a Tommaso Le Pera presso il suo studio-archivio a Roma, dicembre 2024).

Va evidenziato come tali circostanze, vale a dire la realizzazione delle sessioni fotografiche durante la processualità dello spettacolo, comportavano enorme attenzione e una ridotta possibilità di muoversi e scattare, posta la presenza del pubblico in sala: non si trattava quindi di una condizione ottimale, quale quella della prova generale o comunque di un momento esclusivamente dedicato allo *shooting* vero e proprio.

Si rende necessario introdurre una breve parentesi che circoscriva l'attività di Tommaso Le Pera, prestigiosissimo fotografo di teatro stanziato a Roma, ma ancora oggi immerso in un viaggio continuo attraverso le compagnie, gli spettacoli e i festival, 'sul campo' dalla metà degli anni Sessanta, colonna portante della documentazione dello spettacolo dal vivo in Italia. Molto conosciuto e apprezzato, finanche 'temuto' da tutto il mondo dello spettacolo, oltre che in primo luogo per la tecnica inossidabile, per la sua sincera e incondizionata passione nei confronti del teatro, della sua cerimonialità laica, delle singole e diversissime personalità di cui si compone, per il suo dichiarato apprezzamento verso la figura dell'attore, che ritiene essere il pilastro dell'arte performativa, Tommaso Le Pera ha costruito un archivio documentale immenso, certo uno dei maggiori al mondo dedicato dello spettacolo.

Va infatti messo in rilievo che i suoi oltre 4200 spettacoli documentati, corrispondenti a milioni di scatti, a partire dai primi anni Settanta sono stati da lui catalogati secondo una scheda i cui campi descrittivi sono stati elaborati e progettati dallo stesso fotografo, dando così origine non solo a un'immensa memoria documentale ma a una struttura d'archivio. La funzionalità della catalogazione, messa a punto e scrupolosamente mantenuta nel corso di decenni, ha reso possibile e rende tuttora possibile il reperimento rapido, dettagliato, fondato su dati certi, delle fotografie corrispondenti ai singoli eventi. Avere contezza dell'impressionante architettura di tale archivio, non promosso da alcuna istituzione pubblica bensì frutto di un'intuizione soggettiva e di una disciplina costante, permette di maggiormente apprezzare la presenza delle immagini qui pubblicate (una rara eccezione è stata l'istituzione negli anni 1990-1996 della commissione da parte della Biblioteca e Raccolta Teatrale SIAE per realizzare la documentazione fotografica).

Le variabili entro cui è avvenuta la selezione delle fotografie riprodotte sono da rinvenire, da un lato, nella qualità tecnica delle immagini e, dall'altro, nel loro apporto significativo a una documentazione che privilegia lo statuto attorico, che pone cioè al centro, celebrandola, l'arte degli attori. Nel caso delle rappresentazioni di Luca Ronconi dove, come risaputo, l'attenzione allo spazio era massima, Tommaso Le Pera poneva estrema cura anche agli elementi della scenografia, della luce, dei costumi. Ma la selezione qui proposta accentua piuttosto gli interpreti all'interno degli spettacoli, valorizzando la loro presenza, diciamo pure il loro protagonismo. In tal senso, le fotografie scelte narrano soprattutto di una civiltà teatrale patinata e distante da quella attuale, dominata da individualità di immenso carisma, in cui la cornice

della rappresentazione non era posta in discussione, in cui la corrosiva e destrutturante lettura post-moderna del Personaggio non aveva assunto il peso attuale.

La forma fotografica dove precipita tale presupposto estetico, sociale e forse anche produttivo è il primo piano e il piano americano, inquadrature che dicono della centralità dei 'grandi attori' nelle intenzioni di Tommaso le Pera, a paragone con il campo medio e lungo che presentano una vocazione all'insieme, piuttosto che alle singole personalità. Fotografo quasi sempre *freelance*, come detto, da decenni i suoi scatti dello spettacolo dal vivo sono sempre a colori, secondo un deciso e argomentato presupposto: quello della pregnanza semantica del colore all'interno del linguaggio scenico, che la resa in bianco/nero va a modificare. Così, anche delle immagini a colori riprodotte va tenuto in considerazione tale aspetto cui Tommaso Le Pera è molto legato, vale a dire la non alterazione dello *status quo* del performativo, detto altrimenti, la volontà di non introdurre o di limitare al massimo interpretazioni soggettive da parte dello stesso autore delle immagini.

Le fotografie che qui vengono pubblicate sono presentate e analizzate non tanto dal punto di vista della documentazione, come è pure evidente che concorrano a essere, ma piuttosto, in un'inversione dell'approccio, come testimonianza di una processualità dell'azione del fotografo, delle strategie messe in atto, delle intenzionalità, del contesto e delle condizioni concrete che hanno dato origine alle immagini. Le fotografie acquistano in tal modo una più evidente centralità e vengono a costituire l'apice di un percorso, invece che essere considerate un ovvio dato di partenza. L'immenso archivio fotografico di Tommaso Le Pera può riservare così anche la sorpresa di contribuire a una storia del processo e non solo dell'esito dello spettacolo e della fotografia (v. per approfondire: Bertolone 2021).

Lo spettacolo debutta il 20 settembre 1972 al BITEF di Belgrado e dopo alterne vicissitudini e difficoltà, dovute soprattutto a un impianto scenografico considerato potenzialmente pericoloso per il pubblico, viene riproposto l'anno successivo a Spoleto per volontà di Romolo Valli, allora Direttore del Festival dei Due Mondi. Contro l'attore-interprete, contro la sua attitudine a primeggiare, caratteristiche che Tommaso Le Pera viceversa costantemente esalta nelle fotografie, riporto quanto scrive lo stesso Ronconi che riferisce della sostituzione di Glauco Mauri con Umberto Orsini, nella ripresa dello spettacolo per il Festival dei Due Mondi di Spoleto nel luglio 1973:

> La tragedia come uno spaccato, una sedimentazione di parole solenni e di morte vestigia. Ovvio che la scelta cadesse su una recitazione antipsicologica, dall'esasperante sfaccettatura delle frasi, una segmentata scansione, che intendeva esprimere la fredda furia, l'ancestrale demenza, il balbettamento del mito, per una vicenda ormai indecifrabile, da interpretare forse solo attraverso l'emozione antropologica. C'era in questo spettacolo un andare e venire continuo tra personaggi e spettatori che teneva conto di come, all'interno della struttura tragica, il coro non potesse escludere gli spettatori, in una commistione tra presente e passato. Insomma c'era tutto quello che del passato sappiamo; ma accanto alla documentazione c'era anche posto per l'illazione, per l'ipotesi. Agli attori che recitavano nell'*Orestea* si chiedeva proprio di sapere restituire l'idea di un viaggio dentro un personaggio. Peccato che proprio l'attore, che, sulla carta, sembrava il

1 | *Orestea* di Eschilo, regia di Luca Ronconi. Mariangela Melato-Cassandra, 5 luglio 1973. Spoleto Chiesa di San Nicolò. Foto di Tommaso Le Pera.

> più giusto – Glauco Mauri – si sia lasciato irretire dall'idea di 'interpretare' Oreste. Tant'è che lo perdemmo per strada e a Spoleto, nella ripresa del 1973 voluta da Romolo Valli, c'era Umberto Orsini (Ronconi 2019, 279).

Il 'paternalismo' del giudizio di Luca Ronconi nei confronti di Glauco Mauri, che si sarebbe lasciato tentare dall'interpretazione e che viene presentato come un bambino colto a rubare la marmellata, costituisce un retroterra pregiudiziale totalmente assente in Tommaso Le Pera. Viceversa, il fotografo ha sempre perseguito l'intento di mettere in risalto proprio le qualità istrioniche degli attori, al di là delle figure registiche e in tal senso va letta anche la fotografia n. 1.

Dall'inquadratura con piano americano emerge una Mariangela Melato con l'abito-corazza disegnato da Enrico Job, fasciato completamente il capo, con una postura ampia delle braccia che la fotografia sembra contenere. È Cassandra nella prima parte dello spettacolo monstre *Orestea*, appena giunta da Troia quale schiava e concubina del vittorioso Agamennone. In preda al delirio profetico, invocando Apollo, prevede la sua tragica sorte insieme alla propria, per mano di Clitennestra. Immobile o, per meglio dire, immobilizzata nel costume e senza compiere azioni di alcun tipo, tranne una breve forma di inginocchiamento, nella scena tutto rimane affidato allo sguardo, alla gestualità delle mani e delle braccia, alla vocalità. Su questa si ap-

punta la ricerca espressiva della Melato che, ovviamente, la fotografia non può comunicare se non per via indiretta. Viene qui esaltata la dimensione tragica di un personaggio fra i più celebri della cultura greca attraverso la veemenza che l'immagine fa trasparire, a dispetto dell'impedimento a muoversi, confinata in una area d'azione che la fa sembrare più una statua o una divinità, che un essere umano disperato e sconfitto.

Tommaso Le Pera, autore del volume di fotografie dell'attrice *Magnetica Mariangela* (Le Pera, Testa 2016), ha scattato questa immagine durante una replica dello spettacolo all'interno del sedicesimo Festival dei Due Mondi di Spoleto, nella Chiesa di San Nicolò, in una sala così gremita di gente che non solo gli era impossibile spostarsi per effettuare altre inquadrature, ma non aveva spazio sufficiente per utilizzare il cavalletto. L'immagine, scattata con una camera Hasselblad e con un obiettivo da 200 mm, è stata quindi eseguita a mano libera.

La potente immagine che ritrae Annamaria Guarnieri nel personaggio raciniano di Fedra [Fig. 2], secondo quanto riferisce Tommaso Le Pera, è una delle preferite dalla grande attrice ed è stata utilizzata in numerose mostre e pubblicazioni. La si può anche ammirare in una galleria di fotografie nel foyer del Teatro Quirino, dove compaiono quelle che si riferiscono a rappresentazioni avvenute nel teatro romano. Lo scatto venne eseguito infatti al Teatro Quirino il 13 marzo 1985, durante la ripresa dello spettacolo che aveva già avuto una lunga tournée, a partire dal Teatro Comunale di Alessandria nel dicembre 1984.

2 | *Fedra* di Jean Racine, regia di Luca Ronconi. Annamaria Guarnieri-Fedra, 13 marzo 1985, Roma Teatro Quirino. Foto di Tommaso Le Pera.

Fedra di Jean Racine, produzione del Teatro Stabile di Torino, aveva debuttato il 26 aprile 1984 al Teatro Metastasio di Prato. Era nato da una proposta della stessa Annamaria Guarnieri, desiderosa di misurarsi con un mito teatrale indiscusso quale appunto la tragedia raciniana, che aveva anche suggerito il nome di Luca Ronconi per la regia. Nella ripresa dello spettacolo, sostanzialmente identico sia nel testo con traduzione di Giovanni Raboni, sia nello stile della recitazione, sia nella scenografia, sia nei costumi vagamente ispirati alla raffinatezza austera di Balenciaga, sia nelle luci, due gli elementi di differenza da segnalare: la sostituzione di Paola Mannoni da parte di Paola Bacci e quella del datore luci Giancarlo Salvatori che aveva preso il posto di Sergio Rossi.

L'immagine di Tommaso Le Pera (che si avvale in questo caso di un obiettivo da 180 mm.) viene eseguita al debutto romano dello spettacolo con pubblico in sala e, come riferisce spesso il fotografo, questa condizione ovviamente lo ostacolava nei movimenti e finanche nella quantità di scatti. Oggetto di reportage da parte di Maurizio Buscarino e di Marcello Norberth, *Fedra* di Racine per la regia di Ronconi viene dunque documentata anche da Tommaso Le Pera che,

come evidente dall'immagine, sottolinea la centralità della protagonista, colta in un movimento subitaneo, dai contorni spiralatici, in preda al terrore. Difficilissimo fotografare gli attori in scena durante il flusso dello spettacolo, mentre parlano o compiono gesti e movimenti che possono dare origine a effetti di deformazione dei tratti, oppure di distorsione ottica se non si è in grado di padroneggiare la tecnica. Per tale modalità di documentazione, cioè durante l'evento e non secondo la pratica delle pose fisse, che Tommaso Le Pera ha sperimentato per primo in Italia sin dalla fine degli anni Sessanta, il fotografo ha attribuito la definizione di 'fotografia dinamica'.

Altrettanto arduo cogliere con precisione il momento più connotativo di un'interpretazione che, sebbene in questo caso costruita su di una voluta distanza anti-psicologica, su di una ricercata intenzionalità anti-naturalistica da parte del regista, tuttavia si esprime necessariamente attraverso un'espressività corporea che questa immagine ha catturato. Dichiara Luca Ronconi nel volume in cui sono riprodotte le fotografie in bianco/nero di Maurizio Buscarino, realizzate alla prova generale del Teatro Comunale di Alessandria il 16 dicembre 1984:

> Più che altro è una recitazione aderente alla lettera di quel testo. Se il testo non è naturalista la recitazione non può esserlo e non esiste una categoria stilistica della recitazione al di fuori della rispondenza delle cose che vengono dette. Non esiste una recitazione naturalista, esistono gli attori naturalisti e quelli che si trovano a mal partito in un tipo di scrittura più oggettiva. Ma questo riguarda gli attori e non la recitazione; per esempio, un'attrice come Anna Magnani si sarebbe trovata a mal partito in un testo come quello di Racine, non perché non è brava, ma perché è un tipo di scrittura che non le si confaceva. Quindi ho scelto gli attori in base alla loro possibilità di adeguamento a questo tipo di recitazione e di scrittura (De Lorenzis 1988, 156).

Il piano americano mette qui a fuoco il protagonismo di Annamaria Guarnieri, prendendo il sopravvento sugli altri elementi di cui si componeva lo spettacolo così come sul resto della compagnia, facendola emergere dallo sfondo scuro e isolandola in un ritratto che ben corrisponde alla fondamentale solitudine intra-psichica del personaggio, al suo ineluttabile destino suicida. Si tratta dunque di un perfetto esempio di foto di scena che riesce nell'intento di sintetizzare e coagulare l'acme della tensione.

Dopo aver assistito allo spettacolo come spettatore, Tommaso Le Pera effettua le fotografie nel corso di una replica al Teatro Valle di Roma il 1° ottobre 1992, utilizzando una camera Leica e un obiettivo da 135 mm. ma, caso eccezionale, il progetto degli scatti seguirà un andamento molto diverso dal solito. Il fotografo decide infatti di eseguire il lavoro non in chiave di documentazione, non al fine di arricchire il proprio archivio, ma piuttosto con l'idea di trarne delle immagini per una mostra. Come lui stesso riferisce, sarà proprio lo stile della recitazione, una essenzialità dei gesti, il disegno luci, la linearità della scenografia, l'importanza degli oggetti a motivarlo verso un allestimento espositivo delle immagini, che in effetti avviene alla Fiera di Roma, Terzo Salone di Fotografia, dal 20 al 23 novembre 1992. In quell'occasione sono esposte quindici fotografie dell'*Aquila bambina*, fra cui anche quella qui pubblicata con protagonista Valeria Milillo nel ruolo di Rosa [Fig. 3], la figlia adolescente di Felix, interpretato da Massimo Popolizio e amica di Helix, personaggio interpretato da Almerica Schiavo.

3 | *L'aquila bambina* di Antonio Syxty, regia di Luca Ronconi. Valeria Milillo-Rosa, 1 ottobre 1992, Roma Teatro Valle. Foto di Tommaso Le Pera.

Una vicenda complessa e scabrosa, la relazione incestuosa fra i protagonisti cui si aggiunge la tematica omosessuale fra le due giovani, con un finale violento, è al centro della fabula di questo testo insignito del Premio di produzione Riccione 1991 per la messa in scena di drammaturgia contemporanea. Sull'*Aquila bambina* il suo autore, Antonio Syxty, così si esprime all'interno del programma di sala:

> L'*Aquila bambina* è per me un punto di arrivo e di passaggio per una scrittura che si prefigge lo scopo di affrontare temi e argomenti forti, con un carattere mitico. Naturalmente il mio problema è quello del linguaggio da usare, in un paese dove la lingua – quella che si usa per scrivere teatro – è fortemente sovraccarica di motivi del passato e quindi poco contemporanea. Nel senso che il teatro che si scrive oggi in Italia – e mi riferisco principalmente alla mia generazione – è un teatro che affronta la scrittura per la scena in modo decisamente 'minimalista', o esageratamente melodrammatico, quando non è solo comico-surreale. Con il termine minimalismo vorrei intendere uno schema di scrittura che, pur affrontando temi di indubbia contemporaneità, non si pone il problema, che per me è fondamentale, del teatro inteso come rito, quindi mitico [...] In un'epoca di feticci, la parola deve diventare il feticcio supremo del nostro unico momento rituale ancora esistente: il teatro (Sixty 1992)

Se sono state probabilmente proprio le caratteristiche sintetizzate nella citazione che dovettero attrarre Luca Ronconi ad affrontare la regia dell'*Aquila bambina*, gli stessi elementi di

4 | *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* da Carlo Emilio Gadda, regia di Luca Ronconi. Scena d'insieme con coreografia delle Piccole Italiane, 20 febbraio 1996, Roma Teatro Argentina. Foto di Tommaso Le Pera.

vocazione 'rituale' hanno agito da propulsore per il lavoro fotografico. L'immagine qui pubblicata non asseconda la grammatica fotografica delle linee rette (specie se si tratta di spazio e architettura), ma è fortemente obliqua, sbilenca, 'fuori sesto', appunto in una resa di quegli elementi di dissesto delle relazioni umane che è la fabula dell'opera. Così i colori accesi e flou, antinaturalistici e alterati, vengono registrati nello scatto di Tommaso Le Pera che, come già evidenziato, da decenni privilegia il colore nella documentazione fotografica dello spettacolo, rispetto al bianco/nero, ritenendo la componente cromatica un veicolo semantico imprescindibile per il teatro.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana con la regia di Ronconi è stato oggetto di molti studi non solo per lo spettacolo in sé, ma anche per una serie di trascrizioni/adattamenti similari del romanzo gaddiano cui inevitabilmente è stato accostato. Si va dalla sceneggiatura *Il palazzo degli ori* dello stesso Gadda, al celebre film di Pietro Germi *Un maledetto imbroglio* del 1959, nonché alla trasposizione televisiva dello spettacolo firmata da Giuseppe Bertolucci, che propone una sintassi decisamente originale rispetto all'usuale documentazione video dello spettacolo, fondata in modo prevalente su lunghi piani sequenza. Matteo Palumbo sostiene che vada rintracciato nel finale, notoriamente 'aperto', non risolto e ambiguo, il punto più complesso e quello che meglio disvela la relazione delle varie opere con l'archetipo del

romanzo: "[...] il finale costituisce il luogo strategicamente più delicato dell'intera trama e il confronto tra il Pasticciaccio romanzo, il film di Germi e lo spettacolo di Ronconi prova a spiegare le soluzioni che i singoli autori hanno privilegiato" (Palumbo 2012).

Lo spettacolo è fotografato da Tommaso Le Pera al debutto assoluto avvenuto al Teatro Argentina di Roma (di cui Luca Ronconi era da poco divenuto Direttore, provenendo dalla direzione del Teatro Stabile di Torino) il 20 febbraio 1996 [Fig. 4]. Come in molti altri casi di regie di Ronconi, anche per questa occasione il fotografo non ha l'incarico ufficiale della documentazione, affidata a Marcello Norberth. A tale proposito, Tommaso Le Pera sottolinea la consuetudine diffusa da parte dei registi di avvalersi nel tempo delle stesse figure professionali sia nel caso delle scene e dei costumi, sia delle luci, sia dei direttori di scena e finanche dei macchinisti, così come per quanto concerne la documentazione fotografica. Tommaso Le Pera, ottenuta l'autorizzazione da parte di Luca Ronconi, fotografa dunque senza incarico ufficiale durante il debutto dello spettacolo cui non aveva assistito prima e utilizza una macchina Leica con obiettivo di 120 mm. La posizione da cui esegue gli scatti è sul lato destro del palcoscenico, osservando verso la sala e durante le cinque ore di spettacolo non realizza che una trentina di fotografie, sempre senza uso del flash, proprio per evitare di creare disagio agli spettatori e ancor più agli attori impegnati in scena.

Spettacolo dove non si può scorgere un unico protagonista, dal momento che si tratta di un affresco corale fedele al romanzo di Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* è descritto dal fotografo come quello da lui più amato con Luca Ronconi regista, complice la viscerale ammirazione per la prosa gaddiana. Tommaso Le Pera ricorda i numerosi momenti di stupore suscitati dagli interventi coreografati del saggio ginnico delle Piccole Italiane e le improvvise cadute della facciata del cosiddetto Palazzo degli ori di via Merulana n. 219, certamente una scena molto 'effettistica' e tuttavia talmente breve e inaspettata da avergli impedito di realizzare un'immagine da lui ritenuta tecnicamente perfetta. L'immagine selezionata dal fotografo vuole dunque essere un omaggio alla struttura di complesso dell'intera rappresentazione, nonché al palcoscenico del Teatro Argentina, uno dei teatri più celebri di quella Roma dove è ambientato il capolavoro letterario, sulla cui scelta così dichiarava il regista: "Pur avendo la possibilità di mettere in scena il romanzo in uno spazio non convenzionale, ho scelto il palcoscenico dell'Argentina proprio perché la struttura di un tradizionale teatro all'italiana impone di risolvere i problemi del racconto scenico in termini di drammaturgia, senza alcun ausilio 'esterno' alla scrittura (vedi La Fontana 1996,115; "The Edinburgh Journal of Gadda Studies").

Il palcoscenico del Teatro Argentina che appare nella fotografia, con tutte le sue botole, con i suoi ingranaggi e macchine è infatti centrale nella regia di Ronconi, come illustrato da Roberto Tessari:

> Ronconi si 'limita' ad usare la volumetria interna della 'scatola all'italiana' sfruttandone il massimo potenziale di latitudine e di profondità, sino a renderla (secondo la sua vocazione ideale) illusorio *vacuum* microcosmico [...] se lo spettatore medio contemporaneo si è orami dimenticato

5 | *In cerca d'autore. Studio sui sei personaggi* di Luigi Pirandello, regia di Luca Ronconi. Sara Putignano-Madre, 2 marzo 2013, Roma Teatro India. Foto di Tommaso Le Pera.

> – dato il tipo di allestimenti cui assiste in genere – della presenza di botole sull'impianto del palco, la regia del *Pasticciaccio* non si esime dal ricordargliela, prevedendo (non una sola volta) che i personaggi del romanzo gaddiano emergano a sorpresa 'dal sottosuolo' (Tessari 2001, 208-209)

L'immagine a colori ma quasi con un effetto in bianco/nero, è stata realizzata al Teatro India di Roma il 2 marzo 2013 nel corso della ripresa dello spettacolo che aveva debuttato al Festival dei Due Mondi di Spoleto il 7 luglio 2012 e che aveva avuto una lunga gestazione avvenuta al Centro Teatrale Santacristina [Fig. 5].

La fotografia coglie l'espressione persa e inerme della Madre, interpretata da Sara Putignano, sul finire dello spettacolo quando i due figli minori trovano la morte. Qui avviene uno dei rari interventi di riscrittura del testo da parte di Luca Ronconi, che attribuisce alla Figliastra una partecipazione concreta alla loro morte, in un caso facendo affogare la bambina, nell'altro aiutando ad impugnare la rivoltella al ragazzo. La dolente figura della Madre, molto evidenziata nei toni lamentosi, lugubri e nei gesti di afflizione, come sospesa contro la parete e il pavimento candidi, sembra restituire perfettamente la novità dell'interpretazione ronconiana della più celebre commedia di Luigi Pirandello. Sottolineata in molti articoli di stampa, salutata come efficacemente innovativa rispetto alla predominante lente della meta teatralità, la lettura del regista rigenera l'idea stessa della sostanza dei sei più celebri personaggi della

storia del teatro. La loro materia consisterebbe in una presenza larvale all'interno della mente dello scrittore, di cui sarebbero inconsapevolmente prigionieri, secondo uno slittamento dei piani di realtà imposta dalla digitalizzazione massiccia e dalla virtualizzazione del mondo. A tale proposito così aveva affermato Anna Bandettini:

> Fin dal titolo, *In cerca d'autore*, esprime la volontà di cambiare le cose e di fare del più classico e conosciuto dei testi di Luigi Pirandello, una storia diversa, nuova. Luca Ronconi affronta per la prima volta nella sua lunghissima vita teatrale, i *Sei personaggi in cerca d'autore* e ne fa una novità assoluta, una sorta di *Matrix*, dove la realtà virtuale si rivela invadente e gli stati mentali una seconda dimensione di vita [...] Ronconi ha liberato il testo dal "ron ron raziocinante pirandelliano" come dice lui stesso, ma anche dall'ormai trito gioco del teatro nel teatro, lo ha messo in una stanza qualunque, vuota, uno spazio mentale dove sono prigionieri quei personaggi (un padre, una madre, una figliastra, una bambina, un ragazzino e un ragazzo), ossessioni, stati mentali, fantasmi del regista-capocomico che reclamano vita (Bandettini 2012).

Si è trattato dell'ultimo saggio con gli allievi dell'Accademia Silvio d'Amico ad essere fotografato da Tommaso Le Pera che ha all'attivo fotografie anche del primo dei saggi con Luca Ronconi regista, cioè *Una partita a scacchi* di Thomas Middleton del 1973 al Teatro Studio Eleonora Duse. Alcune immagini di entrambi i saggi compaiono sul volume interamente dedicato alle fotografie di Tommaso Le Pera per l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, tra cui non figura però quella qui riprodotta (Le Pera 2015).

Tommaso Le Pera effettua lo scatto qui pubblicato dopo aver assistito ad una replica precedente sempre al Teatro India ed è quindi maggiormente consapevole del processo, delle azioni e dei movimenti nello spazio, dell'impianto scenografico, della complessiva interpretazione registica. Tali elementi sono di estrema importanza perché gli concedono più libertà, oltre alla capacità di vagliare in modo preventivo, di progettare cosa e come fotografare. L'immagine, realizzata con una camera Nikon e obiettivo da 50 mm., mette in risalto la protagonista che sembra quasi colta di sorpresa. Tuttavia, l'elemento che valorizza e in certo senso materializza il suo stato mentale alterato è la linea obliqua del pavimento, di cui non si coglie né la parte iniziale, né quella finale, in un effetto di precario equilibrio.

Nella memoria di Tommaso Le Pera, la sincera stima artistica di Luca Ronconi nei suoi confronti si era consolidata nel tempo e divenuta una relazione umana più espansiva soprattutto negli ultimi periodi. Così lo rammenta:

> Ricordo il suo rigore assoluto, secondo me più di Strehler, che comunque era una specie di narcisista, mentre Ronconi no ed infatti era difficile anche fargli qualche fotografia personale. Non voleva essere fotografato. Era molto ascetico, mentre Strehler era pirotecnico. Il teatro era la sua casa e leggenda vuole che, non appena poteva, passava le giornate intere da solo in palcoscenico a riflettere. Non era solo una leggenda del resto (dall'intervista a Tommaso Le Pera presso il suo studio-archivio a Roma, dicembre 2024).

Riferimenti bibliografici

Bandettini 2012
A. Bandettini, *Pirandello inedito versione Matrix firmato Luca Ronconi*, "La Repubblica" (24 giugno 2012), anche "Ariel", II-3 (gennaio-giugno 2012).

Bertolone 2021
P. Bertolone, *Tommaso Le Pera. Un archivio fotografico per il teatro*, Roma 2021.

De Lorenzis 1988
A. De Lorenzis, *Ronconi e Racine. La regia della Fedra*, Napoli 1988.

La Fontana 1996
G. La Fontana, *Conversazione con Luca Ronconi*, programma di sala de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 2 voll, 1996.

Le Pera 2015
T. Le Pera, *L'Accademia nazionale d'arte drammatica Silvio d'Amico nelle fotografie di Tommaso Le Pera*, Roma 2015.

Le Pera, Testa 2016
T. Le Pera, A. Testa, *Magnetica Mariangela*, Imola 2016.

Palumbo 2012
M. Palumbo, *La riscrittura di un imbroglio. Da Gadda a Germi e Ronconi*, "Cahiers d'Études Romanes" 25 (2012), 179-193.

Ronconi 2019
L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano 2019.

Sixty 1992
A. Syxty, *Il teatro come presentimento*, programma di sala dell'*Aquila bambina*, 1992.

Tessari 2001
R. Tessari, *Il 'Pasticciaccio' secondo Ronconi: anomalia drammaturgica e spettacolo 'infinito'*, in A. Andreini, R. Tessari (a cura di), *La letteratura in scena. Gadda e il teatro*, Roma 2001, 191-222.

English abstract

The article focuses on a selection of stage photos of performances directed by Luca Ronconi, shooted by Tommaso Le Pera in different moments and theatres, namely the photos for *Orestea* by Eschilo, *Fedra* by Racine, *L'aquila bambina* by Syxty, *Quer pasticciaccio* by Gadda, *In cerca d'autore. Studio sui sei personaggi* by Pirandello. This selection, made by the photographer himself, originates from his archive (containing millions of shots) dedicated mostly to Italian performances starting from the Sixties and still in progress. With the aid of several interviews specifically organized with Le Pera, the article provides detailed information and news about the circumstances of those shots, not neglecting the technics. Giving space to Le Pera's memoirs and by analyzing the photos selection in connection with reviews, essays and Ronconi's statements about his own work, the article highlights their artistic relationship, lasted forty years.

keywords | Luca Ronconi; Tommasa Le Pera; Photographic Archive.

La lezione di Ronconi a Santacristina

Andare avanti tornando sui propri passi

Davide Siepe

Quando, agli inizi degli anni 2000, Luca Ronconi e Roberta Carlotto concretizzano l'idea di fondare una scuola di teatro, pensata come prosecuzione del percorso di formazione dei giovani attori nelle accademie, il regista scrive una nota introduttiva al progetto: il Centro Teatrale Santacristina, spiega, si fonda sul principio secondo cui "il teatro vuole che l'unica via per apprendere sia il fare" (Ronconi 2004). È questa la singola strada per imparare un'arte in continuo mutamento che per tutta la sua storia non si è mai limitata alla ripetizione di tecniche consolidate o alla riproduzione di estetiche canoniche, ma, anzi, è sempre stata il prodotto della propria epoca (Cambiaghi, Egidio, Innamorati, Sapienza 2020, IX). Se il teatro si configura come un processo dinamico in continua evoluzione, capace di riflettere, interrogare e talvolta sovvertire le modalità stesse della sua creazione, allo stesso modo attori in formazione e formatori devono essere aperti ad una personale messa in discussione. È proprio questa visione, in cui la trasmissione del sapere teatrale diventa un processo di reciproco scambio e trasformazione, a permeare le parole di Ronconi quando, per l'inaugurazione del primo corso del Centro, la cosiddetta Scuola d'Estate, scrive: "Nel mio lavoro di regista l'esperienza didattica si è sempre naturalmente affiancata all'attività di ricerca e ho spesso ritenuto doveroso intrecciare l'attività pedagogica col lavoro di palcoscenico, ossia coinvolgere i giovani nella fase di produzione. Il connubio è sempre risultato positivo per entrambe le parti in gioco: positivo per gli allievi che dal contatto diretto con l'esperienza in palcoscenico apprendono i segreti dell'arte nel suo stesso farsi, positivo per il teatro che dall'incontro con i giovani non può non ricevere importanti stimoli e sollecitazioni. Questo è un fatto per me fondamentale, diversamente non avrei motivo di avviare un processo così impegnativo. Dunque anche io mi aspetto qualcosa. Mi aspetto di ottenere un cambiamento, di sondare ciò che non conosco" (Ronconi 2004). Per il regista, insegnare non è un'azione unilaterale, ma un intreccio vivo e dinamico tra il maestro e l'allievo, tra la fase di formazione e il lavoro sul palcoscenico. Un'operazione che può avvenire solo e unicamente nelle campagne di Gubbio, tra le mura della sede di Santacristina che da anni rappresentano uno "spazio di libertà" (Carlotto 2010, 8) per la pratica e la sperimentazione teatrale, dove generare progetti senza possibili limitazioni, intromissioni e costrizioni a cui si è normalmente soggetti nel circuito produttivo nazionale.

Qui avviene 'l'impossibile', prendono forma idee che non avrebbero vita altrove, si incontrano professionisti provenienti da ambiti differenti e si creano condizioni singolari per il dialogo e la riflessione sul teatro. Vi confluiscono percorsi artistici e formativi che si nutrono reciprocamente in un processo continuo di scambio e innovazione, arricchito dalla natura

isolata e immersiva del luogo, capace di favorire un approccio laboratoriale che si concentra sull'essenza del fare teatro. Questo ambiente protetto permette di esplorare il testo e la rappresentazione in modi che sarebbero difficilmente replicabili altrove, spingendo anche Ronconi a 'tradire' serenamente la sua più volte citata e sottolineata intenzione di non voler scomodare il passato (Moscati 2016, 125), lavorando nuovamente su spettacoli già messi in scena. Per una personalità ancorata al presente, non condizionata da nostalgia per il tempo andato al punto da affermare di non essere "arrivato a quella fase in cui si desidera ritornare sui propri passi, magari rifacendo gli stessi spettacoli" (Ronconi 2019, 318), o da timore per il futuro (Ronconi 2019, 359), questo recupero di opere rappresenta una peculiarità assolutamente distintiva, riscontrabile, in tutta la sua carriera, quasi unicamente nell'attività didattica. Se si analizza il fenomeno, i titoli che ritornano nella teatrografia di Ronconi, per quanto riguarda la prosa, si contano in poche, rare occasioni: *Misura per misura* di William Shakespeare nel 1967 e nel 1992; la *Centaura* di Giovan Battista Andreini nel 1972 e nel 2004; *L'Orestea* di Eschilo nel 1972 e nel 1976; *Le Baccanti* di Euripide nel 1973, 1978 e 2002; *Calderón* di Pier Paolo Pasolini nel 1978 e nel 1993; *Il Mercante di Venezia* di William Shakespeare nel 1987 e nel 2009. Altrettanto facilmente si può evidenziare come questa riproposizione capiti maggiormente nei processi di formazione e, soprattutto, nel contesto della scuola di Gubbio: *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, interpretato da attore alla radio nel 1954, assume un ruolo da protagonista nella formazione degli attori di Santacristina nel triennio 2010-2012; *Questa sera si recita a soggetto*, dello stesso autore, messo in scena a Lisbona nel 1998 è di nuovo presente alla scuola a Gubbio nel 2012; il *Candelaio* di Giordano Bruno rappresentato nel 1968 e nel 2001, diventa materiale didattico nel 1990 per il corso di perfezionamento per giovani attori professionisti dell'Associazione Umbra per il Decentramento Artistico e Culturale, ancora per un'esercitazione a Gargnano nel 1991 (Innamorati 1992, 172-173), per un seminario in occasione della laurea *honoris causa* da parte dell'Università di Bologna nel 1999, e per la Scuola d'Estate di Santacristina nel 2010; *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini, diretto nel 1987, è lo spettacolo inaugurale delle attività di Santacristina nel 2002 e fulcro del laboratorio del Centro nel 2011. Le origini di questa particolarità sono da ricercare nel rapporto con le nuove generazioni di attori, da sempre parte integrante del "teatro secondo Luca Ronconi" (Ronconi, Capitta [2012] 2017, 31-45). È un incontro dal quale emerge con chiarezza l'assoluta fiducia che il regista ripone nei processi di trasmissione del sapere teatrale attraverso il confronto diretto con chi ne porterà avanti la pratica. Proprio per loro il regista volge lo sguardo alle sue spalle e pesca a piene mani dalla normalmente intoccabile memoria esperienze utili da rispolverare insieme. Un tradimento che ha il sapore di un imprescindibile atto creativo. Lontano dall'essere insegnamento dogmatico, si rivela invece garante di un metodo che incoraggi la sperimentazione autonoma e la riformulazione creativa delle regole sceniche da parte degli allievi. L'autorità del regista, in questo contesto, si trasforma in una guida che favorisce un dialogo aperto e una co-creazione attiva, sottolineando il carattere intrinsecamente collettivo dell'arte teatrale.

Il tradimento di sé stesso, in tal senso, diviene un gesto attraverso cui Ronconi non si limita a trasmettere il proprio sapere, ma si pone anch'egli in un processo di apprendimento esplorando soluzioni per una formazione dinamica ed efficace. Esattamente come quando, in prova per uno spettacolo, egli pone il testo al centro dei suoi processi di educazione al lavoro teatrale, configurando le sue lezioni come laboratori ermeneutici in cui ogni rilettura si trasforma in un'opportunità per rinegoziare i significati di quanto scritto, per sfidare i limiti interpretativi e fisici della propria persona e per fornire all'attore gli strumenti utili a comprendere e ridefinire lo spazio in cui agisce.

A partire da questa impostazione pedagogica, diviene possibile comprendere come la riproposizione di determinati momenti della teatrografia di Ronconi non sia mai un semplice ritorno a schemi o intuizioni già consolidate, ma piuttosto un processo di avanzamento che mira a raggiungere nuove possibilità attraverso il riesame critico del passato. Ripercorrere gli stessi passi diviene necessario per prendere la rincorsa e spingersi oltre, superando i limiti precedenti e giungendo infine alla trasmissione delle componenti testuali, spaziali e interpretative utili alla completa assimilazione della pratica teatrale.

Tutto questo trova terreno fertile nelle campagne umbre che circondano il Centro Teatrale Santacristina. I già citati spettacoli, quali il *Candelaio* di Giordano Bruno, *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini e le messinscene pirandelliane *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Questa sera si recita a soggetto*, divengono alla luce di questa prospettiva, perfetti oggetti di studio per un'indagine che intende evidenziare il valore che il regista affida alla formazione e alle modalità con cui questa viene portata avanti, inserendosi in quel progetto continuo che è studiare Luca Ronconi.

Il testo in *Candelaio*

A conferma dell'eccezionalità di un nuovo lavoro su un testo già trattato dal regista, l'intervista condotta da Claudio Longhi in occasione della messinscena del 2001[1] si apre proprio con una domanda volta a cercare le ragioni di questa singolare scelta. "Nell'arco della sua lunga carriera [...] sono pochi i casi di testi messi in scena più di una volta: che cosa l'ha affascinata e la affascina in *Candelaio* tanto da spingerla a ritornare a quest'opera, dirigendone ora un nuovo allestimento [...]?" (Longhi 2001, 17). Sicuramente la risposta non è da ricercare nella volontà di affrontare una sezione della commedia che non ha trovato spazio nello spettacolo del '68, poiché già in quella occasione Ronconi ha ottenuto un primato nel presentarla integralmente (Quadri 1968). Le ragioni sono quindi altre e molteplici, spaziano dall'originalità della proposta drammaturgica alla straordinaria ricchezza linguistica, passando per la capacità di sollevare fondamentali problemi etici e gnoseologici, ma, prima di elencarle tutte, Ronconi risponde alla domanda riferendosi alla sua versatilità come materiale di studio per gli allievi attori. Una predisposizione alla didattica di cui si possono ritrovare tracce già nella prima versione che vede "attori professionisti (posseduti da una quasi ossessione del linguaggio)" contrapposti a "ragazzi di vita, presi dalla strada (o quasi)" (Quadri 1968)[2]. La riflessione sul *Candelaio* non si arresta con questo primo incontro, ma, al contrario, si svilup-

1 | Lavoro su *Il Candelaio* al Centro Teatrale Santacristina, 2010, Centro Teatrale Santacristina (foto: Luigi Laselva).

pa in differenti esperienze cadenzate nel tempo. A separare i due eventi della fine degli anni Sessanta e dell'inizio del nuovo millennio troviamo altrettante occasioni di lavoro sul testo. Nel 1991, a Ronconi è dedicata la settimana del teatro dall'8 al 15 aprile, promossa dall'Università degli Studi di Milano e svoltasi a Gargnano del Garda. Si susseguono importanti interventi e tavole rotonde[3], arricchite dagli incontri con lo stesso regista che sceglie di inserire nel programma un approfondimento proprio sulla commedia.

Se questo non fosse sufficiente a evidenziare l'importanza che egli attribuisce all'opera nella trasmissione dei saperi performativi, un ulteriore esempio si trova pochi anni più tardi, nel 1999. Ronconi sceglie di tornare sull'argomento in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo da parte dell'Università degli Studi di Bologna, che lo riconosce come "uno dei maggiori maestri dell'arte teatrale del '900". A corredo della lezione dottorale sulla dimensione didattica del teatro, viene organizzato un laboratorio intitolato *Intorno al Candelaio* di Giordano Bruno, al quale partecipano circa cinquanta studenti. Questo momento è particolarmente emblematico: al culmine di un percorso artistico straordinariamente variegato, Ronconi decide di puntare i riflettori sull'aspetto pedagogico e formativo del suo lavoro, scegliendo inoltre di concentrarsi su un testo che aveva già avuto un ruolo significativo nella sua carriera. Sebbene questa scelta possa appa-

rire naturale, considerato il contesto accademico in cui si colloca, il tutto può essere invece interpretato come una prima concretizzazione dell'idea che prenderà forma, due anni dopo, nel Centro Teatrale Santacristina. Già allora, infatti, il regista e Roberta Carlotto stavano ragionando[4] su quanto vedrà ufficialmente la luce nel 2001 con la firma dell'atto costitutivo dell'associazione.

Non sorprende quindi che, quando il Centro è ormai una realtà consolidata, il testo di Giordano Bruno torni a far parte dell'offerta didattica di Ronconi, specialmente in apertura di un nuovo, importante cambiamento per Santacristina. Il 2010 segna infatti l'inizio di un lungo e proficuo triennio di collaborazione con l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico per la costruzione di corsi di perfezionamento destinati ai neo-diplomati. La situazione richiede ovviamente una declinazione differente e il mastodontico lavoro è ridotto ad una ristretta selezione di scene in cui gli stessi personaggi vivono attraverso più attori per un confronto volto ad evidenziare le possibilità interpretative del testo. Abbiamo quindi l'antiprologo interpretato da Marco Palvetti, Fabrizio Falco e Giorgio Musumeci; Vittoria ha i volti di Viviana Altieri e Vera Dragone; Sanguino quelli di Luca Mascolo, Dario Iubatti e Alessandro Meringolo; nella Scena XII del quarto atto, Marta Paganelli, Elisabetta Mandalari e Maria Piccolo danno vita al personaggio di Lucia, che nella Scena VI del secondo atto era recitato solo da Sara Putignano e Diletta Acquaviva; Emanuele Venezia e Fabrizio Falco sono Barra; Marta è contesa tra Maria Piccolo, Marta Paganelli ed Elisabetta Mandalari; ed infine troviamo Carubina grazie a Vera Dragone, Desy Gialuz, Viviana Altieri e Lucrezia Guidone. Il cast viene impegnato dalla fine di agosto alle prime settimane di settembre, per comprendere quanto più possibile un materiale "particolarmente complesso", ma che gli attori devono chiarire agli spettatori "senza fargli perdere nulla della sua intensità" (Sabelli Fioretti 2010, 10), seguendo una precisa organizzazione del lavoro che prosegue quasi ininterrotto da mattina a sera. Gli ultimi giorni del laboratorio, aperti al pubblico, consentono di raccogliere qualche testimonianza sullo svolgersi delle prove: "Tre ragazzi e altrettante sedie sono al centro dello stanzone stretto e lungo dove si prova. [...] Il dialogo fra i due personaggi (Lucia e Barra) andrebbe avanti, inanellando doppi sensi e volgarità, ma Ronconi interrompe la recitazione. Ricostruisce il contesto, si sofferma su ogni parola; il carattere dei due personaggi viene chiosato, mimato, perfino ridicolizzato. Ripete lui le battute. Un momento è una giovane donna perbenista e molto prude, e un istante dopo sta dando voce a un ragazzo che fa il finto tonto e che invece la sa parecchio lunga, in fatto di sesso. Maria Piccolo e Emanuele Venezia riprendono. Ma di nuovo Ronconi li interrompe: il tono è troppo alto, o troppo basso, e la voce è di testa, non trattenere il respiro, rilassati, perché gridate?, non siete mica incazzati. Ma Ronconi, pur essendo esigente, non sembra mai severo. Riesce miracolosamente a mantenere un tono fraterno. Dopo aver detto con precisione quello che non va nel modo in cui i due giovani si muovono, o pronunciano la tal battuta, alla fine, chiede sempre: "Non ti pare? Non sarebbe meglio così?", quasi fosse incerto fra quanto ha appena suggerito e quanto i due attori hanno invece fatto. A lezione conclusa, dopo ore di andata e ritorno dal testo, uno dei due ragazzi, Emanuele, mi dirà in un orecchio, sfinito ma anche galvanizzato dai rimbrotti del Maestro: "Lo hai visto il sacco da

pugilato, nella sala prove? In queste settimane di permanenza al Centro, penso di aver preso più pugni di quel sacco. Ma credo che mi abbiano fatto bene" (Fortunato 2010, 110-111).

Questa modalità operativa rappresenta un unicum nel panorama formativo e performativo contemporaneo che non può che avvenire a Santacristina. La struttura del lavoro si sottrae alle pressioni dettate da tempistiche stringenti e da esigenze di immediata restituzione produttiva, consentendo di configurare un laboratorio permanente in cui la ricerca artistica e didattica si intrecciano per un approfondimento testuale e performativo di portata eccezionale. La peculiarità del Centro risiede proprio nella sua funzione liminale, come spazio in cui la pratica teatrale può essere disgiunta dalle contingenze del mercato per diventare uno strumento di riflessione critica e di innovazione culturale. La scelta di tornare sul *Candelaio* nasce quindi dalla volontà di creare un processo di apprendimento in cui il testo funge da catalizzatore per un dialogo costante tra Maestro e allievi. Le interruzioni continue durante le prove, l'attenzione meticolosa a ogni dettaglio linguistico e interpretativo, e la capacità di Ronconi di adattarsi alle esigenze degli attori, testimoniano un approccio pedagogico che mira a formare interpreti consapevoli della profondità e della stratificazione di un'opera. In questo senso, il gesto di Ronconi assume una duplice valenza: da un lato, rappresenta un'esplorazione continua delle potenzialità interpretative dello scritto; dall'altro, costituisce un esempio paradigmatico di come l'incontro tra un grande Maestro e le nuove generazioni possa costruire forme espressive inedite, capaci di ridefinire i parametri del teatro contemporaneo.

Lo spazio in *Amor nello specchio*

Nel luglio del 2002 va in scena per le strade di Ferrara lo spettacolo dal testo di Giovan Battista Andreini[5] che inaugura le attività del Centro Teatrale Santacristina. Il lavoro rappresenta la prima produzione del neonato progetto, interpretato da Mariangela Melato che, in questo modo, suggella la sua partecipazione tra i membri costitutivi dell'associazione. Anche in questo caso Ronconi realizza un'opera che aveva già visto la luce precedentemente a fini didattici; nel 1987 sceglie lo stesso testo come esercitazione finale degli allievi dei corsi di recitazione e regia dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico[6] portando addirittura la produzione in tournée in Francia quando è invitato come artista di punta della XV edizione del Festival d'Automne (Filacanapa 2021, 215-216). La riedizione ferrarese rappresenta un'occasione ulteriore per indagare, come Ronconi ha già dimostrato di saper fare, lo spazio scenico in tutte le sue forme. La scelta del luogo della rappresentazione ricade sull'area stradale di Corso Ercole I d'Este, ricoperta da una passerella di specchi percorribili. Questa decisione, dettata da un forte valore simbolico e scenografico, si scontra tuttavia con la natura pubblica dello spazio urbano, che ne rende impossibile un utilizzo continuativo per le prove e costringe la preparazione dello spettacolo in teatro. L'allestimento definitivo in strada viene raccontato dall'attrice Manuela Mandracchia, che fornisce un chiaro esempio della rilevanza assunta dalla dimensione spaziale nell'immaginario teatrale ronconiano: "Uno spettacolo al chiuso [...] ti permette un certo tipo di vocalità: è stato molto diverso uscire all'aperto con i microfoni, con i tempi diversi, con quello spazio. Era uno spazio bellissimo a vedersi, ma ci abbiamo messo un po' di tempo ad abituarci, perché i palazzi si riflettevano sul pavimento di

2 | Lavoro su *Amor nello specchio* al Centro Teatrale Santacristina, 2011, Centro Teatrale Santacristina (foto: Luigi Laselva).

specchi e anche le luci. Quindi noi spesso non vedevamo niente, nemmeno gli spettatori. Era spaventoso perché nello specchio si rifletteva anche il cielo: mentre facevamo le nostre scene non ce ne accorgevamo, ma bastava abbassare un po' lo sguardo e ci sembrava di precipitare, era un effetto ottico pazzesco; quindi, abbiamo avuto bisogno di tempo per prendere le misure" (Ponte di Pino 2021, 256). La descrizione dello spazio scenico qui testimoniata mette in evidenza un altro aspetto centrale della pedagogia e dell'estetica teatrale di Luca Ronconi: l'interazione dialettica tra spazio e attore. Il regista destabilizza il luogo della rappresentazione rendendolo avverso agli interpreti, ma allo stesso tempo lo eleva ad elemento imprescindibile della loro esperienza performativa. In questa prospettiva, lo spazio non è più semplicemente un contenitore passivo, ma diviene un co-protagonista, capace di plasmare l'interpretazione degli attori e la percezione che ne ha il pubblico, consentendo al teatro di emergere ovunque. Ne consegue una conclusione paradossale, ma profondamente ronconiana: se nessun luogo è intrinsecamente teatrale, tutti i luoghi possono diventarlo, a condizione che il rapporto con lo spazio venga riconfigurato secondo questa prospettiva. Ronconi non elimina l'importanza dello spazio, ma lo trasforma in un dispositivo che amplifica l'incertezza e, al contempo, la possibilità creativa. Il teatro diventa così un atto di riconquista e ridefinizione dello spazio, in cui la dimensione estetica e quella pedagogica si intrecciano indissolubilmente.

Nonostante Santacristina sia agli albori della sua attività, possiamo leggerne, in questo spettacolo e nella riflessione portata avanti, una prima operazione didattica. Ad accompagnare i nomi illustri riportati in locandina troviamo infatti "un gruppo di attori giovanissimi" (Quadri 2002, 288) che diventano gli apripista per i corsisti delle varie edizioni della Scuola d'Estate. In particolare, gli iscritti al corso del 2011, dal titolo *Condivisioni*[7], si trovano a ragionare con Ronconi nuovamente sulla commedia di Andreini, ora in un nuovo spazio carico delle stesse potenzialità. La strada ricoperta di specchi viene sostituita da una bianca "sala prove, lunga e rettangolare, completamente spoglia" (Bandettini 2011), un contesto completamente diverso dal fasto architettonico del Corso d'Ercole I a Ferrara, la cui essenzialità dello spazio amplifica, tuttavia, le potenzialità esplorative del lavoro pedagogico. Essa appare come la naturale prosecuzione dello studio avviato nel 2002, traducendo l'elaborazione estetica e simbolica dello spazio scenico in una dimensione più intima e analitica, che pone al centro il processo creativo piuttosto che il risultato performativo. In un momento in cui la priorità del regista non è più rivolta al pubblico destinatario dello spettacolo, ma solo ed unicamente all'attore in formazione, la sala prove spoglia diventa un luogo di incontro tra corpo, voce e immaginazione, dove ogni elemento superfluo è eliminato per lasciare spazio a una ricerca essenziale e rigorosa. In questa condizione di sottrazione, l'attore è costretto a confrontarsi direttamente con le proprie risorse espressive e a stabilire una relazione profonda con lo spazio circostante, che non offre alcun supporto visivo o narrativo. L'assenza di decorazioni e di elementi scenografici richiede all'attore di costruire il senso dello spazio attraverso il proprio movimento e la propria presenza. L'attore, in questo contesto, diventa non solo esecutore ma anche creatore, chiamato a interrogarsi sulle dinamiche interne al testo e a cercare soluzioni interpretative che scaturiscano direttamente dalla relazione con lo spazio. La continuità tra il lavoro fatto a Ferrara e quello svolto a Santacristina si manifesta dunque non solo nella scelta di *Amor nello specchio* come terreno di indagine, ma anche nella capacità di Ronconi di adattare la propria visione registica al contesto e agli obiettivi pedagogici. Se nel primo caso la strada ricoperta di specchi serviva a rendere tangibile il tema della riflessione e del doppio, a Gubbio è lo stesso corpo dell'attore a farsi specchio, determinando le tensioni e i significati nascosti nel testo di Andreini. In questo senso, la sala prove non è meno ricca della strada scenografica: essa rappresenta un nuovo spazio di potenzialità, dove l'essenza del teatro emerge nella sua forma più pura, come dialogo tra corpo, voce e vuoto.

Il corpo in *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Questa sera si recita a soggetto*

L'ultimo caso preso in esame è quello rappresentato da due messinscene pirandelliane a cui sono dedicate molteplici istanze nel programma didattico di Santacristina. Lo scrittore siciliano è, prima di questa parentesi approfondita, quasi del tutto assente nella carriera di Ronconi. Vi era stato un primo incontro nel 1954, quando quest'ultimo, ancora attore neodiplomato, aveva preso parte ad uno sceneggiato radiofonico incentrato su *Sei personaggi in cerca d'autore* (Trezzini 1954), ma è solo nel 1994 che Ronconi affronta finalmente un testo di Pirandello. Durante l'allestimento di *Die Riesen vom Berge* (*I giganti della montagna*)[8] ad Hallein, rivela: "Non so bene se l'insofferenza che ho sempre avuto e che continuo ad avere

3 | In cerca d'autore. *Studio sui Sei personaggi*, regia di Luca Ronconi, 2012, Centro Teatrale Santacristina (foto: Luigi Laselva).

per il teatro di Pirandello dipende dall'autore, dagli allestimenti [...] che ho visto o dall'occhio con cui lo vede il pubblico. Ma [...] è un autore con cui prima o poi bisogna fare i conti" (Cirio 1994). Da questo momento in poi, Ronconi i conti con Pirandello inizia a farli, spinto sempre dalle potenzialità formative presenti nei suoi scritti. Se, infatti, nel 1998 viene portato in scena a Lisbona *Questa sera si recita a soggetto*[9] è anche perché i quattro anni che separano i due spettacoli sono stati colmi di riflessioni sull'autore, rese possibili solo dal lavoro pedagogico svolto con giovani attori della Scuola del Teatro Stabile di Torino e riassunto nel saggio intitolato *Qualcosa di vero dev'esserci*[10] del 1995 (Innamorati 2021, 144-145). Caso ancora più eclatante è rappresentato da quanto accade a Santacristina, dove, a differenza di tutte le edizioni precedenti, gli scritti pirandelliani e i ragionamenti sul ruolo dell'attore e sulla fisicità del personaggio che fanno conseguentemente nascere vengono affrontati per un intero triennio invece di limitarsi a studi circoscritti in una singola Scuola d'Estate. Nonostante la ben chiara perplessità provata nei confronti di Pirandello da regista, da interprete forse Ronconi ne ha colto le potenzialità formative al punto da conservarne l'esperienza nella memoria per ritornarvi anni dopo con i suoi studenti.

Le tre edizioni della Scuola d'Estate che vanno dal 2010 al 2012 sono progettate in collaborazione con Lorenzo Salveti, allora direttore dell'Accademia Silvio d'Amico, e permettono a

Ronconi di portare avanti uno stesso progetto di anno in anno. Ad aprire le danze è il laboratorio *Quattro pezzi non facili*[11], dedicato, oltre ad altri testi e approfondimenti, al primo atto di *Sei personaggi in cerca d'autore*; seguono poi il già citato workshop *Condivisioni*, incentrato sul secondo atto; e, infine, i due eventi del 2012, ovvero, la produzione di *In cerca d'autore. Studio sui Sei personaggi*[12], andato in scena a Spoleto in occasione del 55° Festival dei Due Mondi, e un nuovo progetto della Scuola d'Estate su *Questa sera si recita a soggetto*[13]. Ad accomunare queste diverse esperienze è la rilevanza centrale attribuita al ruolo del personaggio e, quindi, del corpo dell'attore, divenuto oggetto di studio e strumento di indagine pratica. L'alternanza tra studenti che ritornano e quelli che vengono sostituiti genera un processo dinamico in cui interrogare continuamente la relazione tra testo, dimensione scenica e, in ultima analisi, la fisicità dell'interprete, coordinati tra loro come gli ingranaggi di un orologio. La ricerca sulle motivazioni e sulle intenzioni dei singoli personaggi, condotta attraverso l'analisi del testo, genera un'infinita gamma di possibilità per la risposta gestuale dell'attore, influenzando direttamente il modo in cui egli occupa e vive lo spazio scenico (Ponte di Pino 2011).

La relazione tra individuo e ruolo non si limita alla ricerca di una coerenza psicologica o narrativa interna al personaggio, ma si traduce in un processo più complesso che coinvolge la corporeità come elemento fondamentale nella costruzione del significato scenico. Tale tensione si manifesta nell'idea che il corpo dell'attore non sia semplicemente uno strumento al servizio del testo, ma un medium che interpreta, traduce e talvolta sovverte il significato del ruolo attraverso la sua interazione con lo spazio. La gestualità e la sua essenziale presenza scenica sono il risultato di un processo analitico che coinvolge la scomposizione e ricomposizione delle azioni, in relazione al contesto narrativo e alle intenzioni sottese ai personaggi. In questo processo, il corpo dell'attore diventa uno strumento di esplorazione mai standardizzato o uniforme, capace di adattarsi alle specificità di ogni personaggio, ma è anche vero ciò che accade in direzione inversa. L'analisi di uno stesso ruolo da interpretare consente ai diversi attori che vi si approcciano di comprendere i confini del proprio essere.

Ecco quindi che, di nuovo, il ritorno ad uno stesso spettacolo diviene occasione pedagogica per generare confronto e crescita: l'operazione svolta nei tre anni da Ronconi si può quindi tradurre come un processo di riscoperta dell'unicità del corpo dell'attore e della sua posizione come centro dinamico della creazione scenica. Il regista spinge il performer a superare la mera esecuzione tecnica per immergersi in un dialogo più profondo con il proprio corpo come strumento primario di significazione, libero dai vincoli della gestualità codificata proprio perché immerso in un ciclo di lavoro reiterato che consente sperimentazioni e correzioni di ogni sorta. In definitiva, lavorare nuovamente su uno stesso spettacolo consente agli attori di trasformare il proprio corpo in un laboratorio vivente, in cui ogni gesto, ogni movimento, ogni respiro è oggetto di un processo di affinamento continuo, figlio delle esperienze precedenti e testimonianza per quelle future che possono raccoglierne i frutti o tradirli completamente. Ronconi si pone l'obiettivo di formare attori più consapevoli, capaci di affrontare il palcosceni-

co come un luogo di costante scoperta e rinnovamento creativo, facendo loro presente che “i sei personaggi in cerca d’autore sono anche in cerca d’attore” (Salveti 2010, 13).

L’unica via per apprendere

L’opera pedagogica di Luca Ronconi, con il suo intreccio unico tra formazione e creazione, si configura quindi come un elemento imprescindibile per comprendere la sua eredità artistica e intellettuale. La dinamica unica qui evidenziata della riproposizione di testi già messi in scena, spesso riservata ai contesti didattici, rappresenta per Ronconi non solo una straordinaria eccezionalità, ma un atto formativo e culturale che si colloca al crocevia tra tradizione e innovazione, dimostrando come il teatro possa essere al contempo luogo di conservazione e di trasformazione, in cui il passato dialoga con il presente per costruire nuove prospettive artistiche. È un’occasione per problematizzare le soluzioni adottate in precedenza, esplorando nuove possibilità sceniche e interrogando le certezze consolidate, ma soprattutto è un’opportunità per passare il testimone ai giovani attori. Lo spiccato interesse professionale mostrato nei confronti della formazione è una caratteristica che ritiene essergli “sempre stata naturale”, nata dalla curiosità di “vedere come cambiano le nuove generazioni” (Calbiani 2020, 11).

Il Centro Teatrale Santacristina, espressione ultima della vocazione pedagogica di Ronconi, emerge così come un vero e proprio laboratorio liminale, un luogo in cui la pratica teatrale può essere sottratta alle pressioni del mercato e restituita alla sua essenza di ricerca e sperimentazione. In questo ambiente, il dialogo tra maestro e allievi si traduce in una co-creazione continua, che alimenta un processo dinamico di trasmissione del sapere e rinnovamento culturale, di conservazione della memoria e di sua valorizzazione. Si guarda infatti al futuro consapevoli del passato, capaci quindi di leggere testimonianze e raccolte documentarie, di cui la Scuola è depositaria, come strumenti vivi che dimostrano l’importanza del rapporto tra pedagogia, pratica teatrale e riflessione critica. Il racconto, seppur contenuto, degli spettacoli ri-affrontati da Ronconi intende tracciare un modello di trasmissione del sapere teatrale, riguardante in questo caso le dinamiche della comprensione del testo, della posizione nello spazio e della presenza corporea dell’attore, che sfida le convenzioni e amplia i confini della ricerca accademica e performativa.

In definitiva, il ritorno sui propri passi, presente esclusivamente nel contesto della pedagogia ronconiana, non è un segno di staticità, ma un atto di avanzamento che rende l’eredità di Ronconi un patrimonio presente, ricco di sfumature, e continuamente rilevante per il teatro contemporaneo.

Note

[1] Regia di Luca Ronconi; prima rappresentazione: Teatro Bellini, Palermo 23 maggio 2001; una produzione di Teatro Biondo Stabile di Palermo, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa; registi assistenti: Claudio Longhi, Marco Andriolo; scene di Giovanni Montonati; costumi di Gianluca Sbicca, Simone Valsecchi; luci di Gerardo Modica; musiche di Paolo Terni; personaggi-interpreti: Luciano Roman (Gioan Bernardo), Valentino Villa (Antiprologo), Marco Andriolo (Prologo), Massimo De Francovich (Bonifacio), Giovanni Crippa (Bartolomeo), Massimo Popolizio (Manfurio), Riccardo Bini (Sanguino), Laura Marinoni (Carubina), Galatea Ranzi (Vittoria), Manuela Mandracchia (Lucia), Anna Gualdo (Marta), Francesco Colella (Scaramuré), Benedetto Bianchi (Mochione), Vladimiro Russo (Cencio), Stefano Moretti (Ottaviano), Raffaele Esposito (Ascanio), Pasquale Di Filippo (Pollula), Francesco Vitale (Barra), Simone Toni (Corcovizzo), Maurizio Ciccolella (Marca), Nicola Orofino (Coppino), Mirko Soldano (Consalvo).

[2] Regia di Luca Ronconi; prima rappresentazione: Teatro La Fenice (Biennale Teatro), Venezia 1 ottobre 1968; una produzione di Complesso Associato Registi-Attori (Compagnia Fortunato Fantoni Ronconi Scaccia); scene di Scene di Mario Ceroli; costumi di Enrico Job; personaggi-interpreti: Vincenzo Alfonzi (Barra), Laura Betti (Lucia), Nino Bignamini (Mochione), Raffaele Campanella (Terzo mariuolo), Antonio Casagrande (Antiprologo, Scaramuré), Pina Cei (Moria), Ninetto Davoli (Corcovizzo), Sergio Fantoni (Bonifacio), Mario Feroci (Secondo mariuolo), Valentina Fortunato (Carubina), Pino Fuscà (Marca), Cesare Gelli (Consalvo), Graziano Giusti (Cencio), Tommaso Gueli (Primo mariuolo), Roberto Herlitzka (Gioan Bernardo), Enrico D'Amato (Ascanio), Daria Nicolodi (Vittoria), Giancarlo Prati (Pollula), Mariano Rigillo (Bartolomeo), Alessandro Sperlì (Sanguino).

[3] Il programma prevede incontri con il regista dai titoli *Luca Ronconi e il suo teatro: il lavoro sul testo, sullo spazio, sulla luce* e *Luca Ronconi e il suo teatro: il lavoro sull'attore, sul costume, sulla musica, incontri con Luca Ronconi*; seguono poi interventi di Piermarco Aroldi, Alberto Bentoglio, Claudio Bernardi, Roberta Carpani, Cristina Discerni, Floriana Gavazzi, Isabella Innamorati, Laura Marchesi, Itala Orlandi; saggi di lettura di allestimenti ronconiani con Giovanni Acerboni, Elena Bernasconi, Gabriella Cambiaghi, Roberta Carpani, Marina Doria, Silvia Signorelli; e ancora i convegni *Lavorare con Luca Ronconi* di Vera Marzot, Franca Nuti, Margherita Palli e *Il ruolo del teatro e della professione teatrale nella comunicazione oggi: profili professionali e istituzioni formative* con Rodolfo Aricò, Paolo Bosisio, Annamaria Cascetta, Sisto Dalla Palma, Fernando De Filippi, Renata Molinari, Maria Grazia Gregori.

[4] Risalgono al 1999 una serie di appunti e promemoria del regista conservati presso il Fondo Luca Ronconi all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia sull'idea di costituire un "Centro di Studio e di Formazione a S. Cristina".

[5] Regia di Luca Ronconi; prima rappresentazione: Corso Ercole I d'Este, Ferrara 6 luglio 2002; una produzione di Teatro Comunale di Ferrara, Centro Teatrale Santacristina; scene di Marco Rossi; costumi di Gianluca Sbicca, Simone Valsecchi; luci di Gianfranco Salvatori; musiche a cura di Paolo Terni; regista assistente: Claudio Longhi; personaggi-interpreti: Mariangela Melato (Florinda), Alvia Reale (Bernetta serva), Simone Toni (Guerindo), Stefano Moretti (Coradella servo), Giovanni Battaglia (Sufronio), Raffaele Esposito (Silvio figlio), Dino Conti (Testuggine servo), Sergio Leone (Orimberto, uomo di Palazzo), Manuela Mandracchia (Lidia sola), Valentino Villa (Lelio), Pasquale Di Filippo (Granello servo), Salvatore Palombi (Eugenio, fratello simile di Lidia), Luca Carboni (Latanzio governatore), Marco Mattiuzzo (Notaio), Vladimiro Russo (Mago), Mirko Soldano (Griffo), Francesco Vitale (Orco), Marco Mattiuzzo (Spirito mostruoso), Maurizio Ciccolella (Menippo), Nicola Orofino (Cruone), Francesca Fava (Spirito).

[6] Regia di Luca Ronconi; prodotto da Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico; assistente scenografa e costumista: Livilla Ranzato; direzione tecnica di Amedeo d'Amicis; luci di Enzo Amici, Renato Ciminelli; sartoria: Maria Bruno, Graziana Ghini, Rita Mattarocci; macchinista: Salvatore Tonni; personaggi-interpreti: Galatea Ranzi (Florinda), Alessandra Colarich (Bernetta serva), Giuliano Tenisci (Guerindo), Clarizio Di Ciaula (Coradella servo – Testuggine servo), Tullio Sorrentino (Sufronio), Marco Andriolo (Silvio figlio – Testuggine servo), Gabriele Parrillo (Orimberto, uomo di Palazzo), Lucia Iozzi (Lidia), Stefano Messina (Lelio - Orco), Ivan Polidoro (Granello servo – Griffo), Roberto Biondi (Mago), Antonio Manzini (Latanzio

governatore), Enrico Protti (Notaio), Stefania Micheli (Florinda), Ester Crea (Bernetta serva), Alessandro Stefanelli (Coradella servo – Orco), Gianluca Enria (Silvio figlio – Lelio), Paolo Zuccari (Orimberto, uomo di Palazzo), Patrizia Tagliolini (Lidia), Stefano Ricci (Granello servo – Griffo).

[7] I 16 partecipanti al corso sono: Rita De Donato, Fabrizio Falco, Davide Gagliardini, Giulia Grattarola, Lucrezia Guidone, Dario Iubatti, Elisabetta Mandalari, Luca Mascolo, Elisabetta Misasi, Massimo Odierna, Alice Pagotto, Sara Putignano, Andrea Sorrentino, Remo Stella, Andrea Volpetti, Elias Zoccoli.

[8] Regia di Luca Ronconi; prima rappresentazione: Ex Magazzini del sale, Hallein 25 luglio 1994; prodotto da Salzburger Festspiele; scene: Margherita Palli; costumi: Moidele Bickel; luci: Luigi Saccomandi; musiche: Peter Fischer; personaggi-interpreti: Jutta Lampe (Ilse, detta ancora la Contessa), Joachim Bissmeier (Il Conte, suo marito), Elisabeth Trissenaar (Diamante, la seconda donna), Wolf Redl (Cromo, il caratterista), Stefan Hunstein (Spizzi, l'attor giovane), Michael Hanemann (Battaglia, generico-donna), Michael Maassen (Sacerdote), Gerald Held (Lumachi col carretto), Walter Schmidinger (Cotrone, detto il mago), Sebastian Mirow (Il nano Quaqueo), Ingold Wildenauer (Duccio Doccia), Christa Berndl (La Sgricia), Stepahn Wolf-Schonburg (Milordino), Karla Trippel (Mara-Mara con l'ombrellino, detta anche la Scozzese), Benedetta Cesqui (Maddalena); e con: Esther Knappe, Nina West, Andreas Herzog, Jurek Milewski, Thomas Stang, Jochen Strodhoff, Alex Thaler, Miriam Eberhard, Ana Kerozovic.

[9] Regia di Luca Ronconi; prima rappresentazione: Teatro Nacional Dona Maria II, Lisbona 7 maggio 1998; prodotto da Teatro di Roma, Expo '98 Lisbona, Wiener Festwochen; scene: Marco Capuana; costumi: Vera Marzot; luci: Sergio Rossi; suono: Hubert Westkemper; personaggi-interpreti: Gaia Aprea (Dorina), Paola Bacci (L'attrice caratterista, signora Starace Sainati poi la Signora Ignazia detta la Generala), Riccardo Bini (Il segretario di compagnia poi l'avventore), Alberto Caramel (Mangini, Quarto ufficiale), Francesco Colella (Sarelli, secondo ufficiale), Giovanni Crippa (Il primo attore, signor Ninchi, poi Rico Verri), Davide Dall'Osso (Un signore del pubblico, un avventore), Paola D'Arienzo (Nenè), Elisabetta Femiano (Totina), Vittorio Franceschi (Il vecchio attore brillante, signor Biliotti, poi il signor Palmiro detto Sampognetta), Moira Grassi (Dorina), Gianluca Guidotti (Pomarici, primo ufficiale), Alessandro Lombardo (Un signore del pubblico, un avventore), Manuela Mandracchia (La Chanteuse), Laura Mazzi (Totina),Stefano Pesce (Nardi, terzo ufficiale), Massimo Popolizio (Il Dottor Hinkfuss), Sergio Raimondi (Un signore del pubblico, un avventore), Galatea Ranzi (La prima attrice, signora Peroni, poi Mommina), Enrica Sangiovanni (Una signora del pubblico), Silvia Soncini (Nenè), Valentino Villa (Pometti, quinto ufficiale).

[10] Regia di Luca Ronconi; prodotto da Teatro Stabile di Torino; scene: Carmelo Giammello; luci: Giancarlo Salvatori; interventi musicali: Emanuele De Checchi; personaggi-interpreti: Maurizio Bellandi, Nicola Bertolotti, Emiliano Bronzino, Barbara Callari, Michela Cescon, Benedetta Cesqui, Paola D'Arienzo, Spartaco Dell'Elba, Caterina Deregibus, Vito Di Bella, Ana Valeria Dini, Melania Giglio, Guido Morbello, Elena Narducci, Luca Occelli, Patrizia Pirgher, Massimo Poggio, Aldo Querio Gianetto, Andrea Romero, Angela Salvatore, Barbara Santini, Massimiliano Sbarsi, Sasà Tedesco, Marco Toloni, Teresa Vanalesti, Irene Zagrebelsky; e con: Marta Campigotto, Irene Cutrupi, Davide Balistreri.

[11] I 18 partecipanti al corso sono: Diletta Acquaviva, Viviana Altieri, Vincenzo D'Amato, Vera Dragone, Fabrizio Falco, Desy Gialuz, Lucrezia Guidone, Dario Iubatti, Elisabetta Mandalari, Luca Mascolo, Alessandro Meringolo, Giorgio Musumeci, Massimo Odierna, Marta Paganelli, Marco Palvetti, Maria Piccolo, Sara Putignano, Emanuele Venezia.

[12] Regia di Luca Ronconi; prima rappresentazione: Teatrino delle 6, Spoleto 7 luglio 2012; prodotto da Centro Teatrale Santacristina, Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa; assistente alla regia: Luca Bargagna; impianto scenico: Bruno Buonincontri; luci: Sergio Ciattaglia; direttore di scena: Alberto Rossi, Francesco Russo; personaggi-interpreti: Massimo Odierna (Padre, Terzo attore), Luca Mascolo (Terzo attore, Padre), Sara Putignano (Madre), Lucrezia Guidone (Figliastra), Fabrizio Falco (Figlio), Paolo Minnielli (Giovinetto), Elisabetta Misasi (Bambina), Alice Pagotto (Madama Pace), Davide Gagliardini (Capocomico), Elisabetta Mandalari, Chiara Mancuso (Prima attrice), Rita De Donato (Seconda attrice), Elias Zoccoli (Primo attore), Remo Stella (Secondo attore), Andrea Volpetti (Suggeritore), Andrea Sorrentino (Macchinista).

[13] I 16 partecipanti al corso sono 14 attori: Massimiliano Aceti, Roberta Azzarone, Alessandro Cosentini, Karoline Comarella, Aurelio D'Amore, Vittoria Faro, Marco Feroci, Federico Horaldo Lima Roque, Michele Lisi, Chiara Mancuso, Carlotta Mangione, Salvatore Moricca, Francesco Petruzzelli, Francesco Sferrazza Papa; e 2 registi: Giacomo Bisordi, Antonio Ligas.

Riferimenti bibliografici

Bandettini 2011
A. Bandettini, *Da Pirandello a Matrix*, in *Condivisioni*, Mercato San Severino 2011.

Calbiani 2020
B. Calbiani, *Pensare la scuola*, in A. Astolfi (a cura di), P. Bigatto, L. Capaccioli (in collaborazione con), *Il quaderno delle lezioni di Luca Ronconi*, Roma 2020.

Cambiaghi, Egidio, Innamorati, Sapienza 2020
M. Cambiaghi, A. Egidio, I. Innamorati, A. Sapienza, *Storia del teatro. Scena e spettacolo in Occidente*, Milano-Torino 2020.

Carlotto 2010
R. Carlotto, *Uno spazio di libertà*, in *Quattro pezzi non facili*, Mercato San Severino 2010.

Cirio 1994
R. Cirio, *Giganti piccoli piccoli*, "L'Espresso" (15 luglio 1994).

Filacanapa 2021
G. Filacanapa, Le Marchand de Venise *alla Comédie Française (1987)*, in R. Carlotto, O. Ponte di Pino (a cura di), *Regia Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, Macerata 2021.

Fortunato 2010
M. Fortunato, *A scuola da Ronconi*, "L'Espresso" (2010).

Innamorati 1992
I. Innamorati, *Quaderni di Gargnano. Luca Ronconi e il suo teatro. 1 Settimana del teatro. 8-15 aprile 1991*, Milano 1992.

Innamorati 2021
I. Innamorati, *Rovesciare la prospettiva. Note su 'In cerca d'autore. Studio sui Sei personaggi' per la regia di Luca Ronconi*, "Sinestesie" XXIII – Numero speciale (2021).

Longhi 2001
C. Longhi, *Conversazione con Luca Ronconi, in Candelaio. Programma di Sala del Piccolo Teatro*, Milano 2001.

Moscati 2016
I. Moscati, *Un grande maestro negli anni dei guru*, Roma 2016.

Ponte di Pino 2011
O. Ponte di Pino, *La palestra filologica di Luca Ronconi*, "ateatro" (9 settembre 2011).

Ponte di Pino 2021
O. Ponte di Pino (in dialogo con), *Attori, compagni di viaggio*, in R. Carlotto, O. Ponte di Pino (a cura di), *Regia Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, Macerata 2021.

Quadri 1968
F. Quadri, *Il Candelaio di Giordano Bruno*, "Panorama" (17 ottobre 1968).

Quadri 2002
F. Quadri, *Luca Ronconi. Una scuola per giovani registi*, "Il Patalogo" 25 (2002).

Ronconi 2004
L. Ronconi, *Nota di Luca Ronconi sul Centro Teatrale Santacristina*, in Centro Teatrale Santacristina, 2004.

Ronconi 2019
L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano, 2019.

Ronconi, Capitta [2012] 2017
L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza*, Roma-Bari, [2012] 2017.

Sabelli Fioretti 2010
A. L. Sabelli Fioretti, *Luca Ronconi a Santa Cristina con un nuovo laboratorio teatrale*, "Corriere dell'Umbria" (7 settembre 2010).

Salveti 2010
L. Salveti, *In cerca d'attore*, in *Quattro pezzi non facili*, Mercato San Severino 2010.

Trezzini 1954
L. Trezzini, *Dai fischi al successo i "sei personaggi"*, "Paese Sera" (26 gennaio 1954).

English abstract

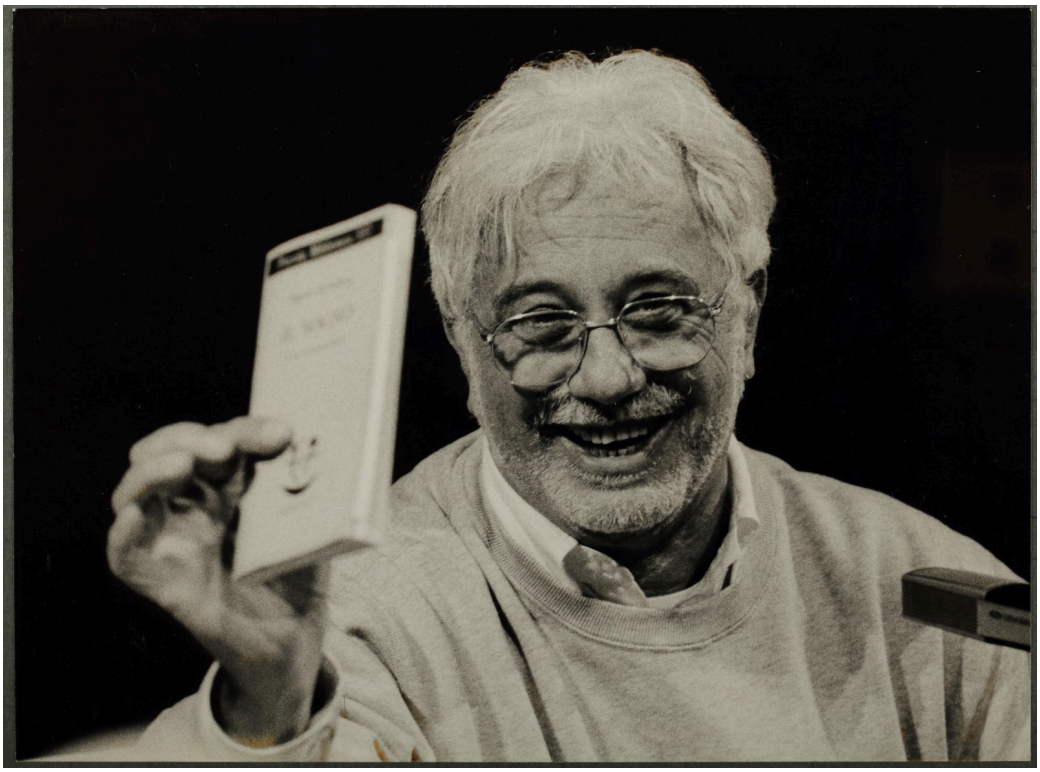
Luca Ronconi's pedagogical approach at the Centro Teatrale Santacristina reveals a unique methodology where artistic formation and theatrical creation intertwine. Established in the early 2000s by Ronconi and Roberta Carlotto, the school was conceived as a space for young actors to continue their training beyond traditional academies. Ronconi's idea of learning through action positioned Santacristina as a dynamic environment for theatrical experimentation, fostering a dialogue between experienced professionals and emerging talents. One of the most distinctive aspects of Ronconi's teaching was his tendency to return to previously staged works. Unlike his general aversion to revisiting past productions, he made exceptions within the educational sphere, using these works as a means to refine and transmit knowledge. The revival of plays such as *Il Candelaio*, *Amor nello specchio*, and *Sei personaggi in cerca d'autore* served as opportunities to explore textual interpretation, spatial awareness, and the physicality of the actor. Through an in-depth analysis of these productions, the article examines Ronconi's approach as both an educator and director. His process of revisiting works is not a mere repetition but a form of creative advancement, enabling young actors to develop their craft in a protected yet demanding environment. Santacristina thus emerges as a liminal space where pedagogy and performance merge, offering a unique model for theatrical training that continues to influence contemporary practice.

keywords | Luca Ronconi; Theater; theater pedagogy; Centro Teatrale Santacristina.

Fumetti, stramberie, ciack e chiacchierate

Quattro divagazioni su Ronconi e il linguaggio

Claudio Longhi



Luca Ronconi, ©Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

È in occasione dell'invito a ragionare su Luca Ronconi e lo spazio delle parole durante il Convegno di studi "Ho sempre preferito non lasciare traccia. Luca Ronconi tra scena, vita e archivio", organizzato alla Sapienza Università di Roma e dal Centro Teatrale Santacristina, a cura Roberta Carlotto, Marta Marchetti e Oliviero Ponte di Pino, che ho scelto di concentrarmi sul rapporto tra Ronconi e il linguaggio, accogliendo idealmente l'invito dello stesso Ronconi di non affidarsi a un metodo, alla logica del *tractatus* e della sistematizzazione, per privilegia-

re invece – anche in omaggio all'insegnamento di Franco Quadri – il paradigma del patalogo e della scienza della patafisica, dunque dello "sguardo dell'eccezione". Ne è nata l'idea di presentare quattro divagazioni piuttosto che un discorso giustappunto organico.

Nel passaggio, per me, dalla teoria alla pratica, dall'ottica dello studioso a quella dell'assistente alla regia – l'inizio della mia conoscenza diretta di Luca è legato al percorso di tesi di laurea sull'*Orlando furioso*, poi a distanza di qualche anno, con *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1996), ho cominciato a collaborare con lui nella creazione delle messinscene –, un aspetto che personalmente mi colpì molto riguardava, almeno in sede di prova con gli attori e nel segno di una evidente inclinazione all'*understatement*, la quasi totale assenza di una riflessione su uno degli elementi più appariscenti degli spettacoli di Ronconi, ossia lo spazio, la scenografia, la macchina teatrale. Il lavoro con l'attore si basava, in sostanza, sul corpo a corpo con il linguaggio, sullo scavo della parola, che parevano poi destinati a incontrare accidentalmente una struttura spaziale. In realtà, non era così ma, nel percorso che si snodava, questa era la logica di avvicinamento.

In merito alla relazione di Ronconi con il linguaggio, uno spunto introduttivo che credo valga la pena di recuperare è la sua posizione nei confronti della lingua italiana e della recitazione in lingua italiana. Luca era solito ripetere che, in fondo, l'impianto della recitazione accademica italiana nasce dalla lingua francese, o meglio dalle traduzioni in italiano dalla lingua francese, perché è quello il *corpus* su cui si modella buona parte del repertorio dei Grandi Attori, a sua volta alla base del metodo di recitazione accademica. Da questo punto di vista, Ronconi sottolineava l'assoluta estraneità della lingua italiana alle logiche della lingua francese: la seconda – osservava sempre Ronconi – è una lingua razionale, il riflesso del sistema di pensiero di Cartesio, mentre la prima è costruita per mentire, è una lingua di azzeccagarbugli, che fino all'ultimo si riserva la possibilità di cambiare il senso della frase e di capovolgerlo a seconda della reazione dell'interlocutore. La ferrea logica, per cui il soggetto deve precedere il predicato verbale e trova un ulteriore sviluppo nei complementi, in italiano non funziona: si possono invertire il soggetto e il complemento oggetto e rovesciare, così, il significato della frase. Quindi, elaborare una tecnica di messa in voce a partire dalla lingua francese, da cui si origina il lavoro in lingua italiana, è un'evidente forzatura. Per inciso, un analogo squilibrio si produce con l'altra lingua che Ronconi frequentava, il tedesco, la cui ordinatissima architettura della sintassi si colloca agli antipodi della mobilità della sintassi della lingua italiana.

È utile ora domandarsi in che modo, nello specifico, Luca affrontava, o metteva a fuoco, il suo rapporto con il linguaggio. Una prima prospettiva può riguardare l'intreccio con il cosiddetto linguaggio della follia. Uno dei quattro sostantivi che ho scelto di usare per nominare le mie divagazioni è "stramberia": il ricorso a questa parola, e all'orizzonte che spalanca davanti ai nostri occhi, nasce da un saggio di Ludwig Binswanger (Binswanger [1956] 1964) che Ronconi citava costantemente, *Tre forme di esistenza mancata: esaltazione fissata, stramberia, manierismo*. Più di una volta mi è capitato di ascoltare Luca affermare che, in fondo, lo studio di Binswanger era uno dei più straordinari manuali di recitazione che il Novecento avesse pro-

dotto. Una simile convinzione si sposava a scelte drammaturgiche che innervavano i lavori di Ronconi: *I lunatici*, lo spettacolo rivelazione nel 1966, era ambientato in un manicomio, e ad esso nel giro di pochi anni si sono succeduti *Candelaio* (tre forme patologiche di aberrazione nella relazione con la conoscenza; 1968), *Fedra* (un caso di follia d'amore; 1969) e *Orlando furioso* (1969). Non a caso, Ronconi è stato definito "il regista della follia", soprattutto nel primo scorcio del decennio durante il quale prende forma il suo percorso. D'altra parte, Ronconi precisava come, piuttosto che considerarsi il regista della follia, gli era "capitato" di mettere in scena testi che attraversavano la follia. L'interesse per la follia declinata in termini linguistici derivava dal fatto che il linguaggio della follia nelle sue manifestazioni patologiche aveva, per Ronconi, il valore di uno strumento per scandagliare i meccanismi del linguaggio cosiddetto "normale".

Tale orientamento è stato uno degli snodi del lavoro, ad esempio, su *Questa sera si recita a soggetto*, uno dei rari incontri con Pirandello. È noto quanto la dimensione della follia sia centrale nella drammaturgia di Pirandello: ponendosi come la trascrizione di una visionarietà o allucinazione che abita lo sguardo dei personaggi, la sintassi della scrittura dell'autore siciliano non è altro che una lente di ingrandimento per osservare come 'normalmente' funziona il linguaggio. Proprio in questa ottica si colloca lo sforzo che di continuo Ronconi chiedeva agli attori. Per me le prove di *Questa sera si recita a soggetto* si sono rivelate molto importanti per capire aspetti che prima non mi erano chiari nella parabola artistica di Ronconi. Ricordo, in particolare, il monologo finale di Mommina, interpretato da Galatea Ranzi. Lavorando su quella specifica porzione di testo, Luca suggeriva di prestare attenzione alla percezione linguistica che, fin dal colpo d'occhio, si ricavava dallo sguardo sulle pagine del copione, disseminate di trattini la cui presenza è quasi prevalente rispetto a tutte le altre forme di interpunzione.

Il riferimento ai trattini è fondamentale per mettere a fuoco un secondo sostantivo che ho individuato per il titolo del mio intervento: "fumetti". Al tavolino delle prove con Galatea Ranzi ho, infatti, compreso il senso di quanto Ronconi ribadiva con frequenza: oltre alle teorizzazioni di Binswanger, un altro suo grande modello è stato proprio il fumetto, non a caso più di una volta gli avevo sentito dire che "i fumetti sono la base per capire come si recita". Nel fumetto ciò che gli interessava era il cortocircuito tra la parola e l'immagine. Luca chiedeva implicitamente agli attori di partire da un testo, farne un *découpage* e inserire dei trattini – come accennato, materialmente presenti nella sintassi pirandelliana –, isolando dei sintagmi al centro dei quali bisognava individuare un'immagine generativa del sintagma stesso.

La battuta veniva, allora, costruita come un tentativo di approssimazione verbale a quell'immagine che è all'origine dell'enunciazione. Il linguaggio, dunque, quale costante forma di avvicinamento a una figura che l'attore deve riprodurre nel movimento. Da questo punto di vista, il fumetto è una guida per la recitazione perché studiare la logica che abbina la tavola alle parole può aiutare nel lavoro di decostruzione del testo e di ricostruzione delle matrici generative del linguaggio: lavoro che, nel segno di una pratica pedagogica votata al paradigma dell'"imparare facendo", Ronconi suggeriva agli attori di sviluppare in maniera personale,

indipendentemente dall'intervento del regista, in modo da elaborare un proprio montaggio di immagini mentali che reggesse il senso della battuta e trovasse una via di coesistenza con la visione registica.

L'idea del linguaggio come forma di approssimazione a un'immagine si intreccia a un ulteriore sostantivo che è parte del titolo delle mie divagazioni: "chiacchierate". In merito, il terzo grande modello di manuale di recitazione che Ronconi citava era un breve saggio di Heinrich von Kleist *Sulla graduale produzione dei pensieri in chi parla* (Kleist [1878] 1986), in cui l'autore osserva come il linguaggio non sia la trascrizione ma il luogo generativo del pensiero, e come quest'ultimo si origini contemporaneamente all'atto del parlare. In fondo – ed è un'esperienza che ci accomuna tutti –, la maniera migliore per capire un concetto è spiegarlo a un'altra persona perché, nel momento in cui si parla, si genera pensiero. Per quale motivo *Sulla graduale produzione dei pensieri in chi parla* è un manuale di recitazione? Perché, mostrando il funzionamento del linguaggio parlato, offre la chiave per impostare la recitazione, in cui peraltro un ruolo importante è svolto dalla reazione di chi ascolta. La battuta è sempre il risultato del riflesso che proprio la reazione dell'interlocutore trasmette a chi parla. Per inciso, su un piano concettuale Ronconi negava il termine "battuta", sebbene continuasse a utilizzarlo a livello discorsivo: era un sostantivo che non amava, perché la battuta, a suo giudizio, suggeriva la dimensione di una misura chiusa che contraddiceva il flusso aperto del parlato.

La battuta ha un inizio, uno svolgimento e una fine; al contrario, il parlato non ha mai un inizio, uno svolgimento e una fine, ma è una struttura mobile, aperta, che si articola in dialogo, per l'appunto, con la reazione dell'interlocutore rispetto alla ricerca dell'immagine verbale da parte di chi parla. Un altro testo che Ronconi menzionava spesso era *Viaggio in Italia* di Stendhal ([1826] 1990), in particolare in riferimento all'osservazione dello scrittore francese secondo cui gli italiani non completano mai i loro discorsi. La tecnica del "levare" caratterizza il modo di parlare italiano che contraddice l'idea di battuta come misura chiusa. In questo senso, per Luca l'esperienza dei romanzi, come avviene ad esempio con il *Pasticciaccio*, è anche una sorta di possibilità di sviluppare quasi un manifesto di drammaturgia: nascendo dal *découpage* di una pagina romanzesca, l'apparente dialogo – che, in realtà, dialogo non è – delle edizioni teatrali dei romanzi si rivela essere una successione di inquadrature aperte che meglio corrispondono a quell'idea di recitazione del parlato che Ronconi persegue. Nelle prove del *Pasticciaccio* la scena non era una "partita di ping-pong", sostenuta da un botta e risposta, ma assumeva i contorni di un gioco di carte in cui ci si passa le carte perché si verifica uno scorrere delle parole dei personaggi le une dentro le altre, secondo una logica di flusso discorsivo.

Qui nasce uno strano paradosso che è una prima provvisoria conclusione di queste mie sparse riflessioni. È noto come la recitazione ronconiana fosse fortemente connotata al punto da avere generato un aggettivo – giustappunto "ronconiano" – di cui lo stesso Luca riconosceva i caratteri dispregiativi. Una recitazione, per certi aspetti, manierata da cui si diramavano due binari che correvano parallelamente l'uno rispetto all'altro.

Per un verso, c'erano gli interpreti che collaboravano e cooperavano con Ronconi alla costruzione della recitazione, come nei casi di Mariangela Melato, Marisa Fabbri, Franco Branciaroli: lungo tale direttrice, lo stile ronconiano era il risultato del *découpage* in precedenza menzionato, che interrogava la battuta e i suoi meccanismi. Da questo punto di vista, Marisa Fabbri – la cui importanza è stata decisiva nell'aiutare Ronconi a chiarirsi tutta una serie di idee – citava spesso un episodio emblematico riguardante la modalità di approccio all'elaborazione delle battute di Clitennestra nell'*Orestea*, spettacolo capitale nella codificazione di un determinato linguaggio ronconiano. Tra parentesi, nel passaggio dalla traduzione commissionata a Cesare Milanese, che nelle intenzioni iniziali doveva rappresentare il modello di riferimento, a quella di Mario Untersteiner, verso cui alla fine ci si orienta, si ricordi la peculiare impaginazione grafica che Ronconi ha utilizzato per il copione: la traduzione di Untersteiner non era, infatti, data secondo l'impaginato regolare, ma per ogni pagina c'era un emistichio, al massimo uno/due versi, perché al fondo si collocava il lavoro di scansione che Luca imprimeva graficamente nella scelta di presentare il copione in quello specifico modo. Ed è la medesima scelta adottata, vari decenni dopo, nella trilogia di Siracusa (*Prometeo incatenato*, *Le Baccanti*, *Le Rane*; 2002), senza però spiegare agli attori il motivo della singolare impaginazione del copione ma dando semplicemente loro in mano il materiale cartaceo – dei veri e propri "mattoni".

Per tornare all'aneddoto di Marisa: dopo lunghi mesi di prove estenuanti, non venendo a capo di come verbalizzare le battute, l'attrice racconta di avere lanciato, un giorno, delle caramelle su un tavolo e di avere cominciato a raccoglierle e a rivolgersi ad esse dicendo la battuta, quindi interrogando il testo oggettivato, inserendo una sorta di dubitativo dentro il linguaggio perché stava scandagliando e interpellando il linguaggio in fase di formazione. Paola Bigatto parlava di "dubitativo ronconiano" per spiegare questo processo di interrogazione.

Per l'altro verso, c'era il lavoro di tanti interpreti che ossessivamente e compulsivamente cercavano di riprodurre il suono che Luca produceva "recitando", perché il suo modo di guidare l'attore era di leggergli la battuta. Rarissimamente entrava nel merito del significato. Ciò che di norma accadeva era che gli attori, sbagliando, non lo guardavano, quindi non capivano cosa passasse nei suoi occhi e, in particolare, quella ricerca di immagini di cui si diceva. Si tenga conto che, negli anni in cui ho cominciato a lavorare, si utilizzavano i registratori portatili: tutti registravano Ronconi per poi passare ore in cuffia a tentare di recuperare il "suo" suono, ovviamente tradendo il pensiero sottostante. Però, un giorno, alla mia obiezione "Ma non comprendono ciò che sta facendo Luca", una stretta collaboratrice di Ronconi, Nunzi Gioseffi, replicò con un'osservazione folgorante: "Sì, ma in fondo a Luca piace il risultato che ne scaturisce". *En passant*: durante un seminario che frequentai con Renata Molinari, ricordo una sua riflessione in merito al fatto che, mentre si recita, bisogna visualizzare ciò di cui si sta parlando; mi colpì molto come due percorsi così diversi come quelli di Luca e Renata presentassero, ovviamente in maniera singolare, delle comuni risonanze.

Dunque, l'indagine sul funzionamento del linguaggio e sulle modalità di costruzione del pensiero intersecava una dimensione musicale, la ricerca di una stilizzazione linguistica e fonetica

che si sviluppava parallelamente dando vita a una recitazione in bilico tra la trascrizione di un pensiero e la raffigurazione formale del pensiero. In tutto ciò, il cinema – quindi, il ciak, a completare l'elenco dei sostantivi su cui ho preferito concentrarmi – ha un ruolo essenziale perché, nella maggior parte dei casi, Ronconi guardava il testo attraverso la lente del montaggio. Un altro grande paradigma è, di conseguenza, quello cinematografico, in rapporto non tanto allo stile della recitazione quanto alla sintassi della stessa. Luca evidenziava come, con l'avvento del cinema, cambi la tecnica di costruzione della recitazione: per l'attore "pre-cinematografico", la questione centrale riguardava la continuità e la durata, ossia era l'arco della scena, e la possibilità di modularlo, ciò che contava; in seguito, con l'invenzione del cinema, l'asse si sposta sulla discontinuità, il problema è attivarsi subentrando a un vuoto precedente.

In merito, un'esperienza, per me, memorabile risale alle prove de *Il lutto si addice ad Elettra* (1997), in cui il modello cinematografico, segnatamente hitchcockiano, era evidente, per l'alternanza di vuoti – con le parole di Wolfgang Iser, *blank* (Iser [1976] 1987) – e interventi *ex abrupto*, "a secco", dopo un vuoto, con una necessità anche di un'energia enunciativa del tutto peculiare, che poi portava al corpo al corpo con il linguaggio affine alla logica gaddiana della parola masticata. L'impressione vivida che a me ha sempre dato ascoltare la recitazione ronconiana era proprio questa sorta di masticazione della parola e l'uso della parola come la pasticca gaddiana, che va "triturata" e che, in qualche modo, oppone ostacolo all'articolazione. Non a caso, per Ronconi il nucleo della scansione del linguaggio era costituito non dalle vocali ma dalle consonanti, perché queste ultime creano intralci e innescano la possibilità di imprimere energia alla battuta.

Infine, per chiudere queste mie divagazioni, c'è un altro interlocutore che con Luca ha avuto solo degli appuntamenti episodici ma che, almeno per come io ho letto il loro rapporto, è stato fondamentale: Edoardo Sanguineti. Oltre all'esperienza dell'*Orlando furioso*, la collaborazione tra i due si è snodata dalla traduzione appositamente approntata dall'autore ligure per la *Fedra* di Ronconi del 1969 alla traduzione delle *Baccanti* predisposta da Sanguineti per Luigi Squarzina e di cui poi si serve Ronconi nel 1978, fino all'incontro mancato attorno a *Storie naturali*, che poi genera, su tre piani differenti, *XX* per Ronconi su testo di Rodolfo Wilcock, *Stanze* per Luciano Berio e giustappunto *Storie naturali* per Sanguineti. Per quale motivo chiamare in causa Sanguineti? Perché credo che la paraipotassi di montaggio tipica del linguaggio della neoavanguardia, teorizzata da Sanguineti nel saggio *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* (Sanguineti 2001) sia la chiave di volta per comprendere il pensiero ronconiano sulla recitazione, che ho provato a ripercorrere per brevi e frammentari cenni: ossia, l'idea di mettere insieme una paraipotassi che non è quasi neanche più tale nella misura in cui è montaggio puro, quindi salta anche la coordinazione, ed è semplicemente una giustapposizione tra quella tipologia di struttura organizzativa e la verticalità dell'ipotassi che, a sua volta, però, rimane nel laboratorio privato dell'attore impegnato a costruirsi il proprio "film", la propria immagine verbale.

Ancora una volta è paradigmatico il caso del *Pasticciaccio*: Ronconi sceglie una delle forme più chiuse del genere romanzo, il racconto poliziesco, ma al contempo è un lavoro non terminato, che vieppiù Gadda ci consegna con un progetto di incompiutezza di senso. Tutto ciò conduce alla nozione di "opera aperta" elaborata da Umberto Eco (1962), rispetto alla quale Ronconi aggiunge un monito: quando si è attori o registi la forma è aperta, ma bisogna sapere ciò che si sta dicendo. Ricordo come una delle "torture" maggiori delle prove per il *Pasticciaccio* fosse la sequenza finale con la battuta dell'Assunta: "No, sor dottò, no, no, nun so' stata io!" (Gadda [1957] 1989, 276). Gadda offre una forma aperta al lettore a cui spetta la decisione su come porsi in relazione a quel materiale; d'altra parte, se si interpreta Assunta, bisogna essere consapevoli di cosa si sta parlando, è necessario sapere chi è, o chi non è, il colpevole nel romanzo. Si tratta esattamente della logica paraipotattica.

Riferimenti bibliografici

Binswanger [1956] 1964
L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata: esaltazione fissata, stramberia, manierismo* [*Drei Formen missglückten Daseins. Verstiegenheit, Verschrobenheit, Manieriertheit*, Tübingen 1956], trad. it. di E. Filippini, Milano 1964.

Eco 1962
U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962.

Gadda [1957] 1989
C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano 1957; ora nell'edizione diretta da D. Isella delle *Opere*, vol. II, *Romanzi e racconti*, II, a cura di G. Pinotti, D. Isella e R. Rodondi, Milano 1989.

Iser [1976] 1987
W. Iser, *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica* [*Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich 1976], traduzione di R. Granafei, Bologna, 1987.

Kleist [1878] 1986
H. von Kleist, *Sulla graduale produzione dei pensieri in chi parla* [*Über die allmählige Verfertigung der Gedanken beim Reden*, Berlin 1878], in Id., *Sul teatro di marionette. Aneddoti saggi* [1977], a cura di G. Cusatelli, trad. it. di E. Pocar, Parma, 1986, 104-109.

Sanguineti 2001
E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Milano 2001, 77-107.

Stendhal [1826] 1990
Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, [*Rome, Naples et Florence*, Paris 1826] prefazione di C. Levi, trad. it. di B. Schacherl, Roma-Bari, 1990.

English abstract

This article offers an exploratory analysis – without claiming any systematization – of the various domains in which Luca Ronconi explored the possibilities of language. Drawing on a selection of texts with which Ronconi engaged throughout his career, the article identifies key elements of his directorial practice. Among the thinkers and writers who inform this exploration are Ludwig Binswanger, Heinrich von Kleist, Wolfgang Iser, and Edoardo Sanguineti.

keywords | Luca Ronconi; language; theater direction.

Spettacoli

Due regie d'occasione

Il nemico di se stesso (1965) e Fedra (1969) di Luca Ronconi

Marco Beltrame

La scelta di ricostruire due messinscene quali *Il nemico di se stesso* (1965) e *Fedra* (1969) nasce dalla constatazione che dei due spettacoli – unici approcci in tutta la carriera del regista alla drammaturgia latina – non solo ancora poco si conosce, ma nulla risulta conservato tra i documenti del Fondo Luca Ronconi, ordinato e inventariato dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Umbria e delle Marche alla scomparsa del regista, e oggi in comodato d'uso presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia.

Dunque, che cosa sappiamo oggi di questi allestimenti? Le recensioni apparse su quotidiani e riviste dell'epoca ci raccontano solo in parte gli spettacoli. Dove sono quei materiali archivistici come copioni, bozzetti di scena e di costumi, note di regia, fotografie e registrazioni audiovisive?

Il nemico di se stesso è la seconda regia firmata da Ronconi nell'estate 1965. Lo spettacolo, da un adattamento di *Heautontimorùmenos* di Publio Terenzio Afro realizzato da Ghigo De Chiara, segna un momento importante nella vita del regista, reduce dall'insuccesso dello spettacolo di debutto *La buona moglie*, realizzato alla fine del 1963. *Il nemico di se stesso* è una vera e propria commissione che il regista accetta di seguire più per esigenze personali che per motivazioni artistiche.

Per ricostruire la messinscena ronconiana – finora mai oggetto di approfondimenti storico-critici – è risultato necessario procedere innanzitutto a una mappatura di quegli archivi che ne conservano le rare tracce. Una copia del programma di sala è stata rinvenuta nell'archivio personale di una delle interpreti dello spettacolo, Manuela Andrei, che ne ha concesso la consultazione: l'opuscolo fornisce notizie sul cast artistico e tecnico, e ospita uno scritto di De Chiara utile a comprendere gli intenti del lavoro di riscrittura della commedia terenziana; non solo, il documento ci permette di constatare il peso artistico che De Chiara ha sull'intera operazione teatrale: non è un caso che il nome del giovane Ronconi, di cui in quegli anni ancora non è riconosciuta una forte autorialità registica, scompare dietro quello più noto del traduttore.

Testimonianze fotografiche e bozzetti di scena sono stati reperiti in cataloghi di mostre e volumi dedicati all'opera dello scenografo e costumista Eugenio Guglielminetti, materiali di-

sponibili presso l'Archivio-Biblioteca della Fondazione Museo a lui dedicata, che conserva anche un modellino ligneo della scenografia e una campionatura tessile dei costumi.

Realizzato per il Teatro di Roma, in quel momento diretto da Vito Pandolfi, *Fedra* è lo spettacolo che chiude il decennio dei Sessanta e immediatamente precede il celebre *Orlando furioso* (1969). Insieme al *Riccardo III* (1968) di William Shakespeare, allestito su richiesta di Vittorio Gassman in una produzione dello Stabile di Torino, *Fedra* attesta i primi contatti del regista con i teatri stabili italiani.

Se molto si è scritto sullo spettacolo nei giorni del debutto – brillanti rimangono le considerazioni di Franco Quadri, che tornerà a riflettere sulla regia ronconiana di *Fedra* nel saggio *Il rito perduto*, edito da Einaudi nel 1973 – si è scelto di verificare aspetti e dettagli della messinscena attraverso una ricognizione di materiali archivistici, che forniscono così un corrispettivo concreto alle parole dei critici teatrali. A questo proposito, significativi sono risultati alcuni fondi depositati presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. In particolare, il Fondo Lilla Brignone custodisce un gruppo di fotografie di scena, di autore ignoto, fondamentali per un riscontro visivo di quanto letto, più due esemplari di copioni dattiloscritti con pochissime annotazioni a penna, appartenuti all'attrice, protagonista dello spettacolo nel ruolo di Fedra; nel Fondo Masolino D'Amico, invece, è conservata una copia del programma di sala: le informazioni sulla messinscena sono accompagnate da una lunga riflessione critica del latinista Ettore Paratore sulle tragedie di Lucio Anneo Seneca.

Altri documenti sono due registrazioni sonore dello spettacolo, entrambe conservate presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi: la prima è una registrazione su due bobine realizzata dalla Discoteca di Stato nel corso della serata di debutto, il 10 gennaio 1969 al Teatro Valle di Roma; la seconda è un'edizione radiofonica, registrata in studio il 25 maggio 1969 con il medesimo cast di attori per una trasmissione radiofonica del Terzo Programma, poi andata in onda il 28 luglio dello stesso anno[1].

Di notevole interesse risulta soprattutto la prima, poiché fissa su nastro lo spettacolo dal vivo. Il documento permette di verificare non solo il lavoro del regista sul testo senecano ma restituisce una testimonianza viva dello stile di interpretazione richiesto agli attori, la resa in scena della traduzione di Edoardo Sanguineti, l'utilizzo degli effetti musicali ideati da Vinko Globokar, quindi la partecipazione del pubblico in sala.

Infine, è opportuno segnalare che, al fine di documentare tali allestimenti, si è voluto intrecciare l'analisi del materiale d'archivio con le testimonianze di alcuni degli interpreti, raccolte per questa occasione.

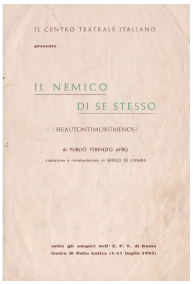
Il nemico di se stesso. Terenzio in forma di musical

Alla fine di settembre 1963 l'impresario teatrale Leo Wätcher presenta a Milano la Compagnia Gravina-Occhini-Pani-Ronconi-Volonté. La neonata formazione prende il nome dai suoi membri, tutti giovani attori alle prime esperienze – Carla Gravina, Ilaria Occhini, Corrado Pani, Luca Ronconi e Gian Maria Volonté –, e si propone di portare sui palcoscenici della penisola un repertorio di testi classici ma anche di novità italiane (Anonimo 1963a, 13). Per la stagione 1963-1964 sono annunciati *La buona moglie* e *La putta onorata* di Carlo Goldoni, e *Una storia di viti*, testo originale di Rossana Fagiani (Al. Cer 1963, 11)[2]. La regia degli spettacoli è affidata a Ronconi, che a quell'altezza cronologica si è già fatto notare come brillante attore ma non si è ancora cimentato con la regia.

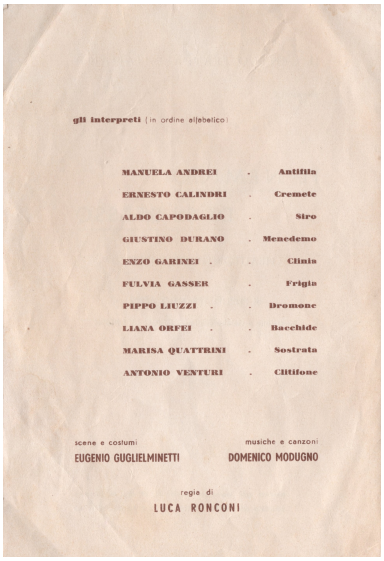
L'11 dicembre 1963 la compagnia debutta al Teatro Valle di Roma con *La buona moglie* – questo il titolo scelto per presentare il dittico goldoniano –, dopo un'anteprima il 7 dicembre al Teatro Verdi di Pisa. Ronconi colloca la vicenda in una "città viaggiante su carrelli" (Prosperi 1963, 12) progettata dallo scenografo Lorenzo Ghiglia, e lavora a una sintesi dei due testi goldoniani per uno spettacolo della durata di oltre tre ore.

Se parte della critica riconosce l'originalità di un approccio realistico alla drammaturgia di Goldoni, privata di quelle "solite inzuccherate fantasie settecentesche" (Anonimo 1963b, 13), e già individua l'attenzione tutta ronconiana "per le costruzioni complesse, per le grandi macchine teatrali" (Prosperi 1963, 12), la valutazione complessiva dello spettacolo è tiepida.

Il 3 gennaio 1964 la compagnia sospende le repliche al Valle, inizialmente previste fino al 12 dello stesso mese. Come si legge sulle pagine del "Corriere della Sera", i motivi sono diversi: scarsa affluenza del pubblico; ritardi nella preparazione di un nuovo spettacolo; difficoltà nel trasferire l'imponente scenografia in altri teatri (Anonimo 1964, 11). Pochi giorni dopo Gravina e Volonté lasciano la compagnia, mentre gli altri membri si riuniscono per discutere sul futuro (Cambria 1964, 9). Wätcher valuta con il regista Luciano Salce la possibilità di mettere in scena *Una domenica a New York* di Norman Krasna, ma dopo pochi mesi l'esperienza dei cosiddetti 'Nuovi giovani'



1 | Publio Terenzio Afro, *Il nemico di se stesso*, traduzione e adattamento di Ghigo De Chiara, Quaderni del Centro Teatrale Italiano, 1965.
2 | *Il nemico di se stesso*, regia Luca Ronconi, 1965. Il programma di sala / Archivio privato Manuela Andrei. Si ringrazia Manuela Andrei per la gentile concessione.



3 | *Il nemico di se stesso*, regia Luca Ronconi, 1965. Il programma di sala / Archivio privato Manuela Andrei. Si ringrazia Manuela Andrei per la gentile concessione.

si conclude tra tensioni e debiti economici (R. S. 1964, 9). Così il regista ricorda quel periodo nella propria autobiografia (Ronconi 2019, 110-111):

> Stavo senza una lira. Leggevo moltissimo – Nietzsche, linguistica, antropologia –: ho creduto di stare male e, su consiglio di un'amica, mi sono rivolto alla psicoanalisi. [...] Due anni di parcheggio. Da lì, dalla mia nevrosi, mi riacciuffa Ghigo De Chiara. Tra i critici Ghigo era stato uno di quelli che non avevano trovato orripilante il mio Goldoni. C'era una certa stima tra noi. A quel tempo De Chiara aveva fatto una società (con Lucio Ardenzi, che tornava al teatro dopo tutta una serie di guai, e un suo amico di Prato) e aveva trovato dei quattrini per mettere in scena a Ostia Antica e a Sabratha in Libia, *Il nemico di se stesso* di Terenzio. [...]. C'era bisogno di un regista di poche pretese, quale, allora potevo essere io.

È il 1965 quando Ronconi riceve la proposta di una nuova regia: il drammaturgo e critico dell'"Avanti!" Ghigo De Chiara offre al regista *Il nemico di se stesso*, commedia di Publio Terenzio Afro, per uno spettacolo prodotto dal Centro Teatrale Italiano diretto da Benny Lai e la S.O.S. – Società Organizzazione Spettacoli, quest'ultima fondata dall'impresario Lucio Ardenzi e De Chiara stesso e già contraddistintasi per la realizzazione di spettacoli musicali[3]. Con l'obiettivo di dimostrare quanto la commedia latina fosse stata 'vitale' per gli sviluppi del teatro moderno e contemporaneo, offrendo di fatto espedienti drammaturgici e personaggi dalle caratterizzazioni ancora attuali, De Chiara aveva avviato un percorso di personale riscoperta dei principali commediografi della tradizione romana, e si era provato in un lavoro per la scena, una libera traduzione della *Mostellaria* di Plauto[4]. Collocata allo scoppio della Prima guerra mondiale, la versione di De Chiara rifugge da ogni puntualità filologica e ripensa la commedia in una singolare chiave da musical, che trasforma – si legge su "Paese Sera" – "le cortigiane in *soubrettes*" e i versi plautini in "canzoncine televisive" (Vice 1964, 15). Nel luglio 1964 lo spettacolo aveva debuttato al Teatro Romano di Ostia Antica con la regia di Silverio Blasi e l'insolita coppia Umberto Orsini e Liana Orfei nei ruoli dei protagonisti[5].

Con *Il nemico di se stesso* De Chiara prosegue il proprio viaggio nel teatro classico e presenta un'operazione analoga alla *Mostellaria*, questa volta a partire dalla drammaturgia di Terenzio, da affidare a un nuovo regista. L'adattamento di De Chiara mantiene l'intreccio della commedia, fondata sullo scontro tra gli adolescenti innamorati e i genitori che li contrastano, ma è arricchito da nuove battute e situazioni improntate sull'equivoco assenti nel testo originale. Inoltre l'adattamento si fonda su una contaminazione de *Il nemico di se stesso* e dei suoi protagonisti con le altre cinque commedie terenziane (*Hecyra*, *Eunuchus*, *Phormio*, *Andria* e *Adelphoe*): una vera e propria "rielaborazione di motivi, aspetti e significati" (De Chiara 1965, 7), affermata da De Chiara anche nella premessa al testo che viene pubblicato dai "Quaderni del Centro Teatrale Italiano" contemporaneamente al debutto dello spettacolo. Il risultato è un vero e proprio 'compendio' del teatro di Terenzio. Così scrive De Chiara in un testo dal titolo *Il 'meglio' di Terenzio*, apparso nel programma di sala de *Il nemico di se stesso*:

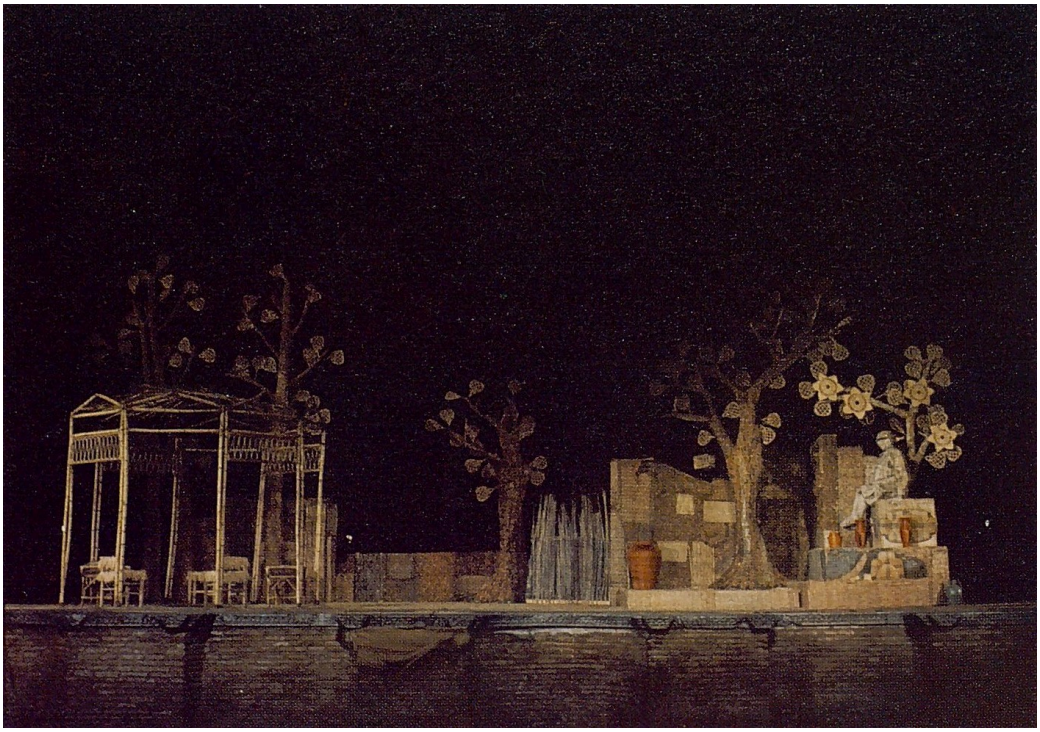
> Dopo Plauto, neanche a dirlo, Terenzio: il discorso sulla commedia latina è necessariamente breve, limitato ai due soli autori dei quali conserviamo opere intere. Ma ancora una volta (come tentammo la scorsa estate con la *Mostellaria*, *La commedia degli spiriti)* è un discorso che voglia-

> mo proporre dall'interno del mestiere teatrale per cogliere, dello spettacolo antico, soprattutto i 'moti' superstiti ed ancora operanti nella drammaturgia contemporanea. E se di Plauto ci piacque verificare certo meccanismo comico divenuto poi convenzione e tradizione nel corso di duemila anni di pratica di palcoscenico, con Terenzio abbiamo voluto fissare una sorta di repertorio di caratteri, quali più o meno intatti ritroviamo nella commedia borghese: padri nobili, prostitute dal cuore tenero, figli scavezzacolli, fanciulle incredibilmente candide. E per dotare questi caratteri di una più complessa e solida psicologia ci siamo permessi di saccheggiare i personaggi dell'intera opera di Terenzio e di condensarne la più viva natura nei protagonisti di *Heautontimorumenos*. Sicché pur conservando l'impianto della commedia (che è una piacevole storia di intrighi d'amore) proponiamo allo spettatore una rassegna del meglio che Terenzio concepì come innovatore del realismo teatrale[6].

Quando Ronconi accetta l'allestimento de *Il nemico di se stesso* lavora, quindi, a un'operazione teatrale dalla formula collaudata. Il regista si trova a mettere in scena un testo sotto la direzione attenta del suo ingombrante autore-traduttore. Anche in questo caso il risultato è uno spettacolo che si avvicina al varietà, con inserti cantati e intermezzi di danza. Per l'occasione le musiche sono affidate a Domenico Modugno, che firma anche un brano eseguito in scena da Liana Orfei, confermata in questa nuova produzione. Volto popolare del cinema di genere e del varietà, Orfei aveva debuttato in teatro nell'ottobre 1963 proprio con Modugno, celebre Masaniello accanto a Franco Franchi e Ciccio Ingrassia nel *Tommaso d'Amalfi* di Eduardo De Filippo[7], e nello stesso periodo in cui prova *Il nemico di se stesso* divide con il cantautore pugliese il set dello sceneggiato televisivo *Scaramouche* (Rai, 1965). Nome curioso per uno spettacolo di Ronconi, Orfei interpreta la parte della cortigiana Bacchide, che nella riscrittura di De Chiara acquisisce una maggiore centralità rispetto all'originale testo terenziano, divenendo a tutti gli effetti una protagonista della vicenda[8]. Così oggi racconta Liana Orfei:

> Entrai a far parte della compagnia tramite Lucio Ardenzi, che in quel momento aveva fatto società con lo scrittore Ghigo De Chiara. Durante il periodo estivo la compagnia proponeva testi classici a Ostia Antica: il primo anno presentammo *La commedia degli spiriti* di Plauto, e nell'estate successiva *Il nemico di se stesso* di Terenzio, diretto da Ronconi. Entrambi sono stati dei successi, tanto che vennero aggiunte altre repliche per le numerose richieste.
> Durante le prove Ronconi era molto riservato, anche con noi attori, ma quando si lasciava andare a dei piccoli complimenti era un tale onore, un momento di cui godere. Ancora oggi ho il sapore di quel miele, di quella meraviglia. Lavorare con lui è stato un regalo che la vita mi ha voluto concedere. Ronconi è stato per il teatro italiano quel che Fellini è stato per il cinema[9].

Oltre a Orfei, nel cast sono presenti nomi noti al grande pubblico come Ernesto Calindri (Cremete) e Giustino Durano (Menedemo), interpreti già coinvolti nelle precedenti produzioni della S.O.S. come Enzo Garinei (Clinia), Marisa Quattrini (Sostrata) e Aldo Capodaglio (Sirio)[10], quindi giovani attori da poco diplomati all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico quali Manuela Andrei (Antifila) e Antonio Venturi (Clitifone)[11]. Scene e costumi dello spettacolo sono di Eugenio Guglielminetti, che incontrerà di nuovo Ronconi nel 1982 per una regia televisiva di *John Gabriel Borkman* di Henrik Ibsen. Assistente alle scene, invece, è il trentenne Uberto Bertacca – in quegli anni collaboratore di Guglielminetti (Levi 2005, 54) –, che tornerà

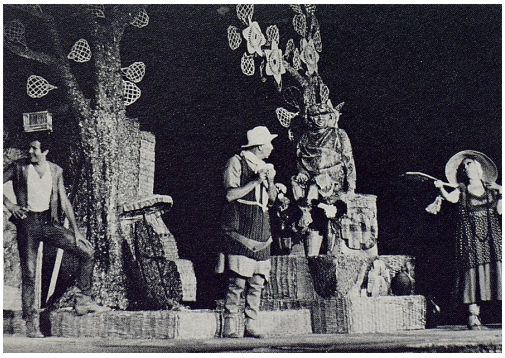
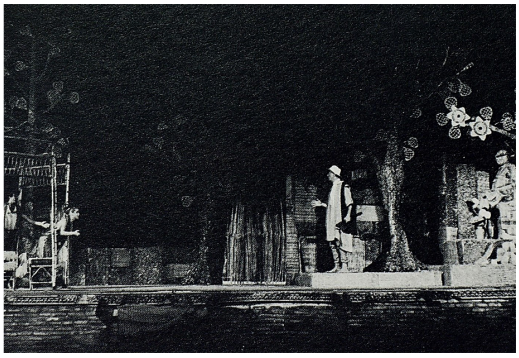


4 | *Il nemico di se stesso*, regia Luca Ronconi, 1965. La scenografia di Eugenio Guglielminetti. Fondazione Museo Eugenio Guglielminetti.

a lavorare per il regista alla fine degli anni Sessanta, prima vicino a Mario Ceroli come direttore all'allestimento del *Riccardo III* (1968), poi realizzando la memorabile "scenografia vivente" dell'*Orlando furioso*[12].

Per *Il nemico di se stesso* Guglielminetti immagina un paesaggio bucolico dai tratti surreali e fantastici: alla sinistra della scena è posta una pergola ottagonale con due sedute, realizzazione di quella "ricca fattoria" descritta da De Chiara nella didascalia d'apertura della propria traduzione; sulla sinistra, invece, è collocata un'eccentrica statua che ritrae Bacco, celebrato nei giorni in cui si svolge la commedia; la scena è cosparsa di anfore e balle di paglia di varie dimensioni; fanno da sfondo alberi dai cui rami germogliano fiori e foglie che, per intuizione dello scenografo, sono visivamente restituiti da numerosi battipanni di legno[13].

Dopo un'anteprima il 25 giugno 1965 al Teatro Romano di Sabratha in Libia, *Il nemico di se stesso* debutta il 2 luglio al Teatro Romano di Ostia Antica. Segue una *tournée* estiva che tocca, tra le altre, Fiesole, Urbino, Pompei, Capri, Minturno, Pisa e Sarsina[14]. L'esito è uno spettacolo di largo consumo, vivace, che oscilla "tra lo show televisivo e la rivista alla Wanda Osiris" (A. C. 1965, 4).

5-6 | *Il nemico di se stesso*, regia Luca Ronconi, 1965. Fondazione Museo Eugenio Guglielminetti.

Sul settimanale "L'Espresso" Sandro De Feo sottolinea la responsabilità che De Chiara ha avuto nell'allestimento dello spettacolo, pur cogliendo "l'estro" del regista (De Feo 1965):

> Naturalmente il regista Luca Ronconi non ha fatto che legare l'asino dove voleva il padrone, cioè il riduttore, e in tal senso si è sbizzarrito e divertito anche lui con abbastanza estro. E così hanno fatto gli attori, l'ameno Calindro, lo spiritato Durano, il melenso e assai lepido Garinei, la bella Orfei e tutti gli altri.

In modo più puntuale l'"Avanti!" si sofferma sulla regia di Ronconi e accenna a particolari indicazioni interpretative che sembrano venire più dal regista che dalla riscrittura di De Chiara (Vice 1965, 5):

> Luca Ronconi, che ha curato l'ottima regia, non si è lasciato a sua volta sfuggire l'occasione di arricchire la materia di motivi finemente ironici e demistificatori. La vecchiaia mentale più che fisica dei 'padri' creati da De Chiara, la volubile immaturità dei figli, il conflitto delle generazioni anche sui banali fatti quotidiani, sono stati come era giusto, sottolineati; qualche volta si è fatto addirittura il verso a certi personaggi, come Cremete ad esempio (Ernesto Calindri), che è diventato un vecchio saggio da barzelletta o addirittura a certe situazioni teatrali come quella del riconoscimento della figlia che il Ronconi ha fatto giocare su toni grotteschi da operetta.

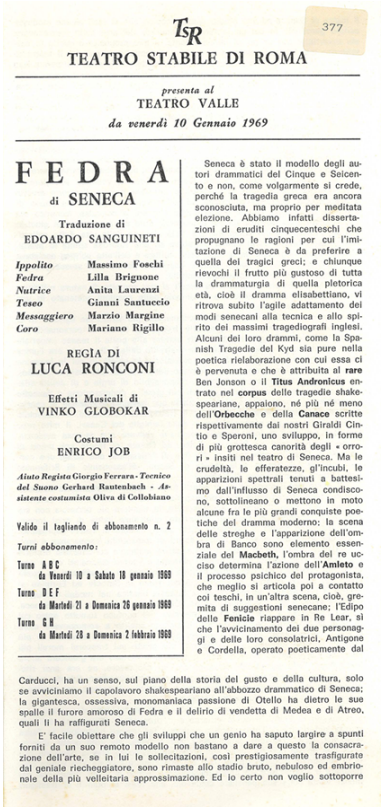
Il successo di pubblico de *Il nemico di se stesso* è tale che Ronconi ottiene l'occasione per allestire una terza regia, *La commedia degli straccioni* di Annibal Caro. È una nuova commissione, con debutto previsto a Civitanova Marche nell'estate 1966 per l'anniversario della morte di Caro, che però il regista sfrutta per presentare parallelamente un testo a lui caro, *I lunatici* di Thomas Middleton e William Rowley (Ronconi 2019, 111-112): si tratta del primo vero spettacolo di Ronconi accolto con entusiasmo dalla critica teatrale.

A distanza di anni, tra le pagine della propria autobiografia, così Ronconi ricorderà quella incidentale e fortunata esperienza de *Il nemico di se stesso*:

> Si prova all'istituto del Dramma Antico e, quando si va in scena, il risultato è proprio carino, divertente. I critici sono un po' spiazzati: "Ma come, fa un Goldoni cupo dove non si ride e qui, invece, si sghignazza... questo ragazzo è troppo disinvolto...". È stato con questo spettacolo, messo su

con semplicità e in giro per tutte le piazze balneari d'Italia, che è iniziata la mia risalita, che la mia vita è cambiata. Una pietra in più alla mia teoria: tutto, ma proprio tutto, avviene per caso (Ronconi 2019, 111).

Fedra. Uno "spettacolo-oratorio"



TSR
TEATRO STABILE DI ROMA

377

presenta al
TEATRO VALLE
da venerdì 10 Gennaio 1969

FEDRA
di SENECA

Traduzione di
EDOARDO SANGUINETI

Ippolito	Massimo Foschi
Fedra	Lilla Brignone
Nutrice	Anita Laurenzi
Teseo	Gianni Santuccio
Messaggiero	Marzio Margine
Coro	Mariano Rigillo

REGIA DI
LUCA RONCONI

Effetti Musicali di
VINKO GLOBOKAR

Costumi
ENRICO JOB

Aiuto Regista Giorgio Ferrara - *Tecnico del Suono* Gerhard Rautenbach - *Assistente costumista* Oliva di Collobiano

Valido il tagliando di abbonamento n. 2

Turni abbonamento:

Turno A B C
da Venerdì 10 a Sabato 18 gennaio 1969

Turno D E F
da Martedì 21 a Domenica 26 gennaio 1969

Turno G H
da Martedì 28 a Domenica 2 febbraio 1969

Seneca è stato il modello degli autori drammatici del Cinque e Seicento e non, come volgarmente si crede, perché la tragedia greca era ancora sconosciuta, ma proprio per meditata elezione. Abbiamo infatti dissertazioni di eruditi cinquecenteschi che propugnano le ragioni per cui l'imitazione di Seneca è da preferire a quella dei tragici greci; e chiunque rievochi il frutto più gustoso di tutta la drammaturgia di quella pletorica età, cioè il dramma elisabettiano, vi ritrova subito l'agile adattamento dei modi senecani alla tecnica e allo spirito dei massimi tragediografi inglesi. Alcuni dei loro drammi, come la Spanish Tragedie del Kyd sia pure nella poetica rielaborazione con cui essa ci è pervenuta e che è attribuita al **rare** Ben Jonson o il **Titus Andronicus** entrato nel **corpus** delle tragedie shakespeariane, appaiono, né più né meno dell'**Orbecche** e della **Canace** scritte rispettivamente dai nostri Giraldi Cintio e Speroni, uno sviluppo, in forme di più grottesca canorità degli « orrori » insiti nel teatro di Seneca. Ma le crudeltà, le efferatezze, gl'incubi, le apparizioni spettrali tenuti a battesimo dall'influsso di Seneca condiscono, sottolineano o mettono in moto alcune fra le più grandi conquiste poetiche del dramma moderno: la scena delle streghe e l'apparizione dell'ombra di Banco sono elemento essenziale del **Macbeth**, l'ombra del re ucciso determina l'azione dell'**Amleto** e il processo psichico del protagonista, che meglio si articola poi a contatto coi teschi, in un'altra scena, cioè, gremita di suggestioni senecane; l'Edipo delle **Fenicie** riappare in Re Lear, si che l'avvicinamento dei due personaggi e delle loro consolatrici, Antigone e Cordella, operato poeticamente dal Carducci, ha un senso, sul piano della storia del gusto e della cultura, solo se avviciniamo il capolavoro shakespeariano all'abbozzo drammatico di Seneca; la gigantesca, ossessiva, monomaniaca passione di Otello ha dietro le sue spalle il furore amoroso di Fedra e il delirio di vendetta di Medea e di Atreo, quali li ha raffigurati Seneca.

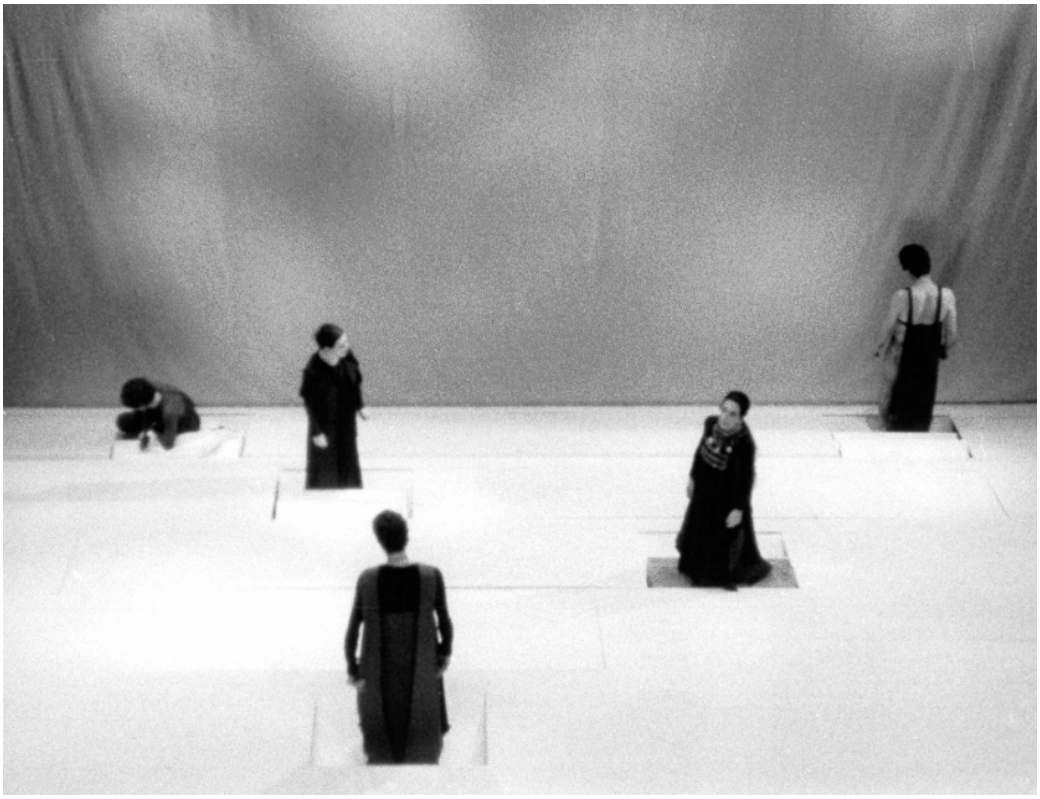
E' facile obiettare che gli sviluppi che un genio ha saputo largire a spunti forniti da un suo remoto modello non bastano a dare a questo la consacrazione dell'arte, se in lui le sollecitazioni, così prestigiosamente trasfigurate dal geniale riecheggiatore, sono rimaste allo stadio bruto, nebuloso ed embrionale della più velleitaria approssimazione. Ed io certo non voglio sottoporre

7 | *Fedra*, regia Luca Ronconi, 1969. Il programma di sala. Fondo Masolino d'Amico / Civico Museo Biblioteca dell'Attore.

È la fine degli anni Sessanta quando Luca Ronconi torna ad affrontare la drammaturgia latina e mette in scena *Fedra* di Lucio Anneo Seneca, nella traduzione realizzata *ad hoc* dal poeta Edoardo Sanguineti. La scelta del testo non sembra provenire da Ronconi. Infatti *Fedra* nasce dalle sollecitazioni di Vito Pandolfi, allora direttore del Teatro di Roma, che per la stagione 1968-1969 propone al regista di curare l'allestimento di un testo di Seneca, autore ancora poco rappresentato in Italia ma – secondo Pandolfi – "a fondamento del teatro moderno in Europa"[15].

Fedra debutta il 10 gennaio 1969 al Teatro Valle, con repliche fino al 3 febbraio. Per l'occasione sono scelti sia attori che già hanno lavorato con Ronconi che interpreti alla loro prima esperienza a fianco del regista: Lilla Brignone (Fedra), Gianni Santuccio (Teseo), Massimo Foschi (Ippolito), Anita Laurenzi (Nutrice), Marzio Margine (Messaggero) e Mariano Rigillo (Coro)[16].

La *Fedra* ronconiana sembra inserirsi in un più ampio fenomeno di rinato interesse per il *corpus* tragico senecano, interesse mediato dalla riscoperta negli stessi anni del 'teatro della crudeltà' di Antonin Artaud (De Marinis 2024, 123-124). Al debutto la stessa critica contestualizza l'operazione ricordando altri recenti adattamenti da Seneca: dall'*Oedipus* di Peter Brook, presentato pochi mesi prima all'Old Vic Theatre di Londra, alla *Medea* attualizzata da Jean Vauthier nel 1967 per la compagnia Odéon Théâtre de France, fino a un precedente italiano, seppur diverso, quale il *Tieste* diretto da Luigi Squarzina nel 1953 (Savioli 1969, 3). Sebbene in seguito nella propria autobiografia lo stesso Ronconi abbia definito *Fedra* una semplice "regia d'occasione" (Ronconi 2019, 220), in quel momento il regista è spesso associato al nome di Artaud, e non sembra un caso che molte delle drammaturgie proposte presentino personaggi profondamente spietati, folli o corrotti: si pensi allo spettacolo rivelatore *I lunatici* (1966), dal testo degli elisabettiani Middleton e Rowley, a *Misura per misura* (1967) e *Riccardo III* (1968) di Shakespeare, o alla messinscena di un'opera come *Il candelaio* di Giordano Bruno[17]. Allora, con Seneca – modello per molti autori tragici tra Cinquecento e Seicento – Ronconi sembra torna-



8 | *Fedra*, regia Luca Ronconi, 1969. Fondo Lilla Brignone / Civico Museo Biblioteca dell'Attore.

re alle "fonti dell'orrore" (Prosperi 1969, 6), in quello che su "Sipario" Corrado Augias definisce un "incontro d'obbligo" (Augias 1969, 25).

Per la propria opera tragica Seneca eredita dal modello greco l'invenzione drammatica ma ne accentua i risvolti più patetici e macabri. Nel mettere in scena lo scontro tra *furor* e *ratio*, il tragediografo latino presenta vicende mitiche costellate da episodi violenti, spesso restituiti con i dettagli più ripugnanti. L'aspetto linguistico, proprio di opere destinate non tanto alla messinscena quanto alle *recitationes*, si fonda su particolari scelte stilistiche come ripetizioni, allitterazioni e assonanze, che sostengono un tono declamatorio ed enfatico (Adriani 2019, 174).

Ma come restituire efficacemente sul palcoscenico quella passione, quell'orrore e quel manierismo stilistico che impregnano il teatro di Seneca? Secondo Ronconi non sarebbe necessario tradurre visivamente tutta la crudeltà del testo. Con la sua forza evocativa, il verso già esprimerebbe tutte le peculiarità dell'opera (Milanese 1973, 19-20). Infatti, come nota anche Achille Mango, una soluzione di tipo realistico avrebbe portato a un 'eccesso', un'abbondanza controproducente alla resa dell'opera sulla scena (Mango 1969, 22). Il regista, allora, ricorre

alla nuda parola, sostiene l'efficacia più del suono che delle immagini, e lo fa attraverso particolari soluzioni di totale rinuncia alla spettacolarità. Il risultato è quello che ne *Il rito perduto* Franco Quadri qualifica come uno "spettacolo-oratorio" (Quadri 1973, 76).

Intervistato nel giorno del debutto da Bruno D'Alessandro per la Rai, così Ronconi riflette sull'allestimento di *Fedra*:

> Se negli altri spettacoli mi sono molto preoccupato dell'apparato spettacolare, questa volta invece proprio per l'asciuttezza e per la concisione del testo abbiamo mutato tutto quanto sui valori della recitazione, quindi è uno spettacolo molto scarno dal punto di vista visivo. [...] Tenuto conto di quali sono i caratteri di questa traduzione, mi è sembrato che più che insistere su una visualizzazione spettacolare dell'opera sarebbe stato interessante e coerente puntare proprio sui valori della parola[18].

Quando il sipario del Teatro Valle si apre, lo spettatore si trova di fronte a qualcosa di inaspettato: un'imponente piattaforma bianca inclinata riempie l'intero palcoscenico, dal boccascena al fondale. La struttura, progettata dallo stesso Ronconi con lo scenografo Enrico Job e il direttore tecnico Renato Morozzi (Ronconi 1969, 13), è praticabile esclusivamente per la presenza di cinque nicchie sfasate, che si aprono e si chiudono a botola a seconda delle necessità. All'inizio dello spettacolo gli attori sono già in scena, posizionati all'interno delle piattaforme scavate. Dal basso si collocano, in ordine, il Messaggero, Ippolito, la Nutrice e Fedra. Nel punto più alto, infine, si trova il Coro che, come nota Quadri, "per il suo pluralismo potrebbe interrompere e disordinare la prevista geometria" (Quadri 1973, 77) ma, per decisione del regista, è affidato a un solo interprete. Così ricorda Mariano Rigillo:

> Per *Fedra* Ronconi avanzò una proposta davvero particolare: mi chiese di interpretare il Coro della tragedia. Non pensava a un coro tradizionale ma a un singolo attore che restituisse la voce di un gruppo. La sua idea mi lasciò davvero sorpreso, mi mise in una condizione assolutamente insolita. Durante le prove il regista ci teneva molto a ripetermi che in una tragedia il Coro non è mai assente: dovevo essere una città che ascolta e osserva tutto. Come attore è stata una prova difficile, improntata sulla chiarezza dell'esposizione, un grosso sforzo di amalgama con gli altri interpreti dello spettacolo. La scena era una grande piramide bianca a gradoni. Ognuno di noi era bloccato nel proprio luogo deputato. Nel ruolo del coro io ero isolato, immobile sul vertice della scenografia. Per non perdere l'equilibrio il direttore di scena Renato Morozzi realizzò per me un'asta, che rimaneva nascosta sotto il mio costume, e a cui potevo appoggiarmi anche nei momenti di stanchezza [19].

Con questa soluzione scenografica i movimenti degli attori sono ridotti al minimo, concessi solo per mezzo di alcuni gradini retrattili che attraversano il praticabile. L'unico personaggio libero di muoversi è Teseo, che però entra in scena solo nella seconda parte dello spettacolo. Gli altri interpreti si trovano distanti tra loro, fermi, impegnati a scandire "l'urto delle loro passioni" con lunghi soliloqui (G. Z. 1969, 11). La loro fissità è accentuata ulteriormente dai costumi di scena realizzati da Enrico Job: ampie e pesanti tonache che ne limitano i movimenti e li trasformano in algide statue classiche[20].

Le azioni della vicenda sono rese attraverso scelte registiche di estrema essenzialità: l'uscita di scena dei personaggi è suggerita dagli interpreti che si limitano a distendersi a terra; la morte di Ippolito è solamente accennata da un panno bianco che il Messaggero distende sul principe dopo aver narrato la sua terribile morte (Tian 1969, 13). Racconta Massimo Foschi:

> Era la prima volta che recitavo per Ronconi. Già ci conoscevamo e qualche anno prima mi aveva proposto *I lunatici*, ma mi trovai coinvolto in *Fedra* perché in quel momento lavoravo come attore per il Teatro di Roma.
> Sono passati molti anni ma ciò che ricordo benissimo dello spettacolo è la scenografia, che somigliava molto a un lavoro di Josef Svoboda. Si trattava di un piano inclinato con dei gradoni ad altezze diverse, accessibili dal sottopalco tramite delle scalette. Al loro interno gli attori erano immobili, in una forma di isolamento, come se tutto fosse stato lontano nel tempo. Ne ho memoria ancora oggi perché, nel momento in cui il mio personaggio, Ippolito, moriva in scena, io dovevo riuscire a rimanere steso su quella struttura obliqua e ripidissima senza potermi aggrappare da alcuna parte. Durante le prove mi era successo più volte di scivolare verso la platea, ma Ronconi pretendeva che io rimanessi fermo. Lui è sempre stato abituato a chiedere degli sforzi "impossibili" ai suoi attori, perché in realtà sapeva che, con l'immaginazione, a teatro tutto è possibile[21].

Accompagnati dagli stridenti effetti sonori del compositore Vinko Globokar che sostengono i passi più intensi della storia o producono una inquietante amplificazione di voci, gli attori ricorrono chi a una recitazione veemente, chi a una più tesa e sommessa, creando spesso momenti di dissonanza (Cavaglieri 2003, 45). Su richiesta del regista l'interpretazione è volutamente accademica, scarsamente realistica ma efficace nel rendere la tragicità dello stile senecano (Radice 1969, 13). Per di più la drammaturgia originale è restituita nella sua interezza, se non per qualche lievissimo taglio al copione, in una sfida che coinvolge tanto gli attori quanto il pubblico presente in sala. In tal senso la traduzione di Edoardo Sanguineti si sposa appieno con gli intenti registici. Il primo contatto tra Ronconi e Sanguineti risaliva all'inverno 1967-1968, mentre il regista lavorava a *Riccardo III* (Longhi 2006, 50). La traduzione di *Fedra* arriva successivamente, secondo il racconto del poeta, quando i due stanno già collaborando alla riduzione dell'*Orlando furioso* (Sanguineti 2006, 6-7). Il lavoro di Sanguineti, vista dal suo autore in dittico con la traduzione de *Le Baccanti* di Euripide, realizzata l'anno prima su commissione di Luigi Squarzina, si pone l'obiettivo di restituire nella lingua italiana la medesima potenza espressiva. Non a caso dichiara Sanguineti nella nota che introduce l'edizione del testo pubblicata nella "Collezione di teatro" di Einaudi nel 1970: "Compito del traduttore è dunque, ai miei occhi, essenzialmente procurare parole teatralmente dicibili" (Sanguineti 1970, 5). La versione sanguinetiana si configura così come "un calco dell'originale a ogni livello (fonico, lessicale soprattutto, drastico) del testo di partenza" (Bandiera 2014, 97-98). Il poeta rinuncia a un adattamento moderno che ne avrebbe affievolito l'effetto retorico dell'originale e ricorre a soluzioni quali allitterazioni, assonanze e cacofonie per restituire la ricchezza dello stile senecano. Tuttavia non manca "un impasto di elementi del parlato", che mira a raggiungere un secondo fine, un originale effetto di oralità (Cadoni 1971, 284).

All'indomani del suo debutto al Teatro Valle, *Fedra* non sembra riscuotere un unanime consenso della critica. Se Mango afferma che la regia ha il merito di restituire "un'atmosfera alla

9 | *Fedra*, regia Luca Ronconi, 1969. Fondo Lilla Brignone / Civico Museo Biblioteca dell'Attore.

quale si rischiava di perdere l'abitudine, quella della parola, della poesia costruita sul palcoscenico nella successione di situazioni intense drammaticamente ma prive di orpelli e frange del tutto esteriori" (Mango 1969, 22), la maggior parte dei recensori valuta lo spettacolo irrisolto, 'noioso' e difficile da seguire. "È strano, ho applaudito anch'io ad apertura di sipario di quell'abbagliante composizione su cui spiccavano le sagome dei corpi, nei severi costumi di Enrico Job, e poi mi sono distratto a guardare il giocattolo scenico, la magica apertura dei canali di comunicazione tra una buca e l'altra" (Prosperi 1969, 6), scrive Giorgio Prosperi su "Il Tempo". "Perché Ronconi ha voluto precludersi qualsiasi altra via, più vicina alla duttilità che, come prova 'Il candelaio', costituisce una delle caratteristiche interessanti del suo modo di fare regia?", si chiede sul settimanale "Sette giorni" Italo Moscati, che conclude: "Inutile cercare una risposta, si deve giudicare lo spettacolo. E il giudizio non può non essere negativo" (Moscati 1969, 34). La recensione più severa arriva da Elio Pagliarani, che il 13 gennaio firma su "Paese Sera" un articolo dal titolo perentorio "Fedra muore di noia". Il critico, che innanzitutto contesta la programmazione del Teatro di Roma e non condivide la scelta del testo ("poteva continuare benissimo a dormire negli scaffali"), condanna la regia ronconiana, sottolineando con malevolenza l'evidente somiglianza dell'impianto scenico della *Fedra* a un lavoro del ceco

Josef Svoboda, una ripidissima gradinata realizzata nel 1963 per un allestimento di *Edipo re* di Sofocle con la regia di Miroslav Macháček (Pagliarani 1969, 13):

> Secondo spettacolo dello Stabile di Roma, gran prima l'altra sera al Valle e seconda ondata di noia in una serata penosa. Una noia fitta, invincibile e banale, malamente travestita da spettacolo culturale [...]. Spettacolo, regia e attori; ecco, sembra proprio che finora io abbia sopravvalutato il regista Luca Ronconi: chiedo perdono e non se ne parli più, dico del mio errore. Qui la regia ha operato, su una bella biancastra scena inclinata (non firmata, magari forse anche perché Svoboda, per un *Edipo re*, ne fece anni fa una abbastanza simile portata anche a Venezia). Che cosa ha operato la regia? Ha detto state buoni che si devono sentire bene le parole, dato che ai tempi di Seneca si usava così. Però per il coro ha messo un altoparlante in qualche posto, solo che il coro ogni tanto lo perdeva, e invece ogni tanto ci cascava la nutrice, dentro quell'altoparlante. Gli attori. La regia deve averli più confusi perché non s'erano mai visti una Brignone e un Santuccio impelagati così.

Le parole al vetriolo di Pagliarani sembrano colpire profondamente Ronconi, che il 20 gennaio decide di rispondere al critico con una lettera a sua firma sulle pagine dello stesso quotidiano (Ronconi 1969, 13):

> Gentile Signor Direttore,
> nell'articolo firmato dallo scrittore Pagliarani e pubblicato giorni addietro dal suo giornale come recensione della Fedra di Seneca, rappresentata con la mia regia al Teatro Valle, sono contenute alcune gravi inesattezze:
> 1. La scena non è di Svoboda come stampato nel titolo.
> 2. A Venezia non è mai stato rappresentato un Edipo Re con scena di Svoboda, mentre, nel corso dell'articolo si afferma che 'la scena' non è firmata anche perché Svoboda anni addietro ne fece una abbastanza simile per un Edipo re presentata anche a Venezia.
> 3. Se si allude ad alcuni bozzetti di Svoboda esposti in una mostra di scenografia, essi non hanno alcuna analogia con la cornice figurativa nella quale è inquadrata la Fedra da me diretta.
> 4. Il motivo per cui sul programma non figura il nome dello scenografo, diversamente dalle supposizioni del signor Pagliarani, è che il praticabile su cui si svolge lo spettacolo è frutto di collaborazione tra me, Enrico Job e Renato Morozzi: e che non va considerato come una vera e propria scena, ma come un semplice elemento posto in mezzo al palcoscenico nudo del Teatro Valle.
> La prego di voler pubblicare la mia lettera e la ringrazio per la sua cortesia. Cordialmente.

Dopo queste due regie d'occasione Ronconi non tornerà più a confrontarsi con il teatro latino. Se per quanto concerne *Il nemico di se stesso*, innanzitutto risulta complicato stabilire il suo reale apporto registico, in aggiunta va considerato che Ronconi esprimerà sempre il proprio disinteresse nei confronti della 'commedia di carattere', genere in cui spesso a sostenere gli sviluppi drammaturgici della storia è una configurazione eccessivamente stereotipata dei personaggi. Sull'argomento interverrà più volte: "Non ho mai creduto che la nostra civiltà teatrale appartenesse ad Arlecchini e Colombine. Non ho mai pensato che la nostra tradizione interpretativa discendesse dalla commedia dell'arte" (Ronconi 2019, 107). Allora, non è un caso che anche del repertorio goldoniano – è evidente già da quella prima prova registica de *La buona moglie* –, Ronconi abbia scelto quelle commedie che riteneva "narrativamente più

10 | *Fedra*, regia Luca Ronconi, 1969. Fondo Lilla Brignone / Civico Museo Biblioteca dell'Attore.

complesse, più drammatiche, più nere" (Ronconi 2019, 107), ribadendo la sua opinione anche in occasione delle successive messinscene de *La serva amorosa* (1986) e *I due gemelli veneziani* (2001)[22].

Diverso è il caso di *Fedra*, che si rivela prodromo di intuizioni ricorrenti nell'intero percorso ronconiano: lo spettacolo è costruito interamente sull'esaltazione della parola in scena e il recupero della fruizione originaria del dramma in un contesto spettatoriale ormai mutato. Inoltre, come sottolinea Franco Quadri, per Ronconi *Fedra* è "il primo caso di annullamento del palcoscenico tradizionale" (Quadri 1973, 77). Da lì a pochi mesi, il 4 luglio 1969, Ronconi avrebbe debuttato al Festival dei Due Mondi di Spoleto con *Orlando furioso*, di nuovo con la collaborazione di Edoardo Sanguineti, realizzando uno spettacolo fondato sulla simultaneità delle azioni e sul completo rifiuto dello spazio scenico più tradizionale, e ricorrendo a soluzioni ancora più estreme e innovative.

Note

[1] Le informazioni sulla registrazione dal vivo di *Fedra* sono state reperite presso l'ICBSA a Roma, (identificativo SBN: DDS0222620), dove risulta depositata anche una copia della versione radiofonica prodotta dalla Rai (Due nastri, identificativo SBN: DDS0222621). La *Fedra* ronconiana realizzata per la radio va in onda il 28 luglio 1969, alle 20.30, sul Terzo Programma (vedi *Seneca e il mito di Fedra*, "RadiocorriereTV" 30, 27 luglio-2 agosto 1969). È possibile ascoltare la registrazione radiofonica in due parti su raiplaysound.it: I parte e II parte.

[2] Ne *Il rito perduto* Franco Quadri scrive che il testo scelto sarebbe stato *Un uomo precoce* di Fabio Mauri (Quadri 1973, 23).

[3] La S.O.S. nasce su iniziativa di Ghigo De Chiara (1921-1995) e Lucio Ardenzi (1922-2002) nel 1964. In quel momento l'impresario è in una condizione lavorativa precaria a causa delle difficoltà economiche della sua O.T.A. (Organizzazione teatrale Ardenzi). Racconta Ardenzi: "Ghigo venne a trovarmi al Quirino e mi propose di fare una società di produzione nella quale il principale capitale sarebbe stato costituito dal lavoro: una specie di sociale nella quale Ghigo De Chiara avrebbe scritto i testi, Silverio Blasi avrebbe fatto le regie, io mi sarei occupato dell'organizzazione, ed infine un amico di Ghigo, non teatrante, Sergio Sborgi, commercialista, avrebbe provveduto tramite Banche alle necessarie coperture finanziare in attesa delle sovvenzioni ministeriali" (Ardenzi 1996, 77).

[4] Nel 1964 il testo è pubblicato dai "Quaderni del Centro Teatrale Italiano", vedi De Chiara 1964.

[5] *La commedia degli spiriti*, di T. M. Plauto, traduzione e adattamento Ghigo De Chiara, regia Silverio Blasi, musiche Bruno Nicolai, scene e costumi Misha Scandella, produzione Centro Teatrale Italiano e S.O.S.; interpreti: Liana Orfei (Filemazia), Umberto Orsini (Filolachete), Umberto d'Orsi (Tranione, Servo), Michele Malaspina (Teopropide), Enzo Garinei (magistrato Callimadate), Maria Bartoli (segretaria del magistrato), Cristina Mascitelli (mezzana), Roberto Pescara (strozzino), Aldo Capodaglio (Bifolco), Anna Maria Surdo (Ancella), Marisa Traversi (ancella); prima rappresentazione: 7 luglio 1964, Teatro Romano di Ostia Antica (v. De Chiara 1964).

[6] Dal programma di sala (Archivio privato Manuela Andrei): G. De Chiara, *Il "meglio" di Terenzio*, programma di sala de *Il nemico di se stesso*, 1965.

[7] Lo spettacolo, regia di Eduardo De Filippo e musiche di Domenico Modugno, aveva debuttato l'8 ottobre 1963 al Teatro Sistina di Roma.

[8] La popolarità dell'attrice è ampiamente utilizzata per promuovere lo spettacolo su riviste e quotidiani nei giorni che precedono il debutto a Ostia Antica. Vedi Anonimo 1965a e Anonimo 1965b.

[9] Da una conversazione inedita con Liana Orfei realizzata il 19 marzo 2024. Si veda anche Orfei 2020, 155-156; 198-199.

[10] Tra l'adattamento plautino e *Il nemico di se stesso* si colloca la commedia musicale *La manfrina*, regia di Franco Enriquez e musiche di Ennio Morricone, su un testo di De Chiara e Sergio Sborgi, ispirato ai sonetti di Giuseppe Gioacchino Belli. Lo spettacolo debutta il 18 novembre 1964 al Teatro Parioli di Roma. Tra gli interpreti, Gabriella Ferri, Leo De Berardinis, Alida Chelli, Fiorenzo Fiorentini, Enzo Garinei e Marisa Quattrini.

[11] *Il nemico di se stesso*, di Publio Terenzio Afro, traduzione e rielaborazione Ghigo De Chiara, regia Luca Ronconi, musiche Domenico Modugno, scene e costumi Eugenio Guglielminetti, assistente scene e costumi Uberto Bertacca, produzione Centro Teatrale Italiano e S.O.S.; interpreti: Enzo Garinei (Clinia), Ernesto Calindri (Cremete), Giustino Durano (Menedemo), Liana Orfei (Bacchide), Marisa Quattrini (Sostrata), Antonio Venturi (Clitifone), Manuela Andrei (Antifila), Aldo Capodaglio (Siro); prima rappresentazione: 2 luglio 1965, Teatro Romano di Ostia Antica.

[12] In un'intervista realizzata da Claudio Longhi, Uberto Bertacca (1936-2020) sembra non ricordare l'esperienza de *Il nemico di se stesso*. Lo scenografo colloca l'inizio della collaborazione con Ronconi nel 1968, in occasione dell'allestimento di *Riccardo III* per il Teatro Stabile di Torino. Vedi *Conversazione con Uberto Bertacca, in* Longhi 1996.

[13] Le fotografie e bozzetti di scena si rintracciano in Morteo 1966, 142-143; Guglielminetti 1997, 134-135; Levi 2005, 54-55.

[14] Nella sezione “Lo spot” del numero di agosto-settembre di “Sipario” si legge: “Lucio Ardenzi e Ghigo De Chiara preparano alle Arti una stagione off Rome. In programma ancora Cobelli e una rielaborazione alla De Chiara diretta da Luca Ronconi. Questi sarà anche regista del Turcaret di Lesage a Trieste”. Non è possibile comprendere se si parla di una ripresa romana de *Il nemico di se stesso* o di un nuovo spettacolo mai realizzato. Vedi Anonimo 1965c.

[15] L’intervista a Vito Pandolfi è una registrazione audio di un servizio radio dalle Teche Rai in Ronconi, Brignone, Pandolfi 1969.

[16] *Fedra*, di Lucio Anneo Seneca, traduzione Edoardo Sanguineti, regia Luca Ronconi, costumi Enrico Job, effetti musicali Vinko Globokar, tecnico del suono Gerhard Rautenbach, assistente costumista Oliva Di Collobiano, direttore tecnico Renato Morozzi; interpreti: Massimo Foschi (Ippolito), *Fedra* (Lilla Brignone), Nutrice (Anita Laurenzi), Teseo (Gianni Santuccio), Messaggero (Marzio Margine), Coro (Mariano Rigillo); prima rappresentazione: 10 gennaio 1969, Teatro Valle, Roma.

[17] Intervista a Luca Ronconi *(Intervista a Luca Ronconi, Lilla Brignone e Vito Pandolfi* su *Fedra*, Terzo Programma, Rai Teche, 10 gennaio 1969).

[18] Intervista a Luca Ronconi (*Intervista a Luca Ronconi, Lilla Brignone e Vito Pandolfi* su *Fedra*, Terzo Programma, Rai Teche, 10 gennaio 1969).

[19] Da una conversazione inedita con Mariano Rigillo realizzata il 15 maggio 2024.

[20] Nel 1998 così ricorda lo scenografo in un'intervista realizzata da Dante Cappelletti: “A me furono affidati solo i costumi e io, considerando che gli attori erano costretti all'immobilità quasi assoluta, ebbi l'idea di fare di ognuno un monumento che sorgesse da quel piano, un monumento solo un poco animato dall'attore che vi era contenuto”. Vedi Cappelletti, Quadri 1998, 46.

[21] Da una conversazione inedita con Massimo Foschi realizzata il 9 maggio 2024.

[22] Intervistato da Maria Grazia Gregori per “l’Unità” in occasione del debutto de *La serva amorosa*, Ronconi dichiara: “Un testo nel quale vi sono già tutti i grandi temi del teatro borghese. Per questo ho voluto vedere i personaggi nella loro quotidianità senza manierismi”, vedi Gregori 1986, 13. E ancora, sul “Corriere della Sera”: “*La serva amorosa* mi sembra abbia un segno più scuro di tante altre sue commedie”, vedi Luca Ronconi: “*Così affronto Goldoni*”, vedi Anonimo 1986, 23. In occasione della messinscena de *I due gemelli venezian*i, così Ronconi afferma nell’intervista realizzata da Claudio Longhi per il programma di sala: “Ritengo per altro che non si possano nemmeno ridurre i *Gemelli* ad un mero catalogo di situazioni topiche. Certo la commedia non può essere ascritta alla produzione del Goldoni maggiore, ma in essa per rifarsi ad una categoria storiografica forse un tantino grossolana, ma certo non priva di praticità - è già leggibile in nuce l'intero progetto della "riforma" goldoniana”.

Riferimenti bibliografici

Anonimo 1963a
Anonimo, *Una compagnia di giovani che darà lavori italiani*, “Corriere della Sera” (1 ottobre 1963), 13.

Anonimo 1963b
Anonimo, *Trionfo a Pisa per la Gravina e Co.*, “Corriere della Sera” (9-10 dicembre 1963), 13.

Anonimo 1964
Anonimo, *Perché non si recita al “Valle” di Roma*, “Corriere della Sera” (5 gennaio 1964), 11.

Anonimo 1965a
Anonimo, *A Ostia dopo il successo africano*, “l’Unità” (1 luglio 1965), 11.

Anonimo 1965b
Anonimo, *Liana a Ostia*, “Stampa Sera” (27 giugno 1965), 9.

Anonimo 1965c
Anonimo, *Lo Spot*, “Sipario” 232-233 (agosto-settembre 1965).

Anonimo 1969
Anonimo, *Seneca e il mito di Fedra*, “RadiocorriereTV” (27 luglio-2 agosto 1969).

Anonimo 1986
Anonimo, Luca Ronconi: *“Così affronto Goldoni”*, “Corriere della Sera” (19 settembre 1986).

A. C. 1965
A. C., *Commedia di Terenzio a Roma ridotta a spettacolo di rivista*, “La Stampa” (3 agosto 1965), 4.

Adriani 2019
E. Adriani, *Storia del teatro antico*, Roma 2019.

Al. Cer. 1963
Al. Cer., *“Una storia di viti” e Goldoni per giovani attori*, “Corriere della Sera” (22 novembre 1963), 11.

Ardenzi 1996
L. Ardenzi, *Presentazione*, in L. Bernazza (a cura di), *Ghigo De Chiara. Uomo di spettacolo. Atti del convegno e due commedie*, Roma 1996.

Augias 1969
C. Augias, *Luca Ronconi nel basso impero*, “Sipario” 274 (febbraio 1969), 25-26.

Bandiera 2014
S. Bandiera*, La Fedra di Seneca-Sanguineti: rilettura di una traduzione per la messinscena*, “Erga-logoi” 2 (2014), 93-118.

Cadoni 1971
E. Cadoni, *La Fedra di Seneca-Sanguineti*, “Maia” 3 (luglio-settembre 1971), 284-288.

Cambria 1964
Cambria, *Polemiche fra i “nuovi giovani” dopo lo scioglimento della compagnia*, “La Stampa” (5 gennaio 1964), 9.

Cappelletti, Quadri 1998
D. Cappelletti, F. Quadri (a cura di), *Enrico Job. Catalogo delle opere*, Venezia 1998.

Cavaglieri 2003
L. Cavaglieri, *Invito al teatro di Ronconi*, Milano 2003.

De Chiara 1964
G. De Chiara (a cura di), T.M. Plauto, *La commedia degli spiriti*, traduzione e libero adattamento di G. De Chiara con un saggio introduttivo di A. Fiocco e una premessa del traduttore, Roma 1964.

De Chiara 1965
G. De Chiara, *Nota del traduttore*, in P. Terenzio Afro, *Il nemico di se stesso*, traduzione e adattamento di Ghigo De Chiara, Roma 1965.

De Feo 1965
S. De Feo, *C’erano tutti meno Terenzio*, “L’Espresso” (11 luglio 1965).

De Marinis 2004
M. De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari 2004.

Gregori 1986
M.G. Gregori, *Ronconi povero povero*, “l’Unità” (24 settembre 1986).

Guglielminetti 1997
E. Guglielminetti (a cura di), *Scenografie e costumi per il balletto classico, operistico e gli spettacoli musicali 1952-1996*, Torino 1997.

G. Z. 1969
G. Z., *“Fedra” a Roma: attori immobili*, “Corriere della Sera” (14 gennaio 1969), 11.

Levi 2005
P. Levi (a cura di), *Crearteatro. E. Guglielminetti. Scenografie e costumi d’artista*, Catalogo della mostra (Torino, Palazzo Cavour, 25 marzo 2005-26 giugno 2005), Torino 2005.

Longhi 1996
C. Longhi (a cura di), *Orlando Furioso: un travestimento ariostesco di E. Sanguineti*, Prima rappresentazione, Spoleto 4 luglio 1969, regia di Luca Ronconi, Bologna 1996.

Longhi 2006
C. Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa 2006.

Mango 1969
A. Mango, *Ricerca dei valori poetici*, “Mondo Nuovo” 4 (26 gennaio 1969), 22.

Milanese 1973
C. Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Milano 1973.

Morteo 1966
R. Morteo (a cura di), *Scenografie e costumi di Guglielminetti*, Torino 1966.

Moscati 1969
I. Moscati, *Un cilindro di ghiaccio*, “Sette Giorni” (26 gennaio 1969), 34.

Orfei 2020
L. Orfei, *Romanzo di vita vera. La regina del circo*, Milano 2020.

Pagliarani 1969
E. Pagliarani, *“Fedra” muore di noia*, “Paese Sera” (13 gennaio 1969), 13.

Prosperi 1963
G. Prosperi, *Doppio Goldoni al Teatro Valle*, “Il Tempo” (12 dicembre 1963), 12.

Prosperi 1969
G. Prosperi, *Gelida correttezza della “Fedra” di Seneca*, “Il Tempo” (13 gennaio 1969), 6.

Quadri 1973
F. Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino 1973.

Radice 1969
R. Radice, *“Fedra” a Roma*, “Corriere della Sera” (14 gennaio 1969), 13.

Ronconi, Brignone, Pandolfi 1969
Intervista a Luca Ronconi, Lilla Brignone e Vito Pandolfi su *Fedra*, Terzo Programma, Rai Teche (10 gennaio 1969).

Ronconi 1969
L. Ronconi, *La scena della Fedra*, “Paese Sera” (20 gennaio 1969), 13.

Ronconi 2019
L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano 2019.

R. S. 1964
R. S., *Tre “nuovi giovani” rifanno la compagnia*, “Stampa Sera” (10 gennaio 1964), 9.

Sanguineti 1970
E. Sanguineti, *nota del traduttore*, in Seneca, *Fedra*, Torino 1969.

Sanguineti 2006
E. Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello, C. Longhi, Milano 2006.

Savioli 1969
A. Savioli, *“Fedra” di Seneca come un oratorio*, “l’Unità” (13 gennaio 1969), 3.

Tian 1969
R. Tian, *In un inferno gelido la tragedia di Fedra*, “Il Messaggero” (13 gennaio 1969), 13.

Vice 1964
Vice, *“La commedia degli spiriti” di Plauto*, “Paese Sera” (8 agosto 1964), 15.

Vice 1965
Vice, *Il punitore di se stesso al teatro di Ostia Antica*, “Avanti!” (3 luglio 1965), 5.

Nota bibliografica dell’autore

Per le dichiarazioni autobiografiche di Luca Ronconi: L. Ronconi, *Prove di autobiografia* (a cura di G. Agosti), Milano 2019. Si tratta di un progetto editoriale che risale ai primi anni Novanta, a cura di Maria Grazia Gregori per la Ubulibri di Franco Quadri. Rimasto incompiuto, il testo è stato ritrovato tra le carte dell’Archivio Ronconi ed è pubblicato da Feltrinelli nel 2019, con il titolo *Prove di autobiografia* e la cura di Giovanni Agosti.

Il nemico di se stesso (1965)

L’adattamento di Ghigo de Chiara de *Il nemico di se stesso* di Terenzio è pubblicato dai Quaderni del Centro Teatrale Italiano nel 1965: P. Terenzio Afro, *Il nemico di se stesso*, traduzione e adattamento di G. De Chiara, Roma 1965.

Anonimo, *“Il nemico di se stesso” con canzoni di Modugno*, “Corriere della Sera” (23 aprile 1965).

Anonimo, *Calindri e Liana Orfei interpreti di Terenzio*, “Corriere della Sera” (28 giugno 1965).

a. c., *Commedia di Terenzio a Roma ridotta a Rivista*, “La Stampa” (3 luglio 1965).

S. De Feo, *C’erano tutti meno Terenzio*, “L’Espresso” (11 luglio 1965).

R. De Monticelli, *Quasi assente Terenzio*, “Il Giorno” (3 luglio 1965).

G. Prosperi, *Tutto il “meglio” di Terenzio nella riduzione di Ghigo De Chiara*, “Il Tempo” (3 luglio 1965).

R. Radice, *Presentato a Ostia Antica “Nemico di se stesso” da Terenzio*, “Corriere della Sera” (3 luglio 1965).

R. T., *Inaugurata con Terenzio la stagione di Ostia Antica*, “Il Messaggero” (3 luglio 1965).

A. Savioli, *Malinconico riso di Terenzio*, “l’Unità” (3 luglio 1965).

Vice, *Un’antologia di Terenzio*, “Paese Sera” (3 luglio 1965).

Vice, *Il punitore di se stesso*, “Avanti!” (3 luglio 1965).

Fedra (1969)

La tragedia di Lucio Anneo Seneca, nella traduzione di Edoardo Sanguineti, è pubblicata da Einaudi nel 1970. L. Anneo Seneca, *Fedra*, traduzione di E. Sanguineti, Torino 1970.

C. Augias, *Luca Ronconi nel basso impero*, “Sipario” 274 (febbraio 1969).

A. Blandi, *Seneca interessa come l’avanguardia*, “La Stampa” (4 febbraio 1969).

N. Chiaromonte, *Un ciclone di noia attraverso i secoli*, “L’Espresso” (26 gennaio 1969).

I. Mad., *Fedra con rabbia*, “Stampa Sera” (13-14 gennaio 1969).

A. Mango, *Ricerca dei valori poetici*, “Mondo Nuovo” 4 (26 gennaio 1969).

I. Moscati, *Un cilindro di ghiaccio*, “Sette Giorni” (26 gennaio 1969).

E. Pagliarani, *“Fedra” muore di noia*, “Paese Sera” (13 gennaio 1969).

G. Prosperi, *Gelida correttezza della “Fedra” di Seneca*, “Il Tempo” (13 gennaio 1969).

F. Quadri, *Fedra*, “Panorama” (10 gennaio 1969).

R. Radice, *“Fedra” a Roma*, “Corriere della Sera” (14 genaio 1969).

M. Raimondo, *“Fedra e 2+2: il tutto è 2-2*, “Il Dramma” 5 (febbraio 1969)

A. Savioli, *Fedra di Seneca come un oratorio*, “l’Unità” (13 gennaio 1969).

R. Tian, *In un inferno gelido la tragedia di Fedra*, “Il Messaggero” (13 gennaio 1969).

English abstract

Starting from a recognition of gaps in the Luca Ronconi Archive, now housed at the ASAC of La Biennale di Venezia, and through a survey of archival documents, the article aims to reconstruct two of Luca Ronconi's theatrical productions from the 1960s: *Il nemico di se stesso*, a comedy by Publio Terenzio Afro translated by Ghigo De Chiara and presented in an unusual musical interpretation at the Roman Theater of Ostia Antica in the summer 1965, and *Fedra*, a tragedy by Lucio Anneo Seneca, in the translation of the poet Edoardo Sanguineti, produced for the Teatro di Roma in early 1969. These productions, which are Ronconi's only forays into Latin dramaturgy, ìrepresent two fundamental yet unexplored moments of the decade of the Sixties that saw the young director gradually establish himself on the Italian theater scene, before achieving a definitive recognition with the celebrated *Orlando furioso* (July 1969).

keywords | Luca Ronconi; *Fedra*; *Il nemico di se stesso*; Terenzio; Seneca; Ghigo De Chiara.

L'Orlando in Danimarca

Un 'gioco' di successo

Simone Dragone

Un'organizzazione complessa

A partire dal 1966, l'Odin Teatret si è da subito imposto nel panorama teatrale danese non come teatro di produzione, ma come centro che affiancava alla creazione di spettacoli seminari e attività pedagogiche capaci di richiamare nella cittadina dello Jutland nord-occidentale attori, registi e addetti ai lavori da tutto il paese.

Tra il 1966 e il 1970 le attività pedagogiche si svolgevano essenzialmente in due periodi dell'anno: vi era un seminario estivo basato sul training e sul lavoro dell'attore denominato 'seminario interscandinavo', e uno primaverile che invece veniva dedicato a temi precisi, come quello della primavera 1968 dedicato al *Mito della Commedia dell'Arte* o quello intitolato *Il linguaggio scenico* organizzato nell'aprile 1969 (Berg 1986; Dragone 2022; Ludvigsen 2012; Saurel 1967; Taviani 1975).

Prestigiosi nomi del teatro europeo hanno condotto questi seminari a Holstebro; tra loro Grotowski e Cieślak, i fratelli Colombaioni e importanti mimi di fama internazionale come Barrault, Decroux e Lecoq.

Talvolta, sfruttando la presenza di attori e registi pedagoghi di respiro europeo, Barba e l'amministrazione dell'Odin facevano in modo di ospitare spettacoli o entravano in contatto con enti e impresari teatrali di tutto il paese, intraprendendo con questi iter amministrativi e organizzativi, per fare in modo che gli spettacoli delle personalità presenti ai seminari circuitassero in brevi tournée danesi e nei vicini paesi scandinavi. Un caso esemplare in questo senso è rappresentato dalla presenza di Dario Fo al già citato *Mito della Commedia dell'Arte* (1968), in quanto – successivamente al seminario e insieme a Franca Rame – Fo ha presentato *La signora è da buttare* quattro volte a Holstebro e due al Teatro Reale di Copenaghen; per poi replicarlo altre due volte in Svezia, prima a Stoccolma e poi a Uppsala. A detta di Taviani, grazie a questa tournée, Dario Fo "diventa l'esempio di un modo nuovo di far teatro e resterà, anche negli anni seguenti, un costante punto di riferimento per lo spettacolo scandinavo" (Taviani 1975, 80).

La circostanza che invece ha portato Ronconi e il Teatro Libero in Danimarca è in realtà un po' più complessa. Nel descrivere il faldone che contiene la documentazione relativa all'organizzazione del seminario dell'aprile 1970, intitolato *Sources of Theatre*, Mirella Schino sostiene che l'evento in oggetto "non è un vero e proprio seminario, ma l'organizzazione, piuttosto fan-

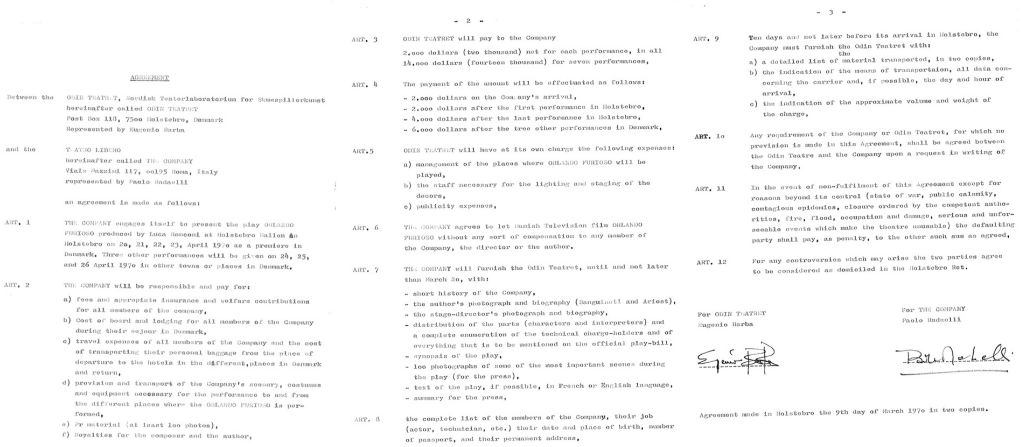
tasiosa, dell'*Orlando furioso* del regista italiano Luca Ronconi a Holstebro" (Schino 2015, 71). Infatti, in questo specifico faldone, accanto a corrispondenze con artisti e intellettuali che dovevano presenziare al seminario e a bozze di programma del seminario stesso, compaiono comunicati stampa rispetto alla rappresentazione dell'*Orlando* alla Holstebro Hallen, e, in fondo al faldone, un programma in danese dello spettacolo, accompagnato da fogli manoscritti che riportano – tradotte in danese – una nota sul Teatro Libero e le biografie di Ronconi, di Sanguineti e di Bertacca (OTA 1970). Tuttavia, sebbene Ronconi non fosse coinvolto direttamente come regista-pedagogo all'interno seminario, nel programma pubblicato sul numero 12 di Teatrets Teori og Teknikk – rivista redatta dall'Odin Teatrets Forlag tra il 1965 e il 1974 (Rietti 2004; Ludvigsen 2012, 94-95) – l'*Orlando furioso* rientra tra gli spettacoli proposti internamente al seminario, insieme al bekettiano *Oh, Les Beaux Jours* (Giorni Felici) della compagnia Renaud-Barrault e a *Teur sans Gages* (Assassino senza movente) di Ionesco, messo in scena dall'*ensemble* marionettistico Compagnie Temporal di Parigi (TTT 1970).

Per comprendere le motivazioni per cui l'*Orlando furioso* rientrasse nel programma relativo a un seminario occorre ripartire dall'autunno del 1969. Il 7 settembre di quell'anno Franco Quadri spedisce una lettera a Barba appena dopo aver assistito all'*Orlando* ronconiano al BITEF di Belgrado. Il critico italiano suggerisce al direttore dell'Odin di ospitare lo spettacolo e di affrettarsi a farlo in quanto, nella primavera del 1970, Ronconi e il Teatro Libero sarebbero transitati a Stoccolma, in vista di una tournée in Svezia organizzata dal Marionetteatern diretto da Michael Meschke:

> Caro Eugenio,
> sono a Belgrado qui al BITEF [...] Vorrei perorarti la causa dell'Orlando Furioso, lo stupefacente spettacolo di Luca Ronconi di cui forse avrai letto su Sipario e che è stato dato qui con successo veramente enorme. Meschke, prima ancora che finisse, era corso dietro le quinte per invitare Ronconi e la sua troupe a Stoccolma in primavera; tanto lui che Ronconi vorrebbero tanto contare su una puntata a Holstebro [...] Ti interessa? Io te lo raccomando con tutto me stesso, come uno degli avvenimenti più grossi degli ultimi anni, e se mi conosci un po' sai che difficilmente bleffo o dico quello che non penso. (Quadri 1969)

Da questo momento l'amministrazione dell'Odin Teatret si mette in moto per entrare in contatto con il Teatro Libero, tanto che l'allora giovanissima segretaria amministrativa del gruppo danese – Hanne Birgitte Jensen – si reca a Roma per assistere all'*Orlando* e per iniziare le trattative che porteranno poi lo spettacolo in Danimarca. Tuttavia, nel momento in cui la segretaria si trovava in Italia, Paolo Radaelli non era presente; quindi, sarà lui stesso che, attraverso una corrispondenza del 2 novembre 1969, cercherà di ottenere risposte da parte del gruppo danese:

> So che la signora Jensen ha potuto parlare con il nostro Direttore Tecnico, ma sarei molto contento se potessi essere informato da voi: se ritenete possibile un nostro viaggio in Danimarca, in concomitanza con la tournée che faremo in Svezia, nel teatro del signor Meschke: se i dati che riguardano il nostro spettacolo, sia tecnici che economici sono sufficienti; se avete materiale fotografico e di critiche sufficiente, o se vi serve che ve ne invii al più presto [...] (Radaelli 1969)



AGREEMENT

Between the ODIN TEATRET, Nordisk Teaterlaboratorium for Eksperimentelt Arbejde
hereinafter called ODIN TEATRET
Post Box 119, 7500 Holstebro, Denmark
Represented by Eugenio Barba

and the TEATRO LIBERO
hereinafter called THE COMPANY
Viale Cassini 117, 00195 Roma, Italy
represented by Paolo Radaelli

an agreement is made as follows:

ART. 1 THE COMPANY engages itself to present the play ORLANDO FURIOSO produced by Luca Ronconi at Holstebro Hallen in Holstebro on 20, 21, 22, 23, April 1970 as a premiere in Denmark. Three other performances will be given on 24, 25, and 26 April 1970 in other towns or places in Denmark.

ART. 2 THE COMPANY will be responsible and pay for:

a) fees and appropriate insurance and welfare contributions for all members of the company,
b) Cost of board and lodging for all members of the Company during their sojour in Denmark,
c) travel expenses of all members of the Company and the cost of transporting their personal baggage from the place of departure to the hotels in the different places in Denmark and return,
d) provision and transport of the Company's scenery, costumes and equipment necessary for the performance to and from the different places where the ORLANDO FURIOSO is performed,
e) Pr motorial (at least 100 photos),
f) Royalties for the composer and the author,

- 2 -

ART. 3 ODIN TEATRET will pay to the Company

2.000 dollars (two thousand) net for each performance, in all 14.000 dollars (fourteen thousand) for seven performances,

ART. 4 The payment of the amount will be effectuated as follows:

- 2.000 dollars on the Company's arrival,
- 2.000 dollars after the first performance in Holstebro,
- 4.000 dollars after the last performance in Holstebro,
- 6.000 dollars after the tree other performances in Denmark,

ART. 5 ODIN TEATRET will have at its own charge the following expenses:

a) arrangement of the places where ORLANDO FURIOSO will be played,
b) the staff necessary for the lighting and staging of the scenery,
c) publicity expenses,

ART. 6 THE COMPANY agrees to let Danish Television film ORLANDO FURIOSO without any sort of compensation to any member of the Company, the director or the author.

ART. 7 THE COMPANY will furnish the Odin Teatret, until and not later than March 30, with:

- short history of the Company,
- the author's photograph and biography (Curriculum and Artist),
- the stage-director's photograph and biography,
- distribution of the parts (characters and interpreters) and a complete enumeration of the technical charge-holders and of everything that is to be mentioned on the official play-bill,
- synopsis of the play,
- 100 photographs of some of the most important scenes during the play (for the press),
- text of the play, if possible, in French or English language,
- summary for the press,

ART. 8 the complete list of the members of the Company, their job (actor, technician, etc.) their date and place of birth, number of passport, and their permanent address,

- 3 -

ART. 9 Ten days and not later before its arrival in Holstebro, the Company must furnish the Odin Teatret with:

a) a detailed list of material transported, in two copies,
b) the indication of the means of transportation, all data concerning the carrier and, if possible, the day and hour of arrival,
c) the indication of the approximate volume and weight of the charge,

ART. 10 Any requirement of the Company or Odin Teatret, for which no provision is made in this Agreement, shall be agreed between the Odin Teatre and the Company upon a request in writing of the Company.

ART. 11 In the event of non-fulfilment of this Agreement except for reasons beyond its control (state of war, public calamity, contagious epidemics, closure ordered by the competent authorities, fire, flood, occupation and damage, serious and unforeseable events which make the theatre unusable) the defaulting party shall pay, as penalty, to the other such sum as agreed.

ART. 12 For any controversies which may arise the two parties agree to be considered as domiciled in the Holstebro Ret.

For ODIN TEATRET
Eugenio Barba

For THE COMPANY
Paolo Radaelli

Agreement made in Holstebro the 9th day of March 1970 in two copies.

1 | Una copia del contratto stipulato nel marzo 1970 tra l'Odin Teatret e il Teatro Libero, firmato sia da Barba che da Radaelli, accessibile in OTA (Odin Teatret Archives), Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, ff. 136-138.

La risposta della segretaria dell'Odin viene stilata il 16 novembre, e attraverso di essa vengono alla luce due importanti contingenze: l'impossibilità da parte dell'Odin di sostenere i costi per la tournée dell'*Orlando* in Danimarca e una prima proposta di date per cui viene richiesto al Teatro Libero di andare in scena alla Holstebro Hallen per quattro sere, dal 5 all'8 marzo (Jensen 1969). La risposta di Radaelli arriva circa una settimana più tardi:

> Rispondo subito per informarla che comunque le date da lei indicate non sono possibili per noi. La nostra tournée comincerà verso il 15 aprile e prima di allora siamo impegnati in Italia. Aspetto Michael Meschke in questi giorni a Roma per decidere insieme a lui in che giorni potremo essere a Stockholm. Poi i primi di maggio saremo a Parigi. Quindi potremo venire da voi o prima di andare in Svezia, o subito dopo, in una data da concordare di comune accordo che sia tra il 15 e il 30 aprile. Aspetto da lei una risposta sollecita per poter concordare con Meschke le date che riguardano lui. Quanto alla parte economica, la cifra che voi siete in grado di offrirci non è naturalmente sufficiente [...] (Radaelli 1969a).

Tra dicembre 1969 e gennaio 1970, dopo diverse trattative, il problema delle date viene risolto. Per il periodo indicato dal Teatro Libero la Holstebro Hallen sembrava non essere disponibile, invece, attraverso un'ulteriore corrispondenza diretta a Radaelli, emerge che la sala "is free on 19th, 20th, 21st and 22nd of April" (Jensen 1970).

Tuttavia, rimangono ancora da chiarire gli aspetti economici. Il Teatro Libero aveva accettato di portare l'*Orlando* in Danimarca, a condizione però di potervi rappresentare almeno sette recite (Taviani 1975, 83). Questa condizione è riscontrabile anche dal contratto [Fig. 1] stipulato tra l'Odin Teatret e il Teatro Libero che all'articolo 1 stabilisce

> The company engages itself to present the play *Orlando Furioso* produced by Luca Ronconi at Holstebro Hallen in Holstebro on 20, 21, 22, 23, April 1970 as a premiere in Denmark. Three other

performances will be given on 24, 25, and 26 April 1970 in other town or places in Denmark (Odin Teatret 1970, 136).
[La compagnia si impegna a presentare l'opera Orlando Furioso, prodotta da Luca Ronconi, presso l'Holstebro Hallen di Holstebro il 20, 21, 22 e 23 aprile 1970 in prima assoluta in Danimarca. Altre tre rappresentazioni si terranno il 24, 25 e 26 aprile 1970 in altre città o luoghi della Danimarca].

2 | Manifesto commissionato dall'Odin Teatret all'architetto e designer danese Peter Bysted, realizzato appositamente per le rappresentazioni dell'*Orlando furioso* alla Holstebro Hallen. La copia del manifesto qui riprodotta è conservata ed esposta presso il LAFLIS (Living Archive – Floating Islands), il centro di ricerca e documentazione fondato nel 2022 da Eugenio Barba e Julia Varley, che ha sede presso la Biblioteca Bernardini – ex Convitto Palmieri di Lecce.

Va detto che il solo costo della compagnia era stato pattuito per 2.000 dollari al giorno; quindi, dovendo garantire sette recite, l'Odin doveva disporre di almeno 14.000 dollari, a cui andavano aggiunti i costi di affitto della sala e quelli promozionali. Il Ministero della Cultura danese garantì una somma di appena 40.000 corone, equivalenti a poco meno di 5.600 dollari, per cui il costo era praticamente insostenibile per il gruppo danese, circostanza evidenziata dallo stesso Barba in uno scambio epistolare con Quadri del novembre 1969, in cui il regista italiano esprime il suo intento di coprire i costi con l'aiuto del comune di Holstebro e di privati (Barba 1969).

Allo stesso tempo l'amministrazione dell'Odin tentò di entrare in contatto con i più importanti teatri di tutto il paese e l'unica istituzione che rispose positivamente all'iniziativa fu il Falkoner Centret di Copenaghen, che ospitò a sue spese l'*Orlando* il 26 aprile 1970.

Sebbene l'appoggio da parte del Falkoner Centret riducesse sensibilmente i costi, andavano comunque cercate soluzioni economiche per far fronte all'ingente costo delle restanti sei rappresentazioni. Mirella Schino, nel *Libro degli inventari*, riporta che in questa circostanza l'Odin era privo di finanziamenti e

> [...] aveva chiesto un aiuto economico all'associazione dei commercianti di Holstebro, proponendo loro di finanziare un'iniziativa teatrale innovativa: un grande spettacolo, però non convenzionale, offerto gratuitamente a tutti i cittadini di Holstebro e della regione. L'associazione commercianti accetta, anche sulla base del grande successo che aveva avuto nel 1968 lo spettacolo di Dario Fo *La signora è da buttare* (Schino 2015, 71).

L'associazione commercianti di Holstebro contribuì all'iniziativa con poco meno di 45.000 corone (circa 6000 dollari). Ma guardando alla rassegna stampa riferita all'*Orlando*, conservata presso gli Odin Teatret Archives (OTA 1970b, 209-251), emerge un'altra circostanza su cui il regista italiano aveva puntato per convincere l'associazione a finanziare l'evento. Nel corso

del 1969 il Ministero della Cultura danese aveva approvato il *Betænkning nr. 517*, una dichiarazione di intenti che prevedeva di trovare strategie e mezzi sia economici che politici per risolvere le problematiche relative alla diffusione della cultura, e per sostenere e incentivare enti pubblici e privati a compiere attività di divulgazione culturale (M.k.a. 1969). Il 4 aprile 1970, allo scopo di promuovere l'iniziativa, la redazione dell'Holstebro Dagbladet, quotidiano locale della cittadina dello Jutland, riferiva che

> Il comitato d'iniziativa dell'Associazione Commercianti di Holstebro ha raccolto 45.000 corone danesi da imprese, banche e dal comune, e ora tutti i cittadini sono invitati a recarsi gratuitamente a teatro per vedere 'Orlando Furioso' [...] – È un evento che si impegna attivamente nel dibattito sul tema della diffusione culturale, agendo invece di usare le parole. Un evento in linea con lo spirito del Betækning nr. 517 sulla cultura attiva – dice Eugenio Barba. (H.D. 1970; OTA 1970b, 223) [tutte le traduzioni dal danese all'italiano sono di chi scrive].

In altre parole, Barba convinse l'associazione commercianti della cittadina danese a finanziare le recite dell'*Orlando* a Holstebro puntando sul fatto che tale iniziativa perseguiva attivamente le politiche culturali che il governo danese aveva intrapreso in quel preciso periodo storico.

Ben presto la notizia che era possibile assistere gratuitamente per quattro sere a uno spettacolo di fama internazionale si diffuse su tutto il territorio danese. Un trafiletto, pubblicato sul quotidiano locale di Holstebro il 16 aprile 1970, registrava un'abbondante richiesta di biglietti giunta dai grandi centri vicini, in particolare da Aarhus e Odense; inoltre dichiarava il *sold out* per la prima rappresentazione dell'*Orlando*, programmata per il 20 aprile, e anticipava che il 24 e il 25 aprile lo spettacolo sarebbe stato presentato a Munkebo, piccolo centro della Fionia, piazza in cui l'Odin, in quanto organizzatore, aveva fissato il prezzo del biglietto a sole 10 corone danesi (poco più di un dollaro), per fare in modo che più persone possibili partecipassero all'evento (H.D. 1970a; OTA 1970b, 213).

Nonostante le difficili questioni economiche non siano state poi completamente risolte, il Teatro Libero presentò l'*Orlando furioso* alla Holstebro Hallen per quattro sere (20-23 aprile 1970) [Fig. 2], per poi proporre due recite a Munkebo (24-25 aprile) e concludere la tournée danese al Falkoner Centret di Copenaghen il 26 aprile, ottenendo in tutte e tre le piazze un enorme successo di critica e di pubblico.

Dal momento che lo spettacolo, per motivi pratici relativi alle date, era stato fatto rientrare nel programma del seminario *Sources of Theatre*, molti dei partecipanti avevano potuto vedere la prima danese dell'*Orlando* il 20 aprile, esprimendo verso l'opera di Ronconi ottimi giudizi, tanto da dichiarare al quotidiano locale che lo spettacolo "valeva tutto il seminario" (H.D. 1970b; OTA 1970b, 218).

Un 'gioco' di successo

Che l'*Orlando furioso* sia stato anche una festa o un gioco inclusivo per lo spettatore è stato dichiarato fin da subito sia da Ronconi che da Sanguineti, addirittura prima che lo spettacolo

facesse il suo debutto sulle scene. In un'intervista pubblicata su "Sipario", il regista sosteneva che, nel fruire la rappresentazione, lo spettatore doveva scegliere:

> O partecipa al gioco che gli proponiamo, o si mette in disparte e sta a guardare. E in questo caso si annoierà, perché, ripeto, lo spettacolo va vissuto, non certo visto e "giudicato". Se, al contrario, lo spettatore entra nel gioco potrà, immediatamente, essere parte viva, attiva, di esso. Sia chiaro, inoltre, che lo stimolo a cui saranno sottoposti i presenti è di natura prevalentemente fisica, "meccanica" (Ronconi, Sanguineti 1969, 71; Sanguineti 1970, 15).

Anche Sanguineti, nell'operare una riduzione e una selezione delle vicende simultanee interne al testo di Ariosto, voleva riportare alla luce i meccanismi narrativi del poema:

> Il tradurre in simultaneità di tempo quel suo romper le fila e riprenderle non fa che evidenziare l'artificio tecnico su cui il poema è costruito. E d'altra parte questo corrisponde anche alla tipica lettura del lettore: benché per necessità pratiche si operi una selezione, l'effetto che l'opera produce su chi legge è questo, il gioco, la perdita, il recupero continuo dei piani della storia (Ronconi, Sanguineti 1969, 72; Sanguineti 1970, 17).

Dalle dichiarazioni del *dramaturg* e del regista si può dedurre che l'intenzione scenica e quella drammaturgica trovano il loro punto di incontro nel voler sottolineare, e allo stesso tempo smontare, l'*entrelacement* narrativo ariostesco. Ma mentre sulla carta Ariosto sospende e riprende epicamente le vicende della storia che si svolgono in contemporanea, sulla scena è invece possibile esaltare e vivere *hic et nunc* quella simultaneità; una simultaneità in cui lo spettatore si può perdere e allo stesso tempo può scegliere. Va detto che questa particolare operazione scenica è stata resa possibile anche grazie al sapiente lavoro tecnico e scenografico di Uberto Bertacca. Su questo concetto è tornata più recentemente a ragionare Maia Giacobbe Borrelli, la quale – in occasione della morte di Bertacca (2020) – dedica allo scenografo viareggino un articolo, sostenendo che

> Se centrale è stata la scelta registica di proporre sia la simultaneità del racconto che uno spazio unico condiviso tra attori e pubblico – chiamando ogni spettatore all'azione all'interno di un grande gioco collettivo – questo fu effettivamente possibile grazie a una serie di dispositivi scenici originali che furono realizzati da Bertacca a partire da materiali poveri, attingendo alla cultura da cui proveniva, quella degli articolati e complessi carri semoventi del carnevale viareggino, frutto di un antico e sapiente artigianato popolare (Giacobbe Borrelli 2020, 63).

In questo spettacolo lo spazio era un elemento strutturale dominante, la cui organizzazione veniva dettata da coordinate che erano "prossime a quelle che governano l'*entrelacement* ariostesco" per cui le azioni non si svolgevano in maniera consequenziale, ma erano simultanee e distribuite secondo una logica planimetrica "in modo tale da permettere a episodi dotati di caratteristiche simili di svilupparsi contemporaneamente" (Longhi 1996, 88).

La dimensione ludica, la simultaneità spaziale e temporale delle azioni, l'assenza di un centro fisso e quindi la possibilità di scelta da parte dello spettatore – incentivata anche dalle movimentazioni dei dispositivi scenici – sono le caratteristiche dell'*Orlando* ronconiano che hanno più colpito ed entusiasmato sia la critica che il pubblico danese. Tale circostanza si evince in

tutte le recensioni dei quotidiani locali e nazionali della Danimarca, ma qui, a titolo di esempio, ne prenderemo quattro tra le più significative.

Sul quotidiano nazionale "Politiken", Thomas Bredsdorff – critico teatrale che a partire dal 1976 collaborerà con l'Odin in veste di *dramaturg* (Bredsdorrf 2012) – pone l'accento sullo spettacolo come gioco, sulla capacità degli attori – da lui stesso definiti "maghi" – di aver stimolato gli spettatori a una partecipazione attiva, invitandoli a compiere movimenti "abilmente precalcolati", innescati dai dispositivi scenici e dagli attori stessi, capaci di causare "uno spostamento ritmico dell'attenzione", cosicché "lentamente il pubblico ha iniziato a giocare" (Bredsdorff 1970; OTA 1970b, 211).

Simile a quella di Bredsdorff è la recensione di Christian Ludvigsen, comparsa sul quotidiano regionale "Morgenavisen Jyllands Posten". Ludvigsen è stato un importante studioso di teatro, tra i docenti fondatori del Dipartimento di Drammaturgia dell'Università di Aarhus, nonché primo consigliere letterario e accesissimo sostenitore e collaboratore dell'Odin (Ludvigsen 2012; Perrelli 2013). Lo studioso danese individua le dinamiche spaziali poste in essere dalle macchine sceniche come un espediente che trascina lo spettatore nel gioco, e a quel punto "Si sta al gioco, che lo si voglia o meno". Secondo Ludvigsen "è proprio questo il senso di questo spettacolo teatrale 'raramente organizzato', ossia un gioco che attraverso la partecipazione attiva provoca nello spettatore un 'entusiasmo quasi estatico'" (Ludvigsen 1970; OTA 1970b, 214).

Mentre Bredsdorff e Ludvigsen si concentravano sugli aspetti tecnici e sull'influenza che questi avevano sugli spettatori, il critico Knud Schoenberg del quotidiano nazionale "Ekstra Blandet" individuava lo spettatore stesso in quanto fulcro della sua recensione, facendo emergere dall'esperienza vissuta in prima persona un "bombardamento dei sensi che lascia in uno stato di beatitudine" e un disorientamento cognitivo ed emotivo per cui "una persona con due teste non riuscirebbe a seguire tutte le azioni violente che si svolgono contemporaneamente. Non si può stare un minuto senza sperimentare l'amore ardente e la morte violenta" (Schoenberg 1970; OTA 1970b, 230).

Lo storico della letteratura e scrittore danese Jens Kruuse si è riferito all'*Orlando* come a un evento "veramente meraviglioso", in grado di suscitare nello spettatore paura e divertimento attraverso un "ironia distanziante", che "rendeva il gioco tollerabile attraverso la finzione [...] allegro e terribilmente serio [...] vissuto da persone che non conoscevano tre parole di italiano", e poi conclude: "i miracoli accadono ancora" (Kruuse 1970).

I meccanismi ludici esaltati dalla critica danese, e gli effetti cognitivi da essi risultanti, furono messi in luce in Italia da Franco Quadri che, analizzando la situazione dello spettatore relativamente a questo spettacolo, aveva individuato dimensioni emotive e percettive quali insicurezza, sorpresa, aggressione, partecipazione e scelta, che conducevano lo spettatore alla "scoperta del meraviglioso" (Quadri 1969a, 22; Quadri 1970, 140). In sostanza, secondo il critico italiano, lo spettatore dell'*Orlando* "affronta veramente come un bambino il mondo

di fantasia che gli viene proposto", viene invitato e stimolato a "godere, come il bambino, dell'oggetto semplice, che gli permette di riflettervi le sue emozioni interiori", tutte dinamiche che vanificano "ogni tentativo di razionalizzazione in termini critici" (Quadri 1969a, 22; Quadri 1970, 141). Se, come sostiene giustamente Quadri, le reazioni provocate dai meccanismi ludici sullo spettatore non trovano una spiegazione in termini strettamente critici o teatrologici, forse possono diventare più comprensibili se osservate da un punto di vista antropologico.

Innanzitutto, va detto che lo spettacolo è gioco per definizione, e non solo perché l'attore interpretando un personaggio incarna nella pratica la regola del 'facciamo che io ero', ma anche e soprattutto perché gli elementi della scena fanno sì che lo spettatore sia "coinvolto in una dettagliata rete di stimolazioni e risonanze intersoggettive che caratterizzano la specificità fenomenologica non solo del teatro, ma di tutte le diverse forme di spettacolo dal vivo" (Sofia 2013, 73). La rete di stimolazioni di cui parla Sofia genera una tempesta sensoriale ampiamente evidenziata dalla critica danese nei confronti dell'*Orlando*, e di conseguenza il senso di aggressione a cui si riferisce Quadri. Nel caso specifico di quest'opera ronconiana, il fatto che più scene avvenissero simultaneamente nel medesimo spazio, generava una rete di stimoli che in prima istanza disorientava lo spettatore, costringendolo a una scelta. La tensione generata dal disorientamento spingeva lo spettatore stesso ad agire. Infatti, Huizinga indica la tensione come una caratteristica del gioco, "tensione significa incertezza, possibilità di una buona o di una cattiva riuscita" che provoca un'"aspirazione a distendersi", nel senso che innesca la ricerca di un rilassamento fisico ed emotivo che può essere raggiunto solo "con un certo sforzo" (Huizinga [1939] 2002, 14). La tensione provoca quindi uno sforzo atto alla ricerca attiva della distensione emotiva, situazione ben chiara alla critica danese, che ha messo in luce come gli stimoli provenienti da più parti inducano lo spettatore a muoversi, a scegliere, a cercare una soluzione. Per questo la partecipazione attiva dello spettatore all'interno dell'*Orlando* ronconiano è fondamentale: lo spettatore disorientato agisce e co-costituisce con l'attore "il mondo fenomenico su cui si basa il loro incontro", una realtà extraquotidiana da cui risulta "un'esperienza altra dello spazio, della temporalità e dell'intersoggettività" (Sofia 2013a, 176). In particolare, riferendosi all'*Orlando* di Ronconi, le dinamiche cognitive ed emotive appena descritte, si verificavano nella fase identificata da Quadri come "aggressione", il cui momento culminante era rappresentato dal duello tra Bradamante e Sacripante, circostanza che però assumeva anche una funzione rassicurante "dato che, registrando uno scatto di aggressività tra i due personaggi, stimola lo spettatore a farsi *partecipe* dell'avvenimento come fatto competitivo, schierandosi per l'uno o per l'altro contendente", offrendogli quindi "una prima possibilità di scelta" che si espandeva nel momento successivo, quando i due sipari di cartapesta posti ai due estremi della sala si aprivano fornendo allo spettatore un'ulteriore possibilità di scelta che "non si pone più tra i due interpreti di una stessa azione, ma tra due azioni simultanee e contrapposte" (Quadri 1969a, 21-22; Quadri 1970, 139-140).

Un'altra circostanza stupì la critica danese, ossia il fatto che gli spettatori partecipavano attivamente alla messa in scena nonostante non comprendessero una parola del testo. Il rapporto tra testo e scena, dal cui bilanciamento sono poi scaturiti i meccanismi scenici

dell'*Orlando*, è stato ben puntualizzato da Ronconi. In un'intervista, Claudio Longhi – nel porre la domanda al regista – individua nel testo dell'Ariosto un intreccio tra il filo narrativo e la riflessione metanarrativa che, secondo lo studioso, si trasferisce sulla scena attraverso una componente metateatrale. Ronconi sostiene che, nel caso dell'*Orlando*, l'autorivelazione della finzione scenica è stata necessaria e inevitabile:

> Penso per esempio all'ostentazione del meccanismo che caratterizzava la rappresentazione, cioè al fatto che si mostrasse chiaramente il funzionamento dell'ordigno scenico senza alcuna pretesa di simulare il prodigio. [...] Il funzionamento del meccanismo era mostrato perché, utilizzando a trecentosessanta gradi lo spazio rappresentativo, era impossibile tenerlo celato (Longhi 1996, 96).

Lo svolgersi simultaneo delle azioni e la messa in scena dell'ordigno scenico stesso, con tutti i suoi funzionamenti e la sua meccanicità, oltre a rappresentare soluzioni metateatrali che potessero far emergere l'*entrelacement* narrativo ariostesco, hanno di fatto creato un metalinguaggio, che non si prefigge di veicolare significati culturali convenzionali, ma agisce sul sistema cognitivo dello spettatore invitandolo a scelte di ordine arbitrario. In questo senso, da un punto di vista antropologico, l'*Orlando furioso* era un gioco "in grado di fornire un metalinguaggio", i cui messaggi si formavano attraverso "un poutpourri di elementi apparentemente incongrui" e in cui stati di pensiero razionali si scontravano con istanze ed elementi "privi di qualsiasi concatenazione sintattica", che però si ponevano in una sfera di metacomunicazione così vasta che "niente di umano gli sfugge" (Turner [1986] 1993, 282-284).

Forse è proprio questo il segreto del successo che l'*Orlando furioso* ha ottenuto anche fuori dall'Italia. Esaminando le recensioni della critica danese e confrontando le stesse con il concetto di 'gioco', e quindi con studi di carattere antropologico, emerge una scrittura scenica che unisce i sapienti tagli episodici pensati da Sanguineti con un'organizzazione spaziale atta ad offrire una tempesta di stimoli visivi e uditivi allo spettatore, capace di creare un metalinguaggio espressivo in grado di travalicare sia i confini formali imposti dalla narrazione, che quelli culturali dettati dalla lingua.

Una perdita per portare la cultura in Fionia

Nonostante il grande successo di stampa e di pubblico, l'organizzazione da parte del teatro laboratorio di Holstebro della tournée danese dell'*Orlando* causò un ingente perdita sul piano economico. Un documento contabile redatto da Per Moth, allora direttore amministrativo dell'Odin Teatret, registrava una perdita di più di 34.000 corone danesi, equivalenti a circa 5.000 dollari (Moth 1970, 7). Tale perdita fu probabilmente dovuta al fatto che, mentre a Holstebro l'associazione commercianti appoggiò l'iniziativa, sull'isola di Fionia – dove l'Odin Teatret aveva organizzato due delle sette rappresentazioni pattuite con il Teatro Libero – le municipalità di Munkebo, Odense e Svendborg si rifiutarono di sostenere un esperimento così audace ed economicamente impegnativo.

Dopo le rappresentazioni dell'*Orlando*, i giornali della Fionia diedero vita a un dibattito contro le istituzioni locali, rispetto al disinteresse a intraprendere iniziative in grado di offrire agli abi-

tanti dell'isola una maggiore fruizione culturale. Secondo Taviani, l'Odin decise di proporre due rappresentazioni dell'*Orlando* a Munkebo in quanto nella cittadina risiedeva una popolazione formata per lo più "dagli operai del locale cantiere navale", inoltre era "fuori da qualsiasi circuito teatrale", e dal momento che molte istituzioni teatrali nazionali rifiutarono di ospitare l'*Orlando*, "sembrò all'Odin il posto ideale per presentarvi uno spettacolo che tutti avevano rifiutato" (Taviani 1975, 83).

Dalla rassegna stampa sembra che le istituzioni della Fionia non finanziarono le rappresentazioni dell'*Orlando* perché lo ritenevano uno spettacolo 'troppo avanzato' e 'poco popolare'. Tali motivazioni spinsero l'amministratore dell'Odin a rilasciare delle dichiarazioni sui quotidiani della Fionia, attraverso i quali Moth espresse il suo rammarico per non aver ottenuto una garanzia finanziaria dalle istituzioni locali, e aggiunse: "siamo dispiaciuti per il risultato deludente sulla Fionia, ma questo non ci scoraggia, non ci dissuade dall'offrire un po' di cultura agli abitanti della Fionia un'altra volta" (F.A.A. 1970; OTA 1970b, 226).

Tuttavia, come abbiamo potuto verificare attraverso l'analisi operata nel precedente paragrafo, l'*Orlando furioso* di Ronconi poteva sì risultare avanzato e complesso sul piano drammaturgico e dell'organizzazione spaziale, ma era sicuramente dotato di un linguaggio scenico che potremmo definire 'popolare', nella misura in cui è stato in grado di coinvolgere lo spettatore indipendentemente dalla sua provenienza geografica o appartenenza culturale.

Va detto che sul piano organizzativo il teatro laboratorio di Holstebro rappresentava in quegli anni una macchina quasi perfetta che, attraverso seminari e altre iniziative, faceva convogliare in Danimarca le novità teatrali che si stavano imponendo nel panorama europeo. Tale circostanza è ben delineata da una lettera di ringraziamento che Radaelli indirizza a Barba da Stoccolma il 29 aprile 1970:

> Caro Barba,
> a nome di tutta la Compagnia la volevo ringraziare per l'ospitalità straordinaria che abbiamo trovato a Holstebro, e in modo particolare personalmente vorrei dirle che ho trovato nei suoi collaboratori tanto calore e tanta efficienza da rendermi il soggiorno danese indimenticabile e tutti i problemi organizzativi di molto alleviati (Radaelli 1970).

Concludendo, sì può affermare che, malgrado la perdita economica registrata dall'Odin Teatret, le recensioni comparse sui quotidiani danesi fanno emergere un'ottima risposta da parte della critica e del pubblico. Inoltre, la lettera che Radaelli spedisce a Barba a tournée danese conclusa conferma che da un punto di vista organizzativo l'Odin ha rappresentato per il Teatro Libero un riferimento logistico fondamentale, in grado di amministrare e gestire ingenti spostamenti di mezzi e persone, e capace di attuare operazioni anche tempestive per risolvere qualsiasi tipo di problema organizzativo si fosse presentato.

Bibliografia

Fonti documentarie e archivistiche

Barba 1969
Lettera di Eugenio Barba a Franco Quadri (18 novembre 1969), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, f. 275.

Bredsdorff 1970
T. Bredsdorff, *Åh, sikken herlig leg Teatro Liberos gæstespil med "Orlando Furioso"* [Oh, che bel gioco lo spettacolo ospite "Orlando Furioso" del Teatro Libero], "Politiken" (22 aprile 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 212.

F.A.A. 1970
s.a., *Underskud på 30 kr. for hver tilskuer ved gæatespil i Munkebo* [Deficit di 30 corone per spettatore per lo spettacolo ospite a Munkebo], "Fyens Amts Avis" (27 aprile 70), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 227.

H.D. 1970
s.a., *Holstebro forærer teaterbilletter* (Holstebro regala biglietti per il teatro), "Holstebro Dagbladet" (4 aprile 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 224.

H.D. 1970a
s.a., *Mange fra Århus og Odense til "Orlando Furioso"* [Molti da Aarhus e Odense per Mange fra Århus og Odense til "Orlando Furioso"], "Holstebro Dagbladet" (16 aprile 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 214.

H.D. 1970b
s.a., *Den forestilling var hele seminaret værd* [Lo spettacolo valeva l'intero seminario], "Holstebro Dagbladet" (21 aprile 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 219.

Jensen 1969
Lettera di Hanne Birgitte Jensen a Paolo Radaelli (16 novembre 1969), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, ff. 267-268.

Jensen 1970
Lettera di Hanne Birgitte Jensen a Paolo Radaelli (7 gennaio 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, f. 264.

Kruuse 1970
J. Kruuse, *Gøglets ironi* [L'ironia dello scherzo], "Morgenavisen Jyllands Posten" (26 aprile 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 240.

Ludvigsen 1970
C. Ludvigsen, *Bragende Furioso-success. Ekstatisk aften i Holstebro-Hallen* [Successo del Furioso ruggente. Serata estasiante alla Holstebro-Hallen], "Morgenavisen Jyllands Posten" 22.4.1970, Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 215.

Moth 1970
P. Moth, *Teatro Libero: Orlando Furioso. Regnskab* [Teatro Libero: Orlando Furioso. Contabilità], Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, ff. 1-7.

Odin Teatret 1970
Agreement between Odin Teatret and Teatro Libero (9 marzo 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, ff. 136-138.

OTA 1970
s.t., Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 32.

OTA 1970a
Orlando furioso-Barrault, Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46.

OTA 1970b
Seminarer/kurser Gaestespil (1970-1977). Orlando Furioso, Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6.

Quadri 1969
Lettera di Franco Quadri a Eugenio Barba (7 settembre 1969), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, f. 276.

Radaelli 1969
Lettera di Paolo Radaelli all'Odin Teatret (2 novembre 1969), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, f. 269.

Radaelli 1969a
Lettera di Paolo Radaelli a Hanne Birgitte Jensen (24 novembre 1969), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, f. 266.

Radaelli 1970
Lettera di Paolo Radaelli a Eugenio Barba (29 aprile 1970), Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities, b. 46, f. 249.

Schoenberg 1970
K. Schoenberg, *Verdens største teater-forestilling* [Il più grande spettacolo teatrale del mondo], "Ekstra Blandet" 20 (21 aprile 1970), in Odin Teatret Archives, Fondo Odin Teatret, Serie Activities-B, b. 6, f. 232.

Riferimenti bibliografici

Berg 1986
M. Berg, *Treklang. År med Odin Teatret, 1968-84* [*Treklang. Anni con l'Odin Teatret, 1968-84*], Copenaghen 1986.

Bredsdorff 2012
T. Bredsdorff, *Mig og Barba. Hvordan et professionelt venskab blev til* [Io e Barba. Come nasce un'amicizia professionale], in E.E. Christoffersen (ed.), *Odin Teatret. Et dansk verdensteater* [Odin Teatret. Un teatro internazionale danese], Aarhus 2012, 257-268.

Dragone 2022
S. Dragone, *Le origini del seminario. Il teatro laboratorio come nuovo sistema di produzione*, "Il castello di Elsinore" XXXV/85 (gennaio 2022), 89-113.

Giacobbe Borrelli 2020
M. Giacobbe Borrelli, *Verso una narrazione illimitata: l'*Orlando Furioso *di Luca Ronconi (1969), lo spazio teatrale e le macchine sceniche di Uberto Bertacca*, "Ariel" 3 (2020), 61-83.

Huizinga [1939] 2002
J. Huizinga, *Homo ludens* [*Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, Amsterdam 1939], traduzione di A. Vita, Torino 2002.

Longhi 1996
C. Longhi (ed.), *Uno spettacolo in cui perdersi. Conversazione con Luca Ronconi*, in Id, *Orlando Furioso: un travestimento ariostesco di E. Sanguineti. Prima rappresentazione, Spoleto 4 luglio 1969, regia di Luca Ronconi*, Bologna 1996, 85-97.

Ludvigsen 2012
C. Ludvigsen, *Odin Teatrets første år i Danmark 1965-1970. Eksperimenterende teateruddannelse og – forsking* [I primi anni dell'Odin Teatret in Danimarca 1965-1970. Pedagogia e ricerca teatrale sperimentale], in E.E. Christoffersen (ed.), *Odin Teatret. Et dansk verdensteater* (Odin Teatret. Un teatro internazionale danese), Aarhus 2012, 79-112.

M.k.a. 1969
Ministeriet for kulturelle anliggender, *En kultur-politisk redegørelse. Betænkning nr. 517* [Una dichiarazione di politica culturale. Rapporto nr. 517], Copenaghen 1969.

Perrelli 2013
F. Perrelli, *Bricks to Build a Teaterlaboratorium. Odin Teatret and Chr. Ludvugsen*, Bari 2013.

Quadri 1969a
F. Quadri, *Il pubblico chiamato al 'gioco'*, "Sipario" 280 (agosto 1969), 21-22.

Quadri 1970
F. Quadri, *Il pubblico chiamato al 'gioco'*, in E. Sanguineti, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, riduzione di E. Sanguineti, regia di L. Ronconi, a cura di G. Bartolucci, Roma 1970, 139-143.

Rietti 2004
F. R. Rietti, *I fogli dell'albero genealogico. «Teatrets Teori og Teknikk»: una conversazione con Eugenio Barba*, "Teatro e Storia" 25/XVIII (2004), 258-269.

Ronconi, Sanguineti 1969
L. Ronconi, E. Sanguineti, *Un teatro dell'ironia*, "Sipario" 278-279 (giugno-luglio 1969), 70-73.

Sanguineti 1970
E. Sanguineti, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, riduzione di E. Sanguineti, regia di L. Ronconi, a cura di G. Bartolucci, Roma 1970.

Saurel 1967
R. Saurel, *Séminaire nordique à Holstebro* [Seminario nordico a Holstebro], "Les Temps Modernes" XXIII/256 (settembre 1967) 559-567.

Schino 2015
M. Schino, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Roma 2015.

Sofia 2013
G. Sofia, *Lo spettatore in gioco. Sottotesto, sottopartitura e meccanismo specchio*, in M. Bortignon, K. Darici, S. Imperiale (eds), *Il lettore in gioco. Finestre sul mondo*, Venezia 2013, 69-74.

Sofia 2013a
G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma 2013.

Taviani 1975
F. Taviani (ed.), *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, Milano 1975.

TTT 1970
s.a., *Tetrets kilder, nordisk seminar, Holstebro 16.-21. april 1970, Odin Teatret* [Le fonti del teatro,

seminario nordico, Holstenbro 16-21 aprile 1970, Odin Teatret], “TTT. Teatrets Teori og Teknikk” 12 (1970), s.p.

Turner [1986] 1993
V. Turner, *Antropologia della performance* [*The Anthropolosy of Performance*, New York 1986], Bologna 1993.

English abstract

In late 1969, thanks in part to the intermediation of Franco Quadri, Eugenio Barba and the Odin Teatret administration contacted the Teatro Libero in order to arrange a Danish tournée of Orlando furioso. Teatro Libero accepted Odin's invitation on the condition that they could present the performance at least seven times. Despite several problems on both economic and organizational levels, Ronconi, together with 41 actors and 14 technicians, arrived in Holstebro in April 1970 and presented Orlando for four evenings in the Holstebro Hallen (April 20-23), then two more performances were presented in the small town of Munkebo (April 24-25) - a location outside any theatre circuit, located about 10 kilometres from Odense on the island of Funen - and finally a repetition was given at the Falkoner Centret in Copenhagen (April 26), the only cultural institution that had agreed to host Ronconi's work at its own expense. The Orlando furioso achieved enormous success in Denmark with the press and the public, stemming from Ronconi's scenic writing, the dramaturgical organization of space and the metatheatrical dynamics triggered by the movements of the stage devices; all elements capable of entering the spectator's emotional universe by striking him from a cognitive point of view. This success triggered an access debate in local newspapers in Funen against the administrations of Munkebo and neighbouring towns that had refused to grant subsidies to support the project. The article, thanks to a substantial press review accessible at the Odin Teatret Archives (OTA), aims to analyze the point of view of Danish theatre critics towards Orlando furioso and, through administrative documents and correspondences, intends to reconstruct the complex organizational dynamics of this tournée.

keywords | Orlando furioso; Tournée; Denmark; Teatro Libero; Odin Teatret.

Zurigo 1972. Das Kätchen von Heilbronn

Una "prova del fuoco" per Luca Ronconi e Arnaldo Pomodoro

Livia Cavaglieri

Fra gli spettacoli che hanno avuto meno fortuna nella bibliografia critica ronconiana spicca la leggendaria *Kätchen von Heilbronn* di Heinrich von Kleist, che debuttò a Zurigo l'11 agosto 1972[1]. Su questa regia si sono soffermati estesamente – e da due punti di vista complementari – solamente Franco Quadri nel seminale *Il rito perduto* (Quadri 1973, ma già in Quadri 1982 la presenza di *Kätchen* si sgretola vistosamente) e Antonio Calbi all'interno del monumentale catalogo dedicato al teatro di Arnaldo Pomodoro (Calbi 2012), lo scultore al quale si devono le scene dello spettacolo. Allo stesso tempo, però, la vicenda di *Kätchen* ha assunto, nella memoria e nelle testimonianze di cui sono disseminate le pubblicazioni dedicate al regista, contorni leggendari, che suggeriscono forse le motivazioni di una scarsa appetibilità storiografica: concepito come un progetto straordinario sul piano allestitivo e ai limiti della realizzabilità scenotecnica, il doppio spettacolo (una versione all'aperto, sulle acque del lago, e una versione al chiuso, in caso di maltempo) commissionato a Ronconi dalla città di Zurigo, in coproduzione con la Cooperativa Tuscolano, non andò mai in scena in forma compiuta per motivi di sicurezza, fu disertato dal pubblico e venne vistosamente contratto nelle repliche, con conseguenze disastrose sul piano economico e dei rapporti di collaborazione fra gli enti produttori.

Ronconi stesso, a circa vent'anni di distanza dai fatti, ha collocato con decisione la sua *Kätchen* nel territorio mentale dell'irrealizzato: "lavoravo a uno spettacolo, che praticamente non è mai andato in scena" e ancora "uno spettacolo che non è mai stato fatto come l'avevo pensato" (Ronconi 2019, 223 e 283).

Il "tonfo" (così sempre il regista) di *Kätchen von Heilbronn* produsse delusione, rabbia (Voser 1972) e amarezza in Ronconi che lasciò cadere la possibilità di un riallestimento da parte del Teatro Stabile di Torino, polemiche sulla stampa e presso la cittadinanza, conflitti e tensioni, che si estesero nel tempo con debiti insoluti, controversie e persino, come vedremo, un epilogo vandalico. Avvalendoci della documentazione conservata negli archivi, proveremo a ricostruire il processo produttivo di questo sfortunato allestimento e a riflettere sulla tensione insoluta tra idea e realtà che lo caratterizza in modo radicale[2].

Ripensare il teatro, ripensare le politiche culturali

Luca Ronconi e il Teatro Libero erano conosciuti e apprezzati a Zurigo: nel 1970 il Theater 11 aveva ospitato *Orlando furioso*, le cui quattro repliche programmate dovettero essere estese a sette, per accogliere oltre 8.000 spettatori entusiasti. L'anno successivo era arrivato in città anche *XX*, che aveva confermato – con meno clamore ma sempre grande interesse – la qualità della ricerca teatrale dell'*ensemble*.

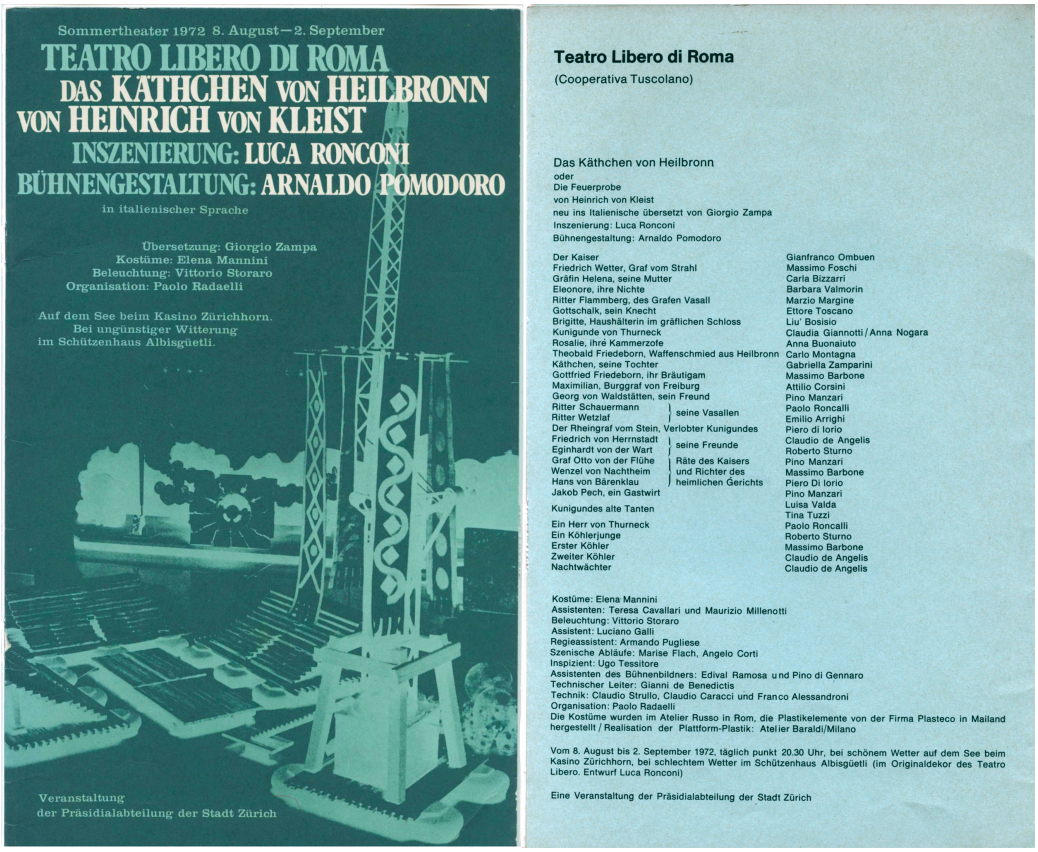
L'ospitalità del gruppo romano si era inserita all'interno di un programma di svecchiamento dell'offerta teatrale, che prevedeva un'ampia apertura ai massimi esponenti di quello che si stava definendo come 'nuovo teatro' internazionale (Ariane Mnouchkine, Living Theatre, Peter Brook, Peter Stein). Il regista dell'*Orlando*, con la sua geniale capacità di coinvolgere il pubblico e di ridisegnarne il rapporto con la scena, valorizzando elementi percepiti come festivi e popolari, era apparso la figura ideale per continuare il lavoro di rinnovamento ora sul piano più complesso della committenza diretta e della coproduzione.

Ad attraversare le carte conservate nell'archivio comunale di Zurigo emerge come all'origine della nuova impresa stiano due giovani collaboratori (allora trentenni) del sindaco Sigmund Widmer, responsabili delle attività culturali all'interno della Präsidialabteilung (oggi Präsidialdepartement). Si tratta di Christoph Vitali e Nicolas Baerlocher, due figure destinate a dare un'impronta nuova alla vita culturale non solo zurighese. Se Baerlocher sarà tra gli inventori nel 1980 del Zürcher Theater Spektakel (rinomato festival internazionale di teatro indipendente ancora oggi in attività) e rimarrà a lungo un punto di riferimento delle politiche culturali cittadine, Vitali diventerà direttore generale dei teatri municipali di Francoforte, per poi trovare la propria strada nell'arte visiva, dirigendo musei di primo piano, come Schirn Kunsthalle a Francoforte, Haus der Kunst a Monaco di Baviera o, ancora, Fondation Beyeler a Basilea (Kröger 2005).

Dopo i primi colloqui in seguito alle recite di *XX* nel maggio, è nell'estate del 1971 che inizia a concretizzarsi il progetto, che sfocerà nella commissione, da parte della Präsidialabteilung, a Ronconi e alla compagnia Teatro Libero (legalmente organizzata in Cooperativa Tuscolano) di un nuovo spettacolo, pensato appositamente per la città di Zurigo. In anni di pieno ripensamento dei modi e del senso di fare teatro tanto sul piano delle poetiche, dei linguaggi e delle tecniche, quanto su quello delle politiche e dell'organizzazione, la dilatazione del teatro fuori dagli edifici teatrali e oltre il concetto di rappresentazione significava anche fuoriuscita dalle tradizionali stagioni e creazione di nuovi formati estivi, in grado di intercettare, accogliere e rilanciare i bisogni di cultura e socialità in emersione. Per questo, ma non secondariamente anche per convogliare sull'operazione un più sostanzioso finanziamento del Comune, viene scelto il periodo estivo: lo spettacolo del Teatro Libero sarà l'evento *clou* dell'estate 1972.

Tra natura spettacolosa e misteriosa introspezione. Le due *Kätchen*

Il primo elemento a essere definito è quello linguistico: anche se ideato per un pubblico in assoluta maggioranza tedescofono, lo spettacolo sarà recitato in italiano. Ronconi suggerisce di concentrarsi su di un testo classico della letteratura teatrale tedesca, che possa risultare



1 | Frontespizio e pagina con la locandina del Programma di sala, 1972 (FAP, S/72/1). Courtesy Fondazione Arnaldo Pomodoro.

famigliare al pubblico, anche se fruito in una lingua straniera. Dal sedimento della "memoria intima e personale di un tempo vissuto" (Marchetti 2016, 24), dal quale è solito estrarre i testi da portare sulla scena, Ronconi propone ai suoi interlocutori due soluzioni (entrambe in realtà un poco eccentriche): una riduzione de *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, di cui aveva commissionato in quel periodo la traduzione a Nanni Balestrini, e in seconda istanza *Kätchen di Heilbronn*. Nonostante "il problema grosso di trovare una protagonista adatta per l'età e il fisico" (SAZ, Lettera 30 luglio 1971, da Paolo Radaelli a C. Vitali), la scelta cade rapidamente sul dramma romantico di sapore medievale scritto da Kleist, probabilmente per fattori di carattere più organizzativo che artistico, poiché è evidente da subito che la realizzazione dello spettacolo per Zurigo si sovrapporrà all'impegnativa produzione dell'*Orestea*, programmata per la fine del settembre 1972 al BITEF di Belgrado.

Le note di regia, contenute nel programma di sala [Fig. 1], illustrano l'approccio generale al dramma ed esplicitano una linea di continuità con il lavoro condotto su *Orlando furioso*:

> Die Inszenierung von *Das Kätchen von Heilbronn* ist als ein Versuch zu betrachten, einen Klassiker neu zu entdecken. Volkstümliche Elemente sollen besonders hervortreten, und dem Moment der szenischen Überraschung wird breiter Raum gelassen. So wie *Orlando Furioso* durch die Art und Weise, wie das Publikum miteinbezogen wurde, durch das Spiel mit elementaren Theatereffekten sowie die Verwendung einfacher, "naiver" Schaumechanismen eine Möglichkeit bedeutete, das Romantische auf der Bühne zu neuem Leben zu erwecken, so soll im *Kätchen von Heilbronn* etwas Ähnliches mit der romantisch geprägten Phantastik geschehen. Sie gehört meines Ermessens zu den wichtigsten Vorläufern des Geschmacks unserer Zeit; sie entspricht der heutigen Neigung zum Esoterisch.
>
> [La messa in scena di *Das Kätchen von Heilbronn* va considerata un tentativo di riscoperta di un classico. Dovranno emergere soprattutto gli elementi popolari e sarà lasciato ampio spazio alla sorpresa scenica. Così come nell'*Orlando furioso* il modo e la maniera in cui il pubblico veniva coinvolto attraverso il gioco con effetti teatrali elementari e l'utilizzo di meccanismi visivi facili e *naif* era una possibilità per portare nuova vita al Romantico sulla scena, così dovrebbe succedere nella *Kätchen von Heilbronn* qualcosa di simile con il Fantastico influenzato dal romantico. A mio avviso essa appartiene ai più importanti precursori del gusto del nostro tempo; esprime l'attuale inclinazione per l'esoterico][3].

Dietro alla scelta del testo c'è la pista della fascinazione per via indiretta attraverso la *Centaura*, in cui Ronconi era immerso in quei mesi con gli allievi dell'Accademia Drammatica Silvio d'Amico: la natura irrazionale e incongruente del dramma kleistiano, "i caratteri di improbabilità e il trionfo dell'artificio letterario", "la dissoluzione del personaggio" sono tutti elementi che tracciano una sintonia ideale con il testo di Giovan Battista Andreini, secondo la bella intuizione di Quadri (1973, 178-179). Forse Ronconi è interessato anche a raccogliere qualcosa di quella "parodia del romantico" (Carpi 2011, 1187), che alcuni commentatori hanno voluto vedere nella delirante immaginazione che si effonde attraverso il dramma. Sembrerebbero spingere in questa direzione alcuni scarni appunti di Pomodoro, in cui ritorna la parola "IRONIA" a caratteri maiuscoli, insieme a una serie di domande sul senso del dramma, con le quali forse Ronconi voleva aprire ai suoi collaboratori l'ampio ventaglio delle possibilità interpretative: "chiave del dramma: riconoscimenti degli amori? [...] Vuole essere l'ultimo spettacolo degli amori dei nobili?" [...] ULTIMO TRIONFALE SPETTACOLO, Mitologia degli amori assoluti designati dal destino?" (FAP, Manoscritto s.d.). Difficile invece dire quanto al regista interessassero i rimandi di carattere sado-masochistico o le risonanze platoniche, di cui è intessuto il bizzarro *Zauberstück* (dramma magico) dall'esplicito valore iniziatico (Randi 2005): il copione (ASAC, ARL) è un dattiloscritto del tutto coincidente, salvo dettagli insignificanti, con la nuova traduzione commissionata a Giorgio Zampa e di lì a poco pubblicata per Adelphi. Come frequente in Ronconi, insomma, il testo è offerto nella sua 'oggettività' e nelle sue ambiguità (davvero numerose in questo caso): le contraddizioni presenti sono mantenute, ma non risolte.

Scelto il testo, l'elemento cruciale che viene successivamente definito è lo spazio. Per il "großes historisches Ritterschauspiel" ("grande spettacolo storico cavalleresco", così come viene definito da Kleist), si pensa a uno spazio all'aperto, visto il periodo estivo. Il regista immagina una collocazione sulle acque del lago di Zurigo ("Luca pensa di fare lo spettacolo in

mezzo al lago. Credi che sia possibile? L'incendio del castello si vedrebbe dappertutto. Ma come portare il pubblico? E d'estate il lago è sempre tranquillo?": SAZ, Lettera ante 15 novembre 1971, da P. Radaelli a N. Baerlocher), trovando il rapido ed entusiasta consenso della committenza, che si impegna ad attraversare e risolvere con la Cooperativa Tuscolano i molti problemi tecnici che inevitabilmente sorgeranno da una soluzione così affascinante e minacciosa al tempo stesso.

L'elemento acquatico, con il suo ondeggiamento e la sua mutevolezza nella forma e nel colore, pare potere perfettamente restituire l'instabilità drammaturgica del testo, l'atmosfera del sogno, il tema del sonnambulismo e quella serie di ambientazioni evanescenti e determinate, simboliche e definite, che raccontano del nascere dell'amore folle e incomprensibile tra Caterina e il conte Wetter von Strahl, come di un "viaggio sognato a occhi aperti tra poesia e inconscio" (Ronconi in Programma di sala). Certo un elemento specifico di questa commissione che deve avere stimolato verso la scelta del testo di Kleist (o averne confermato l'opportunità) è l'idea del doppio spettacolo. Scottata dalle esperienze degli anni precedenti, in cui gli spettacoli estivi erano stati vittime di condizioni atmosferiche avverse, la Präsidialabteilung pone infatti come condizione essenziale che il regista prepari due versioni dello spettacolo: una all'aperto e una al chiuso, la seconda "totalmente diversa dalla prima" e non di ripiego (SAZ, Lettera 9 febbraio 1972, di S. Widmer a P. Radaelli e L. Ronconi), ovvero una "ebenso aussergewöhnliche Version" ("una versione altrettanto eccezionale": SAZ, Progetto *Sommertheater* 1972, s.d.)[4]. Ronconi accetta e fa convintamente propri i vincoli della committenza, rilanciando la sfida, in coerenza con una poetica interpretativa che gli è cara:

> Beide Versionen sind durchaus eigenständig und nicht als Komponenten **einer** Gesamtinterpretation zu verstehen (Programma di sala).
> [Entrambe le versioni sono completamente autonome e non devono essere considerate come componenti di **una** interpretazione complessiva].

Secondo il disegno del regista, le due versioni infatti hanno la funzione di fare emergere due direzioni opposte, contemporaneamente presenti nel testo del Kleist:

> Einerseits das Element der Natur, dem die Inszenierung mit der Betonung des Optisches gerecht werden will; anderseits das Element des Geheimnisvollen in den psychologischen Beziehungen der Personen zueinander. Diese zwei Aspekte haben mich dazu geführt, zwei Versionen des Stucks zu konzipieren: eine Aufführung im Freien auf dem See, welche die Stilmittel von *Orlando furioso* weiterentwickelt und vor allem durch szenische Überraschungen und optische Wirkung das Magische und das Märchenhaft des Stücks zum Ausdruck bringen soll [...]. Mit einfachen Mitteln kann, wie schon bei der Ariosto-Bearbeitung, beispielsweise der Eindruck erweckt werden, dass die Schauspieler auf dem Wasser sich bewegen; der Widerschien vom Licht auf dem Seespiegel wird benützt und so fort. Das Naturhafte dominiert also. Die zweite Version wird in einem geschlossenen Raum gespielt und ist gewissermassen die Innenseite der ersten Version. Hier werden die geheimen, gleichsam unterirdischen Zusammenhängen sichtbar gemacht (Programma di sala).
> [Da una parte l'elemento della natura del quale l'allestimento vuole dare conto con la sottolineatura dell'ottico; dall'altra parte l'elemento del misterioso nelle relazioni psicologiche dei

> personaggi. Questi due aspetti mi hanno portato a concepire due versioni dello spettacolo: una versione all'aperto sul lago che sviluppa ulteriormente i mezzi stilistici dell'*Orlando furioso* e che soprattutto attraverso sorprese sceniche ed effetti ottici dovrebbe fare emergere il magico e il favoloso del dramma [...]. Come già nell'adattamento di Ariosto, con mezzi semplici si può per esempio dare l'impressione che gli attori si muovano sull'acqua; il riverbero della luce sullo specchio lacustre verrà utilizzato e così via. Dunque domina il naturale. La seconda versione sarà recitata in una sala al chiuso ed è per così dire il lato interno della prima versione. Qui i riferimenti segreti, in un certo qual modo sotterranei, saranno resi espliciti].

L'idea del doppio spettacolo è affascinante, ma già plurimi fronti sono aperti in quella densa primavera per la Cooperativa Tuscolano: alle lente riprese dell'*Orlando* televisivo (una "decostruzione" della versione teatrale, Tomassini 2018, 37) si somma la complicata co-produzione internazionale della mastodontica *Orestea*. Per conto proprio, inoltre, Ronconi sta provando la messinscena della *Centaura* con gli allievi dell'Accademia, alcuni dei quali ritroveremo nella *Kätchen* (anzitutto Gabriella Zamparini, nel ruolo della protagonista eponima, dopo il tentativo infelice di scritturare una ragazzina). L'ipersaturazione produttiva in cui si butta l'entusiasta e illimitata creatività del regista – sostenuta da capacità e intelligenza straordinarie ma spinta anche dalla necessità di trovare commissioni per sostenere economicamente la compagnia – si rivolterà però contro il progetto.

"Un teatro delle meraviglie" sull'acqua

Dopo molte lettere, tre sopralluoghi e lunghi colloqui, il 3-4 aprile 1972 i committenti, Ronconi, Radaelli e il rappresentante legale della compagnia, l'avvocato Giovanni Arnone, mettono a punto a Roma gli elementi principali del progetto, di cui si accolla il rischio produttivo in grande parte la municipalità zurighese; ma si dovrà aspettare fino a giugno per la delibera di copertura economica da parte del consiglio comunale.

Nel colloquio romano un'idea complessiva dello spazio scenico non è ancora precisata. Sulla scorta dei carrelli usati per Ariosto, Ronconi pensa a rotaie sott'acqua, che rendano possibile lo scivolamento sotto la superficie del lago di veicoli nascosti, "so dass, wenn Schauspieler sich darauf befinden, der Eindruck entsteht, das diese auf dem Wasser gehen. Grundsätzlich will Ronconi eine "Wassergerechte Inszenierung anstreben" ("in modo che, quando gli attori vi siano sopra, si abbia l'impressione che si muovano sull'acqua. Sostanzialmente Ronconi mira a un allestimento 'governato dall'acqua'": SAZ, *Aktennotiz*, 6 aprile 1972). Il regista è ben consapevole della sfida: negli appunti di Baerlocher si legge che, se una soluzione del genere non fosse possibile per motivi tecnici o finanziari, Ronconi preferirebbe trasferire la messinscena sulla terra. È un dato significativo, che ridimensiona la lettura del Ronconi utopista e ne dimostra invece l'attenzione per la fattibilità realizzativa, il senso del limite rispetto a una solo apparente "concezione del teatro spinta al di là di ogni effettiva possibilità reale" (Quadri 1973, 189).

Emerge in questo contesto anche una criticità di natura organizzativa, che si rivelerà insolubile. Baerlocher, che intuisce il rischio, lo segnala scrupolosamente nel suo verbale: difficilmente trasportabile in Italia, *Kätchen* è per la compagnia la produzione "numero due",

2 | Fotografia dei tre pontoni per il pubblico, 1972 (dal sito lucaronconi.it).

destinata a potere contare su energie e risorse residuali rispetto all'*Orestea*, programmata per la circuitazione dei festival internazionali.

Nelle settimane successive viene risolto dalla committenza il tema cruciale della fattibilità nautica posto nella riunione romana, grazie al sorprendente coinvolgimento dell'associazione dei pontonieri veterani, i quali – in collaborazione con il genio militare – metteranno a disposizione a condizioni economiche vantaggiose le proprie competenze tecniche e i tre costosi pontoni galleggianti su cui saranno sistemate le gradinate per gli spettatori [Fig. 2].

Tutto sembra proseguire sotto i migliori auspici: complice nel creare un'"epifania del barocco" (Ronconi 2019, 283) sarà l'illustre scultore Arnaldo Pomodoro, che viene coinvolto nel mese di aprile (un bilancio preventivo, s.d., in SAZ documenta che inizialmente era stato indicato Nestor de Arzadun, già scenografo di *XX,* ma non si sono reperite altre informazioni che confermino una sua partecipazione effettiva alle prime fasi ideative). Mediata dal comune amico Franco Quadri (Pomodoro, Leonetti 2012, 127), la collaborazione fra i due artisti è nel segno della continuità per entrambi: se per Ronconi la scultura si era già evidenziata come alleata preziosa nel processo di superamento dell'uso tradizionale dello spazio scenico (pensiamo al lavoro con Mario Ceroli e soprattutto con Enrico Job, che stava progettando le scene di

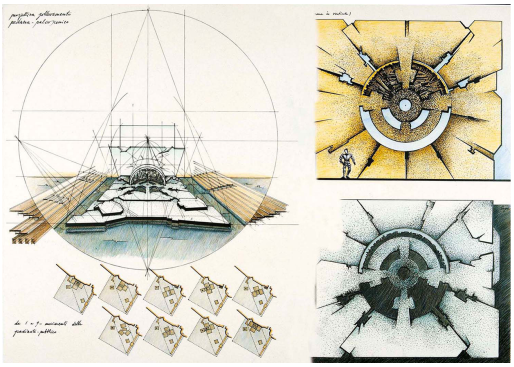
Orestea), Pomodoro poteva finalmente riprendere il filo sotterraneo della scenografia, a cui erano legate le sue prime esperienze ed esposizioni negli anni Cinquanta (Pomodoro 2014, 83).

Il disegno registico dell'edizione all'aperto (quella su cui si concentrano tutti gli sforzi) si precisa ulteriormente come una variante acquatica di alcuni elementi di movimento dell'*Orlando furioso*. Non c'è simultaneità in questo caso, ma ritorna l'idea di pensare lo spettacolo come su una mappa: il sogno è di creare sulla superficie del lago "un teatro delle meraviglie, ricco di sorprese, quasi che la macchina scenica si identificasse con la storia e i destini dei personaggi" (ricorda Ronconi 2019, 283). Tutto avrebbe dovuto cominciare da una piattaforma circondata su tre lati dal pubblico seduto sui pontoni galleggianti. Poi i pontoni avrebbero iniziato a muoversi, ruotando su sé stessi in modo da assumere nove configurazioni spaziali diverse (corrispondenti alle nove scene in cui vengono riorganizzati i cinque atti): trasportato dal dondolio delle tribune galleggianti, il pubblico avrebbe incontrato altri luoghi, vicende e personaggi su palchi-zattere disseminati e in movimento sulla superficie del lago, sui quali avrebbero recitato attrici e attori. Infine, l'azione scenica sarebbe terminata con il ritorno dei pontoni nella posizione iniziale, di fronte alla riva, intorno alla piattaforma originaria, sulla quale sarebbe avvenuta la scena finale. Così ricorda Anna Nogara:

> Tre straordinari pontoni galleggianti a ferro di cavallo legati fra loro, che ospitano le tribune per il pubblico, abbracciano una piattaforma fissa e ancorata alla riva, dove si svolge parte dello spettacolo. Altri luoghi del testo e quindi altre azioni sono previste su due zattere ancorate al largo, lontane fra loro un centinaio di metri; gli straordinari pontoni [...] staccandosi dalla riva in un unico blocco e pivottando su loro stessi, vanno a incuneare prima l'una e poi l'altra zattera; e infine rientrano a riva. Il pubblico [...] avrebbe compiuto questi spostamenti al suono di alcuni *Lieder* di Brahms, cantati dagli attori, che avrebbero dovuto raggiungere le loro varie postazioni su piccole barche (Calbi 2012, 564; vedi Quadri 1972 e Quadri 1973, 184-187 per una descrizione esaustiva del progetto).

All'interno di questa concezione spaziale, Pomodoro differenzia il suo intervento in due direzioni diverse, concentrandosi da una parte sulla piattaforma, alpha e omega dell'azione, e dall'altra parte sui palchi-zattera.

La piattaforma [Fig. 3] viene concepita come un luogo mobile, percorso da spaccature e sprofondamenti, che può ergersi e diventare la rappresentazione, scultorea e grafica al tempo stesso, di un grande sole, il cui dinamismo sarà amplificato dall'intervento luministico di Vittorio Storaro. Questa piattaforma contiene una "opera-scena" (così Pomodoro in Programma di sala, tradotto in Calbi 2012, 50), ossia una bianca calotta semisferica che può chiudersi completamente, creando uno spazio interno inaccessibile. La piattaforma e l'opera-scena sono ideate da Pomodoro come elementi scenici di base, dotati di una loro autonomia rispetto alla *Kätchen* ronconiana e potenzialmente utilizzabili anche in altri e diversi spettacoli. Se già la piattaforma con il suo sole è un chiaro segno d'autore (è del 1972 la notissima scultura, *Grande disco*, che evoca a sua volta un sole), ancora più lo è l'opera-scena: le fenditure che all'interno spaccano e movimentano drammaticamente la perfetta e levigata sfericità esterna



3 | Arnaldo Pomodoro, *Studio per la piattaforma e movimenti scenici delle zattere*, 1972 (FAP, S/72/1-002). Courtesy Fondazione Arnaldo Pomodoro.
4 | Arnaldo Pomodoro, *Disegno della scena con piattaforma, torri e altri elementi*, 1972 (FAP, S/72/1-001). Courtesy Fondazione Arnaldo Pomodoro.

dell'oggetto lo rendono tanto immediatamente riconoscibile come una scultura di Pomodoro (e una simile calotta ritornerà nella *Semiramide* del 1983 per il Teatro dell'Opera di Roma), quanto un'ambientazione congruente a un dramma che fa emergere continuamente l'inconscio nel conscio, il dentro nel fuori.

Gli altri elementi dell'allestimento scenico [Fig. 4], costruiti sui palchi-zattera, non si rifanno invece esplicitamente allo stile dello scultore e reinventano – secondo un certo espressionismo astratto – i luoghi e gli elementi visivi del testo (l'eremo, la grotta, il castello di Strahl, la casa di Cunegonda, ecc.), in un gioco di sorprese visive, apparizioni e sparizioni sull'acqua che trova origine nella "chincaglieria clamorosa, frastornante" di "zuffe, battaglie, incendi, monasteri, cavalcate, cortei, Medioevo da *feulleiton*" (Zampa 1972, 15) inventata da Kleist.

"Ein Sommernachtstrauma"[5]

Verso la fine del mese di giugno, qualche giorno dopo la conferenza stampa di lancio del *Sommertheater* 1972, l'ambiziosa produzione inizia a incagliarsi. La Präsidialabteilung si scopre impreparata nel gestire la complessità produttiva entro cui lo spettacolo è andato gonfiandosi. Le procedure burocratiche per l'ottenimento delle autorizzazioni necessarie all'utilizzo dell'area lacustre (individuata nei pressi del Kasino Zürichhorn) partono in ritardo, con gran dispetto degli uffici competenti (il nulla osta arriverà solo il 27 luglio). Sul lato tecnico, si registrano ritardi nella preparazione degli elementi scenici (suddivisi tra Zurigo, Roma e Milano, come testimoniano le liste conservate in SAZ e in FAP) e si presentano i primi problemi di funzionalità.

La distribuzione viene chiusa in corsa, attingendo al bacino delle attrici e degli attori della cooperativa e al gruppo degli allievi dell'Accademia, tenendo allo stesso tempo presente la coincidenza con la distribuzione di *Orestea*, le cui prove sono previste durante il periodo delle recite zurighesi. Accanto a Zamparini, nel ruolo del conte Wetter von Strahl troviamo Massi-

mo Foschi, mentre l'antagonista Cunegonda slitta da Mariangela Melato, a Marisa Fabbri, per stabilizzarsi in una doppia copertura Claudia Giannotti-Anna Nogara. Con grande irritazione di Ronconi l'inizio delle prove, previsto per il 29 luglio, slitta alla sera del 31 perché la macchina scenica non è pronta a causa delle richieste di adattamento e modifica avanzate dall'Ufficio per la protezione delle acque e l'ingegneria idraulica.

Mentre cambiamenti ai meccanismi della macchina scenica si susseguono costantemente, durante le prove ci si rende conto che uno spettacolo sul lago richiede molto più tempo di quanto previsto in condizioni ordinarie. I movimenti di scena generano lunghe attese; l'arrivo di un personaggio o la comparsa di un accessorio impiegano molti più minuti del consueto; i tempi morti si estendono paurosamente. Tutt'altro che immediato risulta recitare sull'acqua: la ricerca della stabilità, l'ambiente dispersivo, le attese snervanti minano le prove, mentre anche per i tecnici lavorare nel dondolio rappresenta una nuova e tutt'altro che semplice sfida (lo racconta Bachmann 1972). Ci vorrebbe tempo per adattarsi alle inusuali condizioni, ma il tempo è proprio ciò che manca.

Accadono anche vari incidenti, che incupiscono il clima della *feérie* con tensione e timore: speronamenti e tamponamenti fra i pontoni e i palchi-zattere, funi che si spezzano, attori e tecnici che scivolano, finiscono in acqua e si infortunano. La poetica dell'"invenzione di impedimenta" (Milanese 1973, 71) tocca qui altezze che danno la vertigine e la magica ambientazione lacustre dimostra il rovescio della medaglia: forse mai come in questa *Kätchen* la macchina scenica in prova dà luogo "piuttosto ad un modello di studio per una ipotesi di funzionamento che a un funzionamento vero e proprio" (Milanese 1973, 68).

La situazione è grave e il 4 agosto la Cooperativa Tuscolano comunica alla municipalità – tramite l'avvocato Arnone – l'impossibilità di andare in scena l'8 senza i previsti dieci giorni di prova. Ma – così si intuisce dalle carte – il Comune è determinato ad andare avanti: non solo rischia di giocarsi la credibilità sul piano internazionale, ma ha investito nell'operazione una cifra ragguardevole, cioè oltre 450.000 franchi svizzeri, pari a circa 64.000.000 lire italiane (quasi 622.000 euro correnti) e a quasi il 90% dei costi di produzione (avendo la cooperativa contribuito con 6.500.000 lire, ovvero un terzo della sovvenzione ministeriale, utilizzata per la restante parte per *Orestea*, SAZ, Lettera 23 aprile 1972, da P. Radaelli a C. Vitali).

Il 5 agosto, a tre giorni dalla prima, la situazione precipita: una perizia dichiara la struttura approntata dai pontonieri inadeguata a un evento pubblico, che – a differenza di un'esercitazione militare – non può e non deve avere nessun margine di rischio per quanto riguarda la sicurezza degli spettatori. I pontoni risultano non sicuri, perché, in caso di lago agitato, il meccanismo di movimentazione non ne garantisce il controllo assoluto, ovvero la certezza di poterli riportare a terra velocemente. La polizia cantonale dunque nega l'autorizzazione alla messinscena, chiedendo ulteriori modifiche e imponendo nuovi collaudi, in una situazione di massima tensione, di cui dà conto il verbale di una lunga riunione notturna convocata d'emergenza (SAZ, Protokoll der Sitzung vom 6. August 1972). È la *débâcle*, il tonfo della *Kätchen* sull'acqua, il risveglio improvviso dal sogno alla realtà, ma forse anche – seguo l'intuizione del

critico di “Theater Heute”, Dieter Bachmann – il primo momento in cui Ronconi può finalmente tirare un sospiro di sollievo.

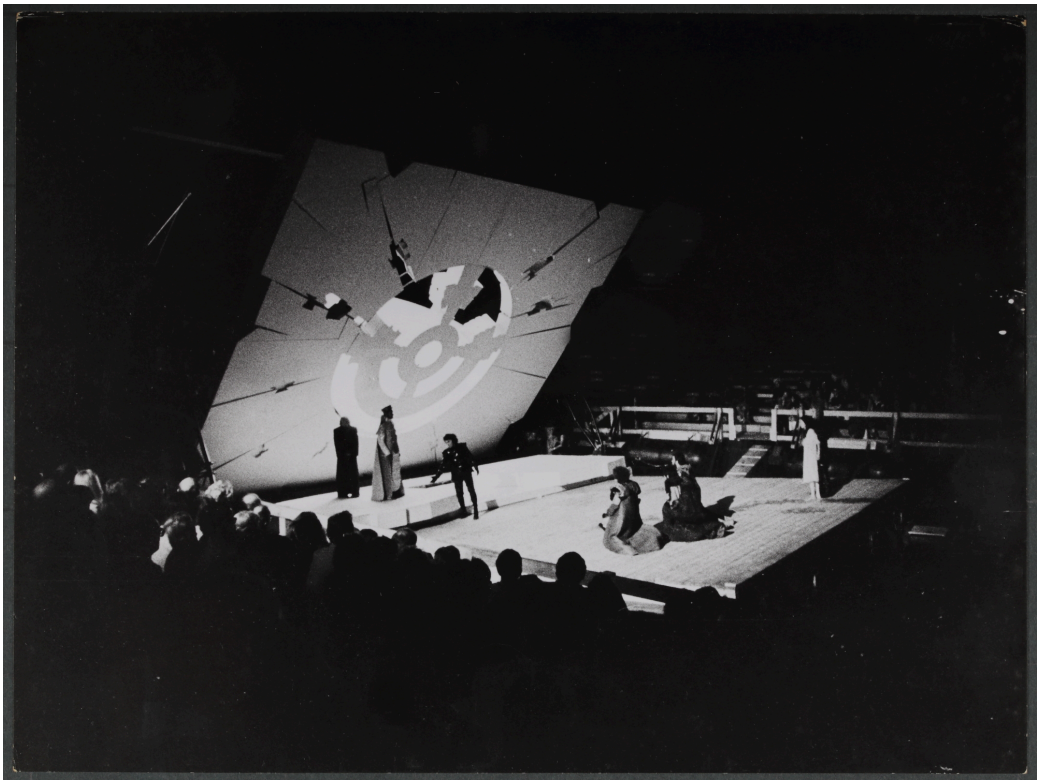
Das Kätchen: dall’acqua, alla terra, al fuoco

Di fronte alla mancata agibilità, la committenza propone di ridurre il movimento dei pontoni all’unica possibilità accolta dalla polizia: un semplice avanti e indietro di fronte alla riva, senza rotazioni. Contrattualmente obbligato a firmare la regia per garantire il pagamento della compagnia, Ronconi decide di non scendere a un penalizzante compromesso e ripensa rapidamente l’intero spettacolo in una versione di ripiego, ossia in formato statico, facendo a meno della quasi totalità degli elementi scenici, tutti progettati per scivolare sull’acqua. Contestualmente Pomodoro rinuncia ad assumere la responsabilità dell’allestimento scenico e all’intera compagnia è ingiunto di evitare ogni polemica pubblica (SAZ, Foglio dattiloscritto s.d. e Bozza di modifica al Contratto 25 maggio 1973 tra la Città di Zurigo e Luca Ronconi per la Cooperativa Tuscolano, s.d.). Non sappiamo se la richiesta di riconoscimento della regia nacque da un reale rischio di ritiro della firma del regista dall’allestimento (si sarebbe trattato di un *unicum* nella sua carriera e comunque di un *absurdum*, essendo coproduttrice la cooperativa di cui era presidente) o, più probabilmente, da un atteggiamento cautelativo da parte della municipalità. Ciò che importa è che il fatto sottolinea la drammaticità dello iato fra lo spettacolo immaginato e lo spettacolo realizzato, e impone prudenza nell’approccio al secondo, che non è dunque altro che il risultato di un compromesso doloroso e obbligato fra le ambizioni artistiche originarie e le concrete possibilità di realizzazione.

Il debutto dello spettacolo è posticipato all’11 agosto. Al pubblico viene distribuito un comunicato, che riassume la situazione e di cui riportiamo le frasi finali:

> Regisseur und Bühnenbildner stellte dies vor die nicht einfache Aufgabe, ein neues Konzept auszuarbeiten, welches ohne das Element der Tribünenbewegung auskommt. In kurzer Zeit hat es Luca Ronconi unternommen für „Das Kätchen von Heilbronn“ in wenigen Tagen eine Lösung zu suchen, welche der neuen räumlichen Situation Rechnung trägt. Die Bühnenelemente von Arnaldo Pomodoro waren teilweise auf die Bewegungsabläufe der verschiedenen Flossen abgestimmt. Die Inszenierung übernimmt seine zentrale Skulptur am Ufer; im übrigen zeichnet Pomodoro, im Einverständnis mit dem Regisseur, für die Gestaltung der Bühne nicht mehr verantwortlich (SAZ, Foglio dattiloscritto s.d.).
> [Questo [la mancata agibilità concessa dalla polizia] ha posto il regista e lo scenografo di fronte al difficile compito di ideare una nuova regia senza il movimento delle tribune. In poco tempo Luca Ronconi è riuscito a trovare una soluzione per *Das Kätchen von Heilbronn* che tenesse conto della nuova situazione spaziale. Gli elementi scenici di Arnaldo Pomodoro erano stati in parte adattati ai movimenti delle zattere. L’allestimento riprende la sua scultura centrale sulla riva; per il resto, Pomodoro, in accordo con il regista, non è più responsabile della progettazione della scena].

La versione terrestre vede gli spettatori seduti (con le spalle rivolte al lago) sui pontoni saldamente ancorati alla riva e l’azione svolgersi a terra, sulla piattaforma concepita da Pomodoro, unico elemento rimasto della fantasmagoria scenica prevista. Con grande delusione delle



5 | Fotografia di Das Kätchen von Heilbronn, versione all'aperto (Zürichhorn), 1972 (dal sito lucaronconi.it).

aspettative del pubblico, pronto a scoprire in *Kätchen* una "Orlandos Tochter" ("figlia di Orlando": Bachmann 1972), la rinuncia agli effetti scenici è totale e programmatica, solo in parte attenuata dalla poesia dei fiabeschi costumi di Elena Mannini e dall'espressività delle luci di Storaro [Fig. 5]. Completamente giocato sul piano della recitazione, lo spettacolo si rivela difficile alla comprensione del pubblico di lingua tedesca. Perplessa di fronte a una gestualità ampia, "italiana" (un aggettivo che segnala un *cliché* interpretativo basato su luoghi comuni oppure il residuo di una recitazione originariamente pensata per una situazione ambientale diversa?), che viene percepita come stridente rispetto alla parola di Kleist, la critica si divide fra quanti sospendono il giudizio e quanti cavalcano la polemica, forse anche spinti da questioni di politica cittadina che travalicano lo spettacolo teatrale.

Dopo la prima dell'11 agosto, a causa del cattivo tempo, tutte le recite rimanenti si svolgono allo Schützenhaus Albisgütli, un ampio salone di forma rettangolare, in una zona periferica e collinare della città, dove va in scena la versione al chiuso e dove la compagnia stava anche provando l'*Orestea*. La leggenda vuole che in quell'agosto Zurigo sia stata ininterrottamente tempestata dalla pioggia, ma non è da escludere che lo spostamento delle recite sia stato anche calcolato come il 'male minore' di fronte al disastro di Zürichhorn, che sia cioè stato una

mossa strategica per contenere i costi delle repliche (certo maggiori nella versione all'aperto, pure se amputata) e per recuperare il tonfo della prima, offrendo una versione meno straordinaria, ma di piena dignità realizzativa. Una lettera dell'8 agosto in cui Vitali, ipotizzando ridotto concorso di pubblico, dichiara ad Andrea Schuler (l'avvocata della compagnia sul territorio svizzero), che sarà garantito solo un terzo delle recite a contratto (dieci delle trenta previste) e offre un risarcimento dei danni dice bene dell'attenzione mantenuta dalla Präsidialabteilung sugli aspetti economici (in effetti, nel progetto originario si era contato parecchio sui ricavi da sbigliettamento).

Ma anche il tentativo di riabilitazione ha un inaspettato sapore amaro. Come nella versione all'aperto e come sempre in Ronconi, la struttura scenica avrebbe dovuto essere il tramite privilegiato per rendere evidente la chiave di lettura. Scrive il regista nel Programma di sala:

> In der Version für den geschlossenen Raum wird auf schaukelartigen, beweglichen Rampen und verschiedenen Ebenen gespielt. Diese Bewegungen sollen mit den wechselnden Beziehungen und Stellungen der Personen während des Ablaufs des Stücks übereinstimmen. Die Bühne ist gewissermassen eine bewegliche Skulptur oder eine Art von riesigem Kinderspielzeug.
> [Nella versione al chiuso si reciterà su rampe mobili e dondolanti e su diversi piani. Questi movimenti saranno accordati con le cangianti relazioni e posizioni dei personaggi durante lo svolgersi del dramma. La scena è in qualche modo una scultura mobile o una sorta di enorme giocattolo per bambini].

In effetti lo spazio scenico ad Albisgütli è formalmente coerente con il progetto che era stato inviato alla municipalità:

> Il dispositivo scenico della *Kätchen von Heilbronn* consiste di una struttura di ferro [...], praticabile in tre livelli, che racchiude un palcoscenico formato da una parte anteriore fissa e da una posteriore mobile, che un meccanismo a bilancia permette di inclinare fino a un angolo di circa 60°. La costruzione è inoltre provvista di un soffitto diviso trasversalmente in due parti uguali, comandate ciascuna da un motore da ascensore e in grado di calare dall'alto fino a raggiungere il piano palcoscenico e di salire di nuovo. Sia la parte mobile del palcoscenico che i soffitti sono provvisti di botole (SAZ, Testo s.d., su carta intestata della Cooperativa Tuscolano).

Ma, con grande sorpresa della committenza, la struttura coincide sostanzialmente con lo scheletro della scatola scenica progettata da Job per l'*Orestea*, di cui peraltro non vengono utilizzati i meccanismi di movimento (per problemi di funzionamento, ma pare di intuire anche per una consapevole rinuncia) [figg. 6-7]. Al di là del ripresentarsi del problema sicurezza (risolto con alcune modifiche il giorno precedente alla 'seconda prima'), il reimpiego di un dispositivo nato (o convertito strada facendo?) per un altro spettacolo e il disinteresse esplicitamente espresso da parte della compagnia per la variante al chiuso tradiscono la promessa del doppio spettacolo e aprono un contenzioso in merito al mancato rispetto delle condizioni contrattuali (SAZ, Lettera 15 agosto 1972, da Vitali a Schuler).

Nonostante un riscontro non infelice sulla stampa, il 23 agosto le recite di *Kätchen* terminano con dieci giorni di anticipo e la centaurica struttura, dalla doppia natura scenica, viene man-

6-7 | Christian Altorfer, Fotografie di *Das Kätchen von Heilbronn*, versione al chiuso (Schützenhaus Albisgütli), 1972 (SAZ).

data al BITEF (con il quale si aprirà un ennesimo problema in merito alla copertura dei costi di smontaggio e spedizione) per la messinscena di *Orestea*.

A Zurigo, nei pressi di Zürichhorn, rimane la piattaforma di Pomodoro, in attesa che vengano definite, fra lo scenografo e il Comune, le questioni relative alla copertura dei costi di realizzazione. La vicenda si protrae senza trovare soluzione e, dopo varie segnalazioni della polizia che chiede la rimozione della scultura per motivi di sicurezza, la notte del 5 gennaio 1973 scoppia un incendio doloso appiccato da ignoto (documentazione in SAZ e in FAP). Se nel dramma di Kleist la protagonista esce illesa dall'incendio del castello di Strahl e supera magicamente la "prova del fuoco", ben diverso destino occorre alla scultura di Pomodoro, quasi completamente distrutta dalle fiamme che ne cancellano i resti[6].

Il sogno di due artisti visionari

La natura profonda di *Das Kätchen von Heilbronn* è quella di essere "un avvenimento teatrale che avrebbe potuto essere e non è stato" (Tian 1972) e perciò lo spettacolo viene considerato capostipite del 'filone impossibile' della teatrografia ronconiana, "piena, a ben vedere, di aborti o fallimenti o sogni impossibili rimasti nel cassetto, non meno significativi per capire il suo approccio alla scena dei grandi spettacoli che lo hanno reso famoso" (Longhi 2015, 9).

È interessante a questo punto notare che nel 1983 il progetto della piattaforma per *Kätchen* viene esposto allo Studio Marconi di Milano in una mostra intitolata *Arnaldo Pomodoro: progetti in forma di sculture*, che raccoglie prevalentemente progetti destinati a non trovare la via del compimento (Bortolon 1983). Sono passati dieci anni dall'avventura zurighese e la critica ha nel frattempo preso in carico la significatività di una linea visionaria anche nel lavoro dello scultore, il quale al principio degli anni Settanta "began to conceive of a large-scale, site-specific art that might challenge architectural prerogatives" (Hunter 1982, 140; Mussa 1984, 15). Ecco allora che nel catalogo di Hunter troviamo il principale elemento scenografico kleistiano (anonimizzato nella formula di *Piattaforma di Palazzo degli spettacoli*) ad aprire la serie

dei grandi progetti urbanistici irrealizzati, come il *Movimento di crollo* (1972-73, per Milano) o il celebre *Progetto per il nuovo cimitero di Urbino* (1974).

Das Kätchen von Heilbronn segna così l'incontro (rimasto unico) fra due artisti visionari, alle prese con un testo il cui fascino stava proprio in quella non linearità e in quell'irrazionale, che a lungo lo resero inaccettabile nei repertori.

Anche Kleist, del resto, fu scontento delle modifiche che ebbe ad apportare alla sua *Kätchen* perché fosse trasferita dalla leggera pagina della scrittura alla viva materialità del palcoscenico del Theater an der Wien, come scrisse in una lettera a Marie del maggio 1811: "Era inizialmente una splendida invenzione e solo l'intento di renderla adatta alla scena mi ha indotto a infelici interventi che ora deploro" (Carpi 2011, 1187). Dal testo alla scena, il percorso della sonnambula Kätchen era stato dunque fin dai primi passi sdrucciolevole.

Nella vicenda zurighese del doppio spettacolo incompiuto è allora proprio la sospensione tra ciò che fu fantasticato e sognato e ciò che fu realizzato a dirci quanto il lavoro di Ronconi e Pomodoro fosse intrinsecamente klestiano, giacché – non dimentichiamolo – nell'autore tedesco il fenomeno del sonnambulismo aveva destato curiosità non solo sul piano scientifico e medico, non solo come via intuitiva verso l'inconscio, ma anche come analogia della fantasia poetica, delle sue sfide, delle sue visioni – dunque anche delle sue *débâcle*.

Note

[1] Rimando al sito dedicato a Luca Ronconi per la locandina. Il titolo completo del dramma è *Kätchen von Heilbronn oder die Feuerprobe*, ovvero *Caterina di Heilbronn o la prova del fuoco*. In italiano spesso il titolo viene tradotto mantenendo l'originale Kätchen: fu questa la scelta anche di Giorgio Zampa che tradusse il testo per l'allestimento ronconiano (Zampa 1972).

[2] L'articolo si basa sulla documentazione conservata fra le carte della Präsidialabteilung (V.B. c.64., 3.1.10.6. *Veranstaltungen im Theater 11*, 1972) nell'Archivio comunale di Zurigo (Stadtarchiv Zürich, d'ora in poi SAZ) e nell'Archivio della Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano (d'ora in poi FAP), parzialmente consultabile anche on-line, a partire dal *Catalogue raisonné* dell'artista. Nell'Archivio Luca Ronconi, presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee a Venezia (d'ora in poi ASAC, ALR) si trovano, inoltre, una decina di fotografie (disponibili anche sul sito dedicato a Luca Ronconi), il copione dello spettacolo e una tesi di laurea (quest'ultima non è stata consultata). Per la preziosa assistenza nella ricerca desidero ringraziare Nadine Schwald (SAZ) e Ilaria Sgaravatto (FAP). Sono grata anche a Marco Beltrame e Ilaria Lepore per avermi assistito nella consultazione remota di ASAC, ALR, e a Christian Altorfer, allora agli inizi della sua carriera di fotografo, per avere concesso la pubblicazione delle sue fotografie inedite conservate in SAZ. Le traduzioni dal tedesco sono mie.

[3]) Il programma di sala è conservato in SAZ e in FAP; sul sito dedicato a Luca Ronconi è pubblicato quello che potrebbe essere il testo originario: *Kätchen von Heilbronn. Nota di Luca Ronconi raccolta da Franco Quadri*.

[4] Cito da un prezioso testo dattiloscritto di quattro pagine che riassume le ipotesi di distribuzione e le linee progettuali dello spettacolo a uno stadio che potrebbe coincidere con la seconda metà di giugno 1972, quando si tenne la conferenza stampa di presentazione. In Calbi 2012, 53 lo stesso testo è pubblicato in lingua italiana, con il titolo *La sfida dell'acqua* ed erroneamente attribuito a Franco Quadri:

senz'altro di pugno del critico, il manoscritto conservato in FAP non è però altro che la traduzione di un documento evidentemente prodotto dalla Präsidialabteilung.

[5] Riprendo qui un gioco di parole di sapore shakespeariano con cui il critico della rivista "Theater Heute" definisce lo spettacolo "un trauma di una notte d'estate" (Bachmann 1972, 26).

[6] Chissà se non si debba proprio a questo simbolico epilogo, la scelta di Quadri 1973 di intitolare il capitolo dedicato a *Kätchen* con il sottotitolo del dramma di Kleist (*La prova del fuoco*)? Da notare, inoltre, che in FAP la documentazione è archiviata non con il titolo *Kätchen von Heilbronn*, ma con *La prova del fuoco*.

Riferimenti bibliografici

Bachmann 1972
D. Bachmann, *Kätchen auf dem Wasser. Luca Ronconi inszeniert Kleists Stück auf dem Zürich See*, "Theatre Heute" 13/9 (settembre 1972), 26-28.

Bortolon 1983
L. Bortolon, *Tra utopia e realtà, le invenzioni di Arnaldo Pomodoro*, "Grazia", 2202/56 (8 maggio 1983), 29.

Calbi 2012
A. Calbi (a cura di), *Arnaldo Pomodoro. Il teatro scolpito*, Milano 2012.

Carpi 2011
A.M. Carpi, *Notizie sui testi e note di commento*, in Ead. (a cura di), H. von Kleist, *Opere*, Milano, 2011, 1137-1328.

Ebs 1972
Ebs, *Ronconi rehabilitiert*, "Die Tat" (19 agosto 1972).

Hunter 1982
S. Hunter, *Arnaldo Pomodoro*, New York 1982.

Kleist [1811] 1972
H. von Kleist, *Kätchen di Heilbronn ovvero La prova del fuoco. Grande dramma storico-cavalleresco* [*Das Kätchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe. Ein großes historisches Ritterschauspiel*, 1811], a cura di G. Zampa, Milano 1972.

Kretz 1972
P. Kretz, *Pompöses Fiasko*, "Die Woche" (16 agosto 1972).

Kröger 2005
U. Kröger, *Vitali Christoph*, in *Theaterlexikon der Schweiz. Dictionnaire du théâtre en Suisse. Dizionario teatrale svizzero. Lexikon da teater svizzer*, a cura di A. Kotte, S. Gojan, J. Aguet, P. Lepori, Zürich 2005.

Longhi 2015
C. Longhi, *Per Luca Ronconi (1933-2015): quasi una 'leçon de ténèbres'*, "Drammaturgia" XII/2 (2015), 7-16.

Marchetti 2016
M. Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*, Catanzaro 2016.

Milanese 1973
C. Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Milano 1973.

Mussa 1984
I. Mussa (a cura di), *Luoghi fondamentali. Sculture di Arnaldo Pomodoro*, Milano 1984.

Pomodoro 2014
A. Pomodoro, *Il lavoro teatrale*, in S. Esengrini (a cura di), *Forma, segno, spazio. Scritti e dichiarazioni sull'arte*, Falciano 2014, 84-85.

Quadri 1972
F. Quadri, *Acqua per Kleist, lepri per Eschilo*, "Sipario" 312 (ottobre 1972), 12-15.

Quadri 1973
F. Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino 1973.

Quadri 1982
F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Torino 1982.

Randi 2005
E. Randi, *Il motivo della quête nella Caterina di Heilbronn kleistiana*, "Il castello di Elsinore" XVIII/52, (2005) 5-21.

Ronconi 2019
L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano 2019.

Schloker 1972
G. Schloker, *Gebremster Wellenschlag*, "Deutsches allgemeines Sonntagsblatt" (27 agosto 1972).

Voser 1972
[I.] Voser, *Ronconi furioso*, "Die Weltwoche" (9 agosto 1972).

Tian 1972
R. Tian, *A Ginevra teatro acquatico*, "Il Secolo XIX" (13 agosto 1972).

Tomassini 2018
S. Tomassini, *New York furioso: Luca Ronconi e quelli dell'*Orlando *a Bryant Park (1970)*, Venezia 2018.

Zampa 1972
G. Zampa, *Prefazione*, in H. von Kleist, *Kätchen di Heilbronn*, Milano 1972.

English abstract

The article focuses on the legendary staging of *Kätchen von Heilbronn* by Heinrich von Kleist, a production commissioned to Ronconi by the city of Zurich for the summer of 1972. It was an extraordinary project in terms of staging and at the limits of feasibility (the sets were entrusted to the sculptor Arnaldo Pomodoro), which was never staged in its completed form for safety reasons. Exploiting the documentation preserved in the archives, the article attempts to reconstruct the production process of the spectacle, focusing on the conception and tracing its organisational and stagecraft challenges.

keywords | Theater direction; Luca Ronconi; Arnaldo Pomodoro; Heinrich von Kleist.

Die Bakchen (Le Baccanti, 1973) e Die Vögel (Gli Uccelli, 1975) al Burgtheater

Sonia Bellavia

Introduzione

Lanciando l'intervista rilasciata da Luca Ronconi all'autore e giornalista Gernot Zimmermann, lo speaker dall'emittente radiofonica ORF (la Radiotelevisione nazionale austriaca, con sede a Vienna), in una messa in onda dell'11 novembre 1995 presentava il regista come uno degli uomini di teatro italiani più importanti del Novecento (insieme a Giorgio Strehler); sottolineando il rapporto particolare che lo legava alla cultura austriaca. "Kein Theatereggiseur", dichiarò la ORF, "hat mehr getan für die Verbreitung der österreichischen Literatur auf italienischen Bühnen als Luca Ronconi" [Nessun regista teatrale ha fatto più di Luca Ronconi, per la diffusione della letteratura austriaca sulle scene italiane][1].

Un rapporto stretto, 'figlio', verosimilmente, della prima visita del futuro regista a Salisburgo, negli anni dell'adolescenza – quando vide lo *Jedermann* di Hofmannsthal "con la regia ripresa da quella di Max Reinhardt" (Ronconi 2019, 49) – e doppiamente declinato: in una serie di allestimenti delle opere dei maggiori, fra gli autori della *Jahrhundertwende*, per un verso. Basti citare i viennesi Hugo von Hofmannsthal (*Der Turm* 1978), Arthur Schnitzler (*Al Pappagallo verde e la contessina Mizzi* nel 1978 e poi, nel 2005 *Il Professor Bernardi*), Arno Holz (*Ignorabimus*) e Karl Kraus (*Gli ultimi giorni dell'umanità*, 1995). Dall'altro, in una serie di allestimenti di opere d'altra matrice geografica e temporale, ma messe in scena in Austria. Ad esempio, *Die Riesen vom Berge* (*I Giganti della montagna*) di Pirandello – ricordato dallo speaker della ORF come un successo straordinario – prodotto dai Salzburger Festspiele nel 1994, in occasione dell'inaugurazione della nuova sede del Pernes Insel; e presentato, tra l'altro, esattamente lo stesso anno in cui Giorgio Strehler lo portava per la seconda volta, dopo 45 anni, al Burgtheater di Vienna[2]. Ed era stato proprio sullo storico palcoscenico della città danubiana, che aveva cominciato tempo prima a rinsaldarsi il legame fra l'Austria e Ronconi. A partire, precisamente, dalla primavera 1973, quando il regista italiano fu invitato dal Burgtheater ad allestire uno degli spettacoli ospiti delle ventitreesime Wiener Festwochen: lo storico festival culturale viennese, nato nel 1927, che si svolge ogni anno per cinque settimane, nei mesi di maggio e giugno. Una *kermesse* che produce anche allestimenti internazionali e vive dell'alternanza di spettacoli di prosa, opera e danza, provenienti da tutto il mondo. Per un totale di 40 produzioni in media, con 175 spettacoli e 70 concerti.

Nel 1973, quando Ronconi vi è presente la prima volta, l'evento risulta sovvenzionato dalla comunità di Vienna, dal Ministero per l'Istruzione e per l'Arte, dalle Camere del Commercio e

del Lavoro e dall'Ente del Turismo viennese. Il programma che quell'anno sarebbe stato presentato fra il 19 maggio e il 17 giugno prevedeva, oltre alle *première* teatrali, anche mostre, eventi 'di quartiere' (dislocati nei *Bezirke* della città), concerti (anche nelle Chiese), balli (compresi i folkloristici), opere e operette.

Presente con un paio di produzioni proprie, le Wiener Festwochen inglobavano quelle già in essere nel circuito teatrale della città; alcune straniere, altre 'miste'. Ovvero, produzioni autoctone, ma allestite da registi stranieri: il 29 maggio, al Burgtheater (e con l'*ensemble* della Burg), il regista fiorentino Roberto Guicciardini presentò *Candide*, 'da' (non 'di') Voltaire[3] e sullo stesso palcoscenico, qualche giorno dopo, il 9 giugno[4], debuttò la tragedia euripidea *Die Bakchen* (*Le Baccanti*), diretta da Luca Ronconi[5].

Il regista italiano è ancora partecipe delle Wiener Festwochen nel 1975 (24 maggio-22 giugno), l'anno in cui prende la direzione della Sezione Teatro della Biennale di Venezia (che terrà fino al 1977), e sempre con un testo greco antico. Una commedia, questa volta: *Die Vögel* (*Gli Uccelli*) di Aristofane, che va in scena al Burgtheater il 19 aprile (con repliche il 9, 12, 15 e 17 giugno) e viene riproposta per l'appunto nel mese di maggio (nei giorni 28, 30 e 31), nel quadro del festival viennese. A completare l'impegno di Ronconi con Vienna e il 'suo' teatro antico, arriva infine *Die Orestie* (*L'Orestea*): la trilogia tragica di Eschilo (*Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*), prodotta dal Burgtheater e messa in scena il 20 marzo 1976 (l'anno in cui il teatro festeggiava il proprio bicentenario); per essere anch'essa replicata nell'ambito delle Wiener Festwochen, che quell'anno si svolsero fra il 20 maggio e il 22 giugno.

Non era, quella, la prima volta che Ronconi allestiva la trilogia eschilea. L'aveva già presentata quattro anni prima (il 20 settembre 1972) al Festival di Belgrado, con una produzione interamente italiana. È questo il motivo per cui si è deciso qui di non prenderla in considerazione, preferendo concentrare il *focus* sulle due produzioni pensate espressamente per Vienna. Considerato anche che la scelta della trilogia eschilea fu, per così dire, 'imposta'. Giovanni Agosti sostiene infatti che al momento di firmare l'accordo con il Burgtheater, "Ronconi aveva previsto [...] che il terzo spettacolo fosse non l'*Orestea*, ma una riedizione de *La tragedia del vendicatore*" di Thomas Middleton (1608), che aveva debuttato al Metastasio di Prato il 9 marzo 1970 (Ronconi 2019, 153 nt. 10).

Rappresentative dei generi maggiori della classicità, la tragedia euripidea e la commedia aristofanesca paiono dunque a buon diritto esemplari per saggiare il rapporto del regista col dramma antico e la dimensione internazionale del suo teatro. Sia l'una che l'altra vennero allestite nella capitale austriaca quando il Burgtheater si trovava sotto la guida del viennese Gerhard Klingenberg (al secolo Gerhard Schwabenitzky; 1929-2024), ex attore del Berliner Ensemble e regista presso svariati palcoscenici tedeschi, prima di approdare alla direzione del prestigioso *Hoftheater* di Vienna, che terrà dal 1971 al 1976.

Le Baccanti

I – Il progetto

L'invito rivolto a Ronconi rispondeva all'idea di un Burgtheater europeo, che Klingenberg – volendo segnare una svolta rispetto alle direzioni precedenti – cercò di realizzare coinvolgendo registi stranieri, di fama internazionale. Uno dei suoi grandi meriti fu in effetti quello di aver portato a Vienna i registi europei d'avanguardia all'epoca: quelli di Claus Peymann (che fra mille polemiche avrebbe guidato il Burgtheater dal 1986 al 1999), di Giorgio Strehler, Luca Ronconi e Jean-Louis Barrault[6] - al quale il regista italiano riconosce di dovere il suo "primo vero spettacolo su una tragedia classica" (Ronconi 2019, 220) – di Roberto Guicciardini e del fondatore della Royal Shakespeare Company (nonché direttore, dal 1973 al 1988, del National Theatre di Londra) Peter Hall, sono solo alcuni dei nomi che allestirono spettacoli sotto la sua direzione. Dirà Klingenberg nel corso di un'intervista:

> Ich hatte diese europäische Vision lange, bevor es die Europäische Union gab. Ich finde, das Burgtheater darf nicht einfach ein weiteres bundesdeutsches Großtheater sein. Man muss Regisseure aus ganz Europa suchen. Ich glaube, das wäre der einzige überdurchschnittliche Weg des Burgtheaters (APA 2014).
> [Avevo questa visione europea molto prima che esistesse l'Unione Europea. Non credo che il Burgtheater debba essere solo un altro grande teatro tedesco. Bisogna cercare registi da tutta Europa. Credo che questo sia l'unico modo per far[lo] progredire].

Nel novero dei grandi registi da reclutare rientravano, come si è visto, anche gli italiani, presenti con i loro 'classici', nazionali e/o stranieri: il 9 novembre 1974, sul primo palcoscenico di Vienna Giorgio Strehler allestì L*a trilogia della villeggiatura* di Carlo Goldoni e il primo marzo 1977 Guicciardini presenterà la *Mandragola* di Niccolò Machiavelli (traduzione e adattamento di Rudolf Weys); dividendo in pratica il palcoscenico (ancora) con Strehler, che quell'anno (e fino alla fine di febbraio 1978) sarà presente al Burgtheater con *Das Spiel der Mächtigen* [*Il gioco dei potenti*] di Shakespeare, già allestito al Piccolo di Milano nella stagione 1964-1965.

Luca Ronconi, che dal 1969 si era imposto alle cronache teatrali con l'ormai celeberrimo *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto a Spoleto, riprese invece nella capitale austriaca, nel periodo che egli stesso definisce di "volontario esilio" (deciso a seguito di traversie finanziarie legate all'*Orestea*, Ronconi 2019, 50-51), il discorso aperto l'anno prima con la trilogia di Eschilo a Belgrado; portata poi, nel luglio 1973, a Spoleto, nella Chiesa di San Nicolò. Lavorò cioè – sebbene non per scelta propria, poiché gli spettacoli gli furono commissionati dalla direzione del Burgtheater, che conserva i contratti (non consultabili per ragioni di *privacy*) – sui testi che la tradizione storiografica colloca agli albori della storia del teatro. A cominciare dal genere tragico, il primo a essere rappresentato nell'antichità. Prima ancora dell'istituzione ad Atene degli agoni dionisiaci (Belardinelli 2023, 3).

Lasciato Eschilo alle spalle, il regista si confrontò dunque con Euripide (dopo Eschilo e Sofocle l'ultimo, in senso cronologico, della triade dei grandi tragici greci) e le sue *Baccanti* (406-407 a.C. circa): la tragedia che significativamente rimanda, in virtù della presenza di Dioniso, alla

fondazione stessa del teatro, dono del dio dell'ebbrezza agli uomini, secondo la leggenda antica. Nell'idea di Ronconi, "questa origine [verrà] assunta come ipotesi" non per celebrare l'origine mitica del teatro, bensì "per mostrare la dissoluzione e l'allontanamento temporale d[e]i due miti – uno culturale e uno religioso – al contempo: la scomparsa della fiducia nella capacità del teatro di comunicare e la perdita di una visione sacra del mondo" (Ronconi 1973, s.p.).

Da qui, insieme allo scenografo e costumista Pier Luigi Pizzi, suo collaboratore dal 1971, quando con lui allestì *Carmen* di Bizet all'Arena di Verona[7], il regista prese le mosse per realizzare una messa in scena dalla forte valenza metateatrale. Lo spettacolo, affermò nei fatti il regista, "non puntava sulla metamorfosi di un mito, ma sull'evoluzione e sulla permanenza di una tradizione, quella del teatro, di cui mostrare il funzionamento nella convenzione della scena all'italiana" (Ronconi 2019, 230).

Il luogo d'azione non era dunque né una riproduzione del teatro greco delle origini, né il palco del Burgtheater, a scatola ottica "che altera e falsifica le caratteristiche originali della tragedia greca", ma "un palcoscenico che rappresenta[va] solo sé stesso" (Ronconi 1973, s.p.), facendosi essenza e 'sintesi' del teatro. Tutto ciò che di sacrale accadeva ne *Le Baccanti* era sollecitato dall'essere all'interno di quello spazio (Bizzarri 2016, 15).

La risultante sarebbe stata un allestimento di forte impatto visivo, poiché *thèatron* è etimologicamente il "luogo per vedere" ed è ormai nota l'attenzione che i drammaturghi antichi (in particolare i tragediografi) rivolgevano "a una messinscena che sollecitasse la vista degli spettatori, cui veniva talora attribuita una maggiore importanza rispetto all'udito" (Belardinelli 2023, 1-2). E a puntare particolarmente sull'assetto visivo fu proprio Euripide, al quale era assai cara la macchina teatrale dell'*ekkyklema* (Belardinelli 2023, 1-2). Anche per questo, è attraverso la sua opera che Ronconi intende restituire, del teatro, soprattutto la sua origine di luogo della visione, demandando l'assunto all'evidenza delle immagini create da Pizzi e in cui lo scenografo indica la chiave di lettura per il "linguaggio esoterico e dissacrante"[8] utilizzato dal regista. Con il fine di allontanare l'idea consunta e stereotipata che del classico ha consegnato la tradizione. Per mostrare quanto di morto, oggi, essa contenga. Un'intenzione chiaramente espressa nel testo che il regista italiano ha consegnato al *Programmheft* (programma di sala) del Burgtheater e in cui rivela l'assunto di base del suo spettacolo:

> Anstatt Analogien zwischen den Situationen der Tragödie und unserer heutigen Welt zu suchen, ziehe ich es vor, sie bewußt in jene Vergangenheit zurückzustoßen, aus der sie uns überliefert ist [...]. An der Entfernung, welche zwischen uns und den Klassikern liegt, läßt sich unser eigenes Fortschreiten erkennen. Unsere Darstellung versteht sich als Parabel der Auflösung einiger Grundelemente unserer durch die Epoche des Humanismus geprägten Kultur. Dies geschieht in Form einer diachronischen Aufführung einer griechischen Tragödie, das heißt, eine Aufführung, die den Zeitraum seit der Renaissance – dem Augenblick der Wiedergewinnung der griechischen Kultur – umfaßt (Ronconi 1973, s.p.).
>
> [Invece di cercare analogie tra le situazioni della tragedia e il nostro mondo di oggi, preferisco respingerla consapevolmente nel passato da cui ci è stata tramandata [...]. Il nostro stesso

progresso si riconosce dalla distanza che ci separa dai classici. La nostra rappresentazione è una parabola della dissoluzione di alcuni elementi fondamentali della nostra cultura, plasmata dall'era dell'umanesimo. Si tratta di una rappresentazione diacronica di una tragedia greca, cioè di una rappresentazione che copre il periodo successivo al Rinascimento: momento della ripresa della cultura ellenica].

La prospettiva di Ronconi, lo anticipiamo, sarà piuttosto contestata dalla stampa viennese. Il critico di "Die Furche", Karl Maria Grimme, dirà che il regista si era mostrato incapace di cogliere "das Wesentliche dieser Tragödie", l'essenza delle *Baccanti* (Grimme 1973), mentre Piero Rismondo scriverà su "Die Presse":

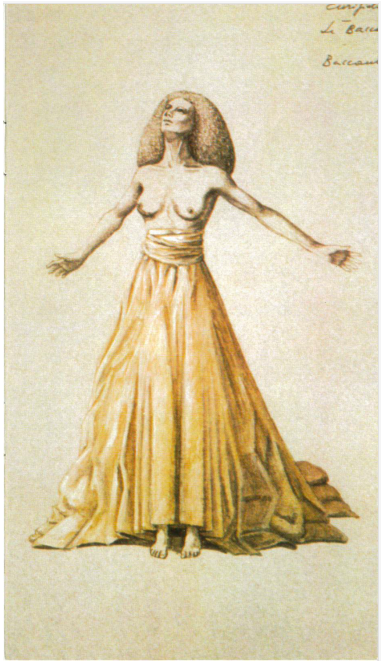
> Intellektuell und spektakulär zugleich ist die Inszenierung der Bakchen des Euripides durch den Italiener Luca Ronconi am Burgtheater. Eine intensive eigenwillige Stilklitterung. Bewußt keine Spur von 'Deutung', bewußt keine Spur eines Versuchs, der Antike nachzugehen. Auch nicht, den Text zu 'aktualisieren'. Vielmehr unter großem optisch-maschinellem Aufwand ein ostentatives Spiel mit Formen. Das Stück wird zu einer manieristischen Vision. Man beobachtet kühl die Emotionen (Rismondo 1973).
> [Al contempo intellettuale e spettacolare è la messinscena di Ronconi delle *Baccanti* di Euripide. Uno scontro stilistico intenzionalmente idiosincratico. Volutamente nessuna traccia di 'interpretazione', volutamente nessuna traccia di un tentativo di risalire all'antichità. Né alcun tentativo di 'attualizzare' il testo. Piuttosto: un ostentato gioco di forme con grande sforzo visivo e meccanico. L'opera diventa una visione manierista. Si osservano le emozioni con freddezza].

II – L'esito

Sulla base di una non meglio precisata traduzione italiana del testo greco, Ronconi aveva iniziato a concepire l'allestimento della tragedia euripidea nei due mesi antecedenti il debutto. E continuò a elaborarlo e precisarlo a Vienna, durante le prove: momento in cui, nel contatto con gli attori, "lo spettacolo si dispone naturalmente". "Alle prove", dichiara Ronconi, "arrivo con un'idea molto precisa di un testo [ma] non ho già in testa lo spettacolo finale bell'e fatto. [...] Semmai ho in testa una mappa dello spettacolo che può trasformarsi in una specie di caccia al tesoro con un andamento diverso di prova in prova, pur rimanendo intatta la mappa" (Ronconi 2019, 196). Nella prima fase di costruzione dello spettacolo, il regista italiano ebbe il totale sostegno del personale del Burgtheater, che si dimostrò pienamente collaborativo, una volta superate le discordanze iniziali. Discrepanze, racconta Pier Luigi Pizzi[9], originate da un diverso *modus operandi*: sia lui che Ronconi tendevano a ritoccare continuamente la scenografia, anche quando – e anzi, proprio per quello – era stata già montata in palcoscenico. Nei teatri d'area germanofona, il lavoro è invece molto più 'metodico'. Una volta consegnati i bozzetti al laboratorio di scenotecnica e i figurini alla sartoria, le maestranze – considerandoli definitivi – procedono all'esecuzione. In questo caso, invece, si trattava di lavorare pensando a un'opera aperta, un vero e proprio *work in progress*. Capito questo, l'incomprensione iniziale fu superata, sopraggiunsero l'accordo e una piena collaborazione.

Mentre Pizzi era impegnato con il laboratorio scenografico e la sartoria del teatro – che sotto la sua supervisione realizzò i costumi 'metafisici' ispirati alle pitture di Giorgio De Chirico e

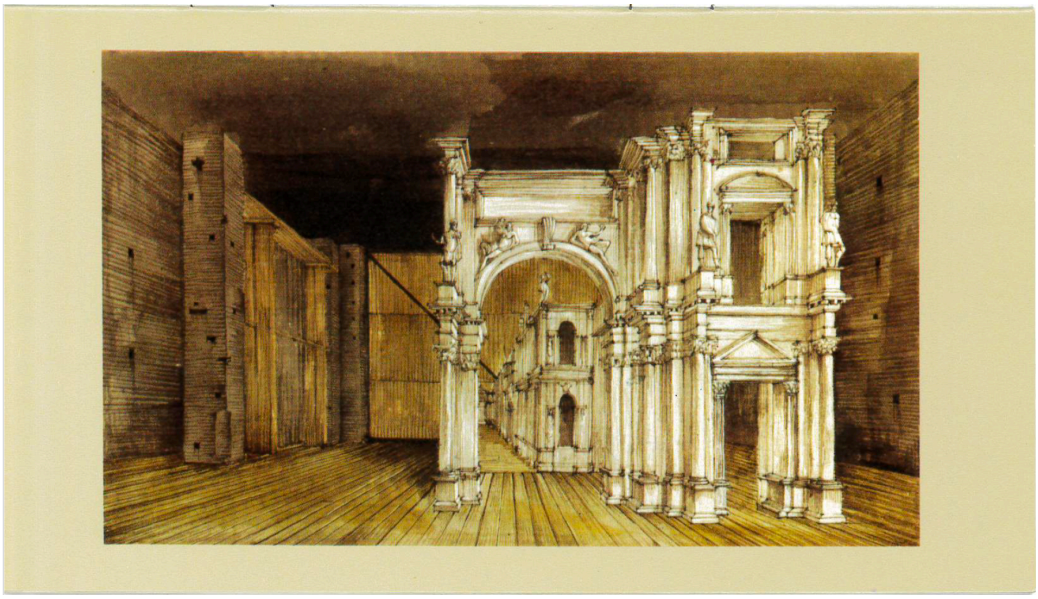
Alberto Savinio –, Ronconi lavorava assieme alla Burg sull'adattamento delle *Baccanti* che il filologo classico Wolfgang Schadewaldt (1900-1974) aveva steso nel 1972, in vista dell'allestimento della tragedia firmato da Hansgünther Heyme e previsto per l'inizio dell'anno seguente a Colonia. In uso al Burgtheater e utilizzato dalla sua compagnia stabile, il testo – oltre al merito di avere colmato alcune lacune dell'originale – aveva il vantaggio di essere scritto in un tedesco "facile da parlare ed efficace sulla scena" (Rismondo 1973). Ronconi lo lasciò pressoché invariato: il taglio più vistoso fu quello del coro che avrebbe dovuto aprire la seconda parte, ma per il resto i cambiamenti furono davvero minimi: venne tolto qualche avverbio qui e là, modificato qualche aggettivo e/o sostantivo, di cui si scelse un sinonimo in grado di rafforzare il senso del periodo, e in qualche caso si modificò l'ordine sintattico della frase; ma nulla più di questo[10].



1 | Bozzetto di Pier Luigi Pizzi per il costume delle Baccanti asiatiche in *Die Bakchen*. Per gentile concessione di Pier Luigi Pizzi.

Il regista lavorò con la compagnia della Burg – al cui interno, affermò con orgoglio, c'erano "gli attori di Max Reinhardt" (Ronconi 2019, 154) – attraverso la mediazione di un interprete; senza incontrare, fortunatamente, le resistenze che qualche anno dopo ostacoleranno *L'Avaro* di Molière del collega Jean-Paul Roussillon (1931-2009), messo in scena al Burgtheater nello stesso anno in cui Ronconi vi allestirà l'*Orestea*. La presenza di un mediatore linguistico, in quel caso, destò le rimostranze di alcuni degli interpreti, fra i quali l'attrice e danzatrice Susi Nicoletti (1918-2005; al secolo Susanne Emilie Luise Adele Habersack), che abbandonò la parte poiché impossibilitata a comunicare con il regista francese come avrebbe voluto e – a parer suo – dovuto (Pluhar 2017, 25). Nel caso de *Le Baccanti*, invece, gli attori dell'*ensemble* di Vienna, come ricorderà lo stesso Ronconi a posteriori, riuscirono a mediare benissimo tra quello che egli chiedeva loro e la loro tradizione (Ronconi 2019, 154).

Tutti, ricorda Pizzi, lavorarono con molta dedizione. E anzi: l'attore e futuro co-direttore del Burgtheater, Joaquim Bissmeier, già protagonista del *Candide* diretto da Guicciardini[11], interprete di Mann nelle *Baccanti* e futuro Oreste in *Coefore* e *Eumenidi* nel 1976[12], ancora nel 2008 parlerà di Ronconi come uno dei registi che erano stati più significativi per lui (Pluhar 2017, 255); grazie al quale aveva scoperto una prospettiva completamente nuova da cui guardare alla poesia antica e che con il suo stile anticonvenzionale – che aveva finito per guadagnargli l'appellativo di *Regisseur des Wahnsinns* (regista della follia) – gli aveva permesso di conoscere un *modus pensandi* inusitato: "einen bis dato unbekannten Blick in ein fremdes Denken […]" (Pluhar 2017, 242).



2 | Bozzetto di Pier Luigi Pizzi per la scenografia di *Die Bakchen*. Per gentile concessione di Pier Luigi Pizzi.

Con gli attori, compreso il coro delle ventuno Baccanti, fra asiatiche e tebane (alle prime delle quali fu chiesto di superare un certo pudore iniziale, per recitare a seno nudo "ostentando una femminilità dichiarata, originaria e provocante" [Fig. 1][13], Ronconi lavorò in vista di una recitazione "fondata sulla lingua tedesca", dove "ogni parola deve essere accentata e il senso della frase non dipende dalla scioltezza", ma dalla misura dell'accentazione "di questa o quella parola, questa o quella sillaba all'interno della parola". E da cui deriva "un gioco" infinitamente ricco "di sospensioni, di attese, di sottintesi" (Ronconi 2019, 217, n. 4). La cura dei movimenti la lasciò invece al consulente pantomimico: lo straordinario mimo, attore, ballerino ed esperto di comunicazione d'origine israeliana Samy Molcho (classe 1936), professore all'Università per la Musica e l'Arte Drammatica di Vienna e insegnante, fino al 2004, al prestigioso Max Reinhardt Seminar della capitale danubiana.

Alle 19.30 del 9 giugno 1973, il sipario del Burgtheater si alzò sulle massicce strutture lignee progettate da Pizzi: il boccascena di un teatro a scatola ottica, rotante, i cui movimenti determinavano le mutazioni spaziali (le quali, a loro volta, scandivano quelle situazionali); la riproduzione dell'architettura del teatro Olimpico di Vicenza e una cavea greca antica [Fig. 2].

"[...] Riesige Holzkonstruktionen, die sich drehen, sich rumpelnd, knarrend nach links, nach rechts, nach vorne, nach hinten verschieben" ["Enormi costruzioni di legno che girano, rimbombano e scricchiolano spostandosi a sinistra, a destra, in avanti e indietro, immerse in una luce dorata"] (Grimme 1973). Sull'instancabile palcoscenico girevole, Pizzi aveva costruito un altrettanto voluminoso e complicato marchingegno rinascimentale che, dotato qua e là di af-

fascinanti puntelli, con freddo straniamento scricchiolava e gemeva in ogni giuntura; “so daß man zeitweise befürchtet”, scrisse Blaha sul “Kurier”, “dies romanisierte Theben werde nicht als Folge dionysischen Racheaktes, sondern durch die schwerfällige Masse auseinanderbrechen” [“tanto che a volte si teme che questa Tebe romanizzata si sfasci non in conseguenza di un atto vendicativo di Dionisio, ma a causa della pesantezza della massa] (Blaha 1973). Le scenografie, ricorda Ronconi:

> Erano pensate come [...] piani che giravano su sé stessi, grazie alle scene che scivolavano su ruote, e dove i sipari dai fili visibili, che si aprivano o si chiudevano, potevano mostrare o nascondere gli oggetti di teatro, spezzando e moltiplicando lo spazio. [...] Poi [...] si fondevano per lasciare il palcoscenico vuoto: un presente che evocava la morte (Ronconi 2019, 231).

A contrappuntare l’ambiente, i mobili: “vom Prunksessel bis zum kahlen Holzstuhl. Rituelle Gegenstände, und zwischendurch ein blecherner Mulleimer. Auch heutige Kleidung” [“dalla poltrona sontuosa a quella spoglia, di legno. Oggetti rituali e, in mezzo, una pattumiera di latta. Anche l’abito contemporaneo”] (Rismondo 1973): quello indossato da Bissmeier nel ruolo di Mann, che su quel palco vuoto, “presente che evoca la morte” (Ronconi 2019, 231), in jeans e maglietta racconta lo strazio di Penteo con aria “straniata”, come se pronunciasse parole a lui stesso incomprensibili.

È l’incarnazione della distanza incolmabile che ci separa, oggi, dai classici, ma insieme ne istituisce la permanenza: la storia è sempre pronta a ricominciare, in moto circolare e perpetuo, all’alzarsi del sipario. Gli applausi di cui è testimone la registrazione conservata presso la Österreichisches Mediathek di Vienna delle due ore e mezza di spettacolo (la prima di 90, la seconda di 60 minuti), dimostrano l’apprezzamento del pubblico nei confronti della regia ronconiana. A cui la critica, invece, rivolse appunti anche severi. Piero Rismondo parlò di “ein ostentatives Spiel mit Formen” [un ostentato gioco di forme], di un grande sforzo visivo e meccanico; freddo e manierato, per quanto condotto con estrema sapienza (Rismondo 1973). Così scrisse la “Neue Kronen Zeitung”:

> Gülden das Licht, gigantisch die Bühnenmaschine, schwelgerisch die Verzückung, affektiert die Sprache, finsteres Sinnes des Treiben, markerschütternd der Wahn, hüllenlos die Brüste, von Schönheit triefend die Dekoration: so zeigt Ronconi *Die Bakchen* des Euripides (Sebestyén 1973).
> [La luce dorata, la macchina scenica gigantesca, l’estasi voluttuosa, il linguaggio affettato, l’andazzo sinistro, la follia sanguinaria, i seni scoperti, la decorazione grondante di bellezza: così Ronconi presenta *Le Baccanti di Euripide*].

Qualcuno lamentò la dizione sofisticata degli interpreti, i quali – contrariamente, peraltro, alla situazione – furono obbligati a “ein lähmend langsames Sprechen” [“a parlare con una lentezza paralizzante”] (Grimme 1973), deprivando la recitazione della giusta intensità:

> In den raffiniert wunderschönen Bühnenbildern und Kostümen von Pier Luigi Pizzi spielen sie ihre Rollen an sich tadellos, aber ganz unpersönlich (Sebestyén 1973).

> [Fra le scene e nei costumi meravigliosamente raffinati di Pier Luigi Pizzi recitano i propri ruoli in maniera impeccabile, ma in modo del tutto impersonale].

Altri ritennero che lo sfoggio visivo avesse impedito la penetrazione profonda all'interno del testo euripideo, necessaria per coglierne l'essenza:

> Bloß Rhytmik, Eurhythmie und überanstrengte Bühnenmachinerie verstellen den Gedanken. So rührt der Burgtheaterabend an der attischen Tragödie; durchdringt sie nicht. Bleibt ehrenwert, künstlich - und ermüdend an der schönen Oberfläche (Blaha 1973).
> [La sola ritmica, l'euritmia e il sovraccarico del marchingegno scenico distorcono il pensiero. La serata del Burgtheater è basata sulla tragedia attica; non la penetra. Resta onorevole, artificiale e faticosa in bella superficie].

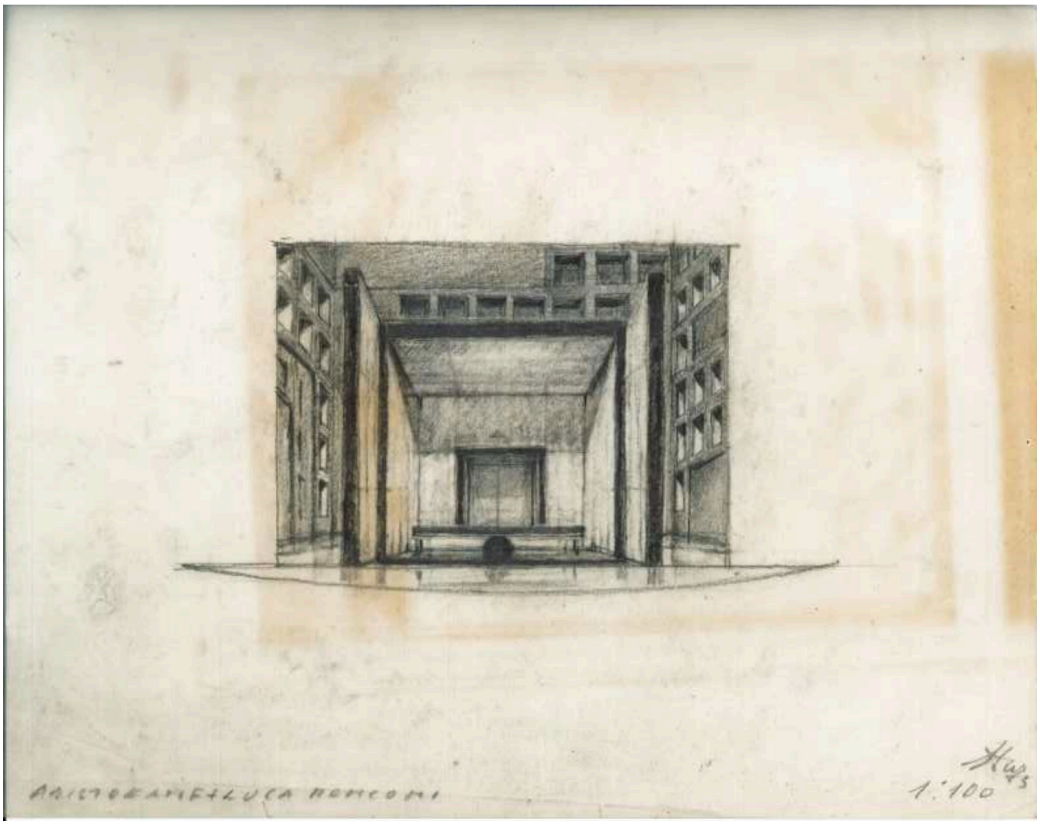
Riassuntivo della posizione complessiva della stampa, vale il giudizio di Rismondo su "Die Presse": "Ronconi, der Italiener, versteht nicht Deutsch. Er versteht, was szeniche Gebärde ist. Sehr intellektuell, das Ganze. Sehr Spektakulär. Und hochgezüchtet. Interessant, ja, nicht für die Dauer" ["Ronconi, italiano, non capisce il tedesco. Capisce cos'è il ritmo. Capisce cos'è il gesto scenico. Il tutto è molto intellettuale. Molto spettacolare. E molto colto. Interessante, sì, ma non alla lunga"] (Rismondo 1973).

Gli Uccelli

A un anno e mezzo da *Le Baccanti*, Ronconi torna a Vienna per portare sul palco del Burgtheater il maggiore commediografo dell'antichità: quell'Aristofane che ne *Le Rane*, per bocca di Dioniso, proclamò la superiorità di Eschilo rispetto a Euripide – reo di avere "estremizzato e articolato l'uso della visualità" (Belardinelli 2023, 7) – e che era allora al centro degli interessi del regista (il quale, detto per inciso, allestirà *Le Rane* per l'Istituto Nazionale del Dramma Antico a Siracusa nel maggio 2002, e al Piccolo di Milano nella stagione 2002-2003).

Il 19 aprile 1975, a due anni appena dall'allestimento di Dieter Dorn allo Schiller Theater di Berlino, che "in Form verpopter Prunkrevue" ["sotto forma di una rivista pomposa"] (Blaha 1975) aveva debuttato il 14 ottobre 1973 riscuotendo un successo straordinario (Greiner 2014, 707), Ronconi mette in scena *Die Vögel* (*Gli Uccelli*): l'opera che "gibt einem dem Menschen wohl eingeborenen Evasionsbedürfnis [...] hinreißende Bild und Stimme" ["dà voce e immagine all'innato bisogno di evasione dell'essere umano"] (Greiner 2014, 699); la prima (insieme a *Lisistrata* e *Donne all'assemblea*) delle tre commedie cosiddette dell'utopia, che solo quattro mesi più tardi, il 25 agosto 1975, il regista allestirà con la Cooperativa Tuscolano a Venezia per la Biennale Teatro, negli ex cantieri della Giudecca: uno spettacolo immenso, realizzato con "un aeroplano, 4 automobili e una limousine, un camion, 25 lettini d'ospedale che si muovevano su rotelle semoventi e 50 attori", che Gianfranco Capitta considera un vero e proprio capolavoro, con cui attraverso Aristofane e il teatro Ronconi cercò "la via della politica e della democrazia" (Capitta 2021).

Aristofane e *Die Vögel* erano un autore e un testo cari alla cultura germanofona dal tempo dello *Sturm und Drang*. E fu forse questa la causa della freddezza con cui, vedremo, verrà accolta la regia ronconiana. I preromantici tedeschi non poterono restare insensibili ai temi e ai ca-



3 | Progetto di Luciano Damiani per l'impianto scenico di *Die Vögel*. Fonte: raccolta privata di Luciano Damiani. Si ringrazia Carla Ceravolo curatrice dell'Archivio Luciano Damiani, Teatro di Documenti – Roma.

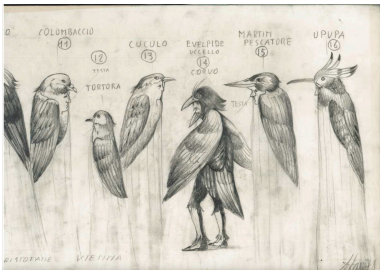
ratteri precipui della commedia, sintetizzati efficacemente da Greiner: il bisogno di evasione, l'anelito alla libertà, la dissoluzione dionisiaca dei confini, che consente il piacere di liberare gli oppressi; la "Umkehrung der Verhältnisse von Verfolger und Verfolgten, ebenso von Herrschen und Beherrschten" ["il rovesciamento dei rapporti tra persecutore e perseguitati, così come tra governanti e governati"] (Greiner 2014, 706).

Nella commedia, i due vecchi ateniesi Pisetero ed Evelpide, stanchi della corruzione che governa in città, scappano in cerca di un luogo lontano dalla civiltà. Dopo l'incontro con il re Tereo, trasformato in upupa, decidono tutti insieme di fondare una comunità di uccelli, collocata tra cielo e terra. Nasce, così, Nubicuculia. Gli dèi vorrebbero governarla, molti umani vorrebbero diventarne cittadini, ma tutti vengono respinti da Pisetero. Alla fine, un accordo con gli dèi, sancito da una grande festa, farà sì che Nubicuculia sia sempre protetta dall'alto, mentre – in cambio – proteggerà il culto delle divinità (Belardinelli 2023, 267-268).

Già nel 1780, Goethe realizzò un adattamento della commedia per una compagnia di Corte amatoriale e quasi quindici anni dopo Friedrich Schlegel celebrava Aristofane come il modello perfetto, ideale, di composizione 'comica' drammatica (Schlegel [1794] 1979, 19-33). Da allora in avanti, osserva Greiner, innumerevoli furono le traduzioni e i tentativi di adattamento di *Die Vögel*. Fino al Novecento, in cui videro la luce (fra le altre) due versioni che è doveroso quantomeno menzionare. La prima è l'opera satirica *Wolkenkukucksheim* del viennese Karl Kraus (1874-1936), il quale nell'ottobre 1923 (dunque un anno dopo aver steso la seconda versione de *Gli ultimi giorni dell'umanità*, che Ronconi allestirà la prima volta al Lingotto di Torino il 29 novembre 1990) la pubblicò sulla sua celebre "Die Fackel" (*La Fiaccola*). Mai rappresentata, ma letta dall'autore stesso ad alta voce – la prima volta nel Mittlerer Konzerthaussaal di Vienna, l'11 novembre 1923; l'ultima il 27 novembre 1929 a Berlino[14] -, muovendo dal testo di Aristofane la satira fa dei due emigranti null'altro che dei reazionari, i quali tingono di 'nero' il mondo degli uccelli, rendendolo degno solo di perire il più rapidamente possibile (Greiner 2014, 715-720 e 726); finché, finalmente, non intervengono gli dèi.

Superata la prima metà del secolo comparve poi la traduzione di Wolfgang Schadewaldt, il quale ancora prima che alle *Baccanti* euripidee aveva dunque lavorato – fra il 1969 e il 1970 – a questa commedia aristofanesca, adattandola per una messinscena del Deutsches Theater di Göttingen, firmata dal direttore stesso del teatro: il regista Günther Fleckenstein (1924-2020). Al suo pubblico, egli presentò *Die Vögel* insieme ad altre sei commedie di Aristofane, tutte parti di un intero ciclo dedicato ai drammi antichi (Schadewaldt 1970).

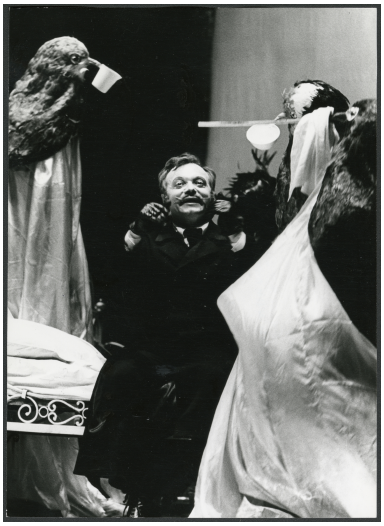
Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, quando Ronconi si accinse ad allestire l'opera a Vienna, la traduzione in uso al Burgtheater non era di Schadewaldt, ma quella firmata a ridosso dei moti rivoluzionari tedeschi del 1848 dallo scrittore, giornalista e politico Ludwig Seeger (1810-1864): uno dei membri più importanti e rispettati, a quel tempo, di svariate organizzazioni patriottiche. Fu la sua versione della commedia (Seeger 1846) a costituire la base della regia ronconiana, che la seguì piuttosto fedelmente.



4 | Disegno dei costumi per il popolo degli uccelli di Luciano Damiani. Fonte: raccolta privata di Luciano Damiani. Si ringrazia Carla Ceravolo curatrice dell'Archivio Luciano Damiani, Teatro di Documenti – Roma.

5 | Foto di scena di *Die Vögel*, Burgtheater 1975. Fonte: Theatermuseum Wien - Photosammlung © KHM-Museumsverband, Theatermuseum, FS_PSE122931.

6 | Disegno dei costumi per i personaggi di *Die Vögel* di Luciano Damiani. A sinistra: Iride che scende dall'ascensore. Fonte: raccolta privata di Luciano Damiani. Si ringrazia Carla Ceravolo curatrice dell'Archivio Luciano Damiani, Teatro di Documenti – Roma.



7 | Foto di scena di *Die Vögel*, Burgtheater 1975. Fonte: Theatermuseum Wien – Photosammlung © KHM-Museumsverband, Theatermuseum, FS_PSE122918.

8 | Foto di scena di *Die Vögel*, Burgtheater 1975. Fonte: Theatermuseum Wien – Photosammlung © KHM-Museumsverband, Theatermuseum, FS_PSE122921.

Diversamente che per *Le Baccanti*, in occasione de *Gli Uccelli* – come testimonia il programma di sala (Programmheft 1975) – il regista italiano non mise nero su bianco la propria, personale concezione della commedia; che egli, sappiamo, considerava "non come un contrasto tra due mondi – quello degli uomini e quello degli dèi, come un sopra e un sotto – ma come una chimera, come l'impossibilità di due amici di tentare un'evasione ridicola" (Ronconi 2019, 234).

Era questa l'idea registica, realizzata visivamente dal grande scenografo e costumista Luciano Damiani (1923-2007; lo stesso di *Utopia*): l'artista che Vienna conosceva bene come collaboratore storico di Strehler – per il quale aveva già realizzato le scene di *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht (1963) e *Il giardino dei ciliegi* di Anton Čechov (1974) – e che dodici anni prima aveva corteggiato invano perché succedesse a Caspar Nehar (1897-1963) come direttore del corso di scenografia dell'Accademia di Belle Arti[15]. Ricordato dal collega tedesco Karl-Hernst Herrmann (1936-2018; collaboratore di registi del calibro di Peter Stein e Peter Zadek) il suo maggior modello, Damiani trasformerà l'incontro con Ronconi in una solida, reale collaborazione. Come Pizzi prima di lui ne *Le Baccanti*, si fece pienamente co-autore di *Die Vögel*, contribuendo a far sì che la messinscena risultasse "ins kleinste Detail und durchaus phantasievoll durchziseliert" ("cesellata fin nel più piccolo dettaglio e assolutamente fantasiosa": Rismondo 1975). Lo stesso farà l'anno dopo, sempre a Vienna (dove tornerà nel 1988 come scenografo del *Guglielmo Tell* di Claus Peymann, che era allora anche il direttore del Burgtheater), per l'*Orestea*. Così come nelle grandi regie operistiche degli anni seguenti, in Italia e nelle principali città d'Europa.

D'altronde, osserva Capitta, negli spettacoli di Ronconi – di cui lo spazio, con il testo e gli attori, è una direttrice costitutiva fondamentale – lo scenografo è sempre un co-autore, "dovendo comprendere e narrare con lui i suoi racconti teatrali". E la scenografia non è un'arte immobile, ma "un tessuto vivente, che si muove in orizzontale e verticale, che sprofonda sotto passando attraverso botole, si innalza con ascensori e sfonda verso il cielo" (Capitta 2021). Tanto più, questo vale per spettacoli come *Die Bakchen* e *Die Vögel*, in cui – per ovvie ragioni, dettate dall'utilizzo di un idioma straniero – il lavoro di Ronconi sul testo e la parola ha una valenza diversa rispetto al consueto. In questi casi egli trova traduzioni e adattamenti già pron-

ti, a cui praticamente non mette mano e di conseguenza, oltre che attraverso la recitazione degli attori, la sua regia parla soprattutto per immagini.

Come impianto generale per quella "rhythmisch, gestisch, rhetorisch dichte [...] Darstellung" ["rappresentazione ritmicamente, gestualmente e retoricamente densa"] (Rismondo, 21 aprile 1975) di *Die Vögel* pensata da Ronconi, Damiani progettò un'architettura utopica: un grande cubo [Fig. 3], in cui la pièce veniva agita "in einer riesigen offenen Kiste [...], die in einer noch größeren Kiste [...] steht" ["in un'enorme scatola aperta, inserita in una ancora più grande"] (Grimme 1975), con le pareti lisce e lucide intervallate da centinaia di aperture rettangolari, nicchie e finestre cieche: la "scatola-stanza di Evelpide e Pisetero con una finestra, che [...] si apriva su un muro altissimo tutto loculi", ricorda Ronconi (Ronconi 2019, 234). Una sorta, secondo alcuni, di "Innere eines futuristischen Theaters [...] als Bühne auf der Bühne" ["di interno di un teatro futuristico. [...] Come un palcoscenico sul palcoscenico"] (Blaha 1975), che faceva pensare a una gabbia per uccelli.

Damiani, scrisse Gunther Martin (l'unico a bocciare senz'appello il lavoro dello scenografo) aveva imprigionato il sogno di Nubicuculia in "eine Art Columbarium [...], nichts als Wände und Nischen wie aus abgeschundenem Metall minderer alter Teekannen. Eine blecherne Großfieldsiedelung" ["una sorta di colombaia solo pareti e nicchie, come fatte del metallo scheggiato di vecchie teiere. Un grande insediamento in un fazzoletto"] (Martin 1975), che poteva anche apparire un manicomio, dove all'inizio i due ateniesi erano rinchiusi "vom Wahn besessen, daß ihre Mitbürger Vögel seien, für die sie das Vogelreich der Freiheit suchen müssen" ["posseduti dall'illusione che i loro concittadini siano volatili, per i quali cercare il regno della libertà"] (Reimann 1975). Un *Genieblitz*, un lampo di genio, che rese l'inizio "das einfallsreichste in der Inszenierung" ["la parte più fantasiosa dello spettacolo"] (Reimann 1975).

L'apertura del sipario svelava lo spazio, che grazie ai mille espedienti tecnici progettati da Damiani verrà interamente agito dalle gag degli oltre cinquanta interpreti che formavano il corteo carnevalesco, da cui emergeva "das bizarre Vogelsvolk" ["il bizzarro stormo di uccelli"] (Blaha 1975) [Fig. 4].

Fin da subito, il canto delicatamente nostalgico dispiegato sulle note di Giancarlo Chiaramello[16] evocava l'atmosfera in cui Ronconi aveva precipitato la commedia greca: quella decadente della *finis Austriae*, che nel crollo progressivo di ogni supposta certezza continuava a coltivare sogni d'arte e vivere a tempo di valzer, al riparo della Chiesa e all'ombra della Corte di Francesco Giuseppe. Una scelta ritenuta assurda dal critico Karl Maria Grimme, il quale si premurò anche di elencare le contraddizioni della regia ronconiana con il testo antico:

> Gar wenn Poseidon in Admiralsuniform, Herakles mit Pickelhaube auftritt [...] Wiedehopf kommt in Frack und Zylinder, die viele anderen Vögel tragen fast dauernd die Kleider oder lediglich die Unterwäsche jener noch keine hundert Jahre zurückliegenden Zeit, vollig unbegründer verhüllen sie sich nur vorübergehend in Umhänge mit Vögelköpfen, lüften sie mitunter ohne Anlaß (Grimme 1975).
> [Come quando Poseidone appare in uniforme da ammiraglio ed Eracle con un elmo chiodato [...].

> L'upupa si presenta in frac e cilindro, molti altri uccelli indossano gli abiti o semplicemente la biancheria intima di allora, meno di cento anni fa; ogni tanto, del tutto immotivatamente, si avvolgono in mantelli sormontati da teste di uccello].

Ronconi, scrisse più benevolo Paula Blaha,

> Schildert grundsätzlich nahendes Gesellschaftsende. Versetzt den […] Vogelkrieg ins 19. Jahrhundert, führt ihn in dekadenter, melancholisch wunderschön angefaulter Bürgeratmosphäre als aparten Mummenschanz, als eleganten, anzünglichen Fastnachtsspuck (Blaha 1975).
> [Descrive l'approssimarsi della fine della società. Traspone la […] guerra degli uccelli nel XIX secolo, presentandola in un'atmosfera decadente, malinconicamente bella e putridamente borghese, come una danza mummificata; un'elegante e ruffiana infestazione carnevalesca].

Ronconi ricorda: "Gli dèi non si vedevano ma comparivano alla fine come personaggi di una città (il sindaco eccetera). Il mondo in una stanza che si trasformava, di volta in volta, in una rappresentazione di luoghi proibiti: una fumeria d'oppio, un teatro, un bordello, un ristorante. Qualcosa di molto simile alla *Cagnotte* di [Eugène] Labiche[17] dove i borghesucci sognano un viaggio che non possono fare" (Ronconi 2019, 234).

Tutto era accompagnato e contrappuntato dalla musica – al cui uso nel teatro di prosa, peraltro, Ronconi era ancora, in questa fase, sempre restio (Ronconi 2019, 178 n. 4) – che qui, più che nelle *Baccanti*, giocò un ruolo essenziale. Lo spettacolo si apre e si chiude sulle note, cantate, di quello che sembra una sorta di valzer, o una musica da operetta, e tutti i momenti salienti della rappresentazione (come l'arrivo di Iride, nella seconda parte) sono sottolineati dalla partitura di Chiaramello; il quale, nel corso di un colloquio telefonico nei mesi scorsi, ha purtroppo dichiarato di non essere più in possesso della partitura elaborata per *Die Vögel*. E di non ricordare neanche gli spunti da cui a suo tempo partì per scrivere la musica.

Fortunatamente però, come per le *Baccanti*, presso la Österreichisches Mediathek di Vienna è conservata la registrazione audio dello spettacolo. Anch'esso, come l'altro, diviso in due parti di circa un'ora e dieci ciascuna (dunque leggermente più breve). L'ascolto rivela, come sempre, "der zart nostalgische Gesang, der verwehte Arienklang, der sich in Chörale mischte" ["il canto teneramente nostalgico, il suono soffuso delle arie, che si mescola ai cori"] (Blaha 1975) accompagnasse il chiacchiericcio, il sussurro, il cinguettio, il salto e la lallazione degli attori, vestiti da Damiani – disse qualcuno – "in betonte Muffigkeit ausstrahlenden Fin de siècle-Kostümen, samt grotesken *Gaties*" ["in costumi *fin de siècle* ostentatamente ammuffuti, con tanto di grotteschi *Gaties*"] (Martin 1975). Il tutto all'interno di uno spazio in cui, agli occhi del critico Gunther Martin – al quale lo spettacolo proprio non piacque – parve regnare l'improvvisazione artificiosa:

> Stühle werden hurtig herumgeschoben, da kurbelt einer was herauf oder herunter, dort steigt einer durch den Einschlupf, andere wieder stelzen über Balken oder versuchen sich auf Kippbrettern. Es geht zu wie am Rande eines Jahrmarktes, ehe die Artisten ihre Vortellung geben (Martin 1975) [Fig. 5].
> [Sedie vengono sospinte in fretta e furia, qualcuno alza o abbassa una manovella, qualcuno sale

dalla botola, altri si arrampicano sulle travi o si cimentano su tavole basculanti. È come ai margini di una fiera, dove una volta gli artisti davano la loro rappresentazione].

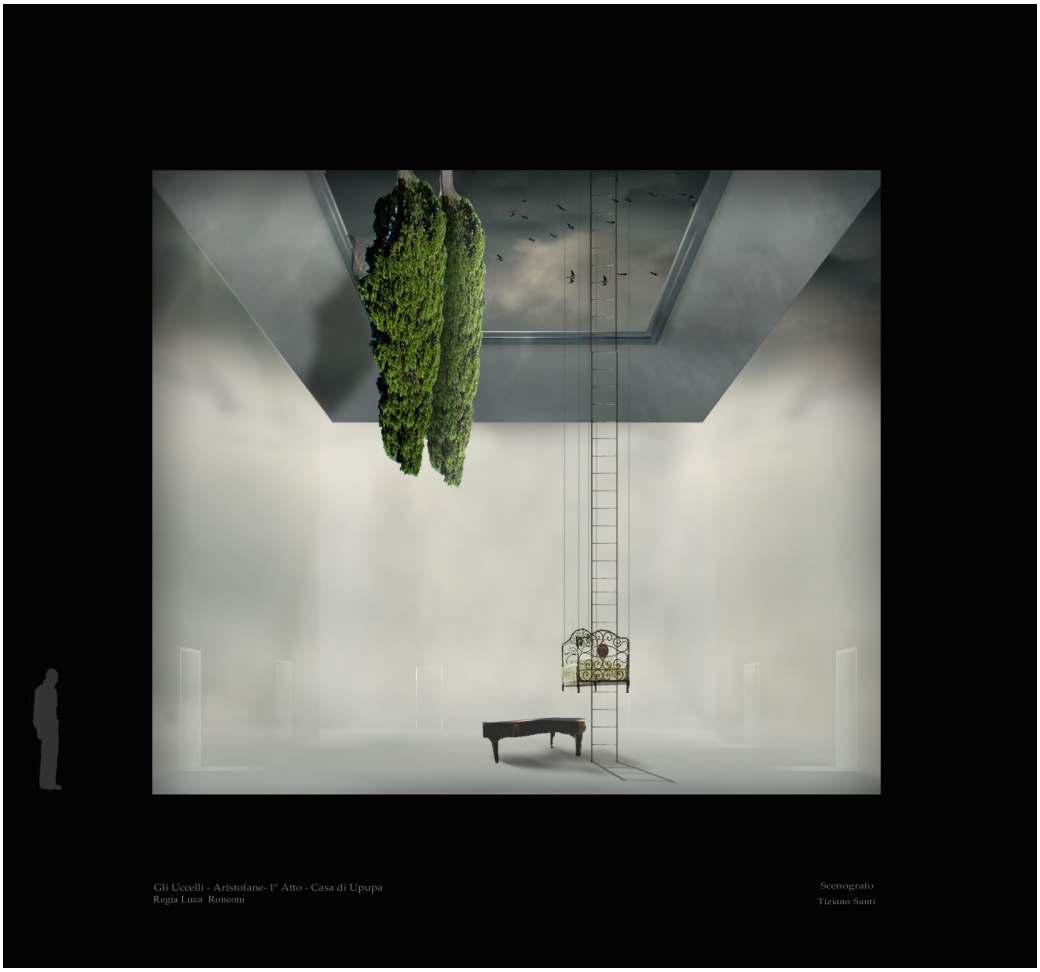
Era tutta un'esplosione di cilindri e *pleureses*, boa piumati e frac, di ventagli di piume di struzzo, come quello con cui giocava Iride (Hilke Ruthner), "à la Revue-Diva" [diva della rivista], coprendosi o enfatizzando il seno, mentre usciva da un'ascensore in stile *belle époque*, volata giù "aus dem Olymp" [dall'Olimpo] [Fig. 6].

Scelte assurde per qualcuno; per altri, segno di una regia ipertrofica, in cui "das Aufgebot an Stilisierung Arrangements, Divertissements" [la gamma di stili, arrangiamenti, *divertissement*] – così come le scene superbe di Damiani – finivano per apparire, dopo lo stupore iniziale, solo uno spreco di idee e materiali. Ronconi, in buona sostanza, si era allontanato troppo dall'opera di Aristofane, "ein kleines, ein sprödes, ein zerbrechlisches Stück" (Blaha 1975): una pièce piccola, fragile e friabile, che non tollera troppe piume estranee. "Es lebe die Regie, Tod den Autoren!" [Lunga vita alla regia, morte agli autori!] scrisse ironicamente Reimann nella sua recensione, affermando che a causa di tutti gli espedienti tecnici e le gag di messa in scena lo spettacolo aveva perso il suo 'spirito' (Reimann 1975) [Fig. 7].

Il *clou*, poi, fu l'inversione del tutto 'modaiola' del finale, da positivo a negativo (Grimme 1975): durante il banchetto per celebrare il matrimonio fra gli abitanti di Nubicuculia e gli dèi [Fig. 8], "Pisetero si mangiava una schiodata di uccelli, fra i quali il povero Evelpide" (Ronconi 2019, 235). Nello spettacolo di Ronconi, scrisse un recensore, "die unbotmäßigen Vögel werden am Spieß geröstet und verzehrt – von den Vögeln und den in Vögel verwandelten Menschen" ["gli uccelli indisciplinati vengono arrostiti e mangiati allo spiedo. Dagli uccelli e dai cittadini trasformati in uccelli"], che sono e restano intrappolati. Sognano, addormentati nei loro letti. Vorrebbero fuggire in un utopico regno della libertà, ma non sanno uscire da sé stessi, "aus ihrem Macht und Profitstreben, ihrem grausamen, das geradezu zum Kannibalismus führte" ["dalla propria tensione verso il potere e il profitto, dalla loro crudeltà, che conduceva quasi al cannibalismo"] (Rismondo 1975).

Perché quello che attraverso la commedia antica di Aristofane lo spettacolo vuole raccontare, è la tragedia eterna dell'illusione delle utopie, che il regista avrebbe ribadito nell'allestimento degli *Uccelli* commissionatogli dalla Comédie-Française nel 2008-2009. Ne resta traccia nell'archivio di proprietà di Roberta Carlotto[18] e in quello privato dello scenografo Tiziano Santi, che ringrazio per il prezioso colloquio telefonico che mi ha concesso nell'aprile 2024. Collaboratore di Ronconi dal 2006 (per le Olimpiadi della Cultura di Torino) e fino alla scomparsa del regista nel 2015, Santi progettò tutte le scenografie dello spettacolo (mentre la realizzazione dei costumi sarebbe stata affidata a Meyer di G.P. 11), che però, a causa delle condizioni di salute del regista, non andò mai in scena.

Proseguendo lo sfondamento del palco che era iniziato con Damiani, Ronconi aveva chiesto a Santi uno spazio che non avesse frontiere. Un mondo aereo, senza limiti, nel 'dominio delle luci' di sapore surrealista; in cui le radici degli alberi sono nel cielo e le loro cime precipitano



9 | Bozzetto di Tiziano Santi per *Les Oiseaux* di Luca Ronconi, spettacolo commissionato dalla Comédie-Française per la stagione 2008-2009 e mai realizzato. Fonte: raccolta privata di Tiziano Santi, che si ringrazia per la gentile concessione.

dal soffitto aperto in un luogo-non luogo, animato qui e là dagli oggetti di scena: un pianoforte, sedie e poltrone, un lettino che dal pavimento s'innalza verso il cielo. Un vuoto entro cui costruire l'ipotesi di qualcosa che, alla fine, verrà distrutta [Fig. 9].

Nel 1975, sul palco del Burgtheater, gli uccelli di Ronconi finivano arrostiti. Il pubblico della Comédie Française, oltre trent'anni dopo, li avrebbe visti sfilare davanti ai propri occhi, su un nastro trasportatore. Morti [Fig. 10].

10 | Bozzetto di Tiziano Santi per *Les Oiseaux* di Luca Ronconi, spettacolo commissionato dalla Comédie-Française per la stagione 2008-2009 e mai realizzato. Fonte: raccolta privata di Tiziano Santi, che si ringrazia per la gentile concessione.

Note

[1] L'intervista alla ÖRF è conservata presso la Österreichische Mediathek di Vienna, udibile previa richiesta del link.

[2] Debutto: 15.11.1994. Era stato Giorgio Strehler, peraltro, a portare per primo il testo pirandelliano su un palcoscenico di lingua tedesca: il 1° ottobre 1949, allo Schauspielhaus di Zurigo. Al Burgtheater, lo portò la prima volta nel 1967 e lì lo avrebbe riproposto sotto la direzione di Klaus Peymann, nella stagione 1977/1978.

[3] Protagonisti erano gli attori della Burg: Joachim Bissmeier e Sonja Sutter. Contestualmente all'inizio delle prove, nel mese di aprile, il regista rilasciò un'intervista alla ORF.

[4] C'è in effetti una discrasia nelle fonti, circa la data del debutto: il programma di sala del Burgtheater riporta, come data della prima de *Le Baccanti* ronconiane, il 9 giugno; il programma delle Wiener Festwochen, invece, riporta il 2 giugno. Considerato che tutte le recensioni più autorevoli sono datate 12 e 13 giugno, è verosimile che la data effettiva sia stata quella riportata nel programma di sala del teatro (Programmheft 1973).

[5] Si ricorda che durante il Festival il prezzo di un biglietto per il Burgtheater andava dai 6 ai 300 scellini austriaci, corrispondenti – rispettivamente – agli odierni 1,50 e 75 euro.

[6] Jean-Louis Barrault (1910-1994), attore, regista e mimo francese (dopo l'incontro con Étienne Decroux) fu nei primi anni Trenta allievo di Charles Dullin (membro del Cartel des Quatres fondato nel 1927 con Jouvet, Baty e Pitoëff,) e dal 1940 collaboratore della Comédie Française. Dal 1959 al 1968 diresse l'Odéon di Parigi. Intensa anche l'attività cinematografica, che Barrault abbandonò però nel secondo dopoguerra, per dedicarsi pressoché esclusivamente al teatro. Si ricorda che in collaborazione con Barrault (e avvalendosi della partecipazione del Teatro di Belgrado – Atelier 212), nel 1973 Ronconi metterà in scena l'*Orestea* di Eschilo (Gran Premio Bitef).

[7] Dopo *Carmen*, il regista chiese allo scenografo di impegnarsi come art director per la versione televisiva di *Orlando furioso* e poi lo volle con sé al Burgtheater. L'ultimo progetto che li vede assieme risale al 1981, dopodiché Pizzi decide di dedicarsi anch'egli alla regia e dunque di produrre scene e costumi unicamente per i suoi allestimenti. Ringrazio Pier Luigi Pizzi per il colloquio privato che mi ha concesso il 5 aprile 2024 e da cui ho ricavato questa e altre preziose informazioni, riportate qui all'interno dell'articolo.

[8] Da un colloquio privato con Pizzi, 5 aprile 2024.

[9] Da un colloquio privato con Pizzi, 5 aprile 2024.

[10] L'adattamento di Schadewaldt non è pubblicato, ma messo a disposizione – dietro richiesta – dalla casa editrice Suhrkamp. Ho avuto modo di confrontarlo con la registrazione audio dello spettacolo e appurare che è stato messo in scena, nello spettacolo ronconiano, pressoché pedissequamente.

[11] Presso la Österreichisches Mediathek di Vienna è conservata una breve intervista rilasciata da Bissmeier e dalla sua collega Sonja Sutter (anche lei fra gli interpreti di *Candide* diretto da Guicciardini) il 29 settembre 1972, in cui i due attori esternano le loro impressioni circa l'impegno con il regista italiano.

[12] Al Burgtheater la trilogia di Eschilo allestita da Ronconi andò in scena in anteprima così suddivisa: *Agamennone*, la prima parte, veniva rappresentata nel pomeriggio, seguita la sera da *Coefore* e *Eumenidi*, assemblate. Queste due parti dell'*Orestea* venivano anche rappresentate singolarmente, in serate diverse. Sembra che la produzione abbia incontrato scarso favore, quantomeno presso la critica (Pluhar 2017, 211).

[13] La citazione è di Pier Luigi Pizzi, rilasciata nel colloquio privato del 5 aprile 2024, già citato. Pizzi ammette che alcune delle attrici indossavano costumi piuttosto discinti e che dopo un imbarazzo iniziale hanno accettato la scelta di buon grado, comprendendone l'utilità per la resa del clima 'orgiastico' delle Baccanti, sottolineato anche dagli interventi musicali, dal sapore 'liturgico', di Giancarlo Chiaramello.

[14] Il titolo per esteso dell'adattamento de *Gli Uccelli* firmato da Karl Kraus è: *Wolkenkukucksheim: Phantastisches Versspiel in drei Akten auf der Grundlage der ‚Vögel' von Aristophanes mit Beibehaltung einiger Stellen der Chöre in der Schinck'schen Übersetzung* (Greiner 2014, 715 ss.).

[15] Ricordiamo che assieme a Ronconi e al maestro Giuseppe Sinopoli, Damiani fonderà nel 1982 il 'suo' Teatro di Documenti, nella zona delle grotte seicentesche di Monte Testaccio a Roma. Il Teatro di Documenti è oggi sotto la direzione artistica della scenografa e costumista Carla Ceravolo, per oltre vent'anni collaboratrice di Damiani, alla quale va il mio più sentito ringraziamento per avere messo a disposizione i disegni dello scenografo per *Die Vögel*.

[16] Classe 1939, Chiaramello ha partecipato a svariati festival di musica contemporanea, vincendo numerosi premi. Nel 1961 divenne musicista e arrangiatore per la Fonit Cetra e negli anni seguenti compose musiche per film (si ricordano quelle di *Un borghese piccolo piccolo*, nel 1977) e sceneggiati televisivi. La collaborazione con Ronconi lo portò a prestare la propria opera per la versione televisiva dell'*Orlando*

furioso, con cui vinse nel 1975 il nastro d'argento per la migliore colonna sonora. In seguito, si è dedicato prevalentemente alla musica leggera. Oggi vive in Provenza.

[17] *La Cagnotte* (il gruzzolo) è uno dei vaudeville più celebri dell'autore francese, datato 1864. Protagonista è una combriccola di borghesi che si annoiano a morte e decidono di partire per Parigi, la capitale, con una cassa piena zeppa di sogni. Ciò che conta è "divertirsi, litigare per divertirsi, viaggiare per divertirsi, divertirsi per non morire". Da qui, Labiche mette in moto "un labirinto di eventi, scoppi, musiche [...]. *La Cagnotte* è un capitombolo continuo, un esercizio per funamboli senza filo. E il pubblico assiste alla crudele commedia della vita, vede restituita sulla scena la clowneria stanca e rituale delle chiacchiere, delle risate, degli stratagemmi e delle trappole che, come poveri uomini, ordiamo alle spalle dei nostri simili, alle spalle di noi stessi".

[18] Nell'archivio, dislocato a Venezia, sono conservate le fotocopie rilegate de *Les Oiseaux* (compreso nel tomo 2 del teatro completo di Aristofane a cura di Victor-Henry Debidour per Gallimard, 1987) e un copione dattiloscritto della commedia dello studioso e traduttore Pascal Thiercy (66 pp.), fondatore e direttore della compagnia del teatro antico del centro drammatico di Brest. Accanto, sette fotografie che riproducono i bozzetti di scena pensati da Tiziano Santi (coll.: 2.1 Teatro [1966-2015], b 8).

Bibliografia

Fonti documentarie e archivistiche

Die Vögel, 1975

Die Vögel, Burghtheater (28 novembre 1975), locandina Wiener Stadt-und Landesbibliothek, Vienna, Plakate Depot Simmering P-202485; PS-A1-0888.

Programmheft 1973

Euripides. Die Bakchen [Programmheft], Burgtheater 1973, s.p., Theatergrafik, Plakate und Programme Theatermuseum im Palais Lobkowitz. Coll. TM_PA_BU_1973_Bakchen_Programmheft, Museo Teatrale di Vienna.

Programmheft 1975

Aristophanes. Die Vögel [Programmheft], Burgtheater 1975, s.p., Theatergrafik, Plakate und Programme Theatermuseum im Palais Lobkowitz. Coll. TM_PA_BU_1975_Vögel_Programmheft, Museo Teatrale di Vienna.

Ronconi 1973

L. Ronconi, *Notizen zur Inszenierung*, in *Euripides. Die Bakchen* [Programmheft], Burgtheater 1973, s.p., Theatergrafik, Plakate und Programme Theatermuseum im Palais Lobkowitz. Coll. TM_PA_BU_1973_Bakchen_Programmheft, Museo Teatrale di Vienna.

Riferimenti bibliografici

APA 2014

APA, *Ex-Burgtheater-Direktor Klingenberg ist "sehr wütend über das, was passiert ist"*, "Vienna.AT" (8 maggio 2014), 11:37.

Belardinelli 2023

A.M. Belardinelli, *Lo spettacolo teatrale dei greci. Tecniche drammatiche e messa in scena*, Milano 2023.

Blaha 1973

P. Blaha, "*Die Bakchen". Premiere am Burgtheater. Oberfläche statt Aufruhr*, "Kurier" (12 giugno 1973).

Blaha 1975
P. Blaha, *Zum Geier mit den "Vögeln"*, "Kurier" (21 aprile 1975).

Bizzarri 2015-2016
G. Bizzarri, *Laboratorio Baccanti. Tre regie euripidee di Luca Ronconi*, tesi di laurea in Scienze dell'Antichità, Università degli Studi di Milano, 2015-2016.

Greiner 2014
B. Greiner, *Polos und Polis: Aristophane's Vögel und deren Bearbeitung durch Goethe, Karl Kraus und Peter Hacks*, in S. Douglas Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin-Boston 2014.

Grimme 1973
K.M. Grimme, *Fragwürdige Regie*, "Die Furche" (21 giugno 1973).

Grimme 1975
K.M. Grimme, *Aristophanes im Burgtheater. Kaputt gemacht*, "Die Furche" (26 aprile 1975).

Koselka 1973
F. Koselka, *Vom schrecklichen Dyonisos. „Die Bakchen" von Euripides in aparter Inszenierung am Burgtheater*,"Wiener Zeitung" (13 giugno 1973), 4.

Martin 1973
G. Martin, *Müssen Traumreiche so häßlich sein?*, "Wiener Zeitung" (22 aprile 1975).

Martin 1975
G. Martin, *Müssen Traumreiche so häßlich sein? Luca Ronconis Burgtheater-Inszenierung der "Vögel" von Aristophanes hatte Premiere*, "Wiener Zeitung" (22 aprile 1975).

Pluhar 2017
B. Pluhar, *Burgtheaterkarrieren – Ernst Anders und Joaquim Bissmeier*, tesi di dottorato, Universität Wien 2017.

Reimann 1975
V. Reimann, *Burg: Aristophanes' "Vögel" in Ronconi-Regie. Genieblitz ohne Zündkraft*, "Neue Kronen Zeitung" (21 aprile 1975).

Rismondo 1973
P. Rismondo, *Ein intellektuelles Spektakel. Ronconis manieristische Insezenierung der "Bakchen" des Euripides an der Burg*, "Die Presse" (12 giugno 1973).

Rismondo 1975
P. Rismondo, *Die Illusione einer Utopie. Luca Ronconis manieristische Inszenierung der "Vögel" des Aristophanes an der Burg*, "Die Presse" (21 aprile 1975).

Ronconi 2019
L. Ronconi. *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Roma 2019.

Schadewaldt 1970
W. Schadewaldt, [Hrsg.], Aristophanes, *"Die Vögel"*. Bühnenfassung. Übersetzung und Bearbeitung von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt am Main 1970.

Schlegel [1794] 1979
F. Schlegel, *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie*, 1794 in *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Bd. I [E. Behlerr Hrsg, 1958], F. Schöningh (Hrsg), München 1979.

Seeger 1846
L. Seeger, *Aristophanes*, Bd. II (*Die Wespen; Der Frieden; Die Vögel*), Literarische Anstalt, Frankfurt a.M. 1846.

Sebestyén 1973
G. Sebestyén, *Burgtheater: "Bakchen" in Ronconi-Regie. Der Gott im Boudoir*, "Neue Kronen Zeitung" (12 giugno 1973).

Materiale audiovisivo

G. Capitta, *In viaggio con Luca*, RAI 2021, RaiPlay.

L. Ronconi, *Die Bakchen*, 1973, I. und II. Teil, Österreichische Mediathek. Audiovisuelles Archiv – Technisches Museum Wien.

L. Ronconi, *Die Vögel*, 1976, I. und II. Teil, Österreichische Mediathek. Audiovisuelles Archiv – Technisches Museum Wien.

Interview mit dem italienischen Starregisseur Luca Ronconi, ORF [Österreichischer Rundfunk], Mittagsjournal 1995.11.17, 47'12"-51'30" Österreichische Mediathek. Audiovisuelles Archiv – Technisches Museum Wien.

Nota sulle immagini

Presso la Fotosammlung dell'Österreichisches Theatermuseums Wien sono conservate circa 40 fotografie di scena di entrambe le regie, della fotografa, Elisabeth Hausmann. Il materiale non è catalogato. Collocazione delle foto considerate all'interno del saggio:
Die Bakchen: FS_PSE120712; FS_PSE120715; FS_PSE120716; FS_PSE120718; FS_PSE120722; FS_PSE120726; FS_PSE120728.
Die Vögel: FS_PSE122913; FS_PSE122918; FS_PSE122919; FS_PSE122921; FS_PSE122924; FS_PSE122931.

Altri archivi consultati.
Raccolta privata di Pier Luigi Pizzi, proprietà dello stesso. La raccolta conserva i disegni per le scene e i costumi realizzati per *Die Bakchen* da Pizzi.

Raccolta privata di Luciano Damiani, proprietà di Carla Ceravolo. Nella raccolta sono conservati la locandina del debutto di *Die Vögel* al Burgtheater (19 aprile 1975) e i disegni di scene e i costumi realizzati per lo spettacolo da Damiani.

Raccolta privata di Tiziano Santi, proprietà dello stesso. Nella raccolta sono conservati i sette bozzetti realizzati per la messinscena parigina de *Gli Uccelli*, commissionata a Ronconi dalla Comédie-Française nel 2008-2009 e mai realizzata.

English abstract

In the spring of 1973, after signing a contract with the management of the Burgtheater, Luca Ronconi curated the direction of Euripides' tragedy *Die Bakchen* (The Bacchae) for the first stage in Vienna; assisted in the production of sets and costumes by Pier Luigi Pizzi. Two years later, again with the Burg company, the director staged Aristophanes' comedy *Die Vögel* (The Birds) - joined, this time, by set designer Luciano Damiani - and in 1976 Aeschylus' trilogy *Die Oriestie*, presented four years earlier at the Belgrade Festival. Of the above three performances, the result of Ronconi's reflection on ancient dramaturgy, only the first two were thus conceived expressly for Vienna. This is the reason for making them the focus of this contribution, where they are also considered the junction of the Italian director's special relationship with Austrian theater and culture. Making use of archival material (primarily that preserved in Vienna, at the Österreichische Nationalbibliothek, the Wiener Theatermuseum and the Österreichische Mediathek -

Archiv für Ton-und Videoaufnahmen aus Kultur- und Zeitgeschichte), documentation belonging to private collections and direct testimonies, the article reconstructs not only the elaboration and staging of the two plays, but also their reception by the Viennese public and - above all - by the Viennese critics.

keywords | Ronconi; Theater; Italy-Austria; Directing; Twentieth Century.

"I grandi temi dell'esistenza"

Dialoghi delle carmelitane nella regia di Luca Ronconi (1988)

Chiara Pasanisi

La storia teatrale di Luca Ronconi, come quella di molti attori e registi italiani formatisi nel secondo dopoguerra, ha inizio nelle aule dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, "la scuola togata, cattolicamente impostata da Silvio d'Amico, il fondatore, e Orazio Costa, regista-guida e ideologo" (Quadri 1973, 16), in cui tradizione e rinnovamento coesistevano determinando sia la trasmissione di sistemi e pratiche di recitazione di matrice capocomicale sia l'ideazione di nuovi metodi pedagogici (Angelini 1988, 155-156; Giammusso 1990; Oteri 2008, 139-161; Pasanisi 2021; Sica 2013; Viziano 2005).

Quando, il 24 settembre 1951, Ronconi presenta la domanda di ammissione in Accademia, in qualità di aspirante allievo-attore, ha da poco conseguito il diploma al liceo classico e non ha ancora maturato alcuna esperienza in campo teatrale, fatta eccezione per delle brevi incursioni in ambito scenografico[1]. Successivamente, è ammesso a frequentare il primo anno di corso, insieme a colleghi quali Warner Bentivegna, Elena Cotta e Quinto Parmeggiani, che negli anni a venire si distingueranno, sulle scene e sul grande schermo, dando vita ad alcune memorabili interpretazioni del teatro e del cinema italiano. La formazione di Ronconi, secondo una possibilità prevista dallo statuto dell'Accademia e riservata agli allievi particolarmente meritevoli, viene condensata in soli due anni anziché in tre, tanto che il conseguimento del diploma risale all'anno scolastico 1952-53[2]. Tra i suoi maestri di recitazione si annoverano Wanda Capodaglio, Sergio Tofano e Albamaria Setaccioli, esponenti della tradizione italiana di derivazione capocomicale e mattatoriale che, tuttavia, agiscono in un contesto riformatore. Nel comparto degli insegnanti figurano altresì Isabella De Grandis Mannucci, maestra di educazione della voce subentrata a Mario Pelosini dopo la sua scomparsa avvenuta nel 1950, e Orazio Costa, che in quel periodo aveva già iniziato a elaborare il metodo mimico (Camilleri 1957, 9-11).

Durante il biennio di formazione accademica, Ronconi partecipa in qualità di allievo-attore a svariati saggi di regia e recitazione, – strumento pedagogico promosso da Silvio d'Amico nonché tratto distintivo della Scuola – fra cui *Felice viaggio* di Thornton Wilder e *Santa Giovanna* di George Bernard Shaw, inscenati nell'aprile del 1952 e curati rispettivamente da Albamaria Setaccioli e Wanda Capodaglio.

1 | Classi di recitazione, anno accademico 1952-53 (Luca Ronconi in basso a destra). Fotografia in cartella *Albamaria Setaccioli*, Archivio Storico dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (Centro Studi Casa Macchia, Roma).

I due saggi riscuotono un successo notevole e Silvio d'Amico si congratula con Albamaria Setaccioli, scrivendole una breve lettera in cui esprime la sua contentezza:

> Mia cara Signorina, desidero inviarLe una parola cordiale, dopo avere assistito all'esito dei due saggi di Recitazione. Anzitutto, sento il dovere di ringraziarLa per l'opera intelligente e assidua con cui Ella ha collaborato alla riuscita dei saggi. Ma a questi ringraziamenti voglio aggiungere l'espressione del compiacimento, non soltanto mio ma di quanti spettatori mi hanno parlato in proposito, per i risultati conseguiti dal suo insegnamento agli allievi del primo anno, quale è apparso nelle due commedie così graziosamente scelte ed eseguite[3].

L'anno successivo, a maggio, vengono inscenati quattro saggi di recitazione curati da Setaccioli (*La paura di prenderle* di Georges Courteline, *Così ce ne andremo* di Vittorio Calvino) e da Wanda Capodaglio (*Sulla via maestra* di Anton Čechov, *Come lui mentì al marito di lei* di George Bernard Shaw), che ottengono di nuovo un buon riscontro da parte del pubblico e della critica (Giammusso 1990, 332-333). Pur lavorando in maniera assidua con le sue insegnanti di recitazione, Ronconi instaura con Orazio Costa un legame particolarmente significativo, le

cui tracce permangono nel tempo, manifestandosi in alcune dinamiche di assimilazione e di opposizione e in un sentimento di "riconoscenza" che rimarrà sempre immutato. Qualche mese dopo la morte di Costa, avvenuta il 14 novembre 1999, Ronconi scrive:

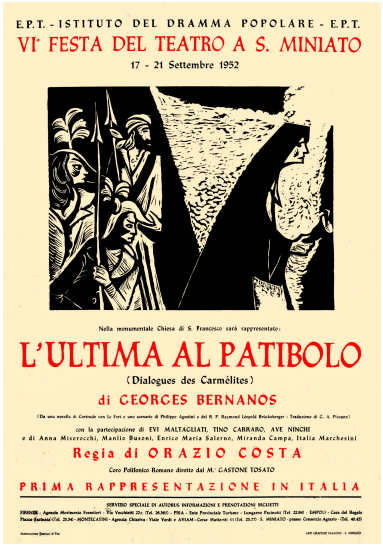
> Nel biennio 1951-52/1952-53 ebbi Costa come insegnante di recitazione in Accademia e in quegli anni mi trovai pure a seguire le sue lezioni di regia; subito dopo il mio debutto come attore sotto la guida di Squarzina in *Tre quarti di luna* nel 1953, proprio diretto da Orazio Costa mi trovai poi a cimentarmi nella mia seconda prova d'attore in una messa in scena di *Candida* di George Bernard Shaw prodotta dal Teatro Stabile di Roma (Compagnia del Piccolo Teatro di Roma) nel 1954. Il successivo appuntamento professionale – ma questa volta a ruoli invertiti – col mio ex insegnante risale a una ventina d'anni dopo la messa in scena shawiana appena ricordata, quando volli cioè Orazio come attore nella versione televisiva di *Orlando furioso* (Ronconi 2000, 19).

Nel racconto sono tralasciate le collaborazioni con Costa risalenti al 1952, quando, ancora allievo dell'Accademia, Ronconi recita nei saggi *Aminta* (Palazzo Ducale di Urbino, 2-3 agosto) e *Donna del paradiso* (Palazzo Ducale di Urbino, 9-10 agosto). Il mese successivo partecipa altresì alla produzione della Compagnia del Piccolo Teatro di Roma, *L'ultima al patibolo*, rappresentata dal 17 al 21 settembre alla Festa del Teatro di San Miniato, promossa dall'Istituto del Dramma Popolare. L'opera è la traduzione di Giuliano Attilio Piovano dei *Dialoghi delle Carmelitane* (1947-48) di Georges Bernanos, che Costa inscenò optando per il titolo originale del racconto di Gertrud von Le Fort da cui l'autore francese aveva tratto ispirazione per la stesura del dramma, inizialmente ideato come una sceneggiatura cinematografica. Ronconi interpreta il ruolo minore di un popolano, in un *ensemble* dove spiccava come solista Glauco Mauri[4].

Le cronache ovviamente riservarono uno spazio maggiore alle celebri attrici protagoniste dello spettacolo: Evi Maltagliati, Ave Ninchi, Anna Miserocchi (D'Amico 1952; Cajoli 1952; Fiocco 1952), seppure talora menzionarono, "la schiera di giovani allievi" dell'Accademia che "servì splendidamente" il regista (Fiocco 1952, 14-15). La partecipazione allo spettacolo costiano *L'ultima al patibolo*, tuttavia, non può essere pienamente considerata un debutto sulle scene – Ronconi a quel tempo non era ancora un attore professionista e la critica è concorde nell'indicare *Tre quarti di luna* di Luigi Squarzina come lo spettacolo che ne segna l'esordio ufficiale, il 3 marzo 1953 al Teatro Valle di Roma. A tal proposito Franco Quadri scrive: "Luca Ronconi aveva debuttato come attore a vent'anni, nel 1953; un attore di presenza gradevole, di dizione corretta, di educazione borghese e con i suoi interessi culturali, il tipo che la critica ama definire 'sensibile e dotato'. Fu subito protagonista: un giovane seminarista in *Tre quarti di Luna*, novità di Luigi Squarzina sulla riforma scolastica e l'affossamento della libertà attraverso il controllo dell'insegnamento nell'Italia del '22, primo avvento del fascismo" (Quadri 1973, 15).

L'Ultima al patibolo si configura per Ronconi come un'ulteriore occasione per conoscere a fondo e da vicino la prassi registica costiana, che in quegli anni costituiva una delle correnti stilistiche di matrice accademica che maggiormente caratterizzavano la fase aurorale dell'affermazione della regia in Italia (Prosperi 1947, 215-220). In particolare, Giulio Cesare Castello

indugiò sulla poetica teatrale di Costa, in un articolo apparso su "Sipario", evidenziandone il "temperamento severo e alieno dalle più scoperte ricerche spettacolari" e la "concezione rigorosa e rituale dello spettacolo, in omaggio anche all'insegnamento di Jacques Copeau" (Castello 1949, 28). A distanza di oltre trent'anni, Luca Ronconi sceglierà di rappresentare i *Dialoghi delle carmelitane* di Bernanos, distanziandosi in parte dalla visione e dallo stile del suo maestro, innanzitutto per quanto concerne l'approccio laico al testo drammaturgico che egli considera una riflessione sui "rapporti umani":



2 | Manifesto dello spettacolo *L'Ultima al patibolo* (1952), prima rappresentazione in Italia dei *Dialoghi delle Carmelitane*, in Archivio Fondazione Istituto Dramma Popolare di San Miniato (San Miniato, Pisa), B.III.2 (1952).

> Io, paradossalmente, non avverto nei *Dialoghi* tutta questa religione: lo vedo piuttosto come un dramma del linguaggio, una storia di rapporti umani, più che religiosi. Che poi si svolga in un convento tra suore è altro discorso. D'altronde non capisco perché la religione non debba interessare chi non la pratica. In quest'opera di Bernanos c'è uno schema ben preciso, fatto di tematiche diverse: la passione di Cristo, il sacrificio, l'accettazione del martirio. Il che può essere religioso, ma anche non esserlo: fa parte, infatti, di uno dei tanti condizionamenti di una passata cultura cattolica che sopravvive anche in una cultura non cattolica. [...] Magari la pièce mi è tornata in mente e ho deciso di farla. Vede, io ho un ricordo ancora molto preciso di quando vi debuttai diciassettenne come comparsa: la regia era di Orazio Costa e si trattava di una versione assolutamente religiosa, con odore d'incenso e voci salmodianti. Mancava invece del tutto quell'*asprezza* che secondo me, trasuda dal testo (Gianeri, Ronconi 1988, corsivo mio).

Seppure rammentata, la partecipazione a *L'Ultima al patibolo*, per ammissione dello stesso regista, non può certo essere considerata la ragione preminente che lo spinge a inscenare i *Dialoghi* (Ater, Ronconi 1988). Non si tratta nemmeno di una trascurabile coincidenza: quella esperienza giovanile influenzerà la produzione del 1988, che si configura come un caso di studio di particolare interesse laddove consente di comprendere, da un lato in che misura la prassi scenica di matrice accademica e il magistero di Costa abbiano influito, in quel frangente, sull'operato di Ronconi dall'altro in che modo il regista abbia inscenato un'opera a carattere sacro, a partire da una riflessione laica di carattere esistenziale.

La recitazione e la regia

I *Dialoghi delle carmelitane* debuttano il 19 marzo 1988 al Teatro Storchi di Modena con la traduzione di Giuliano Attilio Piovano – la stessa della versione di Costa –, le scene di Margherita Palli e un complesso di celebri attrici, quali Franca Nuti, Paola Mannoni e Marisa Fabbri, che in passato avevano già lavorato con Ronconi[5].

La storia, ambientata nella Francia postrivoluzionaria del 1794, è incentrata sulla triste vicenda delle Carmelitane di Compiègne, un gruppo di suore condannate alla ghigliottina per la mancata rinuncia ai voti monastici, aboliti durante il periodo del Terrore. La protagonista Blanche de La Force, personaggio dal nome antifrastico e raffigurazione icastica della paura, è una giovane ragazza di nobili origini dal temperamento timoroso che aveva deciso di abbracciare la vita religiosa a causa di un malessere psicologico e che, suo malgrado, andrà incontro al martirio. L'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma conserva una copia del documento audiovisivo dello spettacolo, che consiste in una videoregistrazione teatrale, ossia una "ricostruzione audiovisiva di un evento teatrale eseguita in modo completo", utile ai fini di un'analisi, laddove "la finalità di ogni audiovisivo teatrale è legata alla natura stessa della disciplina teatrale che ha come oggetto di studio elementi dinamici ed eterogenei" (Sabatini 2010, 29-30)[6].

Un elemento senz'altro riscontrabile da una prima analisi del documento riguarda il *Leitmotiv* della partitura registica ronconiana: l'asprezza intrinseca al testo diviene una caratteristica dominante del temperamento dei personaggi e di conseguenza della recitazione delle attrici, che pur esprimendo talora irrefrenabile paura talaltra ostentato coraggio, mantengono sempre un tratto di asperità sia per quanto concerne l'espressività mimico-gestuale che quella vocale. L'asprezza di toni è resa mediante l'impeccabile padronanza delle tecniche di recitazione e un lavoro di "immedesimazione critica": Ronconi, per stessa ammissione di Franca Nuti (Priora de Croissy), pretese un "impegno terribile" da parte delle sue attrici, soprattutto per quanto riguarda l'esternazione della paura. La Priora de Croissy, ad esempio, sul punto di morire "ha paura e non teme di affermarlo e di perdersi nella stima degli altri, assumendosi tutte le responsabilità della propria paura e di una morte degradante" (Gianeri, Nuti, 1988). Inoltre, evidenzia Nuti,

> "sulle suore incombono mille paure, oltre a quella della morte, quella del mondo esterno, quella del martirio, della violenza. La rivoluzione non è fuori dalle mura del Carmelo ma anche all'interno [...]. È un discorso sull'impossibilità delle convivenze" (Gianeri, Nuti 1988).

Il regista si avvalse di un gruppo di attrici a lui familiari, che lavoravano insieme in piena armonia e che, in quel periodo, erano altresì protagoniste di un recital a tema sacro, di cui Nuti raccontò in un'intervista apparsa sul quotidiano "Stampa sera":

> "la Fabbri, la Mannoni e io teniamo spesso una sorta di lettura drammatica di brani scritti da Santa Teresa d'Avila, cui certamente s'ispirò Bernanos. La quale, fra l'altro, produsse moltissimo, volumi e volumi sull'amicizia, la regola [...] e sono momenti di un modernismo straordinario: per esempio quando incita le donne a evadere dalla femminilità stereotipata della perfetta madre di famiglia per diventare forti come uomini" (Gianeri, Nuti 1988).

Nel processo di lavoro con le attrici un elemento cardine riguardava la ricerca delle "ragioni profonde" che muovono emotivamente e fisicamente i personaggi, soprattutto in un periodo storico in cui Ronconi lamentava alcune carenze lampanti negli interpreti che agivano sulle scene italiane: "credo che siano pochi gli attori che, interrotti mentre stanno recitando, sa-

prebbero spiegare perché fanno così, perché si muovono in questo modo, se non dicendo che alla gente piace così o che a lui piace così, difficilmente trovano una ragione più profonda", dichiarò a tal proposito (Corrias, Ronconi 1988). Per sopperire a queste inadeguatezze sarebbe stato necessario un approfondito studio del testo drammaturgico, così come evidenziato da Marisa Fabbri, che recitò nei *Dialoghi* con il ruolo di Madre Maria, al secolo Madame Lidoine. Fabbri considerava "straordinaria" la capacità del regista di "usare il testo come una partitura musicale, trasformare gli attori in co-autori o scrittura vivente". "Normalmente agli attori si chiede di interpretare un testo. Ronconi ti chiede di diventare il testo. Il suo lavoro è simile a quello di un musicista", osserva, inoltre, Fabbri (Corrias, Fabbri 1988). La testimonianza conferma che Ronconi, durante la preparazione dei *Dialoghi*, consentì alle attrici di assumere un ruolo attivo all'interno del processo di inveramento scenico, ponendo al centro la loro capacità di *co-creazione* – l'espressione "co-creatore" è stata talora utilizzata dal regista in riferimento al suo lavoro con gli attori, ad esempio in alcune riflessioni, esternate durante un dialogo con Gianfranco Capitta:

> Credo, e tuttora continuo a pensare, all'attore come a un elemento fondamentale di drammaturgia. Un attore deve saper leggere non solo il suo personaggio, la sua 'parte', ma la struttura, il senso, il significato, le possibilità di tutta un'opera, per riuscire poi a ritagliarsi all'interno di quell'opera qualcosa di suo. In questo senso è un *co-creatore*. Naturalmente, questa possibilità di essere inventore non può compiersi se non c'è una capacità di conoscenza totale; anche di errore, ma comunque di conoscenza (Ronconi, Capitta 2012, 34).

Ronconi considerava Marisa Fabbri l'attrice-emblema di tale processo di co-creazione consapevole, intimamente legato alla concezione che il teatro fosse innanzitutto una "forma di conoscenza" (Ronconi, Capitta 2012, 34-35). La restituzione del testo drammaturgico e la messa in forma dei personaggi non si configuravano come una mera interpretazione di carattere esecutivo o come un'acritica adesione psicologica ma scaturivano dalla capacità di impiegare quella che Renzo Tian, nell'elaborazione della sua concezione di "recitazione critica" aveva definito l'"esperienza intellettuale" (Tian 1965, 3). L'attore critico, infatti, avrebbe dovuto prediligere gli aspetti analitici e razionali all'aderenza psicologica al personaggio, determinando un'"immedesimazione critica" (Tian 1965, 3).

In Italia, l'espressione "recitazione critica" era stata impiegata già negli anni Venti da Pietro Gobetti, in riferimento a Eleonora Duse, e poi ripresa successivamente dall'attrice-regista e autrice Elsa De Giorgi in suo studio dusiano, nel 1960 (Gobetti 1923; De Giorgi 1960). Negli anni Sessanta, Tian, a partire da una proposta di Luigi Squarzina, considera la "recitazione critica" il principio-base regolatore dell'"attore moderno" e del suo rapporto di mutua "collaborazione" con il regista. Nel secondo Novecento, tale prassi scenica era sovente legata al fenomeno della regia critica a cui fungeva da completamento. Ronconi, tuttavia, non si configurava come un regista critico, innanzitutto per una questione generazionale: agli albori degli anni Settanta, era già considerato uno dei massimi esponenti di una nuova leva registica che avrebbe potuto sostituirsi alla precedente. Claudio Meldolesi, quindi, lo descrive come "il più innovatore dei registi", sottolineando tuttavia il suo debito nei confronti della "cultura critico-

registica", tanto da considerarlo un regista "neo-critico", oltre che "un regista a sé, a sé più di ogni altro, progredito al di là delle scuole esistenti" (Meldolesi [1984] 2008, 545-547)[7].

Gastone Geron, dieci anni dopo le considerazioni di Tian, nel suo volume *Dove va il teatro italiano* stilerà un elenco degli attori e delle attrici contraddistinti da un'evidente attitudine critica – fra cui annovera a pieno titolo Franca Nuti – ribadendo che essi "nella loro attività di palcoscenico tendono non tanto ad un'adesione psicologica nei confronti dei personaggi di volta in volta interpretati, quanto ad una loro proiezione scenica basata su un'approfondita esperienza intellettuale" (Geron 1975, 205). La centralità dell'attore, insieme alla pedagogia, è un elemento cardine del lavoro di Luca Ronconi: egli stesso lo ribadì in diverse sedi, enucleando alcuni temi che caratterizzavano la sua poetica teatrale. Uno di questi riguarda il processo di "messa in scena" che "non è mai stato disgiunto dall'impegno didattico, essenzialmente concentrato sulla figura dell'attore. In totale dissenso con la moda dello spontaneismo e con il mito della incondizionata libertà espressivo-creativa riconosciuta all'artista" (Ronconi [1999] 2016, 42). Nella parabola artistica del regista che, come è noto, è costituita anche da numerose esperienze d'insegnamento, fra cui quelle all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, alla Scuola del Teatro Stabile di Torino e al Centro Teatrale Santacristina di Gubbio (Pg), il magistero di Orazio Costa svolge un ruolo significativo, sia per quel che riguarda l'approccio al testo drammaturgico, sia per quanto concerne la centralità conferita alla ricerca di senso (e di conoscenza) a cui è possibile rispondere soltanto attraverso percorsi intellettuali anziché istintuali:

> Al di là delle profonde differenze di gusto e di orientamento culturale che ci hanno separati, non posso e non voglio nascondere che Costa ha ricoperto un ruolo determinante nella mia formazione teatrale. Certo non mi sono mai riconosciuto nel metodo Costa, ma da Costa ho imparato la necessità di fondare su basi etiche (più ancora che mistiche) il rapporto con la scena, il piacere di analizzare le questioni interpretative risolvendole di volta in volta secondo le loro irriducibili specificità nell'ambito di una robusta "quadratura" intellettuale e, pur se forse sulla base di diversi presupposti estetici, con Costa ho condiviso la passione per la parola-in-scena. In fondo alle origini della mia visione del teatro come momento di conoscenza c'è anche l'idea costiana del teatro come "misura dello spirito", alle radici del mio approccio empirico all'esperienza registica ci sono i ricordi di certe lezioni di Costa e di certi suoi suggerimenti su come "scartocciare" – mi si passi il termine – logicamente i problemi di senso; forse il mio rispetto quasi maniacale del testo non poggia sulla fede nel logos, ma sicuramente la cura attenta che cerco di dedicare alla restituzione teatrale della parola non è troppo lontana dal rigore con cui Costa "leggeva in scena" Ibsen o Molière, Goldoni o Alfieri o i classici del teatro religioso medioevale (Ronconi 2000, 19).

Il processo di creazione scenica dei *Dialoghi* comportò, quindi, un cesellamento del testo drammaturgico e un diretto coinvolgimento delle attrici e della loro co-creatività. Per quanto riguarda, invece, le scene di massa, Ronconi impiegò delle videoproiezioni, in particolare nelle due scene-chiave corali che, da un'analisi del testo drammaturgico, risultano le più significative rispetto all'esternazione dell'emozione della paura da parte dei personaggi (Pasanisi, 2018): l'incidente pirotecnico narrato nel prologo e l'irruzione dei commissari nel convento delle carmelitane nel secondo quadro.

Il prologo del dramma di Bernanos, così come il racconto di Gertrud von Le Fort da cui è tratto, è incentrato su un incidente pirotecnico che ebbe luogo nel 1774 a Parigi "[…] la sera delle feste per il matrimonio del Delfino, il futuro re Luigi XVI, con l'arciduchessa Maria Antonietta". Si legge in Bernanos:

> Le carrozze dei nobili passano in mezzo alla folla festante contenuta dal servizio d'ordine. In una carrozza, una giovane coppia, il marchese De La Force e sua moglie che è incinta […]. Cominciano i fuochi d'artificio, ma ad un tratto alcune casse di razzi s'incendiano e gli scoppi si susseguono. Sebbene non ci sia alcun pericolo grave, il panico s'impadronisce della folla. Scompiglio, grida di paura, qualcuno cade in terra ed è calpestato. La giovane Marchesa è spaventata. Il cocchiere frusta i cavalli, che si imbizzarriscono e si lanciano in una corsa sfrenata. […]. Una voce d'uomo grida: 'Cambierà tutto presto, voi sarete massacrati, e noi andremo a spasso nelle vostre carrozze!'. E la Marchesa vede la faccia del mostro orrendo e spirante orrore: ma arrivano in tempo i soldati a liberarla. Poche ore dopo dalla camera della Marchesa, a palazzo De La Force, esce un medico, il quale annuncia al Marchese che gli è nata una bimba, Bianca, ma che la giovane madre è morta. Bianca, spinta, per così dire, dallo spavento di sua madre anzitempo alla luce del giorno, sembra non aver ricevuto altra qualità naturale che, per l'appunto, quello stesso spavento (Bernanos 1949).

Dall'analisi del documento audiovisivo dello spettacolo emerge che Ronconi sceglie di porre al centro del palcoscenico l'imponente carrozza della Marchesa de La Force, simbolo di un'aristocrazia ormai in declino. Il rumore di un'esplosione improvvisa squarcia il silenzio. La recitazione del prologo è quindi affidata a una *voice over*. Contemporaneamente, sullo sfondo del palcoscenico, la videoproiezione immerge gli spettatori nelle scene di panico collettivo e nei tumulti scaturiti dall'incidente pirotecnico, resi attraverso alcune sequenze afferenti al cinema francese anni Venti, fra cui risulta immediatamente riconoscibile *Napoléon* di Albel Gance (1927) e a cui seguono alcuni filmati di repertorio della Prima guerra mondiale.

Nel secondo quadro, quando i commissari invadono il convento, Ronconi ricorre, di nuovo, a una videoproiezione per amplificare il senso di terrore che attraversa la scena. La proiezione non si limita a supportare la narrazione, bensì la intensifica, generando una simultaneità visiva e narrativa, volta a creare un parallelismo tra l'azione scenica e l'esplosione di violenza in atto nelle strade della città. Lo spazio scenico è diviso orizzontalmente in due parti: nella porzione inferiore recitano gli attori, mentre nella parte superiore si alternano immagini di disordini e sopraffazione, sempre tratte da scene mutuate dal cinema francese. A tal proposito Ronconi dichiarò:

> C'è un ricorso abbastanza forte a materiali cinematografici; laddove la rivoluzione (assalto al convento ecc.) fa il suo ingresso in scena, lo fa attraverso immagini di repertorio e non attraverso i personaggi in carne ed ossa. Infatti, non ci sono comparse né stereotipi teatrali. Si ricorre invece al vecchio cinema francese e vengono proiettate scene di assedio ecc. che sono, allo stesso tempo, di tipo storico e tecnologico (Ater, Ronconi 1988).

L'influenza del cinema sul teatro, intesa come una "rieducazione dello sguardo" capace di ripercuotersi sull' "esperienza teatrale", è un tema caro al regista, che non esitava ad affermare

come la “percezione ottica contemporanea” si fosse strutturata sul “paradigma filmico” (Ronconi [1999] 2016, 49). Ronconi ricorse spesso all’impiego di alcuni elementi afferenti a tale paradigma, talora impiegando “strutture spaziali mobili”, talaltra, come nel caso dei *Dialoghi*, avvalendosi di videoproiezioni, dell’uso di pannelli e di una suddivisione dello spazio scenico che rimandava alla tecnica di montaggio *split screen*. Simili scelte estetiche e stilistiche non determinano uno snaturamento della scena teatrale, bensì un rinnovamento, attuabile a partire dalla consapevolezza che: “ogni nuovo tentativo di svecchiare la comunicazione scenica tramite il confronto con forme comunicative o conoscitive extrateatrali deve passare attraverso un’attenta meditazione di quelle che sono le irriducibili specificità del teatro” (Ronconi [1999] 2016, 50).

Un finale evocativo

La recitazione d’insieme aveva contraddistinto lo stile registico di Orazio Costa sin dal suo esordio, negli anni Cinquanta la scelta di “testi corali” si era ulteriormente accentuata in relazione alla ricerca e all’attività in ambito pedagogico (Saturno 2001, 214). Nella cronaca dello spettacolo *L’ultima al patibolo* Achille Fiocco aveva evidenziato l’eccessivo impiego di musiche e cori, che, a suo dire, risultavano sovrabbondanti. Tuttavia, questa scelta registica era stata dettata dalla necessità di adattarsi alla grandiosità dello spazio scenico: la chiesa di San Francesco, a San Miniato, che richiedeva un supporto sonoro adeguato a mantenere l’armonia dello spettacolo. Fiocco, inoltre, rileva che Costa era riuscito indubbiamente a lasciare un segno positivo, delineando i tratti distintivi dei personaggi e gestendo i cori in modo impeccabile, nonostante la loro eccedenza (Fiocco 1952, 14-15).

La recitazione corale, invece, è assente dalla regia di Ronconi, che, come si è visto, sceglie di affidare le scene di massa alle videoproiezioni. Similmente, l’interpretazione del testo e dei motivi-chiave da cui è caratterizzato il dramma di Bernanos determina uno iato con la regia di Costa. Ronconi considera i *Dialoghi* un dramma incentrato sui “grandi temi dell’esistenza” e nell’affrontarlo è spinto, innanzitutto, da un interesse “letterario” (Ater, Ronconi 1988). L’Ater (Associazione Teatri Emilia-Romagna), infatti, gli aveva suggerito di inscenare un testo inerente alla Rivoluzione Francese, in occasione del suo bicentenario. Il regista decise di optare per l’opera di Bernanos, eludendo qualsiasi prospettiva storicistica, la sua attenzione era semmai rivolta alla comunità femminile di suore carmelitane protagonista dell’opera, intesa come un microcosmo regolato da precise regole intrinseche che rifletteva in una dimensione microstorica la macrostoria del mondo. Una similarità con lo spettacolo costiano del 1952 è tuttavia ravvisabile nella scena finale, ossia l’eccidio delle suore. Ronconi inserisce un canto corale, il Salve regina, intonato dalle religiose mentre si avviano verso la ghigliottina, che segnerà indelebilmente il loro destino. Il patibolo, tuttavia, non è presente sulla scena: le suore entrano in un angusto uscio, ricavato da una parete mobile che, in seguito, si alzerà mostrandole svestite e senza vita. Franco Quadri ravvisa nella scena un possibile riferimento ai campi di sterminio:

> Le monache si avviano al patibolo, al canto del Salve Regina, ed entrano a una a una in una piccola porta che sembra designare una camera a gas. Subito dopo, l’alzarsi della parete ce le mostra nude su un tumulo, una catasta di carni come in certe fotografie dei campi di sterminio.

> Ma se rappresentassero invece l'immagine di una pace raggiunta, come in una scena alla fine di una notte di festa? (Quadri 1988).

Lo stesso parallelismo è evidenziato da Gastone Geron nel programma di sala dei *Dialoghi*, in riferimento alla messinscena costiana del 1952: "L'olocausto delle carmelitane di Compiègne evocava, in anni immediatamente postbellici, quell'altro Olocausto per antonomasia consumato nelle camere a gas e nei forni crematori dei lager nazisti, aggiungendo ulteriore pathos" (Geron 1988, 37). Ronconi aveva menzionato l'importanza storica che il dramma di Bernanos aveva acquisito nell'immediato secondo dopoguerra, osservando che agli albori degli anni Cinquanta "si era più portati a leggere un testo secondo la storia recente e non il contrario" (Ater, Ronconi 1988). Sebbene il regista intendesse oltrepassare il perimetro del contrasto tra religione e politica e tra religione e ragion di Stato (Ater, Ronconi 1988), nella scena finale, come rileva Quadri, può essere ravvisabile un chiaro riferimento alla storia del Novecento.

L'accoglienza della critica fu estremamente positiva (Fasi 1988; Manin 1988a, b, c), Gianluca Favetto considerò i *Dialoghi* lo spettacolo "più intenso e interessante" della stagione teatrale e Ronconi venne definito "un insuperabile direttore di attrici" (Favetto 1988). Similmente, Osvaldo Guerrieri mise in evidenza la "sensibilità laica" del regista e la capacità di inscenare i *Dialoghi* interpretandoli come "una grande opera sulla paura e sul coraggio", resa scenicamente in modo efficace grazie alle creazioni di Margherita Palli, consueta scenografa delle messinscene ronconiane. Scrive Guerrieri:

> Ronconi esplora ogni possibile faccia della paura e ce la descrive con un uso stupefacente dell'inquadratura, dei piani sequenza, dei primi piani, delle dissolvenze. [...] Quinte e fondali scorrono paralleli o ortogonali, in modo da disegnare ambienti in continuo cambiamento, da allontanare e avvicinare, 'stringere' e 'allargare', fino all'invenzione di quel pannello nero che, scivolando sul boccascena, ha la straordinaria proprietà di cancellare e ridisegnare ambienti in un rapido volgere di secondi (Guerrieri 1988).

Di recente, Margherita Palli, in un dialogo con Oliviero Ponte di Pino, si è soffermata retrospettivamente sul suo lavoro scenografico e sull'ideazione dei pannelli nei *Dialoghi*, raccontando che:

> [Ronconi] per prima cosa mi disse che dovevamo stare in un cinema parrocchiale degli anni Cinquanta, in un posto brutto sull'autostrada, in una chiesetta di periferia senza qualità. Voleva uno spazio capace di trasformarsi con pareti che si spostavano. Abbiamo cominciato a lavorare sulle pareti e sui filmati da proiettare alle pareti (Ponte Di Pino, Palli 2021, 56).

Questa estetica dello spazio, oltre a ricollegarsi all'elemento filmico e alla relazione tra teatro e cinema, connota fortemente la poetica teatrale di Ronconi. Il rapporto con Orazio Costa si delinea, dunque, come un rapporto dialettico e alcuni degli insegnamenti cardine, ricevuti durante le lezioni in Accademia, scorrono sottotraccia nella regia ronconiana del dramma di Bernanos: soprattutto il rispetto del testo drammaturgico, la vocazione razionale, l'attitudine a creare delle messinscene impegnative per quanto concerne gli aspetti legati alla loro realizzazione e alla conseguente possibilità di affrontare lunghe tournée (Ater, Ronconi 1988).

Le regie di Ronconi sono state talvolta descritte come dei "kolossal", soprattutto in riferimento agli effetti spettacolari e grandiosi (Geron 1975, 183) e all'utilizzo dello spazio – Lorenzo Mango, nei suoi studi sul Novecento teatrale, ha sottolineato come "lo spazio scenico" nelle regie ronconiane acquisisce sempre un "valore drammaturgico che sia il corrispettivo visivo del testo", a cui fanno da completamento "il montaggio drammaturgico (che può rispettare o modificare l'andamento narrativo) e una recitazione altamente formalizzata che rifiuta lo psicologismo" (Mango 2019, 261). *Dialoghi delle carmelitane* venne definito dalla critica una messinscena "kolossal", visti la sua durata di cinque ore, i cinquanta cambi di scena e lo "schermo gigante" impiegato per le videoproiezioni (Anonimo 1988). Questi aspetti denotano alcuni ulteriori punti di contatto con *L'ultima al patibolo*, che, similmente ai *Dialoghi*, riscosse un ottimo successo seppure comportò dei costi eccessivi (Saturno 2001, 214), causati dal complesso delle attrici, dalle articolate scenografie e dalla durata particolarmente estesa. Ronconi non nutriva alcun dubbio sulla necessità di rispettare la lunghezza notevole determinata dalla struttura del testo drammaturgico, malgrado questo aspetto venne talora contestato dalla critica, egli ribadì che il regista non avrebbe dovuto manomettere un testo, piuttosto fornirne la corretta interpretazione nel rispetto della scrittura dell'autore: "è uno spettacolo lungo, certo, dura cinque ore: ma le lungaggini dovrebbero contestarle all'autore, non a me. Io non ritengo che tagliare un testo, per renderlo più accettabile e veloce, faccia parte delle funzioni del regista. A me, di solito, piace rappresentare i testi integri, come sono: se poi sembrano noiosi, pazienza" (Gianeri, Ronconi 1988). Questa asserzione conferma che il magistero di Costa aveva lasciato un segno.

Dialoghi delle carmelitane si situa coerentemente nella parabola artistica di Ronconi, rappresentando un segmento significativo che si lega sia agli anni giovanili, alla sua formazione, al confronto con il suo maestro, sia alle costanti che ne caratterizzano la poetica teatrale: il linguaggio espressivo del cinema posto in connessione con il teatro, il lavoro meticoloso con gli attori, la scena intesa come il luogo in cui la *quête* esistenziale e intellettuale può trovare delle risposte.

Note

[1] *Domanda di ammissione di Luca Ronconi all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica*, manoscritto, 24 settembre 1951, in fascicolo n. 52, Archivio Storico dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, Centro Studi Casa Macchia, Roma; Quadri 1973, 16; Ronconi, Capitta 2012, 5.

[2] Lo statuto dell'Accademia d'Arte Drammatica, ideato da Silvio d'Amico, fu varato il 25 aprile 1938 per mezzo del decreto-legge n. 742 ed è ora leggibile in "Quaderni di teatro: rivista trimestrale del Teatro regionale toscano", 32 (1985-86), 50-55.

[3] *Lettera di Silvio d'Amico ad Albamaria Setaccioli*, 22 aprile 1952, dattiloscritto con firma autografa su carta intestata dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, in Fondo Setaccioli, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, busta 1 (vedi *Accademia Nazionale d'Arte Drammatica: saggi di recitazione 1951-1952*, programma di sala, in Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, DAM PRS. 00647).

[4]) In locandina il ruolo di Glauco Mauri è indicato con la dicitura: “un popolano”, il ruolo di Ronconi, invece, insieme a quelli di Vittorio Di Giuro e Renato Minardi, è descritto mediante la dicitura: “altri popolani” (vedi Locandina dello spettacolo *L’ultima al patibolo*, 1952, Archivio Storico dell’Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, Pisa).

[5]*Dialoghi delle Carmelitane* di Georges Bernanos, traduzione di Giuliano Attilio Piovano, Scene di Margherita Palli, Costumi: Carlo Diappi, Luci: Sergio Rossi, Musiche: Paolo Terni, Produzione: Ater – Emilia-Romagna Teatro. Interpreti: Angela Baviera (Suor Alice), Pietro Bontempo (Un servitore, il medico, il secondo commissario, il notaio), Sabrina Cappucci (Blanche De La Force), Pino Colizzi (primo commissario), Laura De Angelis (Suor Valentina della Croce), Maurizio Donadoni (Il cappellano del Carmelo), Marisa Fabbri (Madre Maria), Rita Falcone (Suor Marta), Alessandro Gassman (Il cavaliere, fratello di Blanche), Raffaella Lebbroni (Suor Matilde), Anna Lelio (Madre Giovanna di Gesù Bambino), Biancamaria Lelli (Suor Anna), Paola Mannoni (Madre Maria dell’Incarnazione), Franca Nuti (Mme De Croissy), Anna Recchimuzzi (Suor Antonia), Anna Maria Torniai (Suor Gertrude), Gabriella Zamparini (Suor Gertrude), Maria Zanchi (Suor Chiara). Vedi *Dialoghi delle Carmelitane di Georges Bernanos, regia di Luca Ronconi*, programma di sala, Bologna 1988.

[6] Per un approfondimento sulle possibilità e le metodologie di analisi degli audiovisivi teatrali cfr. almeno Cascetta 1991; Compatangelo 1999; Grasso 2000; Monteverdi 2005; Ottai 1994, 2000; Quarenghi 1995; Sabatini 2010; 2023; Tabanelli 2004.

[7] Per un’analisi complessiva dell’attività teatrale di Luca Ronconi cfr. almeno: Cavaglieri 2003; Grieco 1989; Innamorati 1991; Longhi 2006; 2012; 2016; Marchetti 2016; Milanese 1973; Ponte Di Pino 1988; 2021; Quadri 1973; Vitaliano 2021.

Riferimenti bibliografici

Angelini 1988
F. Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari 1988.

Anonimo 1988
Anonimo, *Carmelitane kolossal con Ronconi*, “Stampa sera” (21 marzo 1988).

Ater, Ronconi 1988
Intervista a Luca Ronconi, dattiloscritto su carta intestata dell’ATER-Associazione Teatri Emilia Romagna, 1988.

Béguin 1954
A. Béguin, *Bernanos par lui-même*, Paris 1954.

Bernanos 1949
G. Bernanos, *Dialogues des Carmélites*, Paris 1949.

Cajoli 1952
V. Cajoli, *Un segno del nostro secolo nella storia del teatro*, “Idea” (7 dicembre 1952).

Camilleri 1957
A. Camilleri, *L’Accademia è maggiorenne*, “Sipario”, 129 (1957), 9-11 e 63.

Carlotto, Ponte Di Pino 2021
R. Carlotto, O. Ponte Di Pino, *Regia Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, Macerata 2021.

Cascetta 1991
A. Cascetta, *Sipario due. Sinergie videoteatrali e rifondazione drammaturgica*, Roma 1991.

Castello 1949
G.C. Castello, *Vent'anni di regia,* "Sipario", 40-41 (1949), 25-31

Cavaglieri 2003
L. Cavaglieri, *Invito al teatro di Luca Ronconi*, Milano 2003.

Compatangelo 1999
M.L. Compatangelo, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, Roma 1999.

Corrias, Fabbri 1988
P. Corrias, M. Fabbri, *Noi, le ancelle di Ronconi,* "La Stampa" (21 dicembre 1988).

D'Amico 1952
S. D'Amico, *Un canto di umana tristezza e di implorante bisogno d'assoluto*, "Il tempo" (18 settembre 1952).

De Giorgi 1960
E. De Giorgi, *La lezione della Duse all'attore contemporaneo*, "Clizia", 36 (1960), 1770-1784.

Fasi 1988
M. Fasi, *Tra orsi e castori Ronconi fa volare il calabrone*, "Corriere della sera" (23 aprile 1988).

Favetto 1988
G. Favetto, *Cinque ore di lotta fra il bene e il male*, "Stampa sera" (13 maggio 1988).

Fiocco 1952
A. Fiocco, *Un dono che il cinema ha fatto al teatro*, "Teatro scenario", 19 (1952), 14-15.

Geron 1975
G. Geron, *Dove va il teatro italiano*, Milano 1975.

Geron 1988
G. Geron, *Quei dialoghi, in Dialoghi delle carmelitane di Georges Bernanos, regia di Luca Ronconi. Programma di sala*, Bologna 1988.

Giammusso 1990
M. Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica – Storia di cinquant'anni*, Roma 1990.

Gianeri, Nuti 1988
D. Gianeri, F. Nuti, *Sono Franca Nuti, attrice aristocratica*, "Stampa sera" (7 giugno 1988)..

Gianeri, Ronconi 1988
D. Gianeri, L. Ronconi, *Le mie carmelitane laiche*, "Stampa sera" (9 maggio 1988).

Gobetti 1923
P. Gobetti, *La frusta letteraria*, Milano 1923.

Grasso 2000
A. Grasso, *Radio e televisione. Teorie, analisi, storie, esercizi*, Milano 2000.

Grieco 1989
A. Grieco, *Luca Ronconi. Un regista attento lettore*, "Sipario", 489 (1989), 74-76.

Innamorati 1991
I. Innamorati, *Luca Ronconi e il suo teatro*, Milano 1991.

Longhi 2006
C. Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa 2006.

Longhi 2012
C. Longhi, *L'*Orlando furioso *di Luca Ronconi*, Milano 2012.

Longhi 2016
C. Longhi (a cura di), *La regia in Italia, oggi: per Luca Ronconi*, "Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo", 25 (2016).

Mancini 1979
A. Mancini, *La maschera e la grazia: la politica teatrale dei cattolici attraverso le feste del teatro di San Miniato*, Bologna 1979.

Mango 2019
L. Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma 2019.

Manin 1988a
G. Manin, *Le carmelitane sono rimaste scalze*, "Corriere della sera" (20 luglio 1988).

Manin 1988b
G. Manin, *Chi ha fatto le scarpe alle carmelitane*, "Corriere della sera" (28 luglio 1988).

Manin 1988c
G. Manin, *Ronconi: il fascino del chiostro*, "Corriere della sera" (20 febbraio 1988).

Marchetti 2016
M. Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*, Catanzaro 2016.

Meldolesi [1984] 2008
C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* [I ed. Firenze 1984], Roma 2008.

Milanese 1973
C. Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Milano 1973.

Monteverdi 2005
A. Monteverdi, *La maschera volubile. Frammenti di teatro e video*, Corazzano (PI) 2005.

Oteri 2008
A. Oteri, *Silvio D'Amico e la pedagogia teatrale all'Accademia d'arte drammatica. L'altra via italiana alla regia*, "Ariel", 3 (2008), 139-161.

Ottai 1994
A. Ottai (a cura di), *Il teatro e i suoi doppi. Percorsi multimediali nella ricerca sullo spettacolo*, Roma 1994.

Ottai 2000
A. Ottai, *Eduardo. L'arte del teatro in televisione*, Roma 2000.

Pasanisi 2018
C. Pasanisi, *Le donne e l'esternazione della paura nei Dialoghi delle Carmelitane di Georges Bernanos*, in *Il teatro delle emozioni: la paura*, a cura di M. De Poli, Padova 2018, 397-410.

Pasanisi 2021
C. Pasanisi, *L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica 1935-1941*, Milano-Udine 2021.

Ponte Di Pino 1988
O. Ponte Di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze 1988.

Ponte Di Pino, Palli 2021
O. Ponte Di Pino, M. Palli, *Pensare in pianta. Margherita Palli in dialogo con Oliviero Ponte di Pino*, in R. Carlotto, O. Ponte Di Pino (a cura di), *Regia Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, Macerata 2021, 55-64.

Prosperi 1947
G. Prosperi, *La giovane regia italiana*, in S. D'Amico (a cura di), *La regia teatrale*, Roma 1947, 215-220.

Quadri 1973
F. Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino 1973.

Quadri 1988
F. Quadri, *La Rivoluzione uccide i tormenti della fede*, "La Repubblica" (22 marzo 1988).

Quarenghi 1995
P. Quarenghi, *Lo spettatore col binocolo. Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo*, Roma 1995.

Ronconi [1999] 2016
L. Ronconi, *Il mio teatro*, lezione dottorale tenuta il 29 aprile 1999 all'Università di Bologna in occasione del conferimento della Laurea Honoris Causa in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, C. Longhi (a cura di), *La Regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, "Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo", 25 (2016), 41-51.

Ronconi 2000
L. Ronconi, *Siamo stati irriconoscenti verso Orazio*, "Etinforma", 1 (2000), 16-19.

Ronconi, Capitta 2012
L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza*, Roma-Bari 2012.

Sabatini 2010
D. Sabatini, *Teatro e video. Teoria e tecnica della memoria teatrale*, Roma 2010.

Sabatini 2023
D. Sabatini, *Performing arts archives. Per una rinascita della memoria teatrale in video*, Roma 2023.

Sica 2013
A. Sica, *La drammatica – metodo italiano: trattati normativi e testi teorici*, Milano-Udine 2013.

Tabanelli 2004
G. Tabanelli, *Il teatro in televisione*, Roma 2004.

Vitaliano 2021
N. Vitaliano (a cura di), *Il lavoro teatrale di Luca Ronconi: gli anni del Piccolo*, Milano-Udine 2021.

Viziano 2005
T. Viziano, *Silvio d'Amico & co. 1943-1955. Allievi e maestri dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma*, Roma 2005.

English abstract

Luca Ronconi's theatre is influenced by his youthful years, spent at the National Academy of Dramatic Art in Rome. Ronconi, indeed, attended the Academy from 1951 to 1953 as a student actor. Orazio Costa's theatrical elements – although Ronconi never obeyed to his master's method (Ronconi 2000) – emerged in 1988, when Ronconi staged a play on sacred themes: the *Dialogues des Carmélites* by Georges Bernanos, written between 1947 and 1948 as a spiritual testament of the author (Béguin 1954). Evaluating the case study of the stage direction of the *Dialogues*, this essay aims at depicting on one hand the coherence and differences with academic scenic practices, and, on the other hand, to highlighting the value of the *Dialogues*, and their staging, acquire along the directorial way of Luca Ronconi. Why does Ronconi choose Bernanos 'drama? What stylistic and aesthetic devices does Ronconi take to feature "the great issues of existence" on stage? What is Ronconi's attitude towards the actresses involved in the *Dialogues*? The above-mentioned questions will be answered through an historical and critical prospective by analyzing the key-moments of the stage direction of the Dialogues and by tracing, at the meantime, the authorial features that characterized them.

keywords | Luca Ronconi; Orazio Costa; Stage direction; Acting; Dramaturgy.

Mente romanzesca e mente teatrale

Voci del Pasticciaccio dalla pagina alla scena (1996)

Piermario Vescovo

Scena da *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* di Luca Ronconi, Teatro Argentina, 1996, ©Marcello Norberth. Si ringrazia per questa immagine il Centro Teatrale Santacristina.

Con mente romanzesca si farà qui riferimento all'orizzonte che nel romanzo raccorda i piani diversi della storia e del racconto, nel senso che i narratologi danno a queste parole, in particolare in rapporto al cosiddetto narratore onnisciente o extradiegetico. Nel mio interesse, di vecchia data, per i rapporti tra teatro e romanzo, si inscrivono precedenti, brevi, considerazioni sul *Pasticciaccio* che Luca Ronconi realizzò nel 1996, dal romanzo di Carlo Emilio Gadda e, più in generale, sul rapporto, continuato nel tempo, del regista con opere narrative (a partire ovviamente dall'*Orlando furioso* del 1969). Una lunga esperienza che trovò in questa prova un esito per più motivi centrale, per valore, per posizione e per la rinuncia all'adattamento in forma drammatica. Lo spettacolo, anzi, si può considerare un punto d'arrivo anche rispet-

to ad altre messinscena successive, tra cui in particolare quella non condotta a termine, del 1998, dei *Fratelli Karamazov*, nella constatazione di una sostanziale ripetizione di esperienza, ma anche per il rilancio su altri fronti. Si vedano, in particolare, la complicazione rispetto al romanzo rappresentata dal suo riflesso o 'trattamento' cinematografico per *Lolita* (ispirata infatti alla sceneggiatura dello stesso Nabokov, non al romanzo 'originale') e di *Infinities* di Don J. Barrow, con una messa in scena fuori dalla 'scatola' del palcoscenico del teatro all'italiana, in uno spazio di stabilimento industriale dismesso, alla Bovisa di Milano. Esperienza, quest'ultima, che apriva al tema di un'utopia spettacolare – termine che peraltro dava il titolo a un precedente spettacolo ronconiano del 1975, su testi di Aristofane – come movimento di andata e ritorno negli anni tra le due dimensioni, del palcoscenico tradizionale e degli spazi altri. Ma su questo torneremo più avanti e basti per ora aver citato questi due altri esempi, che datano al 2001 e 2002, indicando uno sviluppo di piani o livelli rappresentativi che supera la stessa, già plurima, complessità di uno sguardo o di una 'mente' che si possono dire 'romanzeschi', aprendo al campo o alla questione che si proverà a comprendere con "mente teatrale".

La nozione fu proposta da Ferdinando Taviani in un intervento di dimensioni inversamente proporzionali alla ricchezza dell'argomentazione (Taviani 1988). La riflessione del saggio, anzi delle tre brevi note che lo compongono, cominciava sul terreno storico, in riferimento a un sistema di composizione del testo drammatico, quindi e ovviamente dello spettacolo, a definire una forma 'moderna', che si lega, a partire dagli ultimi decenni del XVI secolo e nel corso del XVII, alla pratica delle compagnie professionali, riguardante in particolare la cultura teatrale degli italiani. Questa nozione si applica altresì all'esperienza, a noi più prossima, diversamente novecentesca e secondo-novecentesca, investendo, scriveva Taviani, quei processi teatrali "che non potremmo non chiamare mentali" (Taviani 1988, 3), in una prospettiva assai utile per impostare un discorso che tenti di superare la stessa categoria del 'teatro di regia', o che rapporti le prove più alte e significative di questa tradizione, fuori dai luoghi comuni, a un diverso e più ampio orizzonte.

I.

In un'intervista che data alla vigilia del debutto dello spettacolo, Ronconi riassume brevemente questa scelta, con una dichiarazione che mostra la conoscenza di questioni che potremmo, appunto, definire col ricorso a categorie narratologiche (ovvero attraverso la 'prospettiva narrativa' e in particolare la 'figura' della focalizzazione, per impiegare la terminologia di Gérard Genette), nell'attribuzione di porzioni del testo pronunciato sulla scena non solo a chi parla ma, appunto, a chi vede o sta vedendo (o che, addirittura, prefigura qualcosa che deve avvenire o accadere)[1].

> Uso il testo così com'è, senza mediazioni drammaturgiche, lasciandogli la sua autonomia di romanzo. Per questioni di durata ho fatto molti tagli, ma non cambio una sillaba. Attribuisco le pagine ora a questo ora a quel personaggio: chi dialoga, chi racconta, *chi testimonia quanto ha visto o sta vedendo*, chi prefigura fatti a venire (Bentivoglio 1996).

La dichiarazione d'intenti prosegue con l'implicazione di quello che si suole definire il carattere 'barocco' dell'impasto linguistico del romanzo gaddiano, ricordando tuttavia il rifiuto di questo aggettivo da parte dell'autore, secondo cui non lui ma il mondo era 'barocco' (Ronconi dice "la vita"):

> È la lingua di Gadda a rendere possibile questo trasferimento dalla pagina alla scena perché presuppone l'oralità. L'impasto linguistico gaddiano è vivo, passionale. Barocco, certo, ma senza artificio letterario. Dice Gadda: è la vita a essere barocca. Lui vi si adegua riflettendo con strumenti letterari quel garbuglio di cause che debilita la ragione del mondo (Ronconi in Bentivoglio 1996).

Per l'una e per l'altra questione, per la specie dell'impasto linguistico, tra chi parla e chi racconta vedendo, e per "il più insistito luogo comune" al riguardo, spunti notevoli sono offerti da un recente libro di Gabriele Frasca, a partire dalla domanda se la prosa del *Pasticciaccio* (il suo *pastiche*, appunto, per usare un termine di Gianfranco Contini riferito alla lingua delle precedenti prove narrative, termine pure respinto dal destinatario, ma che di fatto lo condusse in qualche modo a questo titolo) possa definirsi "una sontuosa orchestrazione barocca":

> Semplicemente no, perché alla cultura del Seicento, lo sappiamo bene, ripugna la mescidanza delle lingue e risulta odiosa come poche cose al mondo – perché è esattamente l'opposto di ciò che con tutte le forze la sua propaganda si prefigge – la plurivocità. Il Barocco predilige il polisemico, non il plurivoco, procede a volo di antitesi non con il dominio metonimico della grande sinfonia in prosa, fa effetti di luce, un'infinità rarefatta di trasparenze, non gradienti d'incandescenza, o carote geologiche. L'ingegnere faceva bene a protestare la sua estraneità, e la responsabilità invece del mondo, barocco di suo, e quindi per niente: sono i punti di osservazione a essere molteplici [...] (Frasca 2023, 33-34).

Il procedimento del *Pasticciaccio* di Ronconi riguarda, in particolare, un'attuazione teatrale del cosiddetto 'discorso indiretto libero' (Vescovo 2011, 139-144; di grande rilievo per uno sviluppo analitico dedicato al discorso indiretto libero si veda Calaresu 2004) e, insieme, la sostanziale identificazione, in una realizzazione spettacolare complessa, dell'operazione di 'messa in scena' con la funzione affidata al narratore, a partire dalla rinuncia, come si è detto, della 'riduzione' o dell''adattamento' in forma drammatica del testo di partenza. In particolare, ciò riguarda, come abbiamo già ricordato, l'opzione del narratore che si suole dire onnisciente, extradiegetico, ovvero quanto la prospettiva novecentesca – in questo caso quella 'ingegneresca' di Gadda – affida a una funzione, tanto più complessa, in quanto essa investe i limiti stessi della conoscibilità, moltiplicando le prospettive di indagine, da principio di accertamento della "verità" a elemento ulteriore di deformazione del sistema.

È quanto Ronconi descrive puntualmente affermando che Gadda riflette "con strumenti letterari quel garbuglio di cause che debilita la ragione del mondo", dove "strumenti letterari" indica, in sostanza, una polarizzazione di ordine narrativo e non drammatico. Ci si può chiedere, conseguentemente, se non si tratti per caso della linea caratterizzante i risultati più alti ed evidenti del discorso di Ronconi e del suo porsi oltre uno statuto di quella pratica che comprendiamo, appunto, sotto il cartello di 'regia'.

Verrebbe, a partire da queste riflessioni, da distinguere da questa specifica assunzione teatrale della plurivocità romanzesca, la frequentazione su un altro piano, ovvero quello della letteratura drammatica, la 'lunga fedeltà' di Ronconi alla drammaturgia barocca e alle sue vaste o immense dimensioni (in particolare a Giovan Battista Andreini). Ma torniamo alla precisa descrizione di Frasca, in particolare per come l'articolazione di un "discorso indiretto libero forte" (Frasca 2023, 32-33) in Gadda risulti contrapponibile alla forma caratterizzante una tipologia diffusa del romanzo novecentesco, ovvero al cosiddetto flusso di coscienza (senz'altro esemplificabile nel suo esito più famoso, e guardacaso più volte portato sulla scena, del capitolo finale dell'*Ulysse* di Joyce, ovvero dal 'monologo fluttuante' tra pensiero e parola di Molly Bloom). Una questione saliente per tale descrizione analitica riguarda una delle premesse, diciamo così, storiche (o meglio, contestuali) nella definizione di Frasca di "spettacolare prosa radiofonata" per il *Pasticciaccio*, che riguarda non tanto il genere del dramma radiofonico ma la pratica della registrazioni di voci, anzi di complessi di voci, dalla 'realtà', con microfoni nascosti tra "crocchi di parlanti occasionali" e la cattura "dell'affabulazione condominiale nei più polifonici quartieri delle nostre città" (Frasca 2023, 32-33) Ciò che implica anche il rapporto diretto di Gadda con la RAI, dal 1950, con la collaborazione ai programmi culturali del terzo canale radiofonico, proprio nel tempo in cui egli riprendeva la scrittura del *Pasticciaccio* (una funzione che appartiene, dunque, non al 'tempo della storia', ovvero al Ventennio fascista in cui il romanzo si ambienta, ma al tempo della sua scrittura, ovvero agli anni Cinquanta).

Riporto – con una citazione di minima ampiezza – il referto esattissimo offerto da Frasca relativamente alla mescidanza linguistica di questa "prosa radiofonata" (e si sottolinei per l'istanza analitica, di contro all'immediata percezione effettistica, la postilla: "a non lasciarsene incantare"):

> La mescidazione linguistica, a non lasciarsene incantare, si denuncia da subito per quella che è: una forma d'indiretto libero forte, che volendo è la risposta dell'ingegnere, in chiave del tutto italica, e sul tessuto della superficie narrata piuttosto che nella trama dell'approfondimento percettivo di un personaggio, dello *stream of consciousness* joyciano. Si tratta insomma di un indiretto libero in cui però s'invertono le parti, se solitamente è chi scrive che gonfia il palloncino del personaggio fino ad arrivargli alla testa, per fargliela alfine perdere nei suoi pensieri, nell'indiretto del *Pasticciaccio* è invece l'autore stesso, proprio come nello *stream of consciousness* – ma restando autore, e dunque non onnipotente, semmai "onnimpotente" – a farsi bruttare non solo dai pensieri ma dalle abitudini linguistiche di luogotenenti che, prima ancora di essere punti di vista, sono punti di ascolto. Convocati difatti dall'indiretto libero forte, e proprio all'improvviso, come se quest'ultimo venisse assoggettato a una nuova e più radicale comprensione, che emergono i diretti, talvolta senza nemmeno il tradizionale a capo (Frasca 2023, 32-33)[2].

Il *Pasticciaccio* di Ronconi, visto che esso riguarda, come abbiamo ricordato, la scenificazione di un romanzo utilizzando la sua dimensione testuale originale, offre, a ripensarci, un'ulteriore connessione. Il testo, coi tempi al passato (il "preterito epico" della narrazione) e l'uso della terza persona, affidato agli attori che si nominano sulla scena, pone il 'piano della realtà' in condizioni diverse rispetto alle convenzioni teatrali comuni. Ovvero all'idea del teatro come rappresentazione oggettiva, mimetica nel senso piano del termine, che riproduce azioni

che si svolgono al tempo presente (quand'anche inquadrate da un atto narrativo al passato: si pensi a narratori in scena, anche intradiegetici, per esempio del teatro americano del secondo dopoguerra, da Thornton Wilder a Tennesee Williams). Peraltro qui i procedimenti di rapporto 'epico', ovvero narrativo, raccomandati da Bertolt Brecht nel sistema dello straniamento – appunto, l'uso del tempo al passato, la sostituzione della prima con la terza persona – non risultano confinati alle prove, al solo fine di produrre una distanza degli interpreti dal loro ruolo o personaggio, ma direttamente investiti davanti al pubblico nella rappresentazione, dunque in una sorta di 'straniamento' operato dalla messinscena rispetto alla normale forma mimetica, attraverso una prospettiva essenzialmente diegetica[3]. Prospettiva che permette, per esempio, a Giuliano Valdarena (Massimo Popolizio) di essere insieme nel tempo in cui racconta e in cui, prima, rinviene il cadavere della cugina Liliana Balducci (Ilaria Occhini), e a questa di essere insieme morta, distesa sul pavimento, e di raccontarsi, collocata su una sedia nella posa del suo cadavere.

L''irrealtà' del procedimento relativo ai personaggi permette – ecco il punto essenziale – la 'messa in scena' della stessa istanza di 'regia', se vogliamo definirla così, come sostanzialmente equivalente alla funzione del narratore onnisciente nel romanzo di partenza. Il regime oggettivo (o supposto tale) del testo drammatico – anche quando, e soprattutto, esso presenti un'enorme estensione e una varia complicazione – indica qui il suo limite, nel senso territoriale del termine. Rispetto a tutto ciò si pone una sorta di 'io' esterno, che però, più che la persona che ha costruito lo spettacolo (il regista, inteso come direttore o 'demiurgo'), risulta, a partire dalla distribuzione corale della parola diretta e indiretta, un 'punto di vista' o un orizzonte mentale esterno, mutuato dalla 'voce' del narratore onnisciente (anzi qui, con Frasca, al contrario "onnimpotente") a una folla di presenze e a una costruzione dello spettacolo. E siamo tornati – attraverso un percorso diverso, per una diversa pertinenza – alla nozione di "mente teatrale".

Nella mia memoria di spettatore la caduta sul suolo del palcoscenico del Teatro Argentina di Roma della parete della Casa degli ori, senza schiacciamento degli attori, precisamente posizionati in rapporto ai vuoti delle finestre, si è certamente impressa tra gli 'effetti' o 'colpi di teatro' più coinvolgenti. Situazione che non trovava alcuna giustificazione referenziale sul piano degli accadimenti previsti, posto che nessuna parete frana nella storia vissuta dai personaggi, ovvero che non esiste un 'dato referenziale' pertinente all'azione. Tale caduta offriva con rara potenza scenica la concretizzazione del passaggio della visione dall'esterno all'interno della casa, nel senso del punto di vista di chi narra e 'vede': un'azione complessa, diciamo pure 'cinematografica', ma eseguita dal vivo[4]. Un esempio assoluto tra i principali che io direttamente ricordi o in generale conosca di *apparizione* spettacolare.

In questo e in altri esempi di 'colpo di teatro' si osserva qualcosa che lo spettatore vede come da un punto di vista 'mentale', ovvero come immaginazione che si concretizza in termini scenici nell''effetto'[5]. Il riferimento, insisto su questo punto, vuole qui riferirsi non alla 'mente creatrice' del grande regista, ma all'esatta concatenazione di un lavoro di maestranze ed ese-

cutori, ovvero alla correlazione in una sorta di 'organo' teatrale di un sistema collettivo di relazioni.

II.

Nel capitolo dedicato a Ronconi di un libro scritto da un rappresentante, forse in assoluto il rappresentante, della tradizione della cosiddetta 'regia critica', si legge un riferimento di notevole rilievo relativo all'*Orlando furioso* del 1969, tanto più significativo rispetto alla distanza e alla collocazione culturale di chi lo ha pronunciato: "È il teatro-festa, che si aspettava, dormiente nel cuore delle avanguardie" (Squarzina 2002, 393). Le avanguardie qui evocate non potranno evidentemente intendersi come quelle coeve o immediatamente precedenti, degli anni Sessanta. Quanto alla definizione di "teatro-festa" essa si riferisce al fatto che questa creazione, ovvero il suo successo internazionale, prese corpo "in spazi liberi (una chiesa sconsacrata a Spoleto, il Palazzo delle Esposizioni a Roma, le Halles parigine, piazza Duomo a Milano)", in uno spettacolo di grande complessità, di grandi masse e di grandi mezzi, realizzato appunto fuori dalla sala teatrale, ovvero fuori da quella dimensione in cui poi si svolgerà in massima parte l'esperienza successiva di Ronconi, peraltro nell'àmbito delle istituzioni teatrali e dei Teatri Stabili, a cui sarà ricondotto sostanzialmente il "grande spettacolo"[6].

L'*Orlando furioso* e il suo clamoroso successo staccano infatti la collocazione del lavoro fin là compiuto da Ronconi, dentro a compagnie 'di prosa' private e a istituzioni pubbliche, al quale, del resto, come abbiamo ora ricordato, esso ritornerà dopo questo exploit, anche per l'impossibilità di continuare l'esperienza, e una stessa ripresa dello spettacolo, per ragioni imprenditoriali e organizzative[7].

Di Ronconi, sul fronte di detta complessità di escogitazione e costruzione, un altro e diversamente singolare caso precede di pochi anni la messinscena, senza mediazione di rifacimento in forma drammaturgica, del *Pasticciaccio*. Si tratta non di un romanzo ma di un testo drammatico ritenuto 'impossibile' per dimensioni e numero di personaggi dal suo stesso autore, che lo dichiarava allestibile solo in un teatro del pianeta Marte. Sto alludendo, ovviamente, a *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus (1922), messo in scena nel 1990.

Identicamente 'impossibili' si potrebbero ritenere le scenificazioni di altre opere, per esempio, e in partenza da un punto preciso, quello storicamente rappresentato dal *Faust* di Goethe, e si potrebbero richiamare, in rapporto ad esso, diversi esempi di attuazione novecentesca: basti il riferimento, anche per prossimità cronologica, all'immenso allestimento di Peter Stein (per la durata di complessive 21 ore) che data all'anno 2000.

Ma nel caso di Ronconi ora richiamato la visione utopico-spettacolare si situa in un preciso àmbito cronologico, ovvero appare una sorta di compendio del panorama della cultura nello spazio dopo la Prima Guerra Mondiale. Il testo di Kraus fu però messo in scena settant'anni dopo la sua composizione non in un teatro – come, abbiamo già ricordato, avvenne per la massima parte delle regie ronconiane di dimensioni più ampie – e nemmeno in uno spazio 'aperto' come vent'anni prima l'*Orlando furioso*, ma in una fabbrica dismessa: nella sala

presse, che aveva ospitato una catena di montaggio, del Lingotto di Torino, prima della sua riqualificazione e del suo diverso utilizzo, cessata la sua originaria funzione di 'fabbrica'. Una scelta che possiede altre, evidenti, implicazioni simboliche, in relazione al testo, alla sua collocazione culturale e temporale.

Cosa giustifica, però, qui il collegamento dell'*Orlando furioso* del 1969, e di ciò che Squarzina osservava per esso, a *Gli ultimi giorni dell'umanità* del 1990? Sicuramente, oltre alle dimensioni in sé e all'ordine di complessità dei due spettacoli, nel senso della "mente teatrale", non solo e non tanto dell'artefice-demiurgo o della regìa, ma della dimensione organica dell'allestimento, nella distanza cronologica tra il testo e la sua messinscena, tra il progetto utopico e una realizzazione concreta, dagli anni Venti e dagli anni Sessanta (con un'ambientazione però riferita al Ventennio) all'ultimo decennio del Novecento.

Citerò dunque, senza altri preamboli, per provare a rispondere alla domanda che ho posto, con un salto credo meno brusco di quanto non sembri, qualche riga da una 'visione' esattamente coeva al testo di Kraus, che appartiene alla penna dell'artista-costruttivista El Lissitzky [Lisickij], datata 1921, che permetterà senza premesse e andirivieni di offrire una sintesi esemplare, peraltro collocata in un luogo particolarmente significativo anche per le storie della 'regia' come la Russia sovietica:

> I grandiosi scenari delle nostre città [...] non vengono osservati da nessuno, perché qualsiasi "qualcuno" vi è egli stesso coinvolto [...] Noi invece costruiamo un'impalcatura, in un luogo aperto e accessibile da tutti i lati, che è la macchina visiva. Questa impalcatura offre ai corpi in gioco tutte le possibilità di movimento [...] I corpi stessi sono strutturati a seconda dei desideri e delle necessità. Essi scivolano, rotolano, fluttuano, sopra e dentro l'impalcatura. Tutte le sue parti e tutti i corpi vengono mossi mediante forze e dispositivi elettromeccanici, e questa centrale si trova nelle mani di un singolo. [...] Egli dirige i movimenti, i suoni, la luce. Accende il radiomegafono e sulla piazza si diffonde il frastuono delle stazioni ferroviarie, lo scrosciare delle cascate del Niagara, il martellare di un laminatoio (El Lissitzky in Tafuri 1989, 124).

Si potrebbe commentare a lungo questo passo, ma mi limito a raccogliere da esso solo alcuni elementi: il rapporto tra città metropolitana e teatro, l'idea della "macchina visiva", l'intensificazione elettromeccanica, il quadro architettonico nel senso del luogo di ambientazione, ma anche, e soprattutto, di referente di una progettualità utopica, tra catena di montaggio e creazione, tra lavoro e festa. Mi importa però – e sempre per il cammino dal plurimo all'individuale, dalla "rosa" di menti alla "mente" dell'artefice (Taviani 1988) – la definizione qui offerta nel riferimento a un ideale 'manovratore unico', figura assai diversa, ai limiti del depotenziamento o dell'investimento di una funzione ridotta all'aspetto meccanico, rispetto a quella che caratterizza il regista-demiurgo e, per quel che ci riguarda, la concentrazione degli studi sulla regia teatrale.

III.

Ho messo rapidamente (forse discutibilmente) in connessione la realizzazione di Ronconi al passo di El Lissitzky, nella distanza cronologica di un settantennio, proprio per il richiamo a

una collettiva “arte delle feste” (Tafuri 1989, 121-122), tanto più forte in quanto collocata in un terreno di società industriale, capitalistica o dell’utopia dell’idea di avvenuta “liberazione rivoluzionaria dal dominio capitalistico”, a cui non sembrerebbe possibile ricondurre tale nozione. Con la dichiarazione iniziale per cui l’estensione di “mente teatrale”, festiva-spettacolare, richiama la necessità dell’osservazione da un giusto punto di distanza, “perché qualsiasi ‘qualcuno’ vi è egli stesso coinvolto”, nei “grandiosi scenari delle nostre città”. Qui, però, a partire dell’immenso testo di Kraus, a una distanza temporale che rende in un altro senso ‘storico’ il cammino delle avanguardie, materia essa stessa di ‘messinscena’.

Un’altra connessione e altri interrogativi di vasta portata si aprirebbero nel rapporto tra il massimo della sincronia prodotto dall’alienazione e la prospettiva dello ‘straniamento’ (più nel senso dello Charlot alla catena di montaggio in *Tempi moderni* che dell’istanza brechtiana cui abbiamo fatto allusione), nell’accostamento della correlazione meccanica della ‘fabbrica’, e specialmente del lavoro nella catena di montaggio, alla pianificazione della ‘festa’, intesa in questo senso, o dell’azione spettacolare complessa. Che il Lingotto dismesso dalla sua funzione di fabbrica – come abbiamo sottolineato – abbia offerto il luogo di attuazione per il testo di Kraus e per l’impresa di Ronconi, nella loro distanza storica dalla scrittura dello stesso, risulta dunque profondamente significativo e maggiormente rappresentativo, poniamo, rispetto ad altre grandi ‘impalcature’, costruite per altri immensi spettacoli in quei paraggi di fine-secolo o sulla soglia del nuovo e tenendo sempre presente il rapporto tra le realizzazioni in spazi altri e la riconduzione al palcoscenico del teatro ‘all’italiana’[8].

Ho recuperato la citazione di Lissitzky – per complicarmi ancora la vita – da un libro complesso, che data agli anni Ottanta dello scorso secolo, ovvero *La sfera e il labirinto* di Manfredo Tafuri: un saggio dedicato alla storia dell’architettura del Novecento, al senso del progetto architettonico (e specie del progetto non realizzato) e della disciplina ‘storia dell’architettura’. Un libro in cui però si parla anche, e non incidentalmente, di teatro, utile dunque, penso, anche per la disciplina detta ‘storia del teatro’. Il saggio contiene, infatti e anzitutto, un importante capitolo che riguarda le avanguardie teatrali d’inizio secolo (che ha avuto, mi sembra, per la divisione disciplinare del lavoro, o per la ripartizione accademica dei settori scientifico-disciplinari, pochissima o nulla fortuna nel campo degli studi teatrali e presso gli storici dello spettacolo) e un’ampia premessa metodologica, intitolata al *‘progetto’ storico* (con la parola progetto messa tra virgolette). Di grande rilievo, tra l’altro, a indicare una diretta pertinenza al campo qui implicato, il fatto che una prima redazione del capitolo in causa de *La sfera e il labirinto* apparve nel 1977, nel numero 17 della rivista “Lotus International”, dedicato al teatro e a fianco proprio di un intervento firmato a quattro mani da Gae Aulenti e Luca Ronconi, intitolato *Cinque utopie. Contenitore per uno spettacolo* (dedicato a *Utopia*, da Aristofane).

Se i riferimenti teorici delle pagine introduttive, prevalentemente marxiani e della critica ‘di classe’ all’ideologia, appaiono nello spazio di quarant’anni divenuti in larga parte desueti e dismessi, il nesso inquadrato da Tafuri nei termini di dialettica tra ‘lavoro concreto’ e ‘lavoro astratto’ – come si diceva allora –, o tra progetto e utopia, mi sembra resti assolutamente

centrale e induca a riflessioni, come quelle che stiamo qui proponendo, procedendo a un cammino inverso, dall'architettura al teatro[9].

Non ho tempo e modo di parlare di questo capitolo, dedicato al teatro delle avanguardie storiche del Novecento, collocato subito dopo un'introduzione su Piranesi riletto da Ėjzenštejn, con l'applicazione del principio del montaggio cinematografico a un disegno preparatorio della serie delle *Carceri*, ovvero con un metodo di lavoro che consiste in una sorta di esplosione degli equilibri del disegno provocata dalla loro 'messa in movimento' (e si pensi, dunque, in generale alla possibilità di intendere la "regia", nelle sua applicazioni alte e fuori dalla *routine*, come 'messa in movimento' o 'messa in azione' di un 'testo', di parola o di altro tipo, romanzo ovviamente compreso). Mi limiterò a raccogliere solo alcuni nessi essenziali della relazione instaurata da Tafuri, e anzitutto, e più in generale, la mossa critica o esegetica che implica il teatro, anzi che parte dal teatro, per indagare il rapporto tra realizzazione e progetto, tra lavoro e utopia, e la tensione tra città metropolitana e sua rappresentazione storica.

Qui si incontrano i nomi di alcune tra le massime personalità con cui si suole compendiare storiograficamente il cosiddetto 'rinnovamento del teatro d'inizio Novecento', e bastino i nomi di Craig e Appia, più progettatori-utopisti che registi-realizzatori di spettacoli concreti, ovvero portatori di funzioni particolari che non crediamo possano identificarsi senza residuo con la pratica o il 'mestiere' che si usano definire con la parola 'regia' o che si ritiene prepararne il cammino e l'attuazione. D'altra parte si collocano qui i grandi esempi – le grandi *apparizioni* – di realizzazione concreta di spettacoli di grandi dimensioni che danno materializzazione passeggera a progetti 'utopici', affidati alla pagina, nel senso del progetto o della teoria. Nel capitolo in questione Tafuri usa dunque il teatro e le utopie teatrali delle avanguardie tra le due guerre nel senso che abbiamo indicato: parla insomma di Appia, recuperando le premesse di Fuchs, del Cabaret Voltaire, di Lissitzky, di Moholy-Nagy, di Schlemmer, di Gropius-Piscator, eccetera, e soprattutto del teatro totale inteso come organismo, nel senso del progetto: del progetto architettonico e del 'progetto' storico chiamato ad indagarlo. Dei progetti di spettacoli e della storia del teatro come eventuale 'progetto storico' non ho qui tempo di discorrere, ma vorrei almeno raccogliere ancora un passo da Tafuri, per terminare questo intervento. Esso riguarda Mejerchol'd, nel 1922, per un raggiungimento e insieme per l'indicazione dei limiti di questa esperienza, in una realizzazione comunque situabile sul piano concreto di uno spettacolo, anzi di una regia nel senso proprio o ristretto del termine, intesa come messinscena di un testo (*Le Cocu magnifique* di Fernand Crommelynck):

> "L'arte delle feste" non è più solo distruzione di vecchie chiese. Essa ora deve rientrare all'interno dei processi produttivi, trasformarne le forme, riportare in essi una dionisiaca liberazione. [...] Solo attraverso un massimo di pianificazione e meccanizzazione (quindi, solo attraverso un'alienazione totale), l'uomo-massa può essere trascinato in un lavoro-festa collettivo, liberato dai riti sacrificali del dadaismo. Ma tutto ciò è ancora e solo "teatro" (Tafuri 1989, 121-122).

La polarizzazione su un terreno o una categoria che si riassume nella nozione di "arte delle feste", o di "lavoro-festa", risulta dunque un nesso rilevante, secondo una categorizzazione

che per vari motivi si può preferire – sempre naturalmente in un itinerario di estrema sintesi – ad altre richiamate da Tafuri nelle stesse pagine (per esempio: "montaggio delle attrazioni", "riproduzione della vita della metropoli e della sua disordinata complessità sulla scena", "superamento dei divertimenti o dei riti sacrificali"). Dunque "arte delle feste" o "lavoro-festa" mi sembrano preferibili a etichette correnti, spesso assunte genericamente, che inchiodano a movimenti e correnti primo-novecenteschi questioni che hanno ben altra estensione, nello spazio e nel tempo.

Si ampli, dunque, l'osservazione all'intero campo del teatro del Novecento; si raccolga la categoria dei "riti sacrificali", e soprattutto quella di "arte delle feste". Quanto poi il carattere dell'utopia primo-novecentesca, qui sintetizzato, riguardi altre storie e altre vicende nel corso del secolo è naturalmente questione da riprendere e meditare altrove, anche in rapporto al tempo intercorso tra noi e la data della stessa pagina di Tafuri da cui sto citando. Tenere conto di ciò che supera il teatro – giusta l'osservazione della riga finale –, ovvero di ciò che non è solo teatro, mi sembra possa servire per tornare a definire e a meglio comprendere ciò che chiamiamo il Teatro.

Note

[1] Sulla stessa testata, pochi giorni dopo, Franco Quadri, recensendo il *Pasticciaccio*, affermava, attenendosi invece al luogo comune, che del romanzo Ronconi ne "porta in scena così com'è il flusso poderoso del suo barocco che procede a furia di diversioni" (Quadri 1996). Per la prospettiva di focalizzazione, chi vede prima di chi parla, si consideri, in particolare, nel 2002, *Quel che sapeva Maisie*, da Henry James, inscenato dal punto di vista del personaggio (affidato a Mariangela Melato, con evidente spostamento anagrafico dal piano della 'storia', in cui Maisie è bambina, a quello del 'racconto', ovvero della focalizzazione teatrale).

[2] Referto da completare col paragone a Nabokov e ai romanzi di Beckett in altra parte dello stesso saggio, con la definizione, senz'altro da tenere a mente: "Una lingua che presuppone di già la sua esecuzione radiofonica", anche in rapporto alla particolare condizione della scelta del romanesco, "linguaggio più aderente al vero", asserzione da chiarire con parole dello stesso Gadda, del 1956: "In noi è, oggi, quest'ansia di svestire la falsità o pomposa o baggiana di un linguaggio narrativo o di un dialogato scenico i quali non hanno nulla in comune con la nostra verità" (Frasca 2023, 162-163). Si noti qui il riferimento – oltre che al "linguaggio narrativo" – al "dialogato scenico". Ciò per le questioni toccate da Frasca relativamente all'ambientazione del *Pasticciaccio* nel Ventennio fascista e per il punto di osservazione che si situa dall'inizio della sua composizione, dagli anni Quaranta agli anni Cinquanta, dopo le "paventose macerie" e per il "problema del male", ovvero, dal punto di vista linguistico, con il riconoscimento che se il romanzo in questione "per quante improvvise accensioni erospriapesche sfoggi" non presenta alcun personaggio che parli la "lingua filodrammatica del regime". Da qui un ben più ampio orizzonte di riferimento: "Se di qualcosa allora si mette in cerca il *Pasticciaccio* […] è giusto quel fascismo permanente di cui quello che s'incarnò nel Ventennio fu solo carnevale" (Frasca 2023, 192-193).

[3] La 'distribuzione' del testo, comprensivo delle parti descrittive e commentative, agli interpreti-personaggi (e agli attori che incarnano la 'folla', con brevi attribuzioni) solleva una questione che si pone in generale a caratterizzare il metodo di lavoro e le prove a tavolino nel sistema di lavoro di Ronconi: non costruzione di quello che nel gergo attoriale e registico si usa definire come 'sottotesto' e che sarebbe utile indagare anche in rapporto con quella che abbiamo altrove inquadrato come *competition of fiction*, impiegando una definizione di George Bernard Shaw (Vescovo 2023) del sistema diegetico-didascalico nella sua crescita talora sproporzionata nella drammaturgia tra Ottocento e Novecento (comprensione dei

personaggi e della loro psicologia, della storia e dell'ambiente, eccetera), ma, all'opposto, intonazione e articolazione della frase. Alle descrizioni e considerazioni già disponibili – per cui si veda un utile richiamo in Marchetti 2016, 11-39 – si aggiungono ora le preziose note offerte dallo stesso Ronconi sul suo sistema di lavoro (Ronconi 2019, 175-199 e 209-219).

[4] Un'immagine tra quelle in assoluto fissate nella mia memoria di spettatore, insieme, per esempio – andando indietro nel tempo – a quella dei teli manovrati da mimi nascosti, a simulare non naturalisticamente il movimento di un mare in burrasca nella *Tempesta* di Shakespeare di Giorgio Strehler (1977), tanto più memorabile al momento del dileguarsi di detti teli, con la loro riconduzione alla materialità dell'elemento usufruito per l'effetto, che non per la simulazione delle onde del mare in tempesta in sé. Il movimento dei teloni a simulare il mare è evocato e più volte replicato in quella vera e propria summa di memoria teatrale novecentesca – e ovviamente di memoria personale nel senso autobiografico del termine – rappresentato dall'ultimo lavoro di Ariane Mnouchkine, *L'île d'or. Kanemu-Ima* (2022). Gli estremi di evidenza avevano, del resto, trovato le realizzazioni, artisticamente più forti, in creazioni degli anni precedenti: penso soprattutto allo splendido *Le naufragées du fol espoir* (2010), sia per la connessione teatro-cinema (ovvero: del teatro 'che parla' in rapporto al cinema muto d'inizio secolo) che per l'esemplare, proprio nella sua parossistica e spettacolare conduzione, 'effetto neve', nella fittissima caduta, fino al seppellimento degli attori e all'annullamento dello stesso spazio scenico. L'esatto contrario – per contrapporre un esempio di un'altra celeberrima messinscena dello stesso testo, del 1990, e, ovviamente, un opposto procedimento o metodo di lavoro – della piccola nave fatta muovere a vista a un attore da Peter Brook.

[5] Per tornare ancora a una descrizione di Luigi Pirandello che ho altrove analizzato (Vescovo 2023). Si può fare al proposito riferimento, a marcare la soglia della questione o del problema, alla ripetizione del momento della caduta della parete nell'edizione televisiva del *Pasticciaccio* di Giuseppe Bertolucci, che ripropone in qualche modo attraverso la figura della frequenza, nel senso narratologico del termine, l'irripetibilità del 'momento unico' nell'esecuzione dal vivo, mostrando più volte, e al rallentatore, la caduta della parete.

[6] Esempi che si staccano da questa collocazione – e su cui sarebbe rilevante ragionare in rapporto alle sintetiche coordinate qui richiamate, dell'utopia teatrale e della festa – almeno: *Utopia* (da Aristofane), tra gli ex-Cantieri navali della Giudecca (Biennale 1975) e la Festa dell'Unità di Milano (spettacolo destinato "a girare rumorosamente le fiere e le piazze" ma di vita contrastata e infelice, come scrisse Cesare Garboli, a partire dalla sua complessità tecnica) e *Infinities*, "cinque scenari sui temi dell'infinito", su testo commissionato a John D. Barrow, alla Bovisa di Milano, con un coordinamento addirittura "cosmologico" (2002).

[7] Utile il referto di Quadri, 1973, in particolare il capitolo *La condanna dell'*Orlando, 161-173, che osserva la vicenda in posizione cronologica prossima, e al di qua della storia futura di Ronconi.

[8] Il breve capitolo dedicato da Squarzina a Peter Stein riporta con giusto rilievo la notizia della vendita dei materiali del *Faust* nel 2002, ai musei teatrali di Austria e Germania, e quella della grande spirale al centro dello spettacolo ("celebrata anche sui manifesti e [...] concepita come protoimmagine" (Squarzina 2002, 479) a un gruppo rock.

[9] Sulla pregnanza di tali riferimenti, in rapporto a un simile orizzonte di desuetudine, sarebbe il caso di interrogarsi, specie per la questione che si è appena toccata del lavoro alienato o, più in generale, della divisione del lavoro: argomenti però troppo complessi per tentare anche solo di avvicinarli in questo già sovraccarico brogliaccio. Peraltro il *"progetto" storico*, nell'evoluzione del discorso di Tafuri, si apriva in quegli anni a differenti prospettive, come nel "contropiano" teorico (impresso anche nel nome di una rivista, pubblicata tra il 1968 e il 1971, con pertinenza alle prospettive dell'"operaismo", che aveva Tafuri tra i direttori, come si usava dire, "per una critica dell'ideologia architettonica"). Tra la non poca bibliografia su Tafuri e sul suo metodo si possono vedere: Carpenzano et al. 2019; Mometti 2012; Trentini 2022. Una parallela combinazione tra istanza storiografica e tecnica, o "progetto", riguarda l'applicazione al campo rinascimentale di Tafuri, che troverà approdo in due grandi libri: *Venezia e il Rinascimento* (1985) e *Ricerca del Rinascimento* (1992).

Riferimenti bibliografici

Bentivoglio 1996
L. Bentivoglio, *Eterno "Pasticciaccio". Ronconi: "Metto in scena l'attualità di Gadda"*, "La Repubblica" (17 febbraio 1996).

Calaresu, 2004
E. Calaresu, *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano 2004.

Frasca, 2023
G. Frasca, *Gadda con Freud, Schrödinger e Joyce*, Bologna 2023.

Carpenzano et al. 2019
O. Carpenzano, M. Pietrosanto, D. Scatena (a cura di), *Lo storico scellerato: Scritti su Manfredo Tafuri*, Macerata 2019.

Marchetti, 2016
M. Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*, Catanzaro 2016.

Mometti 2012
F. Mometti, *Ideologia come architettura. Manfredo Tafuri e la storia critica*, "Scienza & Politica", a. XXV n. 47 (2012), 107-133.

Quadri 1973
F. Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino 1973.

Quadri 1996
F. Quadri, *Ronconi con Gadda in via Merulana*, "La Repubblica" (21 febbraio 1996).

Ronconi 2019
L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano 2019.

Squarzina 2002
L. Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa 2002.

Tafuri 1989
M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino 1989.

Taviani 1988
F. Taviani, *Tre note*, "Teatro e Storia", a. III, n. 1 (1988), 3-21.

Trentini 2022
M. Trentini, *Per una storia negativa: "Contropiano" e l'architettura*, Macerata 2022.

Vescovo 2011
P. Vescovo, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Venezia 2011.

Vescovo 2023
P. Vescovo, *Didascalie e apparizioni. Shaw, Pirandello, Mann*, "La Rivista di Engramma", n. 205 (settembre 2023), 11-41.

English abstract

The staging of “Pasticciaccio” by Carlo Emilio Gadda represents, in addition to one of Luca Ronconi’s most significant productions, in its direct scenic assumption of the text of the novel, not “reduced” or adapted, an example for the questioning of the relationship between dramatic instance and narrative instance, in their foundations and in their relationship, to grasp some lines characterizing the theatrical experience of the twentieth century.

keywords | Gadda; *Pasticciaccio*; novel; drama; Luca Ronconi.

La maschera di Medea

Euripide letto da Ronconi (1981 e 1996)

Giacomo Della Ferrera

Mettere in scena l'antico. Ronconi e il teatro greco

"È possibile rappresentare la *Medea* di Euripide secondo due strade: il punto di vista della protagonista o quello del destinatario. Il regista, di riflesso, si identifica nell'autore che racconta un personaggio conosciuto oppure si mette dalla parte del pubblico e allora la storia di Medea a Corinto potrebbe essere rappresentata come la storia di un'epidemia che avrebbe potuto aggredire Atene" (Ronconi 2019, 239). Così Luca Ronconi introduce le poche pagine dedicate all'allestimento della tragedia nel suo progetto di autobiografia: su *Medea* il grande regista torna in due occasioni nel corso della sua carriera, nel 1981 a Zurigo (cui fa riferimento il passo appena citato) e, successivamente, in una nuova versione nel 1996.

"Mi è successo pochissime volte di tornare su testi che avevo già messo in scena. Mi è successo [...] solo con i testi greci. Molto spesso la scelta di tornare su un testo nasce dall'insoddisfazione per i risultati ottenuti. Non si tratta del fatto che uno spettacolo sia venuto bene o male quanto della necessità di dire qualcos'altro su quell'argomento" (Quadri, Martinez 1999, 62), ricorda Ronconi: la ricerca sul teatro antico percorre come un filo rosso l'intera carriera del regista, dall'*Orestea* del 1972 fino all'immaginaria trilogia (*Prometeo incatenato, Baccanti* e *Rane*) messa in scena al Teatro Greco di Siracusa (2002). Alla base di questa analisi costante, caratterizzata da diversissime scelte di messa in scena, si trova un pensiero comune: la consapevolezza della distanza che separa il mondo (e il teatro) moderno dalla Grecia classica. Un distacco temporale e culturale tale da rendere impossibile, oggi, una rappresentazione diretta della tragedia o della commedia greca, che nascono, dice Ronconi, per "operare una modificazione sullo spettatore. E lo spettatore è, ovviamente, quello dell'Atene del V secolo, del quale non sappiamo più niente che possa in qualche modo servirci e che era il complemento indispensabile delle opere letterarie che ci sono rimaste" (Capriolo 1977, 13-14). È cambiato lo spazio teatrale, si sono perse le convenzioni alla base dell'allestimento (*in primis* il ruolo fondamentale del coro, centro strutturale della tragedia antica), così come sono ormai perduti i valori religiosi e politici alla base del teatro greco; proprio questo scontro tra passato e presente, tuttavia, spinge la drammaturgia classica a reinventarsi continuamente nel tentativo di recuperare il proprio significato. Studiare e mettere in scena l'antico è per Ronconi uno slancio nella ricerca delle origini del concetto stesso di teatro, un'esplorazione alla fonte del mondo occidentale; l'espressione con cui Franco Quadri descrive il lavoro di Ronconi, il "rito perduto" (Quadri 1973), ben si addice al pensiero del regista sull'impossibilità di recuperare il valore sacrale e, per l'appunto, rituale che caratterizzava lo spettacolo greco.

Una difficoltà, questa, che comunque non implica l'inutilità dei tentativi di messa in scena dei testi antichi: Ronconi crede, infatti, nella necessità di ripercorrere periodicamente questa strada, specialmente nei momenti in cui si interroga sulla legittimità della rappresentazione teatrale. Una ricostruzione diretta della tragedia non è più possibile: quando ci si mette a confronto con essa, per Ronconi "è come se si avesse in mano soltanto mezza mela. L'altra metà bisognerà ritrovarla, interpretarla, inventarla, ed è nello sforzo per colmare questo vuoto che consiste il nostro margine di intervento" (Capriolo 1977, 14). Bisogna perciò muoversi a cavallo dei concetti di attualità e rappresentabilità, cercando di "ricostruire la relazione tra i testi classici e la storia che abbiamo alle spalle, ripercorrendo la strada che quelle parole hanno seguito per arrivare fino a noi" (Ronconi, Longhi 1996). Nella stagione 1996-97, Ronconi si accosta al problema proponendo due diverse soluzioni a breve distanza l'una dall'altra: la via della riscrittura del mito, con l'innesto di elementi e pensieri contemporanei, come accade con *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill, in scena nel febbraio 1997 a Roma, e quella di ribaltamento e analisi del testo fino alla sua essenza, che caratterizza *Medea*, nel dicembre 1996 al Donizetti di Bergamo.

Dello spettacolo, tra i più densi e complessi del grande regista e "sorta di summa del percorso all'interno dell'universo tragico greco" (Cavaglieri 2003, 54), rimane traccia nell'archivio del Teatro degli Incamminati, che per primo lo produsse e che conserva copioni, programma di sala, foto e documenti di vario genere, oltre a una registrazione su VHS[1]. A questi materiali si aggiungono poi quelli legati alla ripresa di *Medea* nel 2017 ad opera degli Incamminati, del Piccolo Teatro e del Centro Teatrale Bresciano, che vanno a costituire un doppio archivio, parallelo a quello precedente, i cui documenti completano, aggiornano e arricchiscono quelli risalenti al 1996. Un'occasione rara, che permette un'analisi dettagliata dell'opera e consente di seguire l'evoluzione del pensiero di Ronconi nei confronti della tragedia euripidea.

La prima *Medea* ronconiana (1981)

Accostandosi a *Medea* è però necessario prendere le mosse dal primo confronto del regista con il testo, realizzato nel 1981 su commissione dello Schauspielhaus di Zurigo con una compagnia svizzera e in lingua tedesca, iniziale incontro con l'opera in cui si ritrovano già elementi che saranno alla base della ben differente versione proposta quindici anni dopo. L'aspetto più significativo che segnerà l'allestimento successivo, cioè l'affidamento della parte della protagonista a un uomo, vede infatti un originale disegno fin dai tempi dello spettacolo zurighese, sebbene non trovi poi effettiva concretizzazione. Come lo stesso Ronconi ricorda in varie interviste, il progetto era quello di presentare *Medea* attraverso "due diversi registri" (Bonino 1981a), uno 'tradizionale' e uno di 'ricerca', offrendo accanto allo spettacolo recitato dall'intera compagnia due ulteriori rappresentazioni, entrambe pensate per un singolo interprete (sulla scia di quanto aveva già fatto a Prato nel 1978 con Marisa Fabbri nelle *Baccanti*): per questo doppio allestimento nei sotterranei del teatro, Ronconi pensa a un'attrice e un attore, "per far emergere, in due letture antitetiche, il 'femminile' e il 'maschile' della tragedia" (Bonino 1981a). Il progetto, tuttavia, non va in porto e viene realizzato solo lo spettacolo principale, con protagonista Anne-Marie Dermon, che porta in scena una Medea profuga, emarginata,

chiusa in quello che sembra una sorta di campo di concentramento (scene e costumi sono curati dallo stesso Ronconi); una prigionia "più che nel corpo, nell'anima" (Bonino 1981b), da cui la donna intende fuggire, riuscendoci attraverso l'inganno e il mutamento continuo di sé fino all'omicidio finale, vissuto come sacrificio liberatorio che le ridona la propria identità e libertà. L'allestimento, frutto di un attento studio del testo durato vari mesi, appare agli occhi della critica quasi una rilettura da dramma borghese della tragedia: Franco Quadri arriva persino a "sentire odore di Strindberg" (Quadri 2016, 60) in questa *Medea* dove la lotta tra i sessi (il femminile di Medea e del Coro e il maschile di Giasone e degli abitanti di Corinto) è approfondito in chiave psicologica. Dello spettacolo, Ronconi prevede qualche anno dopo un'edizione italiana: i giornali, nell'estate 1983, già annunciano come protagonista Carla Gravina, ma il progetto non verrà mai attuato.

Una Medea al maschile

Il contrasto tra uomo e donna è ripreso, sviluppato e proposto in maniera originale con la seconda *Medea* del 1996: uno spettacolo molto diverso dal precedente, volutamente perturbante, a tratti perfino inquietante, ma in cui la lettura "della tragedia e soprattutto del suo personaggio centrale non è cambiata" (Volli 1996).

Il 1996 è per la critica "l'anno di Medea" (Garrone 1996), protagonista, oltre che del romanzo di Christa Wolf, di molti allestimenti teatrali nel giro di qualche mese: la *Medea* euripidea è interpretata a maggio da Valeria Moriconi a Siracusa (regia di Mario Missiroli) e ad ottobre da Patrizia Milani al Teatro Stabile di Bolzano (regia di Marco Bernardi), ma non mancano profonde riletture del mito, tra cui *La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro al Teatro Romano di Ostia (regia di Marco Carniti, protagonista Caterina Vertova) e il dittico *Sulle tracce del vello d'oro* e *Tra le voci di Medea* proposto da Cristina Pezzoli, una creazione composta da frammenti di vari testi antichi e moderni (Apollonio Rodio, Seneca, Grillparzer, Buffagni); lo spettacolo di Ronconi chiude l'anno, a dicembre (Patalogo 1997, 155-172).

La storia di Medea è, dopotutto, fonte di continue rivisitazioni e reinterpretazioni e la produzione, non solo per il teatro, ma anche in letteratura e al cinema, è sterminata: Giuseppe Pucci (Bettini, Pucci 2017 e Pucci 2018) segnala oltre trecento diverse versioni della storia, di cui buona parte prodotte proprio nel corso del Novecento, secolo particolarmente proficuo per Medea[2] e in cui la madre assassina dei figli vede un'inedita umanizzazione e una riabilitazione che la allontana dall'erinni vendicativa e passionale tratteggiata, ancora più che in Euripide, nella tragedia di Seneca. Significativa in questo senso è, tra le altre, proprio la rilettura offerta da Alvaro con *La lunga notte di Medea*, in cui "l'infanticidio scaturisce da un esasperato senso di pietà materna, da un'estrema necessità di proteggere e di amare" (Tedeschi 2010, 23): l'uccisione dei figli è il disperato gesto di una madre infelice che, per proteggerli dall'ira degli abitanti di Corinto, preferisce dar loro una morte pietosa. Un ulteriore e determinante passo è compiuto dalla Wolf nel suo romanzo *Medea*. Voci, in cui la donna è completamente assolta non solo dall'omicidio dei bambini, a lei attribuito dai Corinzi che ne sono i veri responsabili, ma anche dagli altri crimini di cui la vuole colpevole la tradizione; una

Medea, insomma, innocente, “migliore di come la vuole la vulgata” e che “vagheggia a sua volta una società migliore” (Pucci 2018, 282), in una prospettiva femminista che già da inizio secolo comincia a diffondersi intorno all’eroina mitica. Non mancano, comunque, Medee assassine anche nel Novecento, a teatro e al cinema: una delle più crude scene di infanticidio è proposta nel film per la tv di Lars Von Trier (1988), dove la protagonista, nelle atmosfere umide e paludose dell’ambientazione nordica in cui il regista sposta la vicenda, impicca i propri figli in una sequenza dal realismo agghiacciante (vedi almeno Engramma 79 e Rimini 2010).

Lo spettacolo di Ronconi, nel mezzo di questo inesauribile numero di varianti che arrivano ad allontanarsi drasticamente dall’originale, si presenta invece come una versione fedele al testo euripideo, ripreso nella sua interezza senza modifiche, in cui però si manifesta una forte rilettura personale del regista: con questa *Medea*, infatti, Ronconi riesce finalmente a portare in scena la donna-uomo immaginata nel 1981. Ad interpretare il ruolo chiama Franco Branciaroli, già pensato per quell’allestimento sperimentale nei sotterranei dello Schauspielhaus. A scoraggiarne a lungo la realizzazione, ricorda Branciaroli, è anche un certo timore da parte di Ronconi, impegnato dall’inizio degli anni Novanta nella direzione di Teatri Stabili, della reazione da parte delle istituzioni e del pubblico di fronte a un simile programma: a dare la spinta definitiva è quindi lo stesso attore, che si offre di produrre lo spettacolo di tasca propria attraverso la sua compagnia del Teatro degli Incamminati: ecco dunque nascere una Medea in sottoveste nera e riccioli, dal fisico tutt’altro che femmineo e dalla voce virile. La notizia fa il giro dei giornali e contribuisce a generare un forte interesse mediatico intorno allo spettacolo: ad un primo sguardo sembrerebbe una Medea *en travesti*, ma contro questa banalizzante lettura si esprimono con veemenza regista e attore in numerose occasioni.

Dietro la scelta di affidare ad un uomo il ruolo di Medea non vi è, infatti, un puro desiderio di provocazione e nemmeno la semplice volontà di rispettare filologicamente la tradizione del teatro greco di soli interpreti maschili (aspetto che, benché non ignorato, per Ronconi è secondario), ma una profonda e attenta lettura del testo nell’ottica di una “risalita a ritroso verso la grande, originaria ‘estraneità’ del mito” (Raboni 1996). Nella sua analisi, Ronconi cerca di recuperare almeno in parte la chiave interpretativa dello spettatore ateniese del V secolo, arrivando a constatare l’errore sostanziale di chi ricerca introspezioni psicologiche, “totalmente estranee alla logica costruttiva delle *dramatis personae* della tragedia classica” (Ronconi, Longhi 1996) o attribuisce a Medea (e di conseguenza a Euripide) velleità protofemministe: pur non essendo contrario per partito preso alle riletture moderne dei miti (ne è dimostrazione, nella stessa stagione della *Medea*, l’allestimento della trilogia tragica di O’Neill), nel guardare al personaggio euripideo Ronconi, fedele al suo intendimento, rifiuta ogni variante generata nel corso dei millenni. Oggetto del suo studio è la sola tragedia di Euripide e la protagonista nel suo ruolo di personaggio inteso, alla greca, come “tramite per portare sulla scena temi o argomenti che non sarebbero in sé teatralizzabili” (Ronconi cit. in Capriolo 1977, 16): per il pubblico antico, e ateniese in particolare, Medea non è la semplice *paidophonos*, l’assassina dei figli, ma la personificazione di una minaccia, un’erinni guidata da una passione (*thymos*) smisurata e un’ansia rabbiosa che “rischiano di erompere violente e inaspettate,

portando allo sconvolgimento e alla rovina le strutture di un mondo colpevole di scarsa fiducia nei valori dell'uomo" (Del Corno, Cavalli [1985] 2017, XLI).

Elementi di sostegno alla sua lettura (che, nonostante le dichiarazioni del regista, è assimilabile, se non a una ri-lettura *tout court*, perlomeno a una innovativa proposta scenica), si trovano, effettivamente, non tanto nelle reinterpretazioni moderne quanto negli studi di importanti grecisti, a partire da Umberto Albini, la cui traduzione è usata da Ronconi per lo spettacolo. Proprio Albini sottolinea come la maga della Colchide, ben lontana dalla donna che si strugge per amore, presenti nel testo euripideo dei tratti che il mondo ellenico identifica come tipicamente maschili: "ha ambizioni alte, una fortissima coscienza del proprio ruolo e della propria superiorità; di conseguenza teme tutti coloro che potrebbero scalzarla o, quel che è peggio, deriderla" (Albini 1990, XXV). La paura del *ghélo*s, della derisione, è effettivamente una delle motivazioni più forti dell'odio di Medea contro Giasone che, abbandonandola, non solo ha infranto un giuramento, macchiandosi di *adikia* (per cui si veda Gentili 1972 e Pedrazzini 2007), ma l'ha anche umiliata e sottoposta al pubblico ludibrio. L'odio scaturito dall'offesa è un tratto tipico degli eroi della mitologia, primo tra tutti Achille, con cui Medea condivide l'ira terribile e dai risvolti funesti, ma anche dei personaggi tragici, in particolare dell'Aiace protagonista dell'omonima tragedia di Sofocle: Elena Adriani (in uno studio successivo allo spettacolo di Ronconi, ma che procede sulla scorta di analisi precedenti a cui il regista aveva sicuramente accesso) mette a confronto proprio i due personaggi, sottolineando attraverso il paragone con Aiace la valenza 'eroica' della Medea euripidea: "quando riceve un qualsiasi torto, l'eroe reagisce con violenza, pena l'appannarsi della propria *timé* [onore]; ricorrendo a una memorabile rappresaglia rispetto al gruppo familiare dell'avversario, dimostra la superiorità della propria stirpe e il valore del proprio coraggio anche nell'implacabilità dell'ira" (Adriani 2006, 63). Quella greca è una società in cui la vergogna ha un grande impatto sulla vita dell'uomo: dell'uomo, appunto, non della donna. Medea stessa, nelle sue parole, rivela quanto si senta affine al mondo maschile più che a quello femminile: "Nessuno mi creda una donnetta da poco, fragile, remissiva: è tutto il contrario; sono implacabile contro i nemici, benigna con gli amici. Chi è fatto così si garantisce fama e gloria" (Eur. *Med*., 807-810; la traduzione dei versi di Euripide citati nel testo è di Albini 1990).

Nel compiere il terribile gesto, Medea "si innalza al di sopra degli uomini comuni: non è più una donna, perché è diventata un eroe" (Adriani 2006, 66). Se nelle versioni novecentesche il personaggio euripideo "vede sbiadire la sua connotazione eroica per divenire una figura estremamente umana" (Coppin 2016, 6), Ronconi, al contrario, attraverso l'immagine della donna-uomo ne recupera con forza l'aspetto mitico ed 'eroico', nel senso che questo termine ha per il mondo tragico ellenico.

L'umiliazione subita è doppiamente grave per Medea, pienamente consapevole e fiera delle proprie origini: "Non devi costituire oggetto di scherno per i discendenti di Sisifo e alle nozze di Giasone: tu sei nata da nobile padre, sei progenie del Sole" (Eur. *Med*., 404-406). Lei non è una semplice umana, ma qualcosa di superiore, di divino, oltre il maschile e il femmini-

le: la Nutrice stessa usa immagini animalesche per descrivere il suo sguardo "da leonessa che ha appena partorito" (Eur. *Med*., 187) e gli "occhi di toro" con cui guarda i figli (Eur. *Med*., 93, metafora ripresa più volte da Ronconi e Branciaroli nelle interviste, benché Albini traduca con "in modo torvo" e così sia il verso nello spettacolo); Giasone, nel finale, recupera la similitudine con la leonessa e arriva a paragonarla a Scilla, il mostro del Tirreno (Eur. *Med*., 1342-1343). Su questo ibridismo di Medea, regista e attore fanno forza per giustificare la scelta dell'interprete maschile, utile a evocare quel senso di mostruoso e disturbante che l'eroina avrebbe generato nel pubblico ateniese. Se Li Causi (2018) in uno studio recente riequilibra la portanza teratologica nel personaggio di Medea, la cui mostruosità, benché innegabilmente presente, non è direttamente mostrata ma latente e interiore, Ronconi, al contrario, per cercare di colmare la distanza siderale che separa lo spettatore moderno da quello del V secolo, rende esplicita sulla scena l'essenza ibrida e terribile (*deinos* è uno degli epiteti a lei più attribuiti nel corso della vicenda) dell'eroina euripidea.

Pur in tutta la sua virile potenza, all'inizio della tragedia Medea è tuttavia sola, una condizione che già l'isolamento-prigionia dell'edizione ronconiana a Zurigo sottolineava. La maga della Colchide, a Corinto, è una straniera e una diversa (tema sottolineato anche da tante riscritture moderne e contemporanee, da Anouilh a Grillparzer ad Alvaro), vista con diffidenza, tanto più ora che è stata abbandonata da Giasone e si è attirata l'ostilità della famiglia reale. È proprio per far fronte a questa situazione che Medea raccoglie attorno a sé la compassione del Coro, composto dalle donne della città, e lo fa indossando quella che Ronconi e Branciaroli definiscono 'la maschera della femminilità'. Il rapporto protagonista-coro, uno dei pilastri fondamentali dell'architettura tragica, è in questo caso "inquinato sin dall'inizio da una perversa arte dissimulatoria" (Ronconi, Longhi 1996): Medea finge, inganna, simula, piange la propria disperazione come un male comune al genere femminile, accoglie la solidarietà del Coro nascondendo i suoi intenti di vendetta fino a quando non saranno ormai inevitabili. Questo inganno, questa 'maschera' che Medea indossa, è celato agli altri personaggi (non solo le donne di Corinto, ma anche gli uomini, blanditi e resi inoffensivi tramite moine e finti pentimenti) fino a quando non sarà troppo tardi, mentre appariva lampante all'uditorio ateniese, ed è alla base dell'intera lettura registica ronconiana. La scelta di un interprete uomo serve appunto in primo luogo ad evitare distorsioni nell'indagine del mito e a "sottrarre la tragedia al modo patetizzante in cui essa è stata perlopiù letta nella nostra cultura, come un dramma di maternità" (Volli 1996): la potenza distruttrice della maga arrivava istintivamente allo spettatore del V secolo, e attraverso l'immagine maschile, tramite il 'travestimento' di Medea, il messaggio raggiunge anche il pubblico moderno. Questa chiave di lettura, così assertivamente difesa e motivata nel programma di sala e nelle interviste, convince la maggior parte di recensori e pubblico; tuttavia, vent'anni più tardi e non molto prima della ripresa dello spettacolo, Roberto Alonge, a mente lucida, sottolinea come la proposta interpretativa non trovi un così forte riscontro nel testo quanto fanno credere le dichiarazioni del regista, che hanno indotto "tutti i numerosi critici teatrali a un acritico atto di fede nel Maestro, il quale, per altro, ha sempre molto intimorito i cronisti dall'alto del suo genio e dei suoi riconoscimenti" (Alonge

2016, 12). Alonge, testo alla mano, sottolinea invece come il Coro sia a conoscenza delle intenzioni "non più tanto segrete" di Medea già all'inizio della parodo, al verso 131. Pur senza sminuire il valore della proposta del regista, lo studioso comunque gli imputa di aver finto di "mettere a punto una lettura nuova e originale del testo per giustificare un'invenzione scenica clamorosa" (Alonge 2016, 13), legata, più che a un dato letterario-culturale, a una personale 'ossessione' ronconiana.

Va comunque sottolineato, alla luce della breve analisi sopra proposta, come la visione di Ronconi trovi effettivamente molti punti in comune con studi compiuti sulla tragedia euripidea: accogliendo la giusta puntualizzazione di Alonge e contravvenendo alle affermazioni del regista di non aver voluto proporre altro che quanto presente nell'originale, si può ritenere a buon diritto lo spettacolo ronconiano come una inedita, ragionata ed efficace rilettura del personaggio di Medea e della tragedia euripidea.

La maschera in scena. *Medea* di Ronconi e Branciaroli

Così come aveva fatto per la *Medea* svizzera, anche nel 1996 Ronconi evita una ricostruzione filologica dello spazio: la scena di Francesco Calcagnini rimanda a un'epoca a metà tra gli anni Trenta e Cinquanta, "un po' casa di ringhiera, un po' cinema rionale" (Cannella 1998), un ambiente spoglio in cui si accatastano bauli, un letto sfatto, una sgangherata cucina economica e una fila di poltroncine dismesse, "detriti di una quotidianità desolata e ostile" (Raboni 1996); sulla destra, una scala di ferro conduce al palazzo reale, simbolo di una tirannia che si avverte ma non si vede. I colori dominanti sono il rosso del fondale e il grigio. Nessun capitello, nessuna colonna dorica a evocare la Corinto greca: Ronconi fa in modo che "il mondo di Euripide e il nostro entrassero in conflitto nella loro incommensurabile distanza" (Arbeia 1997); l'indefinitezza dello spazio contribuisce a destabilizzare lo spettatore e trasporta la vicenda in un non-luogo in continua trasformazione (da esterno ad interno, da piazza a cinema), allo stesso tempo lontanissimo e pericolosamente contemporaneo.

I costumi, curati da Jacques Reynaud, perseguono lo stesso messaggio: le coreute sono massaie di varia età in abiti semplici, impegnate in faccende domestiche e armate di aspirapolveri e lucidatrici; le guardie di Creonte indossano completi scuri e cappelli da gangster hollywoodiani; a stonare sono la Nutrice, dal vestito di foggia arabeggiante, e Egeo, unico personaggio in tunica e coturni. Anche nei costumi, pur nella novità della lettura registica, si riconosce una continuità con la versione della tragedia portata a Zurigo: già allora si aveva una nutrice "molto arcaica, molto orientale, molto 'mammelle', molto madre" (Ronconi 2019, 241) che strideva con un re d'Atene in alti sandali alla greca e un coro d'epoca moderna. Quest'ultimo, elemento fondamentale nella tragedia greca e a cui Ronconi dà sempre grande importanza nell'allestimento di tali testi, recita la propria parte canticchiando i versi di Euripide sulla base del ritmo di canzonette di musica leggera, inserti canori che "lungi dal porsi come un tentativo di ricostruire gli usi rappresentativi del teatro dell'antica Grecia, alludono all'impigliarsi della tragedia classica nelle maglie delle nostre convenzioni rappresentative" (Ronconi, Longhi 1996). A questo contribuisce anche la traduzione a metà tra l'aulico e il quotidiano che Albini

1 | @Marcello Norberth, *Medea* di Euripide, regia di Luca Ronconi, foto di scena, 1996, Archivio Teatro degli Incamminati.

realizza del testo di Euripide, rispettato fedelmente nella sua interezza con solo un minimo lavoro di revisione[3].

Evocato dai canti delle coreute, Branciaroli appare da sinistra, su quei bauli ammucchiati a mo' di scala che rimandano visivamente alla sua condizione di straniera e di esule, ed evocano un senso di partenza inevitabile, di una casa svuotata prima di doverla abbandonare. La prima parola che esce dalle labbra di questa Medea maschile è un deciso "donne": da subito il personaggio si presenta in un'ottica femminile, per assicurarsi la compassione e la simpatia del Coro. L'inganno è già in atto: se nel prologo si erano sentite le maledizioni che gridava rabbiosamente da dentro casa, ora Medea appare calma, addirittura ragionevole, una "donna affatto *dystenos* [infelice] e non ancora *deine* [terribile], che manifesta un perfetto autocontrollo ed è in grado di teorizzare sulla sua 'disgrazia' inserendola nel quadro più ampio della condizione femminile" (Ciani 2013, 89). Nel perpetrare questa frode, Branciaroli mette in campo tutta la sua capacità vocale: non fa uso di uno scimmiottante falsetto, ma gioca con la voce modificandone continuamente la tonalità, ora rendendola più acuta, ora più grave, attribuendo alle parole un'intonazione via via ironica, sommessa, furente. Tra i molteplici e

mutevoli timbri, due in particolare spiccano e raccolgono in sé gli altri: uno più 'femmineo' per cadenza e intonazione, usato nel rivolgersi al Coro, per blandire Creonte e ingannare Giasone, e uno virile, potente, cavernoso, ragionevolmente definibile come la 'vera voce di Medea', che a volte sfugge nell'ira e con cui viene esposto il suo piano di vendetta. Se il primo è uno strumento dell'inganno, parte di quella costruita maschera che il personaggio indossa per raggirare i suoi interlocutori, nel secondo si riconosce la vera essenza della protagonista. Nel continuo cambio di tono Branciaroli dà prova di straordinaria abilità: la sua voce "ora è maschia e ora invece si modella delicata, si acutizza in un falsetto per poi tornare subito greve, si tinge di improvvisa ironia e quindi di cupa dizione, sale di tono e poi quasi pare sparire" (Bertoldi 1998).

Un'esemplare dimostrazione di questo virtuoso equilibrismo tra voci è proprio il primo monologo di Medea, in cui, rivolta al Coro, piange tutto quello che una donna deve patire ("Fra tutte le creature dotate di anima e intelligenza, noi donne siamo le più sventurate"[4]), servendosi più volte del 'noi' per creare un senso di comunità. Branciaroli alterna il timbro 'femminile' e quello 'maschile' a seconda che si stia riferendo a un tratto tipico della donna o dell'uomo, spesso in tono canzonatorio e sbeffeggiante; la maggiore differenza vocale si avverte quando dichiara di preferire "cento volte combattere, che partorire una volta sola", usando la prima persona, con un così netto cambio vocale da risultare un evidente indizio del suo inganno, che se pure raggiunge il pubblico non è tuttavia colto dal Coro.

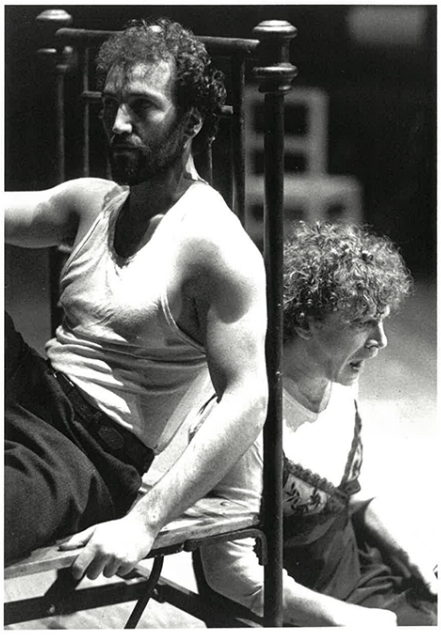
2 | @Marcello Norberth, *Medea* di Euripide, regia di Luca Ronconi, Franco Branciaroli (Medea), 1996, Archivio Teatro degli Incamminati.

Il gioco di voci continua anche con i personaggi maschili che le si pongono davanti nei vari episodi: nei confronti di Creonte, arrivato a intimarle di andarsene dall'alto di un trono ricreato ponendo una sedia sopra il mucchio di bauli, il contrasto tra la battuta ("Povera me, sono distrutta, annientata. [...] Perché mi cacci via, Creonte?") e il tono canzonatorio con cui è recitata da Branciaroli rivela che Medea non ha assolutamente alcun timore del re di Corinto (non si può dire lo stesso del contrario), e solo quando deve placarlo per assicurarsi quel singolo giorno in più necessario ad attuare la sua vendetta la maga torna ad indossare la maschera della femminilità, tra lamenti e piagnucolii. Nei confronti di Giasone, la donna fa più fatica a mantenere la maschera così accuratamente costruita. Di qualche scatto di voce feroce, tuttavia, l'uomo, in canottiera bianca e giacca portata scalcinatamente sottobraccio in atteggiamento "manieristicamente pasoliniano" (Guerrieri 1997), non si rende conto o non si cura: in uno scontro verbale combattuto ai due lati di un letto spoglio, chiaro simbolo del matrimonio finito, l'eroe cerca di giustificare le proprie azioni con quello che lui stesso definisce un efficace discorso: la "bravura oratoria" che Giasone si attribuisce è un al-

3 | @Marcello Norberth, *Medea* di Euripide, regia di Luca Ronconi, Franco Branciaroli (Medea) e il Coro, 1996, Archivio Teatro degli Incamminati.

tro appannaggio del mondo maschile, che tuttavia appartiene anche e soprattutto a Medea, della cui efficace retorica si ha già avuto prova.

Il fulcro nevralgico della tragedia, fin dai tempi dello spettacolo a Zurigo, è individuato da Ronconi nell'incontro con Egeo, in quanto vero momento di svolta nella vicenda: è grazie al re d'Atene, infatti, che Medea ottiene la sicurezza di un rifugio sicuro, permettendole quindi di perseguire i propri piani di vendetta. La provvidenzialità dell'arrivo del vecchio sovrano (su questo argomento si veda Di Giuseppe 2009), desideroso di avere un figlio che la sua sterilità gli ha finora negato, è colta al volo da Medea, che ha l'occasione di mostrare tutta la sua saggezza nelle arti magiche: la *sophia* è infatti un altro elemento che contraddistingue la donna e contribuisce a definire la sua alterità, come Creonte e Giasone già le hanno sottolineato e lei stessa ammette ("Il mio sapere o suscita gelosia o mi fa ritenere [...] addirittura una nemica"). In particolare, Medea è espertissima di *pharmaka*, e proprio ad uno dei suoi "filtri efficacissimi", prontamente cotto in un pentolino, fa ricorso per aiutare Egeo, in una scena che Ronconi rende particolarissima: steso su un lettino d'ambulatorio ginecologico (altra reminiscenza zurighese), Egeo, come in travaglio, tra i gemiti e gli ansimi promette sugli dèi



4 | @Marcello Norberth, *Medea* di Euripide, regia di Luca Ronconi, Leonardo De Carmine (Creonte) e Franco Branciaroli (Medea), 1996, Archivio Teatro degli Incamminati.
5 | @Marcello Norberth, *Medea* di Euripide, regia di Luca Ronconi, Alfonso Veneroso (Giasone) e Medea (Franco Branciaroli), 1996, Archivio Teatro degli Incamminati.

asilo a Medea; paradossalmente, in questo cortocircuito logico in cui la donna aiuta l'uomo a partorire, il bambino, invece che uscire, si fa strada dentro il vecchio, a cui cresce il pancione (trovata scenica già sfruttata nell'allestimento svizzero). Un'immagine assurda e straniante, ma perfetta per far comprendere l'innaturale potere di quella creatura divina e spaventosa che è Medea.

La figura di Egeo aleggia anche nel monologo successivo, tra i più pregnanti dello spettacolo: invece di uscire lateralmente, il re d'Atene si dirige verso la platea, fermandosi sulla scalinata di accesso al palco. La sua presenza 'in sottofondo' è fondamentale perché è stato lui, pur senza saperlo, a piazzare l'ultimo tassello per il compimento della vendetta di Medea. Ormai ottenuta anche una via di fuga, la donna può esplicitare il suo piano: attraverso dei regali avvelenati – l'importanza dei doni di Medea, non solo nella tragedia euripidea ma in tutto il mito, è analizzata da Lavinia Scolari, che sottolinea come la figura della 'donna che dona', nel mondo antico, era "spesso pensata come altamente sovversiva, perché in grado di ribaltare natura e funzioni della donna, per lo più considerata come un 'oggetto di scambio', e non come un 'soggetto' attivo e donante" (Scolari 2018, 193) – attraverso tali doni, Medea sop-

primerà la principessa e Creonte, e infine ucciderà i propri figli. L'intero monologo è recitato da Branciaroli nella più evidente occorrenza della 'vera voce' di Medea, virile e cavernosa, contraltare al tono pacato e femmineo che invece sarà preponderante nella scena successiva con Giasone, quando si fingerà una perfetta mogliettina pentita e, pelando patate e apparecchiando la tavola, pregherà l'ex marito di perdonarla. Nel disvelamento del piano si avverte il legame di Medea con un mondo primitivo, 'barbaro', in cui regnano leggi antiche ben lontane dalla civiltà di Corinto. Ronconi sottolinea come, nella sua lettura, l'uccisione dei bambini non sia spinta da una folle gelosia, ma appaia alla stregua di un sacrificio rituale, compiuto sì per punire Giasone privandolo di una discendenza e per evitare che altri si rifacciano contro i suoi figli[5], ma anche per redimere i peccati di cui Medea si è macchiata per aiutarlo nella cerca del Vello d'oro, tradendo le proprie origini a favore dei valori della *polis*, che tuttavia l'ha rifiutata. Uccidere i propri figli assume così, per Medea e per Ronconi, una valenza mitica e religiosa: "Medea è animata da una volontà di riaffermare le proprie origini divine in un mondo regolato da leggi, consuetudini e convenzioni 'umane'; i suoi bambini sono dunque vittime sacrificali di questa volontà e di questo dovere che il personaggio si auto-impone e non meri strumenti di una rivincita passionale motivata da gelosia. [...] L'assassinio delle proprie creature è il sacrificio espiatorio per aver ucciso i valori antichi accettando di sposare un greco" (Ronconi, Longhi 1996).

Medea si fa sacerdotessa, e come tale si appresta (non senza una lotta interiore, che si traduce in scena in una battaglia di voci gestita con maestria da Branciaroli tra amore materno e desiderio di rivalsa) a compiere il sacrificio (*thyma*) che è anche un "riappropriarsi [...] dei figli come eredi di una stirpe che è la sua stirpe, ed elevarsi ad un'altezza che li riunisce per sempre – lei insieme a loro: figli di Medea e non più figli di Giasone" (Ciani 2013, 92)[6]: Ronconi, non a caso, in entrambe le versioni della tragedia fa trasformare dalla madre i bambini "in piccoli cittadini corinzi, in tutto e per tutto simili a quegli uomini muti che facevano parte del coro, tanto che lei li uccide in quanto omologati a quel mondo" (Ronconi 2019, 241).

Dopo aver sadicamente costretto il Nunzio a rivelarle tutti i dettagli della cruenta morte di Creonte e della principessa ("Altro che femminista. La prima persona che Medea uccide è una donna", Branciaroli cit. in Guerrieri 1996), racconto che la protagonista si gode seduta su una poltroncina come se fosse al cinema, Medea si appresta all'ultimo, terribile atto. Il Coro, che via via nel corso dell'azione è sempre più angosciato dai propositi della donna, è ora colto da una sorta di torpore che gli impedisce di agire, una "sonnolenza che evita alla loro povera umanità l'insostenibile visione del divino" (Raboni 1996). E come divinità appare infatti Medea nell'epilogo della tragedia, mostrandosi in abito bianco, sopra una vasca da bagno spezzata e insanguinata (volgarizzazione moderna del carro alato previsto da Euripide) dove giacciono i corpi dei figli; sul viso, una maschera. Dopo aver indossato la femminilità per tutto lo spettacolo, finalmente Medea rivela il suo vero volto, paradossalmente realizzato con una concreta maschera che ne copre i lineamenti umani. Non serve più fingere, il rituale di vendetta è compiuto: Medea può lasciarsi alle spalle un disperato Giasone e avviarsi, presi per

mano i bambini coperti di sangue che rivivono per un ultimo istante, verso Atene, la platea, minaccia incombente tanto per il pubblico antico che per quello moderno.

Vent'anni dopo. La ripresa di *Medea*

A distanza di vent'anni, la *Medea* di Ronconi torna a teatro per volere dello stesso Branciaroli, in collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano e il Centro Teatrale Bresciano. La regia, affidata a Daniele Salvo, riprende con attenzione filologica lo spettacolo, riproposto nei dettagli "senza nessuna intermissione e nessuna aggiunta o sottrazione, ritrovando l'itinerario già percorso da Luca" (Salvo 2018); similmente, Antonella Conte e Gianluca Sbicca ricreano fedelmente scene e costumi di Calcagnini e Reynaud. Tra i tanti nuovi membri del cast, qualche volto noto: accanto a Branciaroli tornano, rispettivamente nel ruolo di Giasone e Creonte, Alfonso Veneroso e Antonio Zanoletti (che già aveva sostituito Leonardo De Carmine, primo Creonte, in alcune recite precedenti).

In varie interviste, Branciaroli motiva la sua scelta di ridare vita allo spettacolo dopo un ventennio individuando alla base la volontà di omaggiare il regista scomparso attraverso il riallestimento di una pietra miliare del teatro italiano, tanto più in un periodo di crisi. Branciaroli è duro e diretto nel guardare alla situazione teatrale dopo la morte di Ronconi: invece di grandi produzioni, si assiste a "esibizioncine di persone sedute sui divani, con il microfono in bocca" (Bozzo 2018), in cui recitano, in una scena spoglia, tre o quattro attori al massimo (contro i quattordici di *Medea*). In questo "marasma di teatro basso, dovuto a tanti motivi – primo vari regolamenti ministeriali, secondo alla mancanza di denaro" (Giannangeli 2017), lo spettacolo di Ronconi appare invece a Branciaroli come qualcosa di vero, "un teatro dove invece c'è ancora il bollito, c'è l'arrosto, ci sono il sangue e la carne" (Di Corcia 2017).

Medea è riproposta sulle scene per permettere soprattutto ai giovani e alle platee provinciali di assistere a uno spettacolo di Ronconi, solitamente pensati come eventi unici e spesso così grandiosi da essere difficilmente trasportabili. Problema, quest'ultimo, che non si pone con *Medea*, in quanto nata su commissione di Branciaroli, che ne detiene i diritti, e non di un grande Teatro Stabile[7]. Alla base del progetto, dunque, si trova il desiderio di fare "alta propaganda" (Porro 2018) in tutta Italia.

Ovviamente, la ripresa non è priva di un interesse personale da parte di Branciaroli, che torna nei panni dello straordinario personaggio euripideo a distanza di anni[8], esperienza che per l'attore, secondo cui nell'intera carriera "sono al massimo quattro o cinque le grandi interpretazioni, quelle perfette", è rara e speciale, tanto più che la sua Medea "migliora con l'età" (Vincenti 2018). Branciaroli confessa che probabilmente Ronconi sarebbe stato contrario al progetto che, tuttavia, nasce da un profondo rispetto per l'opera e il desiderio di omaggiare, per usare le parole dell'interprete, "il più grande teatrante che l'Italia abbia avuto" (Giannangeli 2017).

Il riallestimento di *Medea*, inoltre, permette un confronto raramente attuabile nell'analisi teatrale, e cioè quello sull'accoglienza di uno stesso spettacolo, fedelmente riproposto senza

modifiche o aggiornamenti, da parte di due diverse platee, separate da una significativa distanza temporale; una comparazione resa possibile dall'accostamento della rassegna stampa conservata nei diversi archivi. Ai tempi della prima messinscena, la valenza emotiva e disturbante di un uomo nei panni della protagonista è fortemente avvertita dal pubblico e suscita forti reazioni anche da parte di istituzioni e critica: se già la *Medea* svizzera del 1981 era stata accolta come "una pagina scenica piuttosto nuova sui dati e referti lasciatici dall'antica tragedia" (De Monticelli 1981), la rivisitazione attuata con Branciaroli raggiunge picchi di originalità inaspettati e genera grande clamore, tanto che alcuni importanti teatri (tra cui lo Stabile di Torino) rifiutano lo spettacolo. Alla prova del palcoscenico, tuttavia, *Medea* è applaudita: gli spettatori (almeno la maggioranza) accolgono la lettura di Ronconi del mito, e ne apprezzano la realizzazione scenica, forse complice la strenua campagna di presentazione dello spettacolo in cui le motivazioni dietro le scelte registiche sono esplicitate e motivate. Parte della critica, pur lodando il progetto, identifica nondimeno alcune debolezze: Franco Quadri in particolare ritiene che la rappresentazione risulti "appesantita da vari manierismi rivangati dal passato ronconiano", individuati in quelle "sovrapposizioni intese a offrire gli strumenti per demistificare la tragedia" (Quadri 1996) quali l'ambientazione da vecchio cinema e i video, volutamente criptici e disturbanti (tra cui un'operazione a cuore aperto e le immagini di una metropoli squassata da un terremoto), proiettati su due schermi durante alcuni momenti della vicenda, elemento di modernità proposto dal regista non sempre compreso e apprezzato dal pubblico. Lo spettacolo, tuttavia, non è che "appena raggelato dall'eccesso di artificio" (Guerrieri 1997), riequilibrato dalla magistrale e unanimemente lodata prova d'attore di Branciaroli nel dar vita, tra la rigorosità recitativa a metà tra l'aulico e il quotidiano, a questa nuova versione della tragedia.

Sempre a Branciaroli sono dedicate le lodi più alte anche vent'anni dopo: è lui la vera anima della ripresa, con la sua presenza scenica che pare immutata e la straordinaria vitalità vocale che caratterizza la sua Medea dai mille volti. Se tuttavia l'interprete è ineccepibile, qualche dubbio viene invece sollevato sul valore del progetto: la fedeltà alla regia ronconiana è contemporaneamente meritoria nella sua scrupolosità ed elemento di debolezza in quanto "finisce per nuocere all'esperienza catartica, perché quello che pareva dirompente nel 1996 oggi sa inevitabilmente di maniera" (Santolini 2018). La platea "più televisivizzata" di oggi accetta con maggior facilità la Medea-uomo che invece ai tempi aveva scatenato dibattiti e "furiose insegnanti di liceo classico" (Porro 2018), come dimostra anche la maggiore apertura delle istituzioni teatrali davanti allo spettacolo. Si perde, insomma, la valenza rivoluzionaria che aveva caratterizzato il progetto iniziale, a favore di un allestimento applaudito in quanto evocazione del grande regista ma tutto sommato meno intenso, soprattutto per coloro che ricordano le sensazioni di spiazzamento e oppressione di un tempo: il "violentissimo impatto emotivo" che Renato Palazzi (1996) attribuisce allo spettacolo originale gli appare, vent'anni dopo, diluito in immagini "meno dense, in qualche modo più affrettate" (Palazzi 2017). Non aiuta la difficoltà della recitazione da parte di attori non abituati al metodo di Ronconi: accanto al gigante Branciaroli, a Veneroso e a Zanoletti, gli altri interpreti, comunque meritevoli, ap-

paiono a qualche recensore forzatamente "ronconeggianti" più che "ronconiani" (Poli 2017), meccanici nel rendere "quella dizione artificiosa, quelle pause stranianti senza l'apporto del maestro che conferiva loro ulteriori risonanze" (Palazzi 2017). Altro elemento che sembra non reggere il passare del tempo sono le proiezioni sugli schermi, trovata tecnica che perde il senso di novità che poteva avere a fine degli anni Novanta e appare superflua e quasi distraente.

"Ronconi senza Ronconi, nel bene e nel male" (Santolini 2018): pur con qualche debolezza più o meno avvertita, *Medea* arriva comunque al pubblico contemporaneo con intensità simile a quella passata. Benché meno dirompente, la lettura ronconiana del personaggio colpisce e fa riflettere soprattutto quel pubblico che non ha avuto modo di assistervi precedentemente e per cui lo spettacolo è effettivamente e principalmente realizzato, dimostrando come il lavoro del grande regista, così come il mito di Medea, "riesca a parlare al pubblico al di là dello scorrere del tempo e ai cambiamenti socio-culturali" (Villa 2017).

Note

[1] L'archivio, conservato presso la sede del Teatro degli Incamminati in via Ugo Foscolo 4 a Milano, non essendo sistematicamente ordinato, non presenta un inventario completo. Si coglie l'occasione per presentare in questa sede un elenco non esaustivo dei materiali: due copie del programma di sala (di cui una riferita alle repliche al Teatro Nuovo di Udine del dicembre 1997); 64 fotografie dello spettacolo (di cui molte in duplice copia) in bianco e nero di Marcello Norberth, in parte riprodotte anche sul programma di sala, e altre 19 fotografie a colori senza indicazione d'autore; rullini e diapositive; un manifesto; un copione; una copia della *Conversazione con Luca Ronconi a cura di Claudio Longhi* (poi pubblicata nel programma di sala); 2 VHS contenenti la registrazione dello spettacolo in data 17 dicembre 1996; rassegna stampa. Della ripresa del 2017 sono conservati documenti di carattere amministrativo e finanziario, tra cui contratti con attori, ordini del giorno, schede tecniche e rapporti di lavoro; tra i materiali si segnalano poi un copione (siglato A.V. e probabilmente usato da Alfonso Veneroso, interprete di Giasone in entrambe le edizioni), l'elenco degli elementi di scena e attrezzeria e l'accordo di co-produzione tra Teatro degli Incamminati, Piccolo Teatro di Milano e Centro Teatrale Bresciano.

[2] Impossibile in questa sede offrire un quadro dettagliato delle riscritture e versioni di Medea: oltre alla bibliografia citata, si segnala a proposito delle varianti novecentesche l'appendice di Rubino 2000, 225-232.

[3] L'ampio uso delle sue traduzioni in rappresentazioni diverse tra loro dimostra il valore di Umberto Albini come grecista e la validità della sua opera in teatro; nel solo 1996, oltre a Ronconi, anche Marco Bernardi usa la stessa traduzione per la sua *Medea* a Bolzano, mentre a Siracusa è sempre di Albini la traduzione di *Coefore* di Eschilo (per *Medea*, spettacolo che completa la stagione siracusana di quell'anno, ci si affida a Maria Grazia Ciani).

[4] Le citazioni dirette delle battute nel corso del saggio sono tutte tratte dal copione conservato presso l'archivio del Teatro degli Incamminati.

[5] Sulla morte dei figli di Medea esistono varie versioni nell'antichità: Pausania riporta, sulla base dei *Korinthiaká* di Eumelo (VIII secolo a.C.), che Medea, nel tentativo di renderli immortali, li abbia involontariamente uccisi; attribuita a Creofilo (VIII secolo a.C) è invece la versione in cui ad assassinare i bambini siano stati proprio i Corinzi, facendone ricadere però la colpa su Medea. L'uccisione intenzionale da parte della madre è tradizionalmente ritenuta una novità euripidea, anche se non tutti gli studiosi sono concordi. Si vedano a riguardo Bettini, Pucci 2017, 64-67 e Lucarini 2013 (con relativa bibliografia).

[6] I figli di Medea sono oggetto di numerosi culti nell'antichità, a cui fa riferimento anche Euripide ai versi 1378-1383; Brelich 1959.

[7] Osvaldo Guerrieri riporta un budget di settecento milioni di lire per lo spettacolo, una produzione "grande, ma non grandissima" (Guerrieri 1996).

[8] Partendo dai ragionamenti di Ronconi e sviluppando nuove e personali deduzioni, Branciaroli propone, nel 2003, un allestimento originale di sua scrittura, *Dentro Medea*: pensato come riflessione sulla tragedia di Euripide, lo spettacolo vede l'attore interprete unico di tutti i personaggi e commentatore diretto del testo. Materiali sullo spettacolo, compresi copione e rassegna stampa, sono conservati presso l'archivio del Teatro degli Incamminati.

Riferimenti bibliografici

Adriani 2006
E. Adriani, *Medea. Fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Padova 2006.

Albini 1990
U. Albini, *Introduzione*, in *Euripide, Medea-Ippolito*, traduzione a cura di U. Albini, Milano 1990, VII-XXXVI.

Alonge 2016
R. Alonge, *Il teatro greco sulla scena italiana. La linea Ronconi-Castri*, "Il Castello di Elsinore" 74 (2016), 9-24.

Arbeia 1997
M.P. Arbeia, *Medea, la diversità che sfida i secoli*, "La Stampa" (14 marzo 1997), 45.

Bertoldi 1998
M. Bertoldi, *Tutto il teatro in una "Medea"*, "Giornale di Brescia" (15 gennaio 1998), 19.

Bettini, Pucci 2017
M. Bettini, G. Pucci, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2017.

Brelich 1959
A. Brelich, *I figli di Medea*, "Studi e Materiali di Storia delle religioni" XXX (1959), 213-254.

Biancucci 2018
A.M. Biancucci, *"Perdere la terra dei padri". Le origini di Medea tra oblio e memoria*, "Dionysus ex machina" IX (2018), 167-191.

Bonino 1981a
G.D. Bonino, *Ronconi a Zurigo prepara "Medea" un'eroina che lotta e sa fingere*, "La Stampa" (3 novembre 1981), 21.

Bonino 1981b
G.D. Bonino, *Con Ronconi Medea è in un lager. Uccide per riconquistare la libertà*, "La Stampa" (28 novembre 1981), 17.

Bozzo 2018
A. Bozzo, *Branciaroli è Medea: "È una tragedia non solo femminista"*, "Il Giornale. Milano" (13 marzo 2018), 6.

Bruzzese 2009
L. Bruzzese, *Mito e politica*, in *Euripide: la Medea del 431 a.C.*, in in M. Di Marco, E. Tagliaferro (a cura di), *Semeion philias: studi di letteratura greca offerti a Agostino Masaracchia*, Roma 2009, 29-90..

Cannella 1998
C. Cannella, *Branciaroli, una Medea di ringhiera*, "Corriere della Sera" (4 febbraio 1998), 19.

Capriolo 1977
E. Capriolo, *Nota e colloquio con Luca Ronconi*, in J. Kott, *Mangiare dio*, a cura di E. Capriolo, Milano 1977, 9-16.

Cavaglieri 2003
L. Cavaglieri, *Invito al teatro di Ronconi*, Milano 2003.

Ciani 2003
M.G. Ciani (a cura di), *Medea. Variazioni sul mito*, Venezia 2003.

Ciani 2013
M.G. Ciani, *Sul tradurre il greco. Appunti per Medea di Euripide (Inda, Siracusa 2009)*, "La Rivista di Engramma" 109 (settembre 2013), 68-79.

Coppin 2016
C. Coppin, *Madri assassine: declinazioni del mito di Medea tra la scena e il romanzo*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, atti del convegno (Padova 2014), Roma 2016.

Costantini 1997
E. Costantini, *Un uomo ha la maschera di Medea*, "Corriere della Sera" (19 novembre 1997), 53.

Del Corno, Cavalli [1985] 2017
D. Del Corno, M. Cavalli, *Introduzione*, in Euripide, *Medea. Ippolito*, a cura di D. Del Corno, traduzione di R. Cantarella, Milano [1985] 2017, VII-XLV.

De Monticelli 1981
R. De Monticelli, *Medea nel lager ronconiano*, "Corriere della Sera" (28 novembre 1981), 21.

Di Corcia 2017
L. Di Corcia, *La Medea di Ronconi sfata la* vox populi, "Corriere del Ticino" (3 novembre 2017), 31.

Di Giammarco 2017
R. Di Giammarco, *Branciaroli*, "La Repubblica" (24 ottobre 2017), 16.

Di Giuseppe 2009
L. Di Giuseppe, *L'episodio di Egeo nella Medea e il pattern del "salvatore di passaggio" nelle tragedie di Euripide*, in M. Di Marco, E. Tagliaferro (a cura di), S*emeion philias: studi di letteratura greca offerti a Agostino Masaracchia*, Roma 2009, 91-117.

Fusillo 2010
M. Fusillo, *Attualizzare/Universalizzare. Medea sullo schermo*, "La Rivista di Engramma" 79 (aprile 2010), 17-30.

Garrone 1996
N. Garrone, *La madre che uccide eroina di fine secolo*, "La Repubblica" (27 novembre 1996), 41.

Gentili 1972
B. Gentili, *Il "letto insaziato" di Medea e il tema "dell'adikia" a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella "Medea" di Euripide*, "Studi Classici e Orientali" 21 (1972), 60-72.

Giannangeli 2017
P. Giannangeli, *Medea in scena dopo 20 anni: "Tutto è cambiato"*, "Il Resto del Carlino" (5 ottobre 2017), 39.

Griffiths 2006
E. Griffiths, *Medea*, London-New York 2006.

Guerrieri 1997
O. Guerrieri, *Ultime notizie da "Medea". È un uomo, recita al cinema*, "La Stampa" (10 aprile 1997), 26.

Li Causi 2018
P. Li Causi, *L'ombra del mostruoso. Una analisi della caratterizzazione 'teratologica' di Medea in Euripide, Esiodo e Apollonio Rodio*, "Dionysus ex machina" IX (2018), 135-166.

Lucarini 2013
C.M. Lucarini, *Il monologo di Medea (Eurip. "Med", 1056-1080) e le altre Medee dell'antichità (con Appendice su Carcino*), "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", Serie 5, Vol. 5, No. 1 (2013), 163-196.

Palazzi 1996
R. Palazzi, *Con Medea un incubo al maschile*, "Il Sole 24 Ore" (15 dicembre 1996), 36.

Palazzi 2017
R. Palazzi, *Medea affrettata*, "Il Sole 24 Ore" (14 maggio 2017), 42.

Patalogo 1997
"Atene Duemila. Fare i conti con i greci", in *Patalogo 20. Annuario 1997 dello spettacolo*, a cura di S. Merlini, C. Ventrucci, M. Marino, O. Ponte di Pino, P. Bogo, L. Scarlini, Milano 1997, 155-172.

Pedrazzini 2007
P. Pedrazzini, *Medea fra tipo e archetipo. La ferita dell'amore fatale nelle diagnosi del teatro*, Roma 2007.

Poli 2017
M. Poli, *L'inquietante intensità di Branciaroli*, "Corriere della Sera" (18 maggio 2017), 48.

Porro 2018
M. Porro, *Franco Branciaroli: "Medea sono io"*, "Corriere della Sera. Milano" (13 marzo 2018), 13.

Pucci 2018
G. Pucci, *Medea '900*, "Dionysus ex machina" IX (2018), 275-285.

Quadri 1973
F. Quadri, *Il rito perduto. Luca Ronconi*, Torino 1973.

Quadri 1996
F. Quadri, *Medea, una diva da cinema*, "La Repubblica" (15 dicembre 1996), 41.

Quadri 2016
F. Quadri, *Ronconi secondo Quadri*, a cura di L. Mello, Roma 2016.

Quadri, Martinez 1999
F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *), Luca Ronconi, la ricerca di un metodo. L'opera di un maestro*

raccontata al Premio Europa per il teatro: con una sezione dedicata a Christoph Marthaler, Premio Europa nuove realtà teatrali, Milano 1999.

Raboni 1996
G. Raboni, *Medea, divina immigrata*, "Corriere della Sera" (16 dicembre 1996), 29.

Rimini, Bordignon 2010
S. Rimini, G. Bordignon (a cura di), *Palinsesti dell'antico dalla celluloide al 3D. Introduzione al Numero 79*, "La Rivista di Engramma" 79 (aprile 2010), 5-8.

Rimini 2010
S. Rimini, *Tragedia di una "femme revoltée". La Medea cinematografica di Lars von Trier (e Carl Theodor Dreyer)*, "La Rivista di Engramma" 79 (aprile 2010), 31-46.

Ronconi, Longhi [1996] 2018
Conversazione con Luca Ronconi a cura di Claudio Longhi, pubblicata sul programma di sala di *Medea* di Euripide, regia di L. Ronconi, Teatro degli Incamminati, 1996; parzialmente riprodotta nel programma di sala di *Medea* di Euripide, regia di L. Ronconi (ripresa da D. Salvo), Piccolo Teatro di Milano 2018.

Ronconi 2019
L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano 2019.

Rubino 2000
M. Rubino (a cura di), *Medea contemporanea*, Genova 2000.

Salvo 2018
D. Salvo, *Medea di Luca Ronconi. Una ricerca incessante. Note di regia per il riallestimento di Medea*, pubblicato sul programma di sala di *Medea* di Euripide, regia di L. Ronconi (ripresa da D. Salvo), Piccolo Teatro di Milano 2018.

Santolini 2018
E. Santolini, *Branciaroli è Medea. Ronconi senza Ronconi*, "La Stampa" (15 marzo 2018), 38.

Scolari 2018
L. Scolari, *I doni di Medea. Tra reciprocità e vendetta*, "Dionysus ex machina" IX (2018), 192-228.

Tedeschi 2010
G. Tedeschi (a cura di), *Commento alla* Medea *di Euripide*, Trieste 2010.

Tellini 2012
G. Tellini, *Storie di Medea: attrici e autori*, Firenze 2012.

Vincenti 2018
D. Vincenti, *Sottoveste e tacchi: sono Medea*, "Il Giorno" (11 marzo 2018), 21.

Villa 2017
S. Villa, *La storica Medea di Ronconi*, "Giornale del Popolo" (11 novembre 2017), 12.

Volli 1996
U. Volli, *Non piangete per Medea-uomo*, "La Repubblica" (13 dicembre 1996), 44.

Wolf 1996
C. Wolf, *Medea. Voci* [Münche 1996], Roma 1996.

English abstract

This study examines Luca Ronconi's reinterpretation of *Medea* by Euripides, a tragedy he staged in 1981 and revisited in a significantly transformed production in 1996. Through a rigorous archival investigation this paper reconstructs Ronconi's directorial approach and its evolution over time. Central to his vision is the recognition of the incommensurable distance between ancient Greek theater and contemporary audiences, which he addresses through innovative dramaturgical strategies. His 1996 production, notably, assigns the role of Medea to a male actor, Franco Branciaroli, underscoring the character's liminality and destabilizing traditional gender constructs. Rejecting psychologizing interpretations, Ronconi frames Medea as a figure of mythic and ritualistic significance, whose destructive agency transcends personal motivations. The study also contextualizes the 2017 revival of the production, analyzing its reception in contrast to the original staging. By integrating archival research with performance analysis, this paper illuminates Ronconi's broader theoretical engagement with classical tragedy and its performative reconstruction in modern theater.

keywords | Medea; Euripides; Luca Ronconi; Franco Branciaroli; Greek Tragedy.

I fratelli Karamazov. Il romanzo sulla scena (1998)

Francesco Di Cello

Scena da *I fratelli Karamazov (I lussuriosi)* di Luca Ronconi,Teatro Argentina, 1997, ©Marcello Norberth. Si ringrazia per questa immagine il Centro Teatrale Santacristina.

Qualsiasi tipologia di trasposizione presuppone necessariamente un'opera da cui trae origine. Circoscrivendo al solo romanzo l'oggetto da trasporre e rimanendo nell'ambito dell'arte scenica, è possibile osservare come le opere di Dostoevskij siano certamente tra le più rappresentate nella storia spettacolare del Novecento. La grande fascinazione che lo scrittore russo ha esercitato su generazioni di registi e drammaturghi nel corso del tempo è testimoniata, infatti, da numerosi allestimenti distribuiti nel secolo scorso, che si estendono ben oltre i confini geografici delle singole tradizioni nazionali, tra i quali ricordiamo, giusto a titolo esemplificativo, *I demoni* di Peter Stein; *Les frères Karamazov* di Jacques Copeau e, naturalmente, l'edizione teatrale di Luca Ronconi.

I fratelli Karamazov è, di fatto, l'ultimo romanzo di Fëdor Dostoevskij, composto poco prima della sua morte, avvenuta nel 1881. Il racconto dello scrittore russo, "il più complesso nella narrativa dostoevskiana", è dopotutto "uno straordinario viaggio iniziatico nei massimi problemi etici" (Malcovati 2021, 98). Un testo, dunque, capace di sollevare questioni universali e, allo stesso tempo, affrontare, con sguardo realistico, temi di particolare rilevanza sociale. Il nucleo intorno al quale Dostoevskij costruisce il racconto si sviluppa a partire dalla relazione che i fratelli intrattengono con il loro padre, Fëdor Pavlovič, un uomo dissoluto, la cui esistenza, "guidata dagli istinti più bassi" (Malcovati 2021, 99), si rivela orientata edonisticamente verso il soddisfacimento del piacere carnale, a discapito della felicità dei propri figli. A Dmitrij, vero agente del conflitto drammatico, è dedicata l'epigrafe introduttiva posta in apertura del romanzo: un versetto tratto dal *Vangelo secondo Giovanni* che ne prefigura il metaforico cammino di resurrezione nel corso della vicenda. Il maggiore dei Karamazov condivide con il fratello Ivan il disprezzo nei confronti del genitore ma, a differenza di quest'ultimo, esibisce apertamente la propria ostilità. Se al primo viene ingiustamente imputato l'omicidio di Fëdor Pavlovič, al secondo si attribuisce "la responsabilità ideologica del sangue versato" (Malcovati 2021, 105). Ed è infatti proprio Ivan che, animato da una lucida e "insinuante permissività", instillerà nel cuore del servo Smerdjakov il proposito omicida che metterà fine alla squallida vita del padre. Il peso del disfacimento familiare viene sostenuto dal piccolo Alëša, il novizio dal carattere angelico e dalla "natura limpida, semplice, innocente" (Malcovati 2021, 108 e 99) contro cui rifrangono le voluttà e le angosce dei fratelli maggiori.

Sebbene il romanzo si presti a essere considerato come un'opera commovente "sulla 'necessità' della fede in un mondo che ha perduto finanche la possibilità della fede stessa" o come "un facile campo di applicazione per gli esercizi di critica psicanalitica", ciò che cattura l'interesse del regista italiano non sono le motivazioni di natura tematica o le spiegazioni di stampo teologico, quanto piuttosto le "costellazioni semantiche e strutturali attorno alle quali Dostoevskij viene ordendo il proprio racconto" (Ronconi 1997-1998a, 193 e 189-190). Il complesso sistema di relazioni che si sviluppa tra i vari elementi dell'opera è una proprietà intrinseca dei *Karamazov*, nonché il criterio operativo intorno al quale lo scrittore edifica l'impalcatura romanzesca. Un esempio di questo sistema si osserva nella costruzione dei personaggi e nel rapporto che l'autore intrattiene con essi. Dostoevskij concepisce gli eroi dell'intreccio in qualità di vere e proprie coscienze interagenti, capaci di esprimere un irripetibile punto di vista sul mondo, impermeabili a qualsiasi caratterizzazione esterna e resistenti a tutto ciò che tenta di limitarne le individualità (Bachtin [1963] 2002, 72). La voce dell'autore, infatti, non risulta sovrapponibile a quella dell'eroe e la sua coscienza non coincide mai con quella del personaggio, ma stabilisce con essa una relazione dialogica che nega, di fatto, un indirizzo semantico che possa rimandare a una qualche compiutezza di senso. A questo proposito, risulta emblematica la reticenza di Dostoevskij, che preferisce non replicare direttamente al tormento di Ivan, incapace di spiegare razionalmente il problema della teodicea. Il carattere dialogico della scrittura dostoevskiana non esaurisce, dunque, il significato del racconto nello spazio ristretto del romanzo, ma lo espande necessariamente oltre i confini del testo. In questo sen-

so, il dialogismo non può essere considerato esclusivamente come un semplice strumento compositivo attraverso cui disporre le voci del romanzo, ma anche una forma di coinvolgimento attivo, che si manifesta compiutamente nella relazione ipotetica che si instaura tra l'opera e i suoi possibili destinatari. Una relazione fertile che genera una comunità interpretativa e sollecita criticamente chiunque si accosti al racconto attraverso il dispositivo della lettura (Recalcati 2019, 61).

Ed è proprio la "pratica di un'attenta e ispirata lettura" a costituire "l'incipit di ogni lavoro di Ronconi" (Marchetti 2016, 17), dove essa rappresenta non solo un momento preliminare di approccio al testo da trasporre ma anche una parte insostituibile del processo creativo. La lettura non è solamente il presupposto dell'indagine teatrale, ma uno strumento che attraversa le varie fasi del discorso recitativo e, soprattutto, un effetto da riprodurre in scena, come vedremo più tardi. Infine, attraverso questo dispositivo, è possibile operare una scelta sui testi da mettere in scena, dove il criterio di selezione privilegia quelli non direttamente concepiti per il teatro. La predilezione di Ronconi per i testi non pensati direttamente per il teatro è testimoniata, dopo tutto, dalla sua stessa teatrografia, che spazia da sceneggiature, poemi epici, saggi e romanzi, tra i quali ricordiamo, appunto, *I fratelli Karamazov*.

La trasposizione dell'ultima opera di Dostoevskij, realizzata da Ronconi e andata in scena nel 1998, si presenta suddivisa in tre parti, distribuite in altrettante serate, delle quali solo due sono state effettivamente allestite. Ronconi recupera la struttura del *feuilleton* e seleziona dal romanzo alcuni dei suoi temi principali, che daranno poi il nome ai relativi spettacoli: *I lussuriosi*, *Il grande Inquisitore*, *Un errore giudiziario*. L'obiettivo di trasporre sulle tavole del Teatro Argentina l'ultima opera di Dostoevskij si inserisce nello stesso filone di ricerca avviato nel 1969 con la messinscena dell'*Orlando furioso* e riflette l'interesse del regista per alcune scritture che presentano configurazioni alternative al dramma, spesso ai limiti della rappresentabilità. Un interesse drammaturgico animato dall'insoddisfazione per le attuali forme di rappresentazione e finalizzato a esplorare, attraverso l'impiego di testi narrativi, "un nuovo modo di scrivere e di raccontare a teatro" (Longhi 2001, 189). La scelta di mettere in atto il romanzo di Dostoevskij, per lo più composto da ciò che Genette chiama *scène* (Genette [1972] 2006), sembra, in primo luogo, contraddire l'interesse del regista per le forme di comunicazione non dialogiche. In questo senso, è lo stesso Ronconi a chiarire la sua posizione a riguardo, riflettendo sulla natura del dialogo nei *Karamazov*:

> Il dialogo dostoevskiano non ha andamento teatrale: se lo si giudica secondo i principi che informano il succedersi delle battute di un normale testo teatrale, le repliche dei Fratelli Karamazov risultano spesso prolisse; la verità è che esse obbediscono a una logica 'altra' di tipo squisitamente narrativo e letterario (Ronconi 1997-1998a, 187).

Nonostante il regista attribuisca alle scene un andamento non teatrale, la scansione prevalentemente drammatica del romanzo e la sua ampiezza testuale sollevano comunque la questione di una possibile trasposizione che si allontani effettivamente dalle convenzioni rappresentative dominanti. Prendendo in prestito le parole di Claudio Longhi, riferite nel contesto

di un'ampia riflessione sul *Pasticciaccio*, le possibilità alla base della costruzione della messinscena sono di fatto due: "quella di interpretare i propri materiali drammaturgici, fornendo soggettive risposte ai quesiti che essi pongono, o quella di commentarli, aderendo al loro dettato" (Longhi 2001, 100). Ed è proprio l'attività di commento a guidare Ronconi nello sviluppo dell'edizione teatrale dei *Karamazov*, nella creazione di una prassi registica efficace e innovativa. Un'attività che si traduce nell'assunzione diretta del romanzo sulla scena, secondo un atteggiamento di completa adesione alla letterarietà del testo. Il principio di corrispondenza, seguito dal regista come criterio operativo, non si concretizza, però, nella piena fedeltà all'articolazione della *fabula*, quanto piuttosto al suo funzionamento narrativo.

Durante l'elaborazione della messinscena, Ronconi sceglie, infatti, di prelevare dal romanzo porzioni testuali secondo un approccio registico di montaggio, apportando alcune modifiche a livello macrostrutturale. Nella fattispecie, i principali cambiamenti, introdotti in fase di assemblaggio, oscillano tra l'omissione di alcuni passaggi ritenuti superflui e la variazione dell'ordine di posizionamento rispetto al testo 'originale'. Un esempio pertinente, in questo senso, si trova nella lunga analessi completiva della quinta scena de *I lussuriosi*, dove Ronconi espunge i versi pronunciati da Dmitrij durante la confessione al fratello Alëša; nella soppressione dei capitoli biografici dedicati allo starec Zosima, anch'essi emendati nella redazione finale del copione, o nei quattro capitoli che compongono l'arringa finale dell'avvocato difensore che avrebbero dovuto trovare spazio nell'ultimo spettacolo. Un intervento certamente efficace nel preservare lo svolgimento della trama da digressioni ritenute marginali che, tuttavia, in questo specifico contesto, contribuiscono ad arricchire il nucleo plurilinguistico e stilistico del romanzo. Ronconi, a questo proposito, rimane scettico sull'effettiva varietà linguistica nei *Karamazov*, ritenendo la prosa dostoevskiana "scarsamente connotata" sul piano del linguaggio, il quale tende a "uniformarsi su di un unico registro espressivo" (Ronconi 1997-1998a, 187). Uno scetticismo che chiaramente facilita la rimozione dei brani in questione e che rappresenta un vero e proprio elemento differenziale rispetto al precedente lavoro sul *Pasticciaccio*, il cui impianto linguistico costituiva il nucleo centrale del testo gaddiano (Longhi 2001, 164).

Le cesure operate dal regista nella pratica di montaggio sono però limitate dalla struttura stessa del romanzo, che risulta essere composto "da una fitta trama di relazioni semantiche, emotive e immaginative", che rende difficili "i tagli interni alle diverse sequenze" (Ronconi 1997-1998a, 187). Le variazioni endogene al testo narrativo rimangono comunque ammissibili, purché tuttavia si conservi inalterata la continuità semantica del racconto.

> PADRE IOSIF | Nessuno supponeva che lo starec sarebbe morto quella stessa notte, tanto più che, in quest'ultima sera della sua vita, egli aveva come acquistato ad un tratto una nuova energia che lo veniva sorreggendo in quella lunga conversazione con gli amici. Fu come se una commozione estrema lo rianimasse in modo sorprendente, ma per un breve lasso di tempo: infatti la sua vita si interruppe di colpo.
> PADRE PAISIJ | Il cadavere del defunto ieromonaco padre Zosima fu preparato per la sepoltura.

> Quando muoiono i monaci e gli eremiti non se ne lavano i corpi. (Dostoevskij, Ronconi 1997-1998b, 45)

Nonostante le parole dei due monaci, poste in apertura del sesto quadro de *Il grande inquisitore*, appartengano a capitoli differenti nel romanzo, il tema della morte funge da elemento unificante e garantisce una certa coerenza narrativa alla sequenza, permettendo così di accostare le battute all'interno della medesima scena. Sotto questo aspetto, il regista si mostra particolarmente attento a preservare il tessuto connettivo del romanzo e l'impianto dialogico di base. L'attività di selezione e riorganizzazione dei contenuti della *fabula* non prevede necessariamente una riduzione dei materiali testuali in una forma più elementare, la quale implicherebbe, secondo Genette, un cambiamento relativo alle modalità di esposizione dell'informazione narrativa:

> Con transmodalizzazione intendo [...] una trasformazione avente come oggetto quello che da Platone e Aristotele viene chiamato il modo di rappresentazione di un'opera di finzione: narrativo o drammatico. Le trasformazioni possono essere a priori di due tipi: intermodali (passaggio da un modo all'altro) o intramodali (cambiamento nel funzionamento interno del modo). Questa duplice distinzione ci fornisce naturalmente quattro varietà, di cui due intermodali - passaggio dal narrativo al drammatico o drammatizzazione, passaggio inverso dal drammatico al narrativo o narrativizzazione -, e due intramodali: le variazioni all'interno del modo narrativo e all'interno del modo drammatico (Genette [1982] 1997, 334).

Il critico francese, analizzando le variazioni interne al modo, individua nella categoria della vocalizzazione (Genette [1982] 1997, 348) ciò che caratterizza la pratica della riduzione teatrale, ovvero il passaggio dalla terza persona alla prima, l'utilizzo del discorso diretto al posto di quello narrativizzato. Benché Ronconi si muova alla ricerca di nuove forme di rappresentazione che non seguano una logica puramente riduzionista, è possibile ritrovare, all'interno dei *Karamazov*, alcune tracce di un processo di drammatizzazione in atto distribuite nei tre spettacoli, come si evince, per esempio, dalle affermazioni di Zosima nel copione de *Il grande Inquisitore*:

> ZOSIMA | E ora è mio desiderio accomiatarmi da tutti, e di dare un bacio a ciascuno. (Dostoevskij, Ronconi 1997-1998c, 8)

che nel romanzo si presentano sotto tutt'altra forma:

> Quando la cerimonia ebbe fine, lo starec manifestò il desiderio di accomiatarsi da tutti e di dare un bacio a ciascuno (Dostoevskij [1879-1880] 1981, 217)

Tuttavia, la natura episodica con cui queste tracce si manifestano impedisce di classificare i *Karamazov* come una semplice riduzione in forma drammatica, poiché privo di un'effettiva vocalizzazione che si mantiene costante per tutto lo sviluppo della trilogia. Il tentativo erratico di sostituire l'*io* con l'*egli* rappresenta, infatti, solo una delle possibili strategie vagliate dal regista nell'attività di trasposizione. Strategia che, infatti, rimane subordinata alla possibilità di assumere il testo direttamente sulla scena "nella sua definizione di partenza, mista di descrizione e dialogo" (Vescovo 2022, 42). Il regista, sulla base di questa possibilità, assegna le

porzioni dialogiche e diegetiche ai vari personaggi "che stanno vedendo in quel momento la scena [...] o i cui discorsi sono *riportati* dalla voce narrante" (Vescovo 2011, 142). In questa operazione distributiva, le figure che agiscono sulla scena acquisiscono la capacità di pronunciare indistintamente interventi in prima e terza persona, esplicitando una connessione, non sempre evidente nel testo, tra voce del narratore e sguardo del personaggio. Gli attori presenti sulla scena, a causa di questa attribuzione, mescolano il discorso indiretto a quello immediato, in un'esperienza forse meno radicale rispetto al *Pasticciaccio*, in cui Ronconi traspone anche l'indiretto libero del testo di Gadda, ma sufficiente a superare le convenzionalità del linguaggio teatrale fondato sulla forma dialogica pura, dimostrando una possibile coesistenza scenica tra piano narrativo e drammatico. Una coesistenza che si traduce nella possibilità di oggettivare i meccanismi di funzionamento del romanzo a teatro, mettendo in "discussione la differenza tra ciò che è 'narrazione' e 'rappresentazione'" (Vescovo 2015, 284).

> DMITRIJ | Ma confusa, estremamente confusa era l'anima di Mitja, e seppure tante cose lo torturavano in questo momento, nondimeno tutto l'essere suo si protendeva irresistibilmente verso lei sola, verso la sua regina Grušen'ka, a cui stava accorrendo, a cui avrebbe rivolto lo sguardo per l'ultima volta.
> [...]
> DMITRIJ | Signori, signori, io [...] l'ultimo giorno e l'ultima ora della mia vita ho voluto passarla in questa camera...dove appunto potei adorare...la mia regina! (Dostoevskij, Ronconi 1997-1998d, 7).

La possibilità di introdurre a teatro elementi propri di un testo narrativo non può essere circoscritta alla sola scena ma deve interessare anche il piano della didascalia, con tutte le implicazioni modali del caso. Ronconi, a questo proposito, redige l'impianto didascalico selezionando alcuni sintagmi di natura illustrativa, attualizzandoli al presente dell'azione e collocandoli debitamente tra parentesi.

> IVAN | [...] La formula del "Tutto è permesso" io non la rifiuto, e perciò ecco che tu rifiuti me; non è vero, non è vero che è così? (Alëša s'alza, gli s'accosta, e senza dir nulla, lievemente lo bacia sulle labbra). Plagio letterario! È un furto, questo, che tu hai fatto al mio poema! (Dostoevskij, Ronconi 1997-1998c, 34)

Nonostante il frammento in questione si presenti a tutti gli effetti come un'istruzione per la scena, non tutte le didascalie nei *Karamazov* possono essere considerate funzionali in vista di una possibile esecuzione. La parola letteraria selezionata dal regista, migrando dal romanzo nella sua interezza, porta con sé necessariamente una componente diegetica che, se non adeguata alle esigenze della scena, confluisce nel testo ausiliario, aumentandone di conseguenza il tasso di narratività.

> SMERDJAKOV | Perfettamente giusto, signore...(mormora, con voce spezzata, Smerdjakov, con un miserabile sorriso si prepara di nuovo, convulsamente, a balzar indietro a tempo. Ma di colpo Ivan Fedorovic con grande meraviglia di Smerdjakov, scoppia a ridere, e rapidamente prosegue per l'usciolo, continuando a ridere. Chi guardasse il viso di lui, certo concluderebbe che non ride

davvero perché sia tanto allegro. E lui stesso non saprebbe in nessun modo spiegare che cosa gli stesse dentro in quel minuto) (Dostoevskij – Ronconi 1997-1998c, 41)

Nel segmento che accompagna l'affermazione di Smerdjakov, Ronconi decide di non compromettere la temporalità del romanzo e di preservare il punto di vista interno del narratore, il quale trasmette un'informazione non traducibile in scena. Il regista, rimanendo fedele alla logica del commento, trasferisce nel testo drammatico un grado di focalizzazione che priva la didascalia della sua classica funzione prescrittiva, trasformando il frammento in questione in un luogo di finzione letteraria, uno spazio d'intromissione diegetica, un "vero e proprio tratto d'unione tra testo teatrale e testo narrativo" (De Min 2013, 27), capace di nutrire le suggestioni degli attori attraverso il suo portato immaginativo.

Ed è proprio questa intersezione di natura modale che si realizza nella scrittura didascalica e, allo stesso tempo, nel territorio della mimesi, a scongiurare il pericolo di una "dispersione dei mezzi testuali" (Genette [1982] 1997, 337) durante il processo trapositivo, e a rovesciare quanto postulato da Genette in *Palinsesti*, secondo cui: "tutto ciò che può fare il teatro, lo può fare anche il racconto, e senza reciprocità" (Genette [1982] 1997, 337). Il critico francese, pur riconoscendo un'attrazione minima tra l'istanza diegetica e quella drammatica, attribuisce al racconto una duttilità temporale non replicabile in scena (Genette [1982] 1997, 336). La prospettiva di Genette, perfettamente sovrapponibile a quella di Segre, secondo il quale il tempo a teatro ha un carattere esclusivamente isocrono, "non reversibile, analogo a quello vissuto" (Segre 2005,13-14), appare però estremamente semplificatoria e riduttiva, se consideriamo quanto avviene nei *Karamazov*. La commistione tra le due modalità enunciative ha infatti delle conseguenze visibili sul piano temporale dello spettacolo, dove "l'uso del preterito epico permette la dislocazione – generalmente una bilocazione – del personaggio tra due o più tempi" (Vescovo 2015, 295). Un esempio pertinente di questo procedimento, in grado di compromettere lo sviluppo cronologico degli eventi, può essere individuato nella sesta scena de *I lussuriosi*, nella quale Smerdjakov, costretto a servire alla stessa tavola nella quale siedono i suoi fratelli, ripercorre attraverso un breve sommario il suo passato di violenza e abbandono.

SMERDJAKOV | M'accorgo ch'è impossibile esimersi dal dire su Smerdjakov almeno due parole. Allevato da Marfa Ignat'evna e da Grigorij Vasil'evic, era però cresciuto, il ragazzo, "senza un filo di gratitudine", come Grigorij Vasil'evic si esprimeva a suo riguardo;
MARFA | un ragazzo selvatico, che guardava tutti dal suo cantuccio.
[...]
SMERDJAKOV: Il ragazzo incassò la schiaffeggiatura senza ribatter parola, ma si rimpiattò nel cantuccio per parecchie altre giornate. Fu allora che, a una settimana di distanza, gli si manifestò per la prima volta nella vita il mal caduco, che per tutta la vita non l'avrebbe lasciato più. Di media, gli attacchi sopraggiungevano una volta al mese, a scadenze varie. Pure varia era la forza degli attacchi stessi: a volte erano lievi, a volte veramente crudeli.
FËDOR PAVLOVIČ | Da cosa dipende che questi attacchi ti prendono più spesso? Forse una moglie ti farebbe bene: vuoi che ti ammogli?

> SMERDJAKOV | Ma Smerdjakov, a questi discorsi, non faceva che impallidire di disappunto, e non rispondeva verbo. (Dostoevski, Ronconi 1997-1998b, 57-58)

La sequenza riepilogativa si disloca su due diverse temporalità, unificate, tuttavia, da un elemento spaziale comune. Mentre Smerdjakov racconta al passato alcuni momenti della sua misera condizione, servendosi delle parole del narratore, emerge, in sottofondo, il commento del padre Fëdor, il quale si trova congiuntamente sulla scena insieme a lui, seduto al tavolo con i figli, nel presente della rappresentazione. Una coesistenza tra diversi piani cronologici, che trova la sua realizzazione in scena e che testimonia come il teatro riesca ad integrare nelle sue pratiche le possibilità offerte dalla diegesi, mettendo in discussione la duttilità temporale immaginata da Genette e da Segre come prerogativa del testo narrativo. L'assunzione integrale del romanzo e la conseguente distribuzione delle battute sulla base del principio di focalizzazione permettono di intrecciare sulla scena temporalità che appartengono a livelli diegetici nettamente distinti nel romanzo, consentendo al personaggio di pronunciare interventi ascrivibili a un piano narrativo superiore e di occupare, allo stesso tempo, una posizione immediatamente subordinata.

Oltre alle già discusse implicazioni sul piano temporale, l'intromissione dell'istanza diegetica "sollecita una riflessione sui processi stessi di definizione del personaggio" (Vianello 2015, 106). Nella fase di elaborazione del discorso recitativo, agli attori viene fornita l'indicazione di "mostrare la parola, di renderla concreta senza interpretarla, di staccarla dalla pagina per rinnovare 'semplicemente' la sua disponibilità a essere letta da chiunque altro" (Marchetti 2016, 25). Sul palcoscenico questa precisa istruzione si traduce con i personaggi che "continuano a parlare di sé in terza persona, si guardano per così dire dall'esterno, ma raccontano comunque una storia con la quale hanno un rapporto diretto" (Vianello 2015, 106). Queste figure si trovano così sospese tra "il teatro dell'immedesimazione e il teatro dell'estraniazione" (Vianello 2015, 106). Uno sdoppiamento che condividono anche con gli spettatori, disorientati da questa alternanza di tempi verbali e modalità enunciative. Un'operazione di questo tipo sbriciola, di fatto, l'unità del personaggio, preservando, però, quel carattere di incompiutezza e non-coincidenza individuato da Bachtin come pietra angolare della polifonia (Bachtin [1963] 2002, 72).

La capacità di Ronconi di aderire al dettato del testo, commentandolo, non è però l'unico principio perseguito dal regista. L'immissione del romanzo in scena comporta necessariamente delle variazioni, "persino in assenza di intenzionali modifiche del testo di partenza" (Fantappiè 2020, 138). Un'operazione ripetitiva, dunque, che esprime nello stesso tempo una singolarità e che si configura come una particolare forma di trasgressione (Fantappiè 2020, 147). La trasposizione, estranea a ogni replica, pur lasciando inalterata la forma romanzo, nel tentativo di riprodurne i meccanismi narrativi in scena, si discosta quanto più possibile da un'operazione di tipo illustrativo, come afferma Longhi a tal proposito:

> Non si può dare interpretazione senza commento, non si può dare commento senza interpretazione. [...] il principio [...] può essere logicamente esteso anche alla prassi registica: ogni

> regista-interprete non può esimersi dal commentare i testi che dirige, ogni regista-commentatore spiega invece il testo portato in scena attraverso il filtro della sua soggettiva interpretazione. [...] commentando i drammi che dirige, nell'atto stesso di annullarsi nella loro oggettiva attività drammaturgica, Ronconi li reinventa liberamente secondo la sua personale sensibilità (Longhi 2001, 171)

La procedura di commento implica, difatti, un processo complementare di interpretazione o libera reinvenzione. A questo riguardo, è possibile individuare un esempio pertinente nella teatralizzazione del *Pasticciaccio*: nell'apparente fedeltà al testo di partenza, Ronconi tradisce l'impostazione eterodiegetica scelta da Gadda, scomponendo la voce unitaria del narratore. Leggermente diverso, invece, il discorso per quanto concerne *i Karamazov*, posta l'analogia tra i due procedimenti e la somiglianza dei risultati. La frantumazione della voce narrante, che si traduce nel passaggio all'omodiegetico con focalizzazione multipla (Vescovo 2011, 142-143), viene in questo caso complicata da alcuni fattori destabilizzanti, tra i quali ricordiamo il già discusso processo di vocalizzazione, la natura stessa del narratore nel romanzo e, infine, la sua effettiva presenza sulla scena. Dostoevskij concepisce questa particolare figura ripensando in modo radicale il rapporto che essa intrattiene con i personaggi del racconto, rispetto ai canoni ottocenteschi (Mazzoni 2011, 310). Genette, nel tentativo di definire l'istanza produttrice di un racconto primo, afferma come il narratore debba necessariamente collocare il proprio atto enunciativo entro un livello diegetico, a una certa distanza dall'avvenimento raccontato (Genette [1972] 2006, 259-281). Una volta stabilita la sua posizione, occorre definire successivamente l'atteggiamento narrativo adeguato, che può oscillare tra due orientamenti possibili: raccontare la storia da una posizione interna alla vicenda esposta oppure esterna alla storia stessa (Genette [1972] 2006, 292). Ed è proprio questa presunta condizione di "esteriorità" a non essere dopo tutto così ermetica nei *Karamazov*: il confine tra omodiegesi ed eterodiegesi, infatti, è una frontiera labile, non sempre chiara e definita e può implicare una certa gradualità.

> Dobbiamo pur ammettere la possibilità, e osservare l'esistenza, di situazioni liminari, miste o ambigue: quelle del cronista contemporaneo, di cui ho appena evocato alcuni esempi, sempre sulla soglia di una partecipazione, o almeno di una presenza nell'azione, che è esattamente quella del testimone; oppure, fatto più raro e più sottile, quella dello storico ulteriore, che racconta, come il narratore di Karamazoff, fatti avvenuti "nel suo distretto" (prossimità geografica), ma molto tempo prima della sua nascita (distanza temporale), fatti a lui noti solo per testimonianze indirette (Genette [1983] 1987, 89).

Il narratore anonimo dei *Karamazov* è un testimone indiretto della vicenda, senza una vera e propria parte nell'azione. Tutto il materiale narrativo elaborato è il frutto di una ricostruzione a posteriori. Il narratore, pur condividendo una prossimità geografica con la vicenda raccontata, è venuto a conoscenza dei fatti tramite una serie di testimonianze riflesse: le parole degli altri concittadini o la lettura di fonti prodotte dagli stessi personaggi, pensiamo ad esempio all'agiografia dello *starec* Zosima o al poema de *Il grande inquisitore*, composto da Ivan. Se lo storico ulteriore esercita la sua funzione cronachista pur non partecipando direttamente all'azione, in alcuni casi ne riduce la distanza, assistendo, per esempio, in prima persona allo

sviluppo del processo, riportando i dialoghi ascoltati nell'aula del tribunale. Nonostante questa condizione di semi-presenzialità, il narratore non descrive in senso ultimativo e assoluto i personaggi, ma lascia loro la libertà di autodefinirsi, concedendo ampi spazi di parola (Bachtin [1963] 2002, 72). A causa, dunque, della singolare posizione assunta dal narratore nel romanzo, il passaggio all'omodiegetico è percepito con minore intensità rispetto alla precedente edizione teatrale del *Pasticciaccio*. Accanto a tutto questo, bisogna ricordare, infine, che il regista, nella frantumazione della voce narrante, pur dissolvendone la posizione da storico ulteriore, mantiene, tuttavia, una piccola traccia della sua presenza in scena. Questa figura debole, circoscritta al primo spettacolo non ha, però, uno statuto diverso rispetto agli altri personaggi, è semplicemente una comparsa tra le tante, che "non ha la funzione di rendere unitaria l'azione drammatica, ma al contrario, di accentuarne la discontinuità: egli diventa la personificazione della mancanza di una voce narrante al di sopra delle parti" (Marchetti 2016, 61). Una mancanza ribadita con forza proprio nell'ultimo spettacolo della trilogia: l'occasione del processo contro Mitja rappresenta il punto di estrema vicinanza del narratore ai fatti raccontati, al quale corrisponde, però, la sua più totale assenza sulla scena.

Una volta dissolta la figura del narratore, lo spettatore ha bisogno di riordinare il materiale scomposto attraverso un delicato processo di figurazione, nel tentativo di ricostruirne l'integrità perduta.

> Cosa resta del "narratore onnisciente" del romanzo che guarda la storia dall'esterno? Se da un lato potremmo ricondurre quell'unità alla visione creativa del regista, dall'altro sembra possibile ritrovarla "nell'occhio e nella mente dello spettatore". Lo spostamento dal narratore esterno alla storia che racconta, alla parola detta dal punto di vista dei personaggi, dentro la storia, vanifica quella che comunemente viene definita "l'onniscienza del narratore". Essa si ritrova, in termini generali, nella drammaturgia dello spettatore, nell'occhio e nella mente di chi guarda (Vianello 2015, 107).

Tra messinscena e spettatore si viene a creare, a partire da questa dinamica ricettiva, una relazione paragonabile a quella che il lettore sviluppa con il libro. L'esperienza di lettura a teatro può essere intesa sia come un'attività ricostruttiva sia come un processo di oggettivazione, come dimostra la scena di apertura de *Il grande inquisitore*, dove viene annunciata la morte di Fëdor Pávlovič e dello starec Zosima.

> SMERDJAKOV | Stroncato dalla crisi epilettica, Smerdjakov nel padiglione della servitù. Nel silenzio della notte si udiva soltanto il suo terribile rantolo.
> MICHAIL MAKAROVIČ | Fëdor Pávlovič fu ritrovato morto sul panciato della sua camera, con la testa fracassata giaceva supino, la candela dal tavolo illuminava vivamente il suo cadaverico viso, la vestaglia fiammante e la candida camicia, sul petto, intrisa di sangue.
> UN AGENTE | Il capo della polizia, Michail Makarovič Makarov, aveva radunato quattro agenti, e secondo tutte le regole aveva effettuato il sopralluogo.
> MICHAIL MAKAROVIČ | Nella stanza non ebbero a notare alcun particolare disordine: presso il letto, sollevarono da terra un grosso plico, di carta robusta, di formato da ufficio, che portava la soprascritta: "piccolo dono di mila tremila rubli per Grusen'Ka, per l'angiola mia, se avrà la bontà di venire". Sul plico erano apposti tre grandi sigilli di ceralacca rossa, ma la busta era ormai lace-

rata e vuota: il denaro era stato trafugato.
UN AGENTE | Ho trovato anche lì in terra il sottile nastrino rosa, ch'era stato legato intorno al plico.
RAKITIN | ma così si percorrono gli eventi: tutto questo verrà infatti a chiarirsi in seguito in modo perfettamente documentato. Quanto alla fine dello starec, era avvenuto in modo del tutto in attesa. Infatti, sebbene tutti comprendessero che la sua morte era prossima, quando la mattina si era svegliato era di una lucidità perfetta: il suo viso, pur estenuato, era chiaro e lo sguardo era lieto. (Dostoevskij, Ronconi 1997-1998c, 7-8)

La sequenza presa in esame, totalmente assente nel romanzo, aderisce perfettamente al dettato del testo e conserva la tensione prolettica della scrittura, riproducendo sulla scena il legame simbolico tra le due figure paterne, colmando, attraverso la rappresentazione visiva, "la funzione normalmente esercitata dalla lettura" (Marchetti 2016, 67). La frammentazione della voce narrante, la conseguente emergenza di prospettive multiple, la presenza di elementi narrativi in scena e la simultaneità spazio-temporali stimolano l'attività mentale del pubblico in uno spettacolo che interroga continuamente la soggettività dello spettatore, intenso nella doppia accezione di centro ricettivo e agente interpretante.

Come suggerisce Longhi a questo proposito: "Ronconi monta un magistrale spettacolo-esercitazione nel quale la 'continuità' della rappresentazione negata dalla 'frammentarietà' della messa in scena, è soprattutto restituita dalla percezione dello spettatore" (Longhi 1999, 260). Uno spettacolo *infinito* che richiede una partecipazione attiva e che, per sua natura, sfugge alla completa attenzione del pubblico. Uno spettacolo declinato nella forma della "lettura agita" (Vescovo 2015, 285), che si sottrae alla logica puramente visiva della performance per riscoprire, di contro, l'aspetto puramente relazionale. Ed è questo il punto di arrivo di un allestimento rimasto in sospeso ma che, necessariamente, ci spinge a ripensare le categorie drammaturgiche e la scena contemporanea come terreno non più esclusivo della mimesi, ma come spazio di convivenza e integrazione tra il dramma e le sue presunte forme alternative.

Una prassi registica, quella di Ronconi, che continua a mostrarsi come un antidoto alla stagnazione creativa e a quelle teorie che vorrebbero ridurre il teatro a una semplice forma perfezionata dalla diegesi (Vescovo 2015, 93), che esclude qualsiasi implicazione narrativa. Un modo nuovo di raccontare che si oppone alle facili schematizzazioni, che confinano la forma drammatica entro i limiti di una stabile tradizione scenica.

Riferimenti bibliografici

Bachtin [1963] 2002
M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [*Problemy poetiki Dostoevskogo*, Movska 1963], traduzione di G. Garritano, Torino 2002.

De Min 2013
S. De Min, *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Bologna 2013.

Dostoevskij [1879-1880] 1981
F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* [*Brat'ja Karamazovy*, Movska 1879-1880] traduzione di A. Villa, Torino 1981.

Dostoevskij, Ronconi 1997-1998b
F. Dostoevskij, L. Ronconi, *I fratelli Karamazov: I lussuriosi*, Programma di sala, a cura di C. Longhi, Vol. II, Roma 1997-1998.

Dostoevskij, Ronconi 1997-1998c
F. Dostoevskij, L. Ronconi, *I fratelli Karamazov: Il grande Inquisitore*, Programma di sala, a cura di C. Longhi, Vol. III, Roma 1997-1998.

Dostoevskij, Ronconi 1997-1998d
F. Dostoevskij, L. Ronconi, *I fratelli Karamazov: Un errore giudiziario*, Programma di sala, a cura di C. Longhi, Vol. IV, Roma 1997-1998.

Fantappiè 2020
I. Fantappiè, *Riscritture*, in F. de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma 2020, 135-162.

Genette [1972] 2006
G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* [*Figure III. Discours du récit*, Paris 1972], traduzione di L. Zecchi, Torino 2006.

Genette [1983] 1987
G. Genette, *Nuovo discorso del racconto* [*Nouveau discours du récit*, Paris 1983] traduzione di L. Zecchi, Torino 1987.

Genette [1982] 1997
G. Genette, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado* [*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982], traduzione di R. Novità, Torino 1997.

Longhi 1999
C. Longhi, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pisa 1999

Longhi 2001
C. Longhi, *La regia tra commento e interpretazione*, in A. Andreini, R. Tessari (a cura di), *La letteratura in scena. Gadda e il teatro*, Roma 2001, 99-190.

Malcovati 2021
F. Malcovati, *Un'idea di Dostoevskij*, Imola 2021.

Marchetti 2016
M. Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*, Catanzaro 2016.

Mazzoni 2011
G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna 2011

Recalcati 2019
E. Recalcati, *Dostoevskij sullo schermo. La polifonia dei Fratelli Karamazov tra cinema e TV*, Milano 2019.

Ronconi 1997-1998a
L. Ronconi, *Conversazione con Luca Ronconi*, in C. Longhi (a cura di), *I fratelli Karamazov*, Programma di sala, Vol. I, Roma 1997-1998.

Segre 1984
C. Segre, *Teatro e romanzo, due tipi di comunicazione letteraria*, Torino 1984.

Vescovo 2015
P. Vescovo, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia 2015.

Vescovo 2011
P. Vescovo, *Il tempo a Napoli, Durata spettacolare e racconto*, Venezia 2011.

Vescovo 2022
P. Vescovo, *Persone drammatiche e istanza narrativa*, "Status Quaestionis" Vol. 22, (2022), 35-51.

Vianello 2015
D. Vianello, *Teatro e romanzo: Pornografia di Gombrowicz – Ronconi*, "Biblioteca teatrale" 113-114 (gennaio – giugno 2015), 93-108.

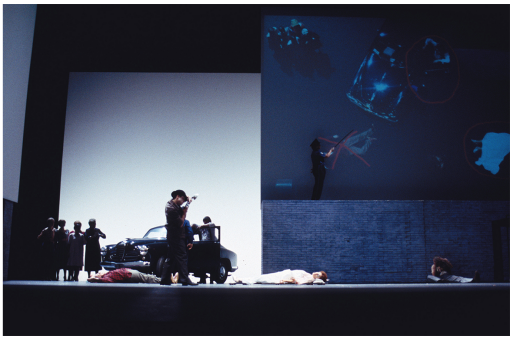
English abstract

Luca Ronconi's work is marked by a profound interest in narrative language. This paper sets out to explore in depth the question of the theatrical use of the novel, focusing on *I fratelli Karamazov*, a renowned production that was left unfinished on the stage of the Teatro Argentina. This article presents, from a semantic perspective, the structural analysis of the play, by using the formal categories drawn from Genette's narratology, while also paying attention to the connection with Dostoevsky' novel. The use of narratological categories, which are not typically applied to the theatrical context, opens up new research possibilities, helping to clarify how the director contributed to renewing the ability to tell on stage.

keywords | *I fratelli Karamazov*; transposition; Luca Ronconi; narratology.

"I could have filmed her!" Nabokov/ Kubrick/ Ronconi

Emiliano Morreale



1-2 | @Luigi Ciminaghi, *Lolita (sceneggiatura)* di Valdimir Nabokov, regia di Luca Ronconi. Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, Archivio Piccolo Teatro di Milano.

Una splendida pièce di teatro?

Nel 1955 Vladimir Nabokov pubblica a Parigi (ma in inglese) il romanzo *Lolita*, e lui stesso lo adatta per il cinema nel 1960 su commissione di Stanley Kubrick; ma il film che quest'ultimo realizza nel 1962 è molto diverso dal copione[1]. E non è forse casuale che dopo l'andirivieni fra i propri copioni e lo schermo, il romanzo successivo di Nabokov sarà un libro interamente metatestuale: *Fuoco pallido*, un libro-commento a un poema immaginario eppure reale, una "struttura che vuol farsi altra struttura", per usare la definizione pasoliniana della sceneggiatura.

Quando nel 2002 Luca Ronconi trae uno spettacolo dalla sceneggiatura è inevitabile il corto-circuito tra quattro testi: il romanzo di partenza, la sceneggiatura (che taglia ovviamente molte scene, ne riscrive ma anche ne aggiunge altre), il film (diverso dal romanzo e anche dalla sceneggiatura) e lo spettacolo teatrale (Nabokov [1974] 2001, 16)[2]. *Lolita (sceneggiatura)*, pubblicato in italiano nel 1997, viene messo in scena al Teatro Strehler il 22 gennaio del 2001, quando Ronconi ne era direttore. È l'unico spettacolo del regista ispirato a un film: ma poco prima un altro progetto era stato abortito. Si trattava, nel 1998, di un adattamento del *Lola Montes* di Max Ophüls[3], turbinosa rievocazione della vita della celebre ballerina della belle époque ispirata al romanzo di Cecil Saint-Laurent, alias Jacques Laurent. A parte il curioso passaggio onomastico da Lola a Lolita, sono da segnalare due curiosità. La prima è che Max Ophüls era il regista preferito di Kubrick (Ciment 1999, 34)[4]. La seconda è che *Lola*

Montes è noto per essere stato rimontato dai produttori e circolante in versioni più o meno vicine alla versione originale, fino a una versione quasi filologica del 2008. Cosa avrebbe messo in scena Ronconi, dunque? La versione italiana di mezz'ora più corta e in ordine cronologico o una di quelle più ampie messe a punto successivamente? Anche in quel caso, dunque, si sarebbe trattato di un testo problematico, anzi di una serie di testi.

Nella prefazione all'edizione italiana di *Lolita (sceneggiatura)*, il figlio di Nabokov afferma che "questo testo costituirebbe una splendida pièce di teatro" (Nabokov [1997] 2001, 16). In realtà non è così: si tratta di un copione che presenta una quantità di elementi specificamente cinematografici (indicazioni di tagli di montaggio, inserti onirici, visualizzazioni di metafore, *montage*) e il cui adattamento teatrale richiede un notevole lavoro[5]. Ma proprio questo, azzardiamo, deve aver interessato Ronconi, il quale in effetti, nelle note di regia (Longhi 2001, 19), fa riferimento soprattutto ai suoi lavori precedenti di adattamento da Dostoevskij (*I fratelli Karamazov*) e Gadda (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana)*: anche in questo caso, si tratta di adattare per il teatro un testo concepito per altri usi. Peraltro anche l'impianto scenico è piuttosto vicino a un'operazione come quella del *Pasticciaccio*. Scandite, accompagnate e contraddette da didascalie, tante voci si alternano e confliggono in scena, tanti narratori-registi si danno il cambio, mentre gli attori si agitano puntando verso il grottesco e addirittura la farsa: idea, quest'ultima, già presente nello script di Nabokov, recepita da Kubrick e anzi ampliata in alcune scene (i tentativi da slapstick di aprire la sdraio) e dal fatto di affidare la parte di Quilty a Peter Sellers. Più in generale, lo spettacolo si configura in scena come una serie di "narratori in campo" che frammentano la voce narrante di Nabokov, ma in fondo la replicano come tante maschere[6].

Non mi soffermo sul rapporto tra Ronconi e il cinema, sui suoi progetti abortiti e le regie televisive[7], se non per un elemento: il rapporto col montaggio e il piano-sequenza. Ronconi esprime a più riprese una propria personale idea di montaggio, inteso in senso ampio. Indicativo il ricordo dell'infelice incontro con Antonioni, per il quale aveva recitato insieme a Monica Vitti in *Io sono una macchina fotografica* di Christopher Isherwood, nel 1957: "La prima all'Eliseo a Roma fu catastrofica. La sera, a cena, Antonioni ebbe un'uscita che mi lasciò di stucco: 'Questa sera ho capito la differenza che c'è fra cinema e teatro. In teatro si fa tutto durante le prove. In cinema se si prova molto si rischia la meccanicità. La vera regia, per un film, è il montaggio che in teatro non c'è'" (Ronconi 2019, 93). Ronconi invece afferma che il montaggio è "una delle più caratteristiche figure della sintassi drammaturgica del nostro secolo" (Ronconi 1999, 9-10). Il concetto di montaggio, in effetti, non si limita al cinema, ma innerva molta letteratura e molto teatro modernisti e molta arte d'avanguardia (e perfino il concetto ejzensteiniano di montaggio, peraltro, è un procedimento che nasce nelle sue regie teatrali) (Somaini 2011). Il montaggio non è decisivo perché sta prima e altrove, nel teatro stesso: questa scelta guida le regie televisive di Ronconi, a cominciare da quella dell'*Orlando furioso*, in cui la scelta dei piani-sequenza è motivata "dall'impossibilità di spezzare il ritmo generato dai versi ariosteschi": "il montaggio cinematografico è incompatibile col ritmo di un'ottava" (Ronconi 2019, 302 e 309). L'unica eccezione sarà la versione televisiva

degli *Ultimi giorni dell'umanità*, perché in quel caso il montaggio era presente non solo nello spettacolo, ma addirittura nel testo (Ronconi 2019, 310-311). E non stupisce allora che a quanto racconta Marisa Fabbri il regista Miklós Jancsó, dopo aver visto quindici volte *Le Baccanti*, abbia rinunciato a filmare lo spettacolo "dicendo che quello era già cinema, cinema vivente" (Balzola 1993, 186).

Piuttosto, quel che Ronconi sceglie di ignorare è un elemento insidioso, ossia il realismo fotografico e ontologico: l'enigma di quei fantasmi sullo schermo, della corrispondenza tra immagine e realtà. Si ha l'impressione che per Ronconi il cinema sia essenzialmente finzione, artificio[8], forse perfino più del teatro, perché il corpo reale vi è assente, presentato dopo essere stato sottoposto a una manipolazione, a una riscrittura. Sulla corrispondenza allucinata tra il cinema e il mondo una genia di teorici si era arrovellata lungo il secolo: dall'idea di 'fotogenia' di Louis Delluc alle esposizioni radicali di André Bazin (che pone in esergo della sua raccolta l'immagine della sindone) e Siegfried Kracauer (che parla di "redenzione della realtà fisica") fino all'idea di cinema come "lingua scritta della realtà" di Pier Paolo Pasolini. Questa fascinazione inquieta, che già attraeva gli scrittori del primo Novecento, arriverà fino a Bioy Casares (*L'invenzione di Morel*, che Ronconi sognava di adattare al cinema), Delmore Schwartz (*Nei sogni cominciano le responsabilità*) e allo stesso Nabokov[9]. Prima ancora di essere una forma artistica, prima di essere una forma di racconto per immagini, il cinema è per gli scrittori una macchina che produce fantasmi, parente non della letteratura né del teatro ma della fotografia (o, al limite, della fantasmagoria di fine Settecento).

Stranamente capita che a essere infestati dai fantasmi del cinema siano proprio certi scrittori iper-letterari, giocolieri del linguaggio: da Joyce, nel cui *Ulysses* sono state da tempo identificate parentele con l'organizzazione narrativa del cinema delle origini (Ronconi 2019, 303), al vertiginoso Raymond Queneau di *Loin de Rueil*, fino a molti racconti e romanzi (*Cinema, Non aprire quella porta, Tutto il ferro della torre Eiffel*) di Michele Mari. Forse perché il cinema fa sporgere sui bordi del linguaggio, mette a confronto con la sfida di intrecciare parola e immagine, racconto e visione, linguaggio e realtà. Esattamente, vedremo subito, il tema di *Lolita*.

Avrei potuto filmarla

Lolita, considerato a ragione storia di un'ossessione erotica e del rapporto tra Europa e Stati Uniti, e tra scrittore europeo e lingua americana, è anche, più specificamente, il resoconto di un'*ekphrasis* impossibile. Fin dalle prime righe Humbert si danna (e poi è letteralmente dannato, condannato) perché non riesce, attraverso le parole e la scrittura, a rendere qualcosa che è al di fuori di essa. Ossia Lolita. La sua lingua va verso l'ecolalia, il *calembour* demenziale.

In fondo *Lolita* è anche la continua invocazione di una visualizzazione impossibile, di immagini e desideri che non riescono a farsi parola. E forse è bene che Lolita resti *flatus vocis*, suono di due palatali e una dentale (Nabokov [1955] 1993, 17), che non riesca a farsi immagine e resti il lucido deliquio di un narratore. Perché se queste parole afferrassero l'immagine, scatenerebbero la logica abissale e irrefrenabile del desiderio. (Come scriveva Luis Buñuel: "Se

la palpebra bianca dello schermo potesse riflettere la luce che le è propria, farebbe saltare l'universo". E, per *viam negationis*, tutti coloro che hanno sottolineato la sproporzione tra ciò che il cinema è veramente stato e le sue potenzialità, da Antonin Artaud a Carmelo Bene, non hanno detto qualcosa di molto diverso.)

Continuamente il narratore invoca le manchevolezze del racconto. Nel finto diario, una delle primissime apparizioni, ricopiata da un'agendina perduta: "Mai sperimentato un simile supplizio. Vorrei descrivere il suo viso, il suo modo di fare... e non posso, perché quando è vicina il desiderio mi acceca [...]. Se chiudo gli occhi vedo di lei soltanto una frazione immobilizzata, l'inquadratura pubblicitaria di un film [*a cinematographic still*]" (Nabokov [1955] 1993, 60). La prima descrizione di Lolita che si siede sul divano accanto a Humbert è così commentata: "Peccato che nessuna pellicola abbia registrato il curioso arabesco, l'intreccio da monogramma delle nostre curiose mosse simultanee e sovrapposte" (Nabokov [1955] 1993, 77). E dopo aver avuto un orgasmo a seguito della situazione, ancor più esplicitamente: "Io non le avevo fatto nulla. E nulla mi impediva di ripetere una prestazione che la toccava pochissimo, come se lei fosse un'immagine fotografica che fluttua su uno schermo e io l'umile gobbo intento all'onanismo nell'ombra" (Nabokov [1955] 1993, 82).

Ma l'oggetto irraggiungibile-Lolita non è una realtà naturale, bensì un costrutto sociale incomprensibile. È un'immagine, fatta di cinema, fumetti, crooner, junk food. Humbert evoca, "per gentile concessione della memoria fotografica", una ninfetta che è "avida lettrice di cinema, esperta di primi piani lenti come sogni" (Nabokov [1955] 1993, 66)[10], o anche, in versi, "La scura Dolores/ sdraiata sulle verdi rive/ con Sanchicha che legge storie/ di eroi dello schermo, di dive" (Nabokov [1955] 1993, 306). Sua madre, come viene ripetuto decine di volte, è una sosia degradata di Marlene Dietrich.

Le situazioni romanzesche mimano parodisticamente il cinema di genere, mélo o gangster, quando Humbert osserva su un muro le foto di alcuni criminali ricercati: "Se volete trarre un film da questo mio libro, fate in modo che, mentre guardo queste facce, una di esse si dissolva pian piano nella mia" (Nabokov [1955] 1993, 278). Nelle ultime pagine, l'omicidio di Quilty da parte di Humbert è descritto come un'azione da film noir sensazionalistico. Mentre Humbert si reca in auto a compiere il delitto finale, le immagini di un *drive* in anticipano e visualizzano il suo atto:

> In un selenico bagliore, davvero mistico nel contrasto con la notte massiccia e senza luna, su uno schermo che si perdeva obliquo fra i campi oscuri e insonnoliti, un esile fantasma sollevò una pistola, lui e il suo braccio ridotti a tremula risciacquatura dall'angolazione obliqua di quel mondo che arretrava- e un attimo dopo un filare di alberi tagliò fuori il gesto (Nabokov [1955] 1993, 364).

L'angoscia delle immagini irraggiungibili attraversa tutto il libro. Le parole, fin dall'inizio, girano a vuoto ("Oh, mia Lolita, ormai il mio trastullo son solo le parole!", Nabokov [1955] 1993, 459). Senza le immagini, la scrittura diventa puro segno grafico, ideogramma cieco, come l'elenco degli studenti o il diagramma del percorso in auto, e le parole scritte sono "gli abomi-

nevoli geroglifici della mia fatale lussuria" (Nabokov [1955] 1993, 65), per cui non resta che ripetere "Lolita. Lolita. Lolita. Lolita. Lolita. Lolita. Lolita. Lolita. Lolita. Ripeti finché la pagina è piena, tipografo" (Nabokov [1955] 1993, 140).

Culmine è l'esclamazione di Humbert davanti all'apparizione-clou di Lolita, in divisa da tennis durante il viaggio, in cui per un istante l'ekphrasis sembra riuscire, in pagine e pagine in cui la ragazzina è descritta e in cui *quasi* traluce il suo modo interiore. Ma subito: "Idiota! Triplo idiota! Avrei potuto filmarla! Adesso l'avrei qui con me, davanti agli occhi, nella sala di proiezione del mio disperato sconforto! [...] Oggi il pensiero che avrei potuto immortalare in segmenti di celluloide tutti i suoi colpi, tutti i suoi incantesimi mi provoca dei gemiti di frustrazione. Quanto più preziosi mi sarebbero stati delle fotografie che ho bruciato!" (Nabokov [1955] 1993, 288-290).

Lolita è sogno

È stato probabilmente qualcosa di simile ad aver affascinato Ronconi, il cui spettacolo è anche, e forse soprattutto, una riflessione su parola e immagine, anzi la messa in scena di un cortocircuito tra parola, corpo e immagine. Ed è singolare che, nelle interviste, il regista sorvoli su un elemento macroscopico del proprio lavoro.

La cosa su cui si sofferma molto è infatti il tema linguistico, la scelta di utilizzare come testo anche le didascalie (effettivamente molto belle) dello script di Nabokov, e soprattutto di far parlare Lolita in inglese, per ribadire che il tema del racconto è proprio il confronto culturale, linguistico tra Nabokov e la sua lingua d'adozione. La presenza di questa non-attrice esordiente, che non capisce per sua stessa ammissione cosa dicono gli altri attori, è un corpo estraneo inglobato nella performance. C'è poi ancora una volta il montaggio: in questo caso quello che si chiama montaggio in macchina, ossia i movimenti della macchina da presa, i carrelli, che Ronconi sembra reinventare facendo muovere gli oggetti sulle rotaie come in una coreografia (come sul treno), col risultato, dice Franco Branciaroli che interpreta Humbert[11], che la recitazione degli attori è come quella cinematografica, tra macchina da presa, luci e segni per terra. Ma c'è dell'altro, più vistoso. Un elefante nella stanza, come si dice. Lo spettacolo ha degli schermi enormi su cui passano delle immagini, e una delle pochissime volte in cui Ronconi ricorre a questi procedimenti (ne ho notizia per *Dialoghi delle carmelitane* del 1988, *Medea* del 1996 e per la regia lirica *Viaggio a Reims*, nella cui ripresa televisiva, con sconcerto del regista, gli schermi in scena non vennero mai inquadrati) (Nabokov [1955] 1993, 272).

A volte le immagini sugli schermi integrano, a volte ribadiscono o svariano. Ci ricordano che quello che vediamo è un testo incompiuto, una "struttura che vuole essere un'altra struttura?" Non solo, non proprio. Le immagini sulle teste degli attori non mi sembrano tanto il film che il copione potrebbe diventare, ma proprio un luogo di visioni mentali che dichiarano i limiti della scrittura, e poi della parola e del linguaggio. Queste immagini insomma mi sembra nascano dal confronto non solo con la dinamica del testo-sceneggiatura, ma col tema profondo del libro. Mentre essere scorrono, in scena i personaggi monologano, si parlano addosso e si avvicinano al delirio. Non nascondendo, ma esibendo i meccanismi ibridi, Ronconi ottiene

di mostrare la macchina e insieme una dialettica inconciliabile che sta al fondo dell'opera di Nabokov, e del confronto tra le arti.

A ripensarci, queste immagini ricordano la realtà parallela di un altro romanzo di Nabokov, *Ada o ardore* (che di lì a poco peraltro ispirerà un intero progetto di Fanny e Alexander in cui il video, in tutt'altra forma, ha un ruolo centrale). Anche perché c'è un altro elemento, decisivo. Quelle immagini *non sono cinema*. Non sono "la lingua scritta della realtà", la fotogenia, e nemmeno quei fantasmi che apparvero agli spettatori tra Otto e Novecento e che dovevano la loro forza alla loro flagranza. Sono immagini computerizzate che esibiscono la loro falsità. Al di là del linguaggio non c'è il mondo, ma il sogno? In questo, allora, *Lolita-sceneggiatura* chiuderebbe un trittico coi due spettacoli precedenti al Piccolo, un trittico onirico con *La vita è sogno* di Calderon de la Barca e *Il sogno* di Strindberg, che dall'illusionismo barocco porta ai fantasmi dell'inconscio e infine esplode nel mondo, futuribile e oggi semplicemente presente, della realtà virtuale.

Note

[1] Come ricorda lo scrittore, vengono ad esempio reintrodotti un paio di episodi che erano stati eliminati nella stesura definitiva del romanzo: "La casa fantasma di McCoo, le tre ninfe sul bordo della piscina, o Diana Fowler quando rimette in moto il ciclo fatale che era già stato di Charlotte Haze" (Nabokov [1997] 2001, 23).

[2] Aggiungiamo che esiste anche un testo-fantasma, ossia una prima versione della sceneggiatura di Nabokov che, secondo il figlio, avrebbe dovuto esse pubblicata in Francia e in Germania.

[3] Il testo avrebbe dovuto essere scritto da Dacia Maraini a partire dalla sceneggiatura del film, per l'interpretazione di Mariangela Melato, proprio all'inizio del mandato di Ronconi al Piccolo, nel 1998 (Ronconi 2019, 169, 381).

[4] Ciment cita un'intervista ai "Cahiers du cinéma" del 1957.

[5] Divertenti le autoironiche osservazioni dello scrittore: "Se mi fossi dato al palcoscenico o allo schermo tanto quanto mi sono dato al genere di scrittura che sconta il suo trionfale ergastolo dentro la copertina di un libro, avrei propugnato e messo in opera un regime di totale tirannia, dirigendo io stesso il film o la commedia, scegliendo scenografia e costumi, terrorizzando gli attori, confondendomi tra loro in ruoli secondari di ospite e di spettro, suggerendo loro la parte: in una parola, permeando l'intero spettacolo del volere e dell'arte di un individuo unico" (Nabokov [1974] 2011).

[6] Vengono in mente le parole di Ronconi sul proprio rapporto coi personaggi, a partire da *I giganti della montagna* di Pirandello: "Non riesco ad avere un'idea di un personaggio teatrale a tutto tondo. Non riesco [...] a dividere Cotrone da Spizzi o dal Conte" (Ronconi 2019, 183).

[7] Sui progetti cinematografici di Ronconi negli anni '70 (un film da E. T. A. Hoffman, *L'invenzione di Morel* di Adolfo Bioy Casares, l'*Eliogabalo* di Artaud, e un più tardo Annibale da Grabbe) e sulle regie televisive, oltre all'*Orlando furioso*, *La Torre* di Hofmannstahl e *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Ronconi stesso ricorda i due testi espressamente messi in scena per la tv, la *Bettina* (1976) da Goldoni e *John Gabriel Borkman* (1979) di Ibsen, occasioni in cui il regista tratta " lo schermo come se fosse un libro" (Ronconi 2019, 303-304).

[8] Tornando al ricordo d'infanzia del cinema, con il leone della MGM che spalanca le fauci procurandogli una crisi di pianto, Ronconi osserva: "Forse è proprio per questa confusione, per questa mescolanza fra verità e sogno, che il cinema, da allora, è sempre rimasto per me legato a un'idea di doppia realtà, dove

non si sa dove inizi la realtà vera e dove quella che ti sei inventato" (Ronconi 2019, 47). Il cinema, in osservazioni come questa, sembra essere piuttosto qualcosa che, a causa del proprio sovrappiù di realtà, mette in crisi la percezione quotidiana di ciò che è reale.

[9] Per i rapporti tra Nabokov e il cinema rimandiamo a Appel 1974, che ovviamente si occupa nel dettaglio anche di *Lolita*. Altri numerosi riferimenti al riguardo sono nelle note, dello stesso autore, in Nabokov 1991.

[10] Il romanzo presenta frequenti descrizioni di film visti, e Humbert che finge di girare un "film sull'esistenzialismo". Ma più interessante il continuo rimando agli eventi come sequenze di immagini cinematografiche da inseguire con la scrittura, come la scena in cui Humbert preleva Lolia a scuola (Nabokov [1974] 2001, 142) o le visualizzazioni dei compagni di Lolita a partire dai nomi (*ivi,* 71). Questo ricorrere metaforico alle immagini in movimento è regolarmente accompagnato da un senso di scacco ("sono costretto a disporre l'impatto di una visione istantanea in una sequenza di parole", scrive prima di descrivere la dinamica dell'incidente in cui muore miss Haze, *ivi*, 126) e ineluttabilmente il tentativo di "fissare il sortilegio delle infette" è condannato al fallimento, e le immagini reali diventano sogno e vaneggiamento (*ivi*, 317).

[11] Nello speciale televisivo *Lolita- prove di un amore* (2001) di Ariella Beddini.

Riferimenti bibliografici

Appel 1974
A. Appel jr., *Nabokov' Dark Cinema*, New York 1974.

Balzola 1993
A. Balzola, *Conversazioni con Marisa Fabbri sulla sua esperienza di attrice ronconiana*, "Il castello di Elsinore" 18 (1993), 181-187.

Ciment 1999
V.M. Ciment, *Stanley Kubrick*, Milano 1999.

Longhi 2001
C. Longhi, *Intervista*, Programma di sala dello spettacolo, Piccolo Teatro, Milano 2001.

Nabokov [1955] 1993
V.V. Nabokov, *Lolita* [*Lolita*, Paris 1955], traduzione a cura di G. Arborio Mella, Milano 1993.

Nabokov 1991
V.V. Nabokov, *The Annotated Lolita*, London 1991.

Nabokov [1974] 2001
V.V Nabokov, *Lolita (sceneggiatura)* [*Lolita: A Screenplay*, New York 1974], introduzione di E. Ghezzi, prefazione di D. e V. Nabokov, una nota di S. Kubrick, traduzione a cura di U. Tessitore, Milano 2001.

Ronconi 1999
L. Ronconi, *Prefazione*, in C. Longhi, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pisa 1999.

Ronconi 2019
L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano 2019.

Somaini 2011
A. Somaini, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino 2011.

English abstract

Lolita, Ronconi's only production based on a film, faces a layered text that is difficult to adapt to the stage. Nabokov's novel is about not only a sick passion and the relationship between Europe and America, but also the impossible attempt to grasp images with words. Ronconi's reading continues this reflection on images in its own way, however, inserting the element of digital images with big screens. Thus, the work connects to the two previous plays based on Calderon de la Barca and Strindberg.

keywords | Vladimir Nabokov; Luca Ronconi; adaptation; film; theatre.

(Auto)censura

Ronconi nel riflesso della politica berlusconiana (2002)

Rita Agatina Di Leo

Questioni di scena, nodi politici

La censura non è solo un concetto presente nel discorso storico del teatro e delle arti performative ma un suo "presupposto segreto", per usare un'espressione cara a Foucault (Foucault [1969] 2021, 13). L'indagine intorno al fenomeno censorio, proposta in questo contributo, rivela che esso non solo è un concetto presente (anche se abolito dalla legge) nel discorso artistico, ma si insinua come elemento centrale (e invisibile) che spesso ha determinato le soggettività e le opere. Tentare di dire cosa sia oggi la censura, come questa si sia evoluta negli ultimi tempi, a chi 'spetti' decidere e tutelare la libertà d'espressione sono solo alcuni dei tentativi di definire lo spazio bianco da cui ogni artista, studioso, spettatrice, operatore, direttrice, critico parla o osserva. Un discorso che lentamente prende forma in qualcosa di precario, incerto, labile, discontinuo, praticamente indivisibile dalla storia del teatro e delle arti performative.

1 | Allestimento con la presenza dei pannelli, tratta da A. La Mattina, *Berlusconi: il governo non censura nessuno*, "La Stampa" (21 maggio 2002), 11 / Rassegna stampa INDA 2002. AFI/SR.

L'(auto)censura può essere definita come una soglia, un sottilissimo limine, che separa invisibilmente (e inconsciamente) ciò che può essere detto da ciò che resta indicibile. Uno slittamento che da sempre intreccia dinamiche politiche con pratiche artistiche e processi culturali. Ma, come ogni dispositivo di potere anche la censura cambia forma: dopo l'abrogazione nel 1962 dell'Ufficio di revisione teatrale, eredità del regime fascista che ne regolamentava le modalità preventive, essa ha progressivamente trasformato il proprio assetto, assumendo configurazioni più sottili, diffuse e quasi intangibili. Tanto che oggi l'agire censorio può manifestarsi insinuandosi anche dove meno lo si riconosce: sotto forma di consigli amichevoli, di inviti alla prudenza, di chiacchiere durante cene di rappresentanza e, soprattutto, nella gestione dei finanziamenti pubblici.

E, proprio a partire da simili circostanze, prende corpo una vicenda che ancora oggi interroga il teatro italiano. Pochi eventi nella storia del teatro italiano contemporaneo hanno avuto l'impatto mediatico e politico della messa in scena ronconiana di *Rane* all'interno del ciclo

annuale di rappresentazioni classiche dell'INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico) di Siracusa nel maggio 2002. In quella occasione, alcuni pseudo-manifesti elettorali presenti nella scenografia [Fig. 1], raffiguranti il premier Silvio Berlusconi, il vicepresidente del consiglio Gianfranco Fini, il fondatore e segretario federale della Lega Nord Umberto Bossi e il parlamentare Ignazio La Russa, furono percepiti diffamatori da parte del governo, provocando una reazione 'censoria' da parte dei suoi rappresentanti. Un *casus belli* che solleva ancora oggi interrogativi centrali su cosa sia la censura e come essa si evolva e sull'interferenza politica nelle produzioni artistiche.

"Che garanzia di libertà esiste oggi per Luca Ronconi [...] se un qualsiasi servo zelante può invitarlo a lasciare l'Italia?" (Nicolini 2002, 30-31) – si chiedeva Renato Nicolini all'indomani del debutto di *Rane*. Oggi, a distanza di più di vent'anni, ci si può chiedere: quale rapporto è esistito tra le scelte artistiche e organizzative del regista e il contesto politico-istituzionale in cui ha operato? In che modo le politiche culturali e le dinamiche di potere dell'epoca hanno influenzato la sua attività, specialmente il suo ruolo di regista o di direttore artistico di istituzioni teatrali pubbliche?

Rovesciare le definizioni, riscrivere i fatti

Per rispondere a questi quesiti, occorre interrogarsi sulla natura ontologica della censura che, storicamente, è stata il mezzo di controllo statale del sistema di circolazione dei contenuti culturali su tutto il territorio nazionale almeno fino al 1962, quando la censura smette di essere un dispositivo esplicito e normato. Ma, rileggendo Althusser, la censura, come l'ideologia, non si impone solo con la forza o la repressione, ma soprattutto attraverso la libera adesione a certi valori, ruoli, modelli culturali che ci sembrano naturali (Althusser 1971). In questa prospettiva, potremmo considerare l'agire censorio e l'ideologia come elementi strutturali indelebili che investono ogni forma di comunicazione umana. Come scrivono Carlo Martinez e Annalisa Goldoni:

> Non esiste un fenomeno storico che possa dirsene esente. Multiforme, brutalmente esplicita, oppure insidiosamente silente, imposta da apparati ideologici o filtrata attraverso l'interiorità soggettiva, la censura agisce costantemente e continuamente e anzi, proprio come l'ideologia, costituisce un elemento strutturale ineliminabile che investe la comunicazione umana in generale e le forme dell'espressione artistica in particolare (Goldoni, Martinez 2004, 1).

In una recente classificazione, nel teatro contemporaneo si possono distinguere quattro modalità di censura (Dragićević Šešić, Jovićević 2024, 37): *diretta*, imposta esplicitamente dallo Stato o dalle autorità locali; *indiretta*, esercitata attraverso 'ricatti'/pressioni economiche, come la revoca di finanziamenti pubblici e/o privati; *sociale*, pressioni imposte per mano di gruppi all'interno di un clima culturale/religioso/di genere dominante; *autocensura*, motivata dall'interiorizzazione conscia o inconscia di norme predeterminate.

Dove possiamo collocare, allora, il caso di *Rane* di Ronconi del 2002? L'evento censorio si manifestò attraverso pressioni istituzionali e politiche, che portarono il regista a rimuovere alcuni elementi scenografici il giorno prima del debutto. Ma si è trattato di una censura diretta,

indiretta, sociale o addirittura un caso di autocensura? Le difficoltà di categorizzare quanto accaduto risiedono nel fatto che i parametri di definizione sembrano mutare a seconda della prospettiva da cui si analizza l'evento, soprattutto se lo si guarda dal punto di vista dell'artista che si autocensura. Un paradosso: "È finita con Berlusconi che fa il Ronconi e difende la satira, e con Ronconi che fa il Berlusconi e censura la satira" (Merlo 2002, 4).

L'ambiguità e la mutabilità della censura e del suo esercizio si legano strettamente alla questione del potere: in senso foucaultiano, il potere produce identità, comportamenti, modi di vivere e persino corporeità. Non emerge unicamente come forza produttiva, ma è un principio empirico che genera conoscenza (Foucault [1975] 1993, 212).

Le istituzioni teatrali, in questo caso l'INDA in collaborazione con Il Piccolo Teatro di Milano (entrambi enti che storicamente e culturalmente erogano un 'servizio pubblico') possono diventare spazi in cui il potere può essere esercitato in maniera evidente (data l'influenza diretta della matrice politica). Non si tratta (e non si è trattato) solo di divieti espliciti e repressivi, ma di forme di 'normatizzazioni' invisibili, di pressioni economiche, di omologazioni culturali che possono potenzialmente plasmare l'atto creativo. È il concetto di "onnipresenza dello Stato" (Locatelli 2011, 367) a farsi qui centrale: l'influenza pervasiva delle istituzioni può essere capace di condizionare le operazioni artistiche teatrali non solo attraverso interventi diretti, ma anche tramite i ricatti economici e le imposizioni di un conformismo implicito. Per comprendere tale fenomeno, è fondamentale discernere i criteri e le modalità di controllo, attraverso cui lo Stato influenza la produzione del sapere teatrale. Da una parte, è possibile leggere il comportamento autoritario dei rappresentanti politici berlusconiani come una pressione che svalorizza il lavoro degli artisti e del personale tecnico coinvolto nella produzione; dall'altra, mi chiedo se il compromesso accettato da Ronconi non suggerisca parallelamente un cedimento alle logiche dell'autocensura. Questa potrebbe essere definita una forma di censura implicita, o anche un'autocensura indotta, frutto di un velato ricatto politico e di una pressione invisibile del governo verso il conformismo sociale e la precarietà/instabilità dello spettacolo dal vivo.

Nel caso di *Rane* di Ronconi le conseguenze dell'agire censorio hanno riguardato direttamente anche la scelta dell'opera aristofanea. La studiosa Martina Treu utilizza l'espressione inglese *water down*, che in italiano potremmo tradurre con 'annacquare' o 'allungare' – per rendere qualcosa più debole o meno efficiente, di solito in modo che altri accettino qualcosa di proposto – per descrivere come il potenziale comico delle opere di Aristofane venga "disturbed by religious interference and political censorship" [alterato da ingerenze religiose e atti di censura politica] (Treu 2014, 946).

L'aggettivo 'annacquato' viene utilizzato per suggerire la perdita di purezza. L'immagine dell''annacquare' traduce il senso di modifica o di edulcorazione dei contenuti: un processo volto a conformare l'elaborazione artistica a un ideale predeterminato, imposto, normato, che ne altera l'aura originaria. Sebbene l'agire censorio nell'epoca contemporanea non tagli e cancelli in modo repressivo, aggressivo e preventivo le opere (come accadeva durante il totalitarismo fascista), queste vengono trasformate, ridefinite, private della loro radicalità. Questo

incide sulla temporalità dell'opera, da un passato liberale (durante il suo concepimento) a un presente corrotto (in conseguenza dell'intervento censorio). L'opera diventa altro da ciò che era inizialmente, così come chi l'ha generata: ciò che vediamo perde la sua natura ontologica di 'originale' e si annacqua, diventa 'copia' di ciò che avrebbe potuto o dovuto essere.

Una trilogia anomala

2 | Copertina del Programma di sala della trilogia *Prometeo incatenato/Le baccanti/Le rane*, regia di Luca Ronconi, Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

Nel 2002, la stagione del ciclo di rappresentazioni classiche dell'INDA fu eccezionalmente affiancata dal Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, con l'allestimento dell'intera trilogia (due tragedie e una commedia) diretta da Luca Ronconi. Il regista scelse *Prometeo Incatenato* di Eschilo, *Baccanti* di Euripide e *Rane* di Aristofane, articolando un percorso tematico e formale che ha tentato di esplorare le tensioni tra il sacro, il potere e la crisi della *polis*. La stessa trilogia verrà riproposta l'anno successivo al Teatro Strehler di Milano. L'elemento unificante delle tre opere può essere ricondotto al rapporto con il sacro: in *Prometeo Incatenato* (460 a.C. circa) il fuoco, dono divino per gli uomini, segna la caduta di Zeus e la civilizzazione della Terra; in *Baccanti* (406-407 a.C.) "si mettono in scena – dichiara Ronconi – i pericoli dell'incontro tra l'umano e il divino e la distruttività che l'incontro col sacro può avere sugli uomini se non mediato dal rito e qui il sacro, il dionisiaco appunto, ha una matrice ultima che è profondamente interna all'uomo" (Fontana 2002, 44). Sino a giungere alla desacralizzazione in *Rane* (405 a.C.), in cui invece, Aristofane, per mezzo di un linguaggio licenzioso, declassa il dio del teatro, mettendo al centro della vicenda la crisi politica e sociale della *polis*.

L'itinerario scenico ideato dal regista segue il percorso simbolico di Dioniso, attraverso una graduale profanazione della realtà: "una progressiva svalutazione del divino nella società, sulla progressiva perdita di un valore come quello rappresentato dal teatro" (Gregori 2002, 12). Ma questa non è una trilogia unitaria in senso tradizionale: per Ronconi essa "è costruita su di un'idea e non sull'unicità del punto di vista poetico, storico di un unico autore" (Gregori 2003, 13).

> Il punto di partenza di questo vero e proprio viaggio all'indietro che è questa trilogia anomala non è il *Prometeo*, ma l'ultimo testo, *Rane*. [...] Il viaggio inizia partendo in una specie di cammino a ritroso, da una società ultradegradata culturalmente [...] per arrivare fino all'origine del dono agli uomini del fuoco e dunque della tecnica. [...] Anche se, al pubblico, questi testi saranno rappresentati nell'ordine storico, dunque, in realtà il viaggio che vi si percorre è un itinerario della memoria all'indietro (Gregori 2003, 13).

Se da un lato Ronconi costruì un *continuum* stilistico per l'intera trilogia avvalendosi di maestranze fidate (come Margherita Palli per la costruzione scenografica, Gianluca Sbicca per i costumi, Marise Flach ai movimenti coreografici e Paolo Terni per la costruzione musicale e sonora), dall'altro non impose un criterio unico di traduzione. *Prometeo Incatenato* fu tradotto da Dario Del Corno e *Baccanti* da Maria Grazia Cini, entrambe su proposta del Comitato Scientifico dell'INDA. Invece, *Rane* fu tradotto da Raffaele Cantarella su scelta diretta del regista, già conosciuto per la traduzione dei frammenti aristofaneschi che composero lo spettacolo *Utopia* (1975).

Prime immagini. Un corpo incatenato, un colosso morente, un'umanità assente

Il *Prometeo Incatenato* (prima rappresentazione il 17 maggio 2002) è il primo frammento di questa trilogia. Uso il termine frammento non casualmente, perché è anche l'unico arrivato a noi dell'intera trilogia eschilea sulla figura del titano Prometeo che portò il fuoco all'umanità.

Prometeo, interpretato da Franco Branciaroli, appare incatenato sulla testa di un'enorme statua in rovina di un eroe morente, costretto a un'innaturale immobilità fisica, mentre la sua voce risuona nel vuoto. Ai piedi del colosso morente, si muove tra la pietra tumefacea e lo sgorgare dell'acqua, il coro delle Oceanine, guidato da Galatea Ranzi come Corifea. Un coro composto da sole figure femminili, antiche, austere, che richiamano per le loro vesti bianche quello che sarà il Coro degli iniziati delle *Rane*. Le divinità – Efesto (Luciano Virgilio), Oceano (Walter Bentivegna) ed Ermes (Stefano Santospago) – sono strumenti del volere di Zeus, onnipresente ma invisibile, che si manifesta solo in una lingua di fuoco che si accende nella mano del gigante e nel fragore di un tuono finale. L'unica figura umana è Io, interpretata da Laura Marinoni: una ragazza tramutata in giovenca e costretta a vagare senza pace. Il personaggio della Marinoni fu costruito, per volere di Ronconi, partendo da un'immagine di una giovane "malata terminale devastata [...] una figura che va letta in filigrana, vittima totalmente innocente che spera soltanto nella profezia che le assegna un figlio giustificatore" (Trovato 2002, 45). E, col presagio di un declino, il sole-sipario tramonta su Siracusa. La folgore del dio vendicativo "si abbatte per preannunciare altri tormenti, ma non a spegnere la voce del titano ribelle" (Manzella 2002, 2).

Seconda immagine. La città nel caos

Ed è proprio dal fuoco di Zeus con cui si è concluso *Prometeo Incatenato* che prende vita la seconda tragedia: *Baccanti* di Euripide (prima rappresentazione il 18 maggio 2002). Qui, la città di Tebe è un cumulo di ruderi, preludio del degrado successivo di *Rane*, spogliata della statua morente del giorno precedente e pronta a trasformarsi nell'Ade aristofaneo. E in questo vuoto scenico, dominato dallo sfondo naturale e da due gru gialle ai lati dell'orchestra, "bisogna cercare la ragione e l'umanità" (Manzella 2002, 2).

Il dio del teatro Dioniso, interpretato da Massimo Popolizio, scende sulla terra, mescolandosi tra gli uomini. In questo allestimento è un dio crudele e la sua violenza prelude al mondo sotterraneo di *Rane*, dove lo stesso Popolizio tornerà a vestire i panni di Dioniso, ma spogliato della sua valenza divina e presentandosi come il restauratore culturale di una civiltà ormai

senza riferimenti. Se nella tragedia, dunque, appare spietato e austero, nella commedia assume invece tratti rozzi e sbruffoni. In *Baccanti*, la costruzione interpretativa di Dioniso si fonda sulla volontà ronconiana di evidenziarne il dualismo tra sfera umana e divina, ma soprattutto una dicotomia irrisolta, che lascia il pubblico nell'incertezza sulla vera natura del personaggio: positivo o negativo, crudele o liberatore?

La drammaturgia sonora, curata da Terni, conferisce alla messa in scena un ritmo incalzante, quasi nevrotico. L'impianto registico cerca di sintetizzare l'eredità culturale greca e la contemporaneità urbanistica della città di Siracusa. Durante la prima di *Baccanti,* però, è proprio la forza vitale della città contemporanea ad avere un ruolo minaccioso per lo spazio greco: il regista fu costretto a interrompere lo spettacolo a causa della musica assordante proveniente da una discoteca vicina.

Terza immagine. Nel respiro dell'Ade

Ultimo atto della trilogia (debutto 19 maggio 2002) è la commedia di Aristofane: *Rane*, la cui messa in scena può essere letta come volontà del regista di discutere, approfondire o indagare il collasso della *polis* ateniese e del valore culturale del teatro stesso.

L'orchestra, trasformata in un 'cimitero di automobili' anticipa il viaggio che di lì a poco Dioniso compirà verso gli inferi: "C'era ovunque un senso di morte e squallore in questo Aldilà. [...] Questo è l'Ade di Ronconi: un cimitero di automobili" (Schironi 2007, 269).

Personaggi abbigliati con abiti eccentrici, attraverso un incedere vacillante e rarefatto, avanzano in una lenta e quasi liturgica processione dando corpo alle anime dei dannati. Alcune sono donne seducenti in lingerie, con autoreggenti o calze a rete nere che espongono i loro seni; altri sono uomini con imbottiture applicate sui costumi per amplificarne i ventri: figure grottesche, quasi fantocci, che avanzano lentamente fino a crollare a terra, accompagnate da un sottofondo inquieto di strumenti ad arco. La scenografia decadente e il movimento dei corpi inglobano lo spettatore: "in una città che respira, che vive, che si muove [...] che va verso qualcosa che non si sa che cosa sia..." (Gregori 2002, 14). È un non-luogo che fonde passato e presente, degrado e splendore, reale e simbolico. Una città ambigua, sospesa in un tempo altro, che diventa esperienza sensoriale totalizzante in linea con la costruzione interpretativa del Dioniso di Popolizio e con l'intera idea registica: "Questo scenario decadente e postmoderno era, per certi versi, l'ambientazione ideale per il Dioniso di Ronconi" (Schironi 2007, 269). In un clima drammatico e quasi apocalittico, che tramite un linguaggio forzatamente comico si farà beffa della situazione politica ateniese e anche del genere tragico, fanno ingresso un Dioniso pancione (Massimo Popolizio) accompagnato dal suo servo Xantia (Antonello Fassari) che trascina su un triciclo un'enorme maschera tragicomica a mo' di 'bagaglio'.

In questo paesaggio degradato prende avvio il viaggio verso l'Ade di Dioniso. Eracle (Stefano Santospago) consiglia ai due la strada migliore per recarsi negli inferi; Caronte (Maurizio Gueli) scorta il dio del teatro su una barca-macchina, introducendo le Rane – il primo coro della commedia: "una volta preso il remo, sentirai canti bellissimi. [...] Di rane-cigni: una cosa ma-

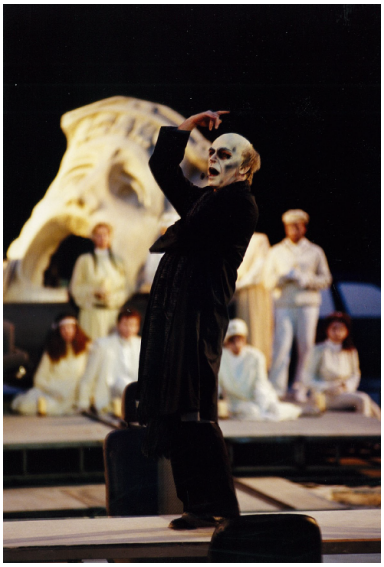
3 | Antonello Fassari in Xantia e Massimo Popolizio in Dioniso - *Rane*, 2002 Teatro Greco di Siracusa / Fotografia di Daniele Aliffi in Fondo Archivio Fotografico INDA. AFI/SR.

gnifica!" (Cantarella 2002, 21-22)*. A dare corpo e voce alle parole del coretto iniziale è la sola Anna Maria Guarnieri, posta al centro della scena nel luogo dedicato all'altare di Dioniso (*thymèle*), con il corpo parzialmente nascosto in una botola. L'attrice recita con il solo busto visibile, valorizzando il tono acuto della sua voce che onomatopeicamente è associabile al gracidio delle rane (richiamato anche visivamente dal costume verde).

Di lì a poco fa il suo ingresso anche il coro principale della commedia, anticipato poco prima da Eracle: "Gli iniziati [...] di là ti avvolgerà come uno spirar di flauti, e vedrai una luce bellissima come mirteti e tiasi beati, di uomini e donne, e un gran battere di mani" (Cantarella 2002, 17). Il coro degli iniziati è composto da donne, uomini e bambini: un corteo di anime candide, con vesti bianche anni '30 e con una candela in mano. La loro declamazione alterna versi recitati all'unisono, battute singole o frammenti affidati alla voce singola, calda e pacata, del corifeo Luciano Roman, la cui compostezza e il cui equilibrio spiccano in questo insieme.

Proprio durante i momenti dedicati al coro quali la *parodo* (canto d'ingresso), la *parabasi* (momento in cui il poeta greco interrompe l'azione ed esprime il suo pensiero e le sue considerazioni politiche rivolgendosi direttamente al pubblico) e l'*esodo* (canto d'uscita del coro)

lo sguardo attento del pubblico avrebbe potuto trovare una corrispondenza, secondo Ronconi, tra le salvifiche parole del coro degli iniziati e gli elementi scenografici tanto discussi.



4 | Giovanni Crippa in Eschilo, *Rane* 2002 - Teatro Greco di Siracusa / Fotografia di Daniele Aliffi in Fondo Archivio Fotografico INDA. AFI/SR.

> Bisogna che taccia e lasci luogo al nostro coro chiunque è inesperto di questo linguaggio e non è puro di spirito, o non vide né danzò i riti delle nobili Muse, né fu iniziato ai misteri bacchici della lingua di Cratino il Taurofago, o si compiace di versi buffoneschi che muovono il riso a sproposito. E chi non compone fazioni avverse per il bene dei cittadini, ma le attizza e le fomenta per brama di proprio guadagno; e chi, al governo della nostra patria sconvolta dalla tempesta, si lascia corrompere con doni; [...] e chi, da uomo politico, rosicchia la mercede ai poeti perché l'hanno messo in ridicolo nelle feste nazionali di Dioniso (Cantarella 2002, 32-33).
>
> È giusto che il sacro coro dia utili consigli e ammaestramenti alla nostra città. [...] E se qualcuno, ingannato, dai maneggi di Frinico, ha sbagliato, io affermo che a quelli che allora scivolarono deve essere permesso, una volta assolti, di cancellare le colpe passate. [...] E fra i cittadini, quelli che noi conosciamo come bennati e saggi, galantuomini valorosi e giusti, allevati nelle palestre e nei cori e nella buona educazione, noi li oltraggiamo: e invece questi di rame, stranieri e rossi di pelo, spregevoli e discendenti da gente spregevole, ultimi arrivati che prima d'ora la città non avrebbe facilmente preso alla cieca nemmeno come vittime espiatorie, di questi ci serviamo per ogni uso. Ma almeno ora, o stolti, cambiate abitudini e tornate a servirvi delle persone per bene (Cantarella 2002, 52-55).

Proprio in corrispondenza di tali passaggi avrebbe dovuto compiersi una corrispondenza tra il piano visivo dei pannelli scenografici e il piano di ascolto delle parole del coro, offrendo una chiave di lettura contemporanea alla commedia. Quattro grandi cornici contenevano pseudo-manifesti elettorali raffiguranti le caricature di altrettanti rappresentanti politici dell'allora formazione di maggioranza. Il pubblico, come sappiamo, non vide mai quei pannelli che Ronconi scelse di rimuovere anche nelle successive repliche milanesi. Quei pannelli, nell'idea di Ronconi, dovevano costituire "un filo da Aristofane a oggi, perché il teatro è vivo". E aggiunge: "avevo trovato la coincidenza tra un passo delle *Rane* e la figura del Cavaliere. Passato e presente" (Postiglione 2002, 6).

Ovviamente l'intervento del coro non si limita unicamente alle sezioni di 'commento' sul tempo presente, ma è anche il personaggio che orchestra il ritmo della rappresentazione e che rende visibili gli scontri ideologici tra i protagonisti. Questa funzione emerge specificatamente in una sezione della commedia subito successiva alla *parabasi* (l'*agone epirrematico*) in cui l'autore mette in scena una gara, abbandonandosi a opinioni astute. La contesa, in questo caso, si agita fra i morti: "Quaggiù c'è una regola, riguardo a tutte le arti nobili e belle: il migliore

fra i propri compagni d'arte, riceve il vitto nel Pritaneo e un seggio accanto a Plutone… […] finché arrivi un altro più bravo di lui nell'arte: allora deve cedergli il posto" (Cantarella 2002, 57) – dice il servo di Ade. Prima dell'arrivo di Euripide (Riccardo Bini), il migliore nell'arte tragica era Eschilo (Giovanni Crippa): ecco il cuore della disputa.

L'orchestra si trasforma in 'un'aula di tribunale', e toccherà a Dioniso, "visto che è pratico dell'arte" (Cantarella 2002, 60), giudicare e pesare la validità dei due poeti. La scena si trasforma: due carcasse di automobili diventano i troni dei tragediografi, mentre un lungo tavolo, completato da sedili automobilistici usati come sedie, si estende orizzontalmente sulla scena. È attorno a quel tavolo che avrà luogo la sfida poetica.

Il regista prende alla lettera la proposta testuale aristofanesca di far 'pesare' i versi dei due tragediografi con l'utilizzo di due gru gialle che diventano la bilancia attraverso cui vengono 'pesati' i due poeti e le loro composizioni. Ronconi spiega che, data la necessità di utilizzare le gru per spostare le scenografie tra una rappresentazione e l'altra, ha deciso di sfruttarle nella messinscena (Ciccarelli 2002, 6): così se per *Baccanti* sono state usate come supporto tecnico per le casse di amplificazione, invece per *Prometeo Incatenato* e *Rane* il regista scelse di includerle come parte attiva dell'allestimento scenografico.

Dioniso, inizialmente mosso dal desiderio di riportare in vita Euripide per il quale ha compiuto questo viaggio, compie alla fine la scelta opposta: ridarà alla città di Atene Eschilo, sostenuto dal coro degli iniziati consapevoli della sua superiore validità come poeta. Con un richiamo al bene comune, nelle battute finali del coro ("E voi, divinità infere, concedete anzitutto felice viaggio al poeta che se ne va e risale alla luce: e alla città buoni pensieri per grandi fortune", Cantarella 2002, 104) si chiude l'allestimento ronconiano: un dono culturale per la città con il quale si tenta "di recuperare ciò che è stato perduto" (Gregori 2002, 15).

Immagine extrascenica. Silenzio imposto?

La sera antecedente al debutto di *Rane* (che è stata la sera del debutto di *Baccanti*) il 18 maggio 2002, durante una cena di rappresentanza a casa del prefetto di Siracusa Francesco Alecci, si incontrarono Luca Ronconi (allora consulente artistico del Piccolo Teatro di Milano), Sergio Escobar (direttore del Piccolo), Gianfranco Micciché (rappresentante del partito Forza Italia in Sicilia) e Stefania Prestigiacomo (Ministro delle Pari Opportunità). In quell'occasione, il regista venne richiamato dalle autorità per i riferimenti troppo espliciti all'attualità politica presenti nell'allestimento scenografico curato da Margherita Palli. A gettar benzina sul fuoco contribuì sicuramente il fatto che, di lì a poco, i cittadini italiani sarebbero stati chiamati alle urne. Ronconi avrebbe dunque 'usato' la commedia "per orientare le scelte elettorali del pubblico. Lo costrinsero a rimuovere i ritratti, ma le cornici vuote rimasero sul palcoscenico, come un avvertimento" (Treu 2024, 294).

L'onorevole Micciché fu il primo a intervenire contro le scelte scenografiche, giudicate moralmente non allineate al volere governativo e dichiara: "Io mi sono preso il diritto di criticare un

lavoro che non mi piace e che anzi definisco povero. [...] Perché non potrei criticare Ronconi?" (Mineo 2002, 6). A fargli eco il Ministro Prestigiacomo:

> È vergognoso che si voglia contrabbandare per censura il dissenso apertamente espresso su una scelta artistica. [...] Gridare alla censura e alla libertà violata è fin troppo apertamente strumentale. Nei regimi democratici come noi li intendiamo, libera è l'arte e libero è il dissenso, e ciascuno si assume la responsabilità delle proprie scelte se ha il coraggio di farlo. Se queste caricature sono essenziali alla messinscena, Ronconi le mantenga; se la sua cattiva coscienza lo induce a eliminarle, le elimini. Ma lasci perdere la censura e la democrazia. Aristofane oggi riderebbe di lui (L.S. 2002, 3).

Sebbene Miccichè stesso abbia successivamente dichiarato di non aver richiesto esplicitamente al regista la rimozione dei pannelli, il giorno seguente, il 19 maggio 2002, la prima di *Rane* andò in scena senza di essi. Fu il vuoto delle cornici a occupare la scena.

Due giorni dopo, il 20 maggio, Ronconi dichiarò che, durante la cena, Miccichè gli lasciò intendere che il teatro pubblico, poiché sovvenzionato dallo Stato, non dovrebbe permettersi di criticare chi lo finanzia. Il regista sostenne invece di essere stato censurato dal governo Berlusconi e ventilò l'idea di lasciare l'Italia:

> Ho tollerato questa situazione per mandare in scena lo spettacolo, me ne andrò da questo teatro e da questo Paese. Questo è un vero e proprio caso di censura, e democrazia e censura non possono convivere. Io non ho avversari politici, vorrei averne di artistici (Di Parenti 2002, 23).

Le dichiarazioni di Ronconi e la rimozione degli elementi scenografici scatenarono un vortice mediatico. Intervennero intellettuali, giornalisti e politici, incluso lo stesso premier Berlusconi che dichiarò:

> Ho letto con rincrescimento che a Siracusa il dramma antico si è trasformato in una commedia degli equivoci. Posso assicurare che tutto il governo non sa neanche cosa sia la censura. Personalmente mi preoccupa anche l'autocensura a dispetto. Ronconi rimetta a posto quel ritratto di tiranno in salsa aristofanea (Galluzzo 2002, 5).

Il gesto del presidente del consiglio Berlusconi venne apprezzato da Ronconi, che lo definì "esempio di civiltà" (Zermo 2002). Tuttavia, il regista rispose che non avrebbe rimesso i pannelli in scena per non creare l'impressione che ci fosse stata prima "una censura e poi un gesto magnanimo di liberalità" (Maresca 2002, 4). Le reazioni furono molteplici: c'è chi ringraziò Miccichè per aver sollevato la questione (Postiglione 2002, 6); chi denunciò l'arroganza e l'ignoranza del potere politico (Redda 2002, 29); chi, come Dario Fo, dichiarò che Ronconi si era trovato costretto ad accettare la situazione (Fantozzi 2002, 4); chi definì i pannelli una "forzatura gratuita ed evidente, tanto quanto la sua autocensura" (Pillitteri 2002, 3-4).

La controversia attirò un'enorme attenzione mediatica, a livello sia nazionale che internazionale. Ma se da un lato il dibattito portò alla luce il problema della censura nel teatro pubblico, dall'altro il clamore suscitato rischiò di ridurre la regia a un'occasione di mercificazione, svuotandola del suo significato culturale. Il Teatro Greco di Siracusa si trasformò in un salotto

pubblico, più interessato a mettere in mostra celebrità accorse per assistere alla rappresentazione che a cogliere la portata artistica e politica dell'opera.

Voci dalla scena

Rane di Ronconi si muove in bilico tra fedeltà testuale, recupero del senso originario e la necessità di restituire forza espressiva per un pubblico contemporaneo. La relazione tra la traduzione di Cantarella e l'originale testo classico è cruciale e trova sintesi nelle scelte registiche di Ronconi. Particolare valore acquisisce la dimensione 'metateatrale' della commedia, portando in scena il dio del teatro e i protagonisti della tragedia del V secolo a.C., come anche il suo essere "uno dei primi esempi di critica e teoria letteraria" (Jovićević 2019, 31). Il lavoro sulla declamazione chiara, limpida e austera del coro degli iniziati, in particolare, assume un ruolo chiave nel definire questa tensione in opposizione alla scelta di costruire un Dioniso 'borgataro', degradato e triviale. L'opposizione linguistica tra la dizione pulita del corifeo Roman e la cadenza marcatamente romanesca di Dioniso (come anche di Eracle e di Xantia), in linea con i valori aristofaneschi, non mira a svilire la potenza evocativa ed educativa della commedia, bensì ad esaltarne il suo carattere perturbante. Il romanesco, in antitesi con la sacralità teatrale, sporca il testo originale per restituire la volgarità della commedia, "non per fare il dialettale, ma per accedere a quel linguaggio basso, triviale" (Gregori 2002, 13-14).

Un'interpretazione che, senza caratteri macchiettistici, accede a un registro basso e immorale, trovando la sua organicità nella potenza linguistica della riflessione politica pronunciata dagli iniziati. Se la commedia greca era spazio e luogo di dibattito pubblico e culturale, la regia ronconiana pare restituire egregiamente questa funzione in una visione scenica in cui la parola, il corpo attoriale e lo spazio teatrale stesso si pongono come strumenti di un discorso che interroga non solo la classicità, ma anche il nostro presente.

Adottando lenti epistemologiche che tentano di indagare il carattere politico dell'evento, senza soffermarsi esclusivamente sulle scelte registiche, il lavoro di Ronconi sembra sottolineare l'"aspetto più rivoluzionario e paradossale delle *Rane*": "il fatto che i valori dell'ideologia dominante, da cui si originano gli interrogativi tragici (grecità, ateniesità, democrazia), sono sottoposti a un'indagine critica da parte di Aristofane" (Jovićević 2019, 36).

L'adattamento ronconiano è fedele all'originale aristofanesco, che non è piegato a un'eccessiva attualizzazione, ma si confronta dialetticamente con la distanza storica che separa la messa in scena di Siracusa da quella ateniese. Ma è proprio in questa scelta che per Treu si manifesta "la censura più insidiosa": "quella che si nasconde dietro l'apparente fedeltà ai classici", e che teme proprio di liberare quel "potere destabilizzante della derisione e dell'oscenità che sono parte integrante della commedia" (Treu 2002, 91-92).

Dove sta, dunque, la censura di *Rane*? Stando alle dichiarazioni di Ronconi, sembra che qui, a Siracusa, si sia trovato di fronte alla censura per la prima volta. Eppure, in anni di forti tensioni e conflitti, egli stesso si era fatto portavoce di profondi ideali antifascisti e anti-censori (come durante la direzione del Festival Internazionale del Teatro della Biennale di Venezia dal

’74 al ’76). Non gli bastarono nemmeno la potenza artistica e culturale del suo operato precedente, né la sua intensa attività pedagogica e registica; cadde comunque preda della morsa (auto?)censoria.

Come rimarginare una ferita aperta?

Il caso di *Rane* può essere compreso in una più ampia riflessione sull’intersezione tra corpi, arte, politica ed economia, e sulle implicazioni che questa intersezione ha sullo sviluppo della sperimentazione artistica e della sua libertà creativa. La posizione di Ronconi va interpretata dentro quella che Bojana Kunst definisce “l’impotenza artistica in rapporto alla politica e ai metodi di produzione contemporanei” (Kunst [2015] 2024, 25). La condizione di dipendenza economica (sia per il Piccolo Teatro di Milano che per il regista stesso) dai fondi ministeriali aveva rivelato una verità profonda: “a essere oggetto delle speculazioni del capitale non è l’arte in sé, ma anzitutto la vita artistica” (Virno 2001, 11). Viviamo nell’epoca del “consumo radicale” (Kunst [2015] 2024, 45-49) della soggettività, in cui persino i tentativi corporei di opposizione alle strutture del potere, forse, finiscono per rafforzare l’assoggettamento al potere stesso.

Non si può generalizzare, ma è lecito domandarci quante figure professionali del mondo dell’arte, come Ronconi, siano ancora oggi vulnerabili allo sfruttamento e si trovino in condizione di sottomissione, come suggerisce Caleo, a un’“economia del debito basata su una promessa di un futuro che non arriva mai” (Kunst [2015] 2024, 19). Questa dimensione di dipendenza non dovrebbe essere solo oggetto di dibattito pubblico, ma motivo di riflessione personale per l’intera cittadinanza, in virtù degli *Art. 33* (“L’arte e la scienza sono libere e libero ne è l’insegnamento”) e *21, comma 1* della Carta costituzionale (“Tutti hanno il diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero”), che sanciscono e tutelano il diritto alla libertà d’espressione. L’emblematico episodio siracusano può esserci da monito sui processi di ‘sottomissione’, ‘sudditanza’ e ‘soggezione’ al potere politico, e forse ancor di più, a quello economico. È un nodo irrisolto: perché un uomo di teatro come Ronconi, già molto affermato, ha ceduto a questo ricatto?

La sua decisione, pur controversa, lascia dietro di sé un’eredità di assenza e silenzio: non solo le cornici vuote dei pannelli scenografici, ma anche l’assenza del regista e del corpo studentesco dell’Accademia dell’INDA durante i ringraziamenti contribuirono ad amplificare l’ambiguità degli eventi. Un’assenza ulteriormente accentuata dal gesto di Anna Maria Guarnieri che, durante gli applausi, puntò il dito verso le cornici vuote. Eppure, d’altro canto, la scelta del regista può essere letta anche come un atto di tutela e rispetto nei confronti delle maestranze coinvolte nella produzione, sempre protette, ad esempio, da possibili annullamenti delle repliche o da attacchi *ad personam*.

Resta però un’ambiguità irrisolta, un vuoto che impedisce di giungere a una risposta univoca sugli eventi accaduti. Forse è possibile che proprio in questo vuoto risieda la forza dell’episodio. Una ferita aperta che spinge a interrogarci non solo sulla libertà creativa di Ronconi, ma più in generale sulle dinamiche di subordinazione e resistenza nel rapporto tra arte e potere.

* Le citazioni dal testo di Aristofane, da qui a seguire, sono estratte dal copione di scena, conservato presso l'INDA. Rispetto alla versione edita, pubblicata nel 2002, dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico e Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, [Siracusa/Milano], il copione non riporta la numerazione dei versi, né il testo greco a fronte.

Bibliografia

La ricostruzione cronologica e l'analisi degli spettacoli contenute nel presente contributo sono state possibili grazie alla consultazione dei materiali documentari conservati presso l'Archivio Storico Fondazione INDA, con sede a Siracusa. Per il ciclo di rappresentazioni del 2002 dirette da Luca Ronconi sono stati consultati i seguenti materiali: copione di scena di *Rane* di Aristofane, traduzione di Raffaele Cantarella; articoli in Fondo Rassegna Stampa INDA 2002; materiali iconografici in Fondo Archivio Fotografico; documentazione audiovisiva in Fondo Archivio Multimediale Audio-Visivo. Tutti i materiali citati dal seguente archivio sono stati indicati con la sigla AFI/SR, secondo la dicitura archivistica fornita direttamente dalla Fondazione INDA.

Riferimenti bibliografici

Cantarella 2002
Rane [Copione di scena], trad. R. Cantarella, 2002, AFI/SR.

Ciccarelli 2002
M. Ciccarelli, *Siracusa, I "colpi di teatro" degli allestimenti di Ronconi*, "Il Popolo" (1° giugno 2002), 6, AFI/SR.

Di Parenti 2002
F. Di Parenti, *Ronconi-Miccichè, scontro sulle caricature*, "Giornale di Sicilia" (20 maggio 2002), 23, AFI/SR.

Fantozzi 2002
F. Fantozzi, *Dopo le Rane, la commedia di Berlusconi*, "l'Unità" (21 maggio 2002), 4, AFI/SR.

Fontana 2002
L. Fontana, *Conversazione con Luca Ronconi*, intervista in programma di sala, Siracusa 2002, 42-44, AFI/SR.

Galluzzo 2002
M. Galluzzo, *Berlusconi: il mio governo non censura nessuno*, "Corriere della Sera" (21 maggio 2002), 5, AFI/SR.

L.S. 2002
L.S., *Miccichè: Aristofane non li avrebbe tolti*, "La Sicilia" (20 maggio 2002), 3, AFI/SR.

Manzella 2002
G. Manzella, *La tragedia è quella politica*, "il manifesto" (21 maggio 2002), in AFI/SR.

Maresca 2002
M. Maresca, *Berlusconi: Nessuna censura*, "La cronaca di Cremona, Crema e Casalmaggiore" (21 maggio 2002), 4, AFI/SR.

Merlo 2002
F. Merlo, *Le Rane e i buoni*, "Corriere della sera" (21 maggio 2002), 4-5, AFI/SR.

Mineo 2002
G. Mineo, *Ronconi ci ripensa: non sono stato censurato*, “Libero” (21 maggio 2002), 6, AFI/SR.

Nicolini 2002
R. Nicolini, *L’arte di uccidere l’arte*, “l’Unità” (21 maggio 2002), 30-31, AFI/SR.

Pillitteri 2002
P. Pillitteri, *Aristofane e il regime. Che non c’è*, “L’Opinion” (21 maggio 2002), 3-4, AFI/SR.

Postiglione 2002
V. Postiglione, *Non rimetto i pannelli, il premier avrebbe riso*, “Corriere della sera” (21 maggio 2002), 6, AFI/SR.

Redda 2002
E. Redda, *Ronconi e la censura alle Rane: ora Siracusa invita Berlusconi*, “Libertà” (22 maggio 2002), 29, AFI/SR.

Trovato 2002
S. Trovato, *In scena tutte le donne di Ronconi. E il ‘Piccolo’ trasloca a Siracusa*, “Giornale di Sicilia” (17 maggio 2002), 45, AFI/SR.

Zermo 2002
T. Zermo, *Commedia degli inganni*, “La Sicilia” (21 maggio 2002), AFI/SR.

Bibliografia critica

Althusser 1971
L. Althusser, *Lenin and philosophy, and other essays*, New York 1971.

Dragićević Šešić, Jovićević 2024
M. Dragićević Šešić, A. Jovićević, *Voices from Semi-peripheries: Pressure, Self-censorship, and Micropolitics of Resistance in the Western Balkans*, in A. Etienne, C. Megson (eds), *Theatre Censorship in Contemporary Europe: Silence and Protest*, Exter 2024, 34-52.

Foucault [1969] 2021
M. Foucault, *L’archeologia del sapere* [*L’archéologie du savoir*, Paris 1969], trad. it. a cura di G. Bogliolo, Milano 2021.

Foucault [1975] 1993
M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* [*Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris 1975], trad. it. a cura di A. Tarchetti, Torino 1993.

Goldoni, Martinez 2004
A. Goldoni, C. Martinez (a cura di), *Teatro e censura*, Napoli 2004.

Gregori 2002
M.G. Gregori, *Un viaggio fra degrado e utopia, Conversazione con Luca Ronconi*, intervista in programma di sala, Siracusa 2002, 11-15.

Gregori 2003
M.G. Gregori, *Conversazione con Luca Ronconi*, intervista in programma di sala, Milano 2003, 13-17.

Jovićević 2019
A. Jovićević, *Alla ricerca dello spettatore perduto*, in F. Fiorentino, V. Valentini (a cura di), *Elogio allo spettatore: teatro, musica, cinema, arti visuali*, Milano-Roma 2019, 31-38.

Kunst [2015] 2024
B. Kunst, *L'artista al lavoro. Prossimità tra arte e capitalismo* [*Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*, Winchester 2015], trad. it. a cura di L. Scarmoncin, Roma 2024.

Locatelli 2011
S. Locatelli, *Politiche della cultura e del teatro come pubblico servizio. Intenzioni delle origini e slittamenti di senso*, "Biblioteca teatrale" 99/10, 3/4 (2011), 3571-371.

Ronconi 2019
L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano 2019.

Schironi 2007
F. Schironi, *A Poet without 'Gravity': Aristophanes on the Italian Stage*, in E. Hall (ed.), *Aristophanes in performance: 421 BC - AD 2007*, London 2007, 268-275.

Treu 2002
M. Treu, *Aristofane imbalsamato*, "Diario della settimana", VII/35/36 (2002), 88-92.

Treu 2014
M. Treu, *Who's Afraid of Aristophanes? The Troubled Life of Ancient Comedy in 20th-Century Italy*, in S. Douglas Olson, J. Henderson (eds.), *Ancient comedy and reception*, Berlin 2014, 945-963.

Treu 2024
M. Treu, *Classics on the Italian Stage: Old Habits and 'New Deals'*, in A. Bakogianni, L.U. Gómez (eds.), *Classical Reception: New Challenges in a Changing World*, Berlin-Boston 2024, 279-304.

Virno 2001
P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per un'analisi delle forme di vita contemporanee*, Roma 2001.

Sitografia

Ateatro.

APGRD.

ASAC dati, Archivio Luca Ronconi.

CRIMTA.

INDA.

Laboratorio Dionysos, Archivio digitale del teatro antico.

TuttoTeatro.

Sito Ufficiale Luca Ronconi.

English abstract

This contribution explores censorship – more precisely, self-censorship – in the 2002 staging of The Frogs by Aristophanes, directed by Luca Ronconi at the Greek Theatre of Syracuse. Starting from the episode involving the removal of scenic panels portraying politicians from the then Berlusconi government, the essay reflects on the relationship between artistic freedom, political power, and economic pressures. The case is analysed through the lens of contemporary theories on power (Foucault), ideology (Althusser), and production-related economic dynamics (Kunst, Virno), within a context in which censorship increasingly takes on silent, subtle and invisible forms. If Ronconi removed the controversial elements, was it due to

external imposition or to a choice shaped by an invisible system of pressures? The direction, while remaining faithful to Aristophanes' text, ends up exposing tensions between dissent and subordination, between the desire to speak and the need to withhold. The production – part of an 'anomalous' trilogy alongside Prometheus Bound and The Bacchae – becomes a battleground between sacred and profane, word and image, classical past and precarious present. Twenty years later, the empty frames left on stage still serve 'as a warning' and an open wound, questioning the political role of art even today.

keywords | Ronconi; Theatre censorship; Frogs by Aristophanes; INDA; cultural policy.

“Drama seemed decent again”

La compagnia degli uomini come esempio di “dramatic site” nella regia di Luca Ronconi (2006)

Andrea Peghinelli

Il 5 marzo del 2011 Edward Bond sentì la necessità di scrivere una lettera a Luca Ronconi per esprimere un sentito apprezzamento dopo avere assistito alla rappresentazione de *La compagnia degli uomini* per la regia dello stesso Ronconi, andato in scena al Piccolo Teatro di Milano dall’11 gennaio fino al 26 febbraio dello stesso anno. Scritto alla fine degli anni Ottanta, *In the Company of Men* aveva debuttato a Parigi al Théâtre de la Ville nel 1992, per poi trovare la prima rappresentazione nel Regno Unito nel 1996, prodotta dalla Royal Shakespeare Company e diretta dallo stesso Edward Bond. Fu questa una singolare eccezione dato che, sempre più insoddisfatto del modo in cui attori e registi mettevano in scena i suoi testi, Bond si era allontanato dal teatro britannico rimanendo distante dalle maggiori istituzioni teatrali in cui fino a quel momento i suoi lavori avevano trovato grande successo.

Manifesto, *La Compagnia degli uomini* di Edward Bond, regia di Luca Ronconi. Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d’Europa

Sin dal suo debutto, aveva mantenuto legami stretti e duraturi con i più importanti teatri londinesi, in cui era stato uno dei protagonisti nello scrivere la storia del teatro del dopoguerra. Dal 1965 al 1975 aveva principalmente collaborato con il Royal Court Theatre, che lo aveva visto debuttare con il controverso *Saved*[1] che portava in teatro la questione della violenza della società senza offrire soluzioni morali ma ponendo il problema in modo che trovasse sul palcoscenico un luogo di discussione, come nella migliore tradizione classica[2]; tra il 1977 e il 1985 a varie riprese aveva collaborato con la Royal Shakespeare Company e con il National Theatre. A seguito di un furioso disaccordo sulla messa in scena della sua trilogia *The War Plays* con la Royal Shakespeare Company nel 1985, Bond aveva volontariamente preso le distanze dalle scene istituzionali per rivolgere il proprio lavoro verso piccole realtà teatrali o compagnie studentesche. Originariamente Bond avrebbe dovuto co-dirigere la trilogia nella messa in scena al Barbican Theatre, ma abbandonò il progetto deluso dalla qualità del lavoro e giudicò disastrosa la produzione della Royal Shakespeare Company. Come ha scritto Graham Saunders,

proprio da questo episodio si è diffusa la convinzione che Bond fosse un autore con cui era difficile lavorare: "the tag 'controversial dramatist' has continued to dog the man and his work" ("l'etichetta 'drammaturgo controverso' ha continuato a perseguitare l'uomo e la sua opera": Saunders 2004, 256).

Illustri eccezioni vi sono state, come quella con il regista Sean Holmes al teatro Lyric Hammersmith di Londra che curò la regia di una ripresa di *Saved* (2011) e di *Have I None* (2012), e che affidò a Bond la messinscena di *Chair* e *The Under Room* (2012). In altre nazioni, invece, i suoi testi hanno continuato a essere rappresentati, anche quelli più recenti e non soltanto quelli più controversi che tra la metà degli anni Sessanta e i primi Settanta del Novecento avevano, con la loro scandalosa inflessibilità, puntato il dito contro la povertà culturale della società contemporanea e gli orrori di cui il genere umano è capace. Oltre alla già citata messa in scena in Francia[3], Bond fu difatti coinvolto nel progetto per la realizzazione di un docu-film basato su *In the Company of Men*, su adattamento di Arnaud Desplechin, Emmanuel Bourdieu e Nicolas Saada, intitolato *En jouant 'Dans la compagnie des hommes'*, presentato al Festival del Cinema di Cannes nel maggio 2003. Ronconi, ad esempio, aveva messo in scena la trilogia *The War Plays* a Torino nel 2006 nell'ambito del progetto *Domani* in occasione dei Giochi Olimpici invernali. E proprio in chiusura della lettera sopra menzionata Bond si rammaricava di non avere assistito a quella rappresentazione a Torino, tanto era stato colpito positivamente dalla regia de *La compagnia degli uomini*. In particolare, giudicò quest'ultima una messa in scena importante perché a suo avviso aveva sollevato questioni di base della realtà umana nella società moderna, questioni sulle quali la drammaturgia contemporanea – e in particolare quella di Bond – si erano interessate.

La commistione di sensazioni raccolte durante il suo soggiorno milanese – durante il giorno aveva ammirato monumenti dell'arte classica e capolavori della pittura e alla sera era stato investito dalle immagini trasmesse in televisione delle dimostrazioni di piazza in Egitto relativi alla cosiddetta primavera araba – lo avevano portato a scrivere a Ronconi: "Your production related to all these things. Drama seemed decent again" ("La tua messa in scena si legava a tutte queste cose. Il teatro è sembrato di nuovo decente": Bond 2011)[4]. La regia di Ronconi lasciò una profonda impressione su Bond poiché era riuscita a sollevare questioni di metodo che avevano interessato il drammaturgo lungo tutta la sua carriera e che ora vedeva emergere così bene dal suo testo grazie a quella interpretazione. In particolare, Bond si rifaceva a una distinzione presente nei suoi testi, quella tra *set* e *site*, una classificazione cardine per la sua drammaturgia. Su questo argomento vorrei riflettere in questo mio scritto.

Set per Bond è una brutta parola perché veicola il senso di staticità, di immobilità, di qualcosa che è fissato e impostato secondo un ordine preimpostato. Letteralmente è la scenografia che raffigura i luoghi dove hanno luogo gli eventi – il soggiorno, la cucina, la camera da letto, e così via – e sul palcoscenico specioso della contemporaneità il set è quello che produce il 'teatro' che, tuttavia, rappresenta una forma drammatica falsa. Difatti, come scrisse Bond, "Nowadays the set becomes the packaging for the play and commercialises it" ("Al giorno d'oggi, il

set diventa l'imballaggio del testo e lo commercializza": Bond 2011), e nell'artificiosità del *packaging* riconosceva la caratteristica tipica della creazione artistica che definisce i giorni nostri. Questa idea di corruzione del teatro che si lascia infiocchettare per essere largamente presentabile e commercialmente appetibile, è stata espressa da Bond in numerose occasioni. In un articolo scritto per *The Guardian* nel 1995, denunciava la scabrosa corruzione di un teatro che generalizza e diviene triviale, un processo di decadimento che Bond riconduceva a varie e complesse ragioni. La principale, ad ogni modo, era chiara: "directors no longer know – dare not know – what a play is" ("i registi non sanno più – non osano sapere – cosa sia un testo teatrale": Bond 1995), ossia i registi non cercano più la verità di un testo, non osano nemmeno approfondirne la conoscenza, ma preferiscono nascondere la propria ignoranza e paura dietro gli effetti – i costumi, le luci, la scenografia e la musica – creando quindi una sorta di rumore di fondo, una cortina fumogena che occulta la mancata comprensione del testo. Di conseguenza, i drammaturghi si sarebbero adattati a questo sistema e non farebbero altro che consegnare qualcosa di simile a un pasto 'a portar via' (*take away*) ai registi, un prodotto già 'cucinato' che non richiede altro sforzo di elaborazione. D'altronde, è una modalità largamente in uso nel mondo della televisione e del cinema dove questo tipo di correlazione è stata istituzionalizzata sotto le spinte delle produzioni, e ormai le vere innovazioni provengono soltanto dalla tecnologia (Bond 1995). Tuttavia, secondo il pensiero di Bond, grazie al primato della presenza dell'attore il teatro potrebbe resistere e sfruttare questa peculiarità per consentire ai giovani autori di creare, di innovare per distruggere le generalizzazioni. Ma oramai sembra che il teatro sia divenuto buono solo per vendere prodotti commerciali: il teatro stesso si sarebbe trasformato in un bene da smerciare all'interno di un sistema di mercato economico, rinunciando alla propria capacità di essere parte politica della società e di veicolare contenuti critici. "Al massimo è diventato giornalismo", sostiene Bond, "non si occupa più dei problemi fondamentali, della relazione tra il sé e la società e di come l'uno partecipi alla creazione dell'altra" (Tuaillon 2015, 19). La sua disaffezione per l'istituzione teatrale è stata particolarmente manifesta nei confronti di quella britannica, e il pessimismo legato allo stato di quella scena – probabilmente legato anche a una sua nuova fase drammaturgica – lo ha spinto a prendere la decisone di auto-esiliarsi. La sua presenza nella sala prove era divenuta ingombrante e fu tacciato di essere un maniaco del controllo sui propri testi. Nell'allontanarsi dai maggiori teatri del Regno Unito sentì che poteva tornare a fare il tipo di lavoro che voleva senza restrizioni di metodi derivativi da televisione e cinema a suo modo di sentire, e quindi non vedeva il suo esilio come un gesto romantico o di stizza ma semplicemente come conseguenza logica di quella situazione. Bond stesso riconosceva che dal confronto con sguardi diversi poteva trarre spunti importanti verso una comprensione dei propri testi:

> I'm told that I've boxed myself into a corner because I believe only I know how to stage [my plays]. This just isn't true. I don't know how to stage them – I have to find out with actors, and I learn a lot from many productions of my plays by foreign directors and from questions and dissertations foreign students send me. I need a community of people who want to create a new theatre – to begin again from where Euripides stopped. Here [in the UK], Euripides is probably the name of a soft drink (Saunders 2004, 260).

> [Mi dicono che mi sono confinato in un angolo perché credo di essere il solo a sapere come mettere in scena [le mie opere]. Questo non è affatto vero. Non so come metterle in scena – devo scoprirlo con gli attori, e imparo molto da diverse messe in scena delle mie opere fatte da registi stranieri e da domande e tesi che gli studenti stranieri mi inviano. Ho bisogno di una comunità di persone che vogliano creare un nuovo teatro – ricominciare da dove Euripide si è fermato. Qui [nel Regno Unito], Euripide probabilmente è il nome di un succo di frutta].

Si evidenzia, quindi, la necessità di tornare a fare del teatro un luogo politico in cui il sé interagisce o si confronta con sé stesso e con la società, un luogo creato dalla situazione contingente e per sua natura multiforme, in cui accade qualcosa di specifico, di importante, come la ridefinizione dei valori umani. Nella sua drammaturgia queste caratteristiche si esprimono nel *site*, il luogo metaforico dove si manifesta l'evento drammatico. Al contrario del *set*, nel *site* si esprime la rete di relazioni sociali, psicologiche, naturali, economiche, politiche e geopolitiche in cui viviamo e che determinano le nostre vite. L'evento che accade nel *site* ha la capacità di cambiare le relazioni che in esso hanno luogo. Nonostante la quasi totalità di queste relazioni non siano visibili, trovano la loro espressione negli oggetti. Questo non vuol dire che abbiano un valore simbolico perché altrimenti diventerebbero statici e idealizzati rinunciando a una loro propria vita attiva. Una sedia ad esempio, secondo Bond, deve rimanere tale, un segno della presenza umana che può aiutare a definire il ruolo di chi la occupa e quindi a stabilire le dinamiche di potere all'interno della società, e il processo dinamico di cui si carica è determinato dal significato sociale, dal contesto in cui si trova pur rimanendo un oggetto su cui sedersi.

Dall'esperienza di scrittura per la compagnia Big Brum, le cui attività teatrali coinvolgono ragazzi e adolescenti[5], Bond ha messo a fuoco una particolare strategia drammaturgica che ha chiamato 'Eventi Teatrali' [*Theatre Events*]. Questi eventi consistono in momenti di estrema conoscenza (non necessariamente legati a episodi di violenza) in cui il pubblico non soltanto è assistito nell'analisi dei meccanismi e del significato del momento teatrale ma anche delle "causes and implications of the short-term 'event' on the drama as a whole" ("cause e implicazioni dell''evento' a breve termine sul dramma nel suo complesso": Bas 2005, 216). Per ottenere questo risultato, Bond si avvalse dell'uso significativo di un oggetto per distogliere l'attenzione del pubblico sia da uno straniamento sia da un coinvolgimento emotivo con l'azione scenica del personaggio. L'importanza del termine 'evento' risiede proprio nel fatto che si verifica sul momento e nel luogo del teatro, e non fornisce risposte agli spettatori che, al contrario, "have to commit their imaginations to create the reason behind the dramatic action" ("devono impegnare la propria immaginazione per creare la ragione dietro l'azione drammatica": Lane 2010, 140). Gli spettatori possono così creare le proprie motivazioni, affrancandosi da qualsiasi esplicito didatticismo ideologico e dalla proiezione immaginaria nell'azione; per questo motivo l''Evento teatrale', secondo Bond, contribuisce a formare una società giusta e consapevole.

Il palcoscenico del teatro greco e di quello elisabettiano e giacomiano erano organismi che fisicamente rappresentavano la struttura sociale umana, una prerogativa che il teatro moder-

no ha perduto, e per questo Bond riteneva che rappresentassero perfettamente l'idea di *site*. Quelle strutture invisibili di cui si diceva sopra, erano inscritte nell'architettura di quei teatri, che sul palco del teatro moderno rimane uno spazio vuoto. Per questa ragione il *site* deve essere costruito all'interno del testo. Nella lettera a Ronconi, Bond riconosceva che "if you do not get the 'set' right my plays will not work because the set will obscure the site" ("se il 'set' non viene costruito correttamente le mie opere non funzioneranno, perché il *set* adombrerà il *site*": Bond 2011). La relazione tra *set* e *site*, inevitabilmente, può costituire un problema nel momento in cui Bond si chiede in che modo sul palco debba essere costruito un *set* che possa evocare un *site*. Nella messa in scena di Ronconi de *La compagnia degli uomini* Bond vide l'espressione del *site*. Sul palco semivuoto in cui dominava lo sfondo grigio chiaro, spiccavano le due poltrone rosse oltre a un tavolo, una scrivania e pochi altri oggetti. In questo modo, "it clarified the play's structure and showed why it was written as it was. It meant that the actors had to carry more of the play's burdens on themselves and gave them an unforced, unself-conscious classical responsibility" ("ciò chiariva la struttura del testo nonché il motivo per cui era stato scritto in quel modo. Questo voleva dire che gli attori dovevano farsi carico di una quantità maggiore delle tematiche principali del testo, a cui attribuivano una responsabilità classica senza forzature né autocoscienza": Bond 2011). Il fatto che i cambi scena avvenissero senza sottofondo musicale e che l'allestimento fosse caratterizzato da una generale austerità permise al significato del testo di emergere, di prosperare, consentendo al testo e alla recitazione di essere più potenti. Bond scrisse di apprezzare le scelte di Ronconi perché la sua messa in scena non solo lo aveva fatto riflettere sul suo testo ma perché gli aveva mostrato la crisi del dramma moderno in cui inevitabilmente si riverbera quella della società.

Si può sostenere che Bond ritenesse ormai irrimediabilmente compromessa una lettura classica e certamente riduttiva della storia umana in chiave marxista. Tuttavia, sembrava riconoscere l'efficacia dell'analisi marxista delle disuguaglianze intrinseche e dello sfruttamento insito nel modello capitalistico di organizzazione economica.

Nei suoi primi scritti critici, dagli anni Settanta alla metà degli anni Ottanta, il riconoscimento della relazione simbiotica tra l'organizzazione economica capitalista e la produzione culturale incarnava chiaramente elementi significativi della lettura marxista del rapporto tra struttura e sovrastruttura. Tuttavia, con l'emergere del suo concetto di 'innocenza radicale' a metà degli anni Novanta e il successivo sviluppo della 'Trascendenza Interna', si è andato consolidando il convincimento filosofico e drammaturgico del suo pensiero. Questo processo si è realizzato attraverso una fusione dialettica che riflette un'interrogazione del materialismo marxista e di un'ontologia etica neo-kantiana dell'immaginazione. Da questo processo è emerso – e continua ad emergere – un nuovo ibrido dialettico radicale, tanto paradossale e provocatorio quanto i titoli di molte opere di Bond. Questo processo si colloca e si manifesta nel *dramatic site* dell'immaginazione umana. L'impatto potenziale di questa concezione sulla natura e sulla possibilità del teatro politico è di grande rilievo (Billingham 2013, 33-35).

La filosofia politica del capitalismo è la competitività e quindi questo non gli permette di guardare alle cause della violenza. La società consumista non si può permettere di ammettere che sotto la pressione del conflitto economico non solo si scatena un'aggressività commerciale tra imprese ma anche una aggressività commerciale delle imprese contro il popolo, con l'evidente risultato di esacerbare i problemi sociali. Di conseguenza, questo tipo di società, sempre più classista, non ha né la vitalità intellettuale per comprendere forme di violenza sociale, né il diritto morale o l'autorità politica per occuparsene seriamente (Bond [1977] 1990, 14). Il capitalismo ha fatto della violenza un prodotto di consumo a buon mercato. "Oggi il tardo capitalismo", affermò Bond, "ha sostituito la religione, non c'è più unità di valori e niente ha più significato – tutto però ha un prezzo" (Tuaillon 2015, 120). Sarebbe dunque necessario cercare i valori in un diverso sistema. Per Bond questi sono da ritrovarsi nei piccoli gesti o negli oggetti semplici che possono assumere implicazioni fondamentali nell'interpretazione della vita e per questo motivo scriveva basando le sue descrizioni sui dettagli.

Nel definire la funzione degli oggetti all'interno della logica del contesto in cui si trovano, Bond fece un esplicito riferimento a *In the Company of Men* e all'uso da lui previsto per rappresentare il potere:

> L'opera è ambientata principalmente a casa di Oldfield, il più importante uomo d'affari del posto, il 're'. Vive col figlio Leonard, il cui problema è come succedere al padre. Ci sono due poltrone che sembrano troni e che sono teatralmente molto potenti: stabiliscono una situazione di potere. La persona che vi siede in quel momento detiene il potere. Non sono solo un simbolo di autorità, poiché sono integrate nelle attività pratiche della vita. Alla fine Leonard non siederà sulla poltrona, ma starà in piedi su una sedia qualunque per potersi impiccare e questo sarà un atto di forza perché si avvarrà del proprio suicidio per sconfiggere il nemico Hammond e proibirgli di prendere il potere (Tuaillon 2015, 108).

Pur se può sembrare un gesto simbolico, in quanto il significato rimane legato al contesto sociale prestabilito, come in questo caso, è altrettanto vero che cambiando la situazione lo stesso oggetto inizia a funzionare in modo diverso. Il bicchiere di whisky che il servitore Bartley offre a Leonard nella Unità 1, ma che in realtà sarebbe destinato al vecchio Oldfield, è un esempio di oggetto che non svolge più la sua funzione convenzionale ma serve a uno scopo diverso, come si venisse a trovare nel posto sbagliato. Potrebbe essere un mezzo di riconciliazione tra padre e figlio quando Oldfield rientra convinto di avere ottenuto una vittoria definitiva sui suoi avversari, e invece sembra che quest'ultimo se ne serva per ammettere la propria insoddisfazione e condividerla con Leonard, e inoltre lo usa per eludere le sue domande. Non sarà più possibile, dunque, considerare quel bicchiere un oggetto. "Tutto sul sito è un attore", ha affermato Bond, "interagisce coi personaggi. [...] Per questo non è mai neutro, è sempre il risultato di una collaborazione" (Tuaillon 2015, 117).

Bond ha spesso riflettuto sulla necessità del teatro esprimendo i suoi – spesso astratti – pensieri in numerosi scritti per presentare e infine contestualizzare gli obiettivi della sua drammaturgia. Il regista e attore Christopher Cooper, che ha lavorato con Bond quando era direttore artistico della compagnia teatrale Big Brum, ha definito gli scritti teorici di Bond come

un'impalcatura: "it helps to give you a sense of structure in which to work but it should never come between the play and one's direct working upon it. As Edward Bond said, drama is about the relationship between the edge of the universe and the edge of the kitchen table. You'll only ever find the universe if you know how to use the cup on the table to drink tea" ("questa aiuta a dare un senso di struttura nella quale lavorare, ma non dovrebbe mai frapporsi tra il testo e il lavoro diretto su di esso. Come disse Edward Bond, il teatro riguarda la relazione tra il limite dell'universo e il limite del tavolo della cucina. Troverai l'universo solo se sai come usare la tazza sul tavolo per bere il tè": Billingham 2013, 165). In questo modo si otterrebbe il senso della funzionalità degli oggetti e il loro significato metaforico: nonostante mantengano il loro 'valore d'uso' aggiungono al significato metaforico un valore metonimico.

Secondo Luca Ronconi, *La compagnia degli uomini* si sviluppa lungo due linee tematiche principali: una storico-politica e una emotivo-psicologica. I protagonisti sono due magnati dell'industria: Oldfield, anziano produttore di armamenti, e Hammond, imprenditore in diversi settori, soprattutto nell'alimentazione. Hammond vuole espandere il suo mercato nei Paesi in via di sviluppo e ha bisogno della Oldfield's per riuscirci, proponendo un cinico progetto di commercio globale che mescola necessità e guerra. Al centro della vicenda c'è Leonard, figlio adottivo di Oldfield, che ambisce a prendere il controllo dell'azienda e per questo si allea con Hammond e altri personaggi ambigui. Nonostante la trama possa sembrare classica, i personaggi agiscono più per impulso che per consapevolezza, e le loro vere motivazioni restano spesso oscure. Il testo non offre risposte facili né soluzioni definite, ma si limita a rappresentare un quadro intenso e potente, lasciando allo spettatore il compito di decifrarne il significato.

Nelle prime scene viene messa in atto una macchinazione che, nella seconda parte del dramma a partire dalla fine dell'Unità 6, come notava Ronconi, si ritorce contro i suoi stessi artefici. Questo crea un'atmosfera di suspense che rende l'opera un thriller storico-politico e psicologico, ma senza una soluzione esplicita, lasciando al pubblico il compito di interpretare e trarre le proprie conclusioni. "Nulla è dichiarato, niente è mostrato con chiarezza", sostiene Ronconi, "spetta al pubblico vedere, leggere, interpretare, costruirsi un'idea personale, trarre le conclusioni di quanto la commedia intende comunicare" (Vasta, Zanoli 2011).

In effetti, Bond scrisse a Ronconi proprio che la natura del dramma cambia dall'Unità 7. In questa sezione del suo testo individuava la crisi che ci ritroviamo a vivere adesso. Lo stesso tipo di crisi che è proprio della modernità e che aveva riscontrato in quelle opere d'arte che aveva avuto modo di ammirare durante il suo soggiorno milanese, l'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci e la *Pietà Rondanini* di Michelangelo Buonarroti. Definì i due capolavori opere sperimentali che usano la realtà per cambiarla e che mettono in relazione la crisi della modernità con quella contemporanea. Nel cercare una immediatezza più umana, Leonardo aveva sperimentato una nuova tecnica pittorica per l'affresco e proprio perché i personaggi raffigurati emergessero nella loro umanità aveva bisogno di maggiore intimità. Dal punto di vista tecnico l'esperimento era fallito, ma il dipinto "still has an overwhelming humanness, simplicity and evocativeness (= it 'speaks') – it creates all the tensions of betrayal, impending torture,

the life of the spectator, longing, human drama, that 'hover' round the food table that might have been in any restaurant" ("ha ancora una straordinaria umanità, semplicità ed evocatività (= 'parla') – crea tutte le tensioni del tradimento, della tortura imminente, della vita dello spettatore, del desiderio, del dramma umano, che 'fluttuano' attorno al tavolo da pranzo che potrebbe essere in qualsiasi ristorante": Bond 2011). Il risultato è particolarmente emozionante perché consiste in una performance, scrisse Bond, e per questo è ancora contemporaneo. Allo stesso modo, nella *Pietà Rondanini* Michelangelo cambiò la sua iniziale idea di voler creare un nuovo tipo di scultura che fosse contemporaneamente una forma di impressionismo ed espressionismo, in una contrapposizione di prospettive, perché voleva che la madre e il figlio fossero più vicini. Per questo, come scrisse Bond, "he re-rehearsed the stone" ("egli rimise in prova la pietra") dando l'impressione a chi osserva di una pietra che pensa – "It's as if, paradoxically, the sculptor is not changing (a piece of stone in) reality but as if imagination is changing reality" ("È come se, paradossalmente, lo scultore non stesse cambiando (un pezzo di pietra nel) la realtà, ma come se fosse l'immaginazione a cambiare la realtà": Bond 2011). Avrebbe così creato anch'egli il sito di una performance, esattamente ciò che la drammaturgia – e non il teatro – fa, sempre secondo Bond. Quella crisi, dunque, testimoniata nei due capolavori e ancora contemporanea proprio per la loro natura performativa, era ciò che Bond aveva visto nello spettacolo di Ronconi: "Your production was powerful because it entered this crisis and dramatized it" ("La tua messa in scena è stata potente perché ha penetrato questa crisi e l'ha drammatizzata": Bond 2011). Inoltre, Bond riconosceva a Ronconi il merito di avere mantenuto radicata nella tragedia classica la prima parte dello spettacolo, fino all'Unità 6 inclusa, e apprezzava in tal senso il lavoro degli attori.

Preliminare al radicale cambiamento in atto nell'Unità 7 è la presa di coscienza di Leonard nelle due unità immediatamente precedenti, in cui capisce di non riuscire più a vivere in quel mondo di intrighi e sotterfugi senza tuttavia calcolare le conseguenze della sua nuova consapevolezza. Quando nell'Unità 6 si rivolge al suo padre adottivo Oldfield per confessare le trame intessute per conquistare il potere, vorrebbe essere onesto e gli parla della sua vita e delle sue esperienze interiori, gli rivela anche del tradimento di Dodd. In compenso riceve il tanto agognato posto nel consiglio di amministrazione e l'accesso all'eredità. Ma noi sappiamo che non è stato abbastanza onesto, che non ha detto tutto e Bond assimilava questo comportamento a quello di altri personaggi letterari: "He has the problem of Hamlet or Raskolnikov or the Karamazov brothers. He must come to know himself, to respond to the temptation to be extreme – in drama this means, of course, to create himself, and this means to create a new human reality in a changed world" ("ha il problema di Amleto, di Raskolnikov o dei fratelli Karamazov. Deve raggiungere la conoscenza di sé stesso, rispondere alla tentazione di essere estremo – nel teatro questo significa, ovviamente, creare sé stesso, e questo significa creare una nuova realtà umana in un mondo cambiato": Bond 2011). Amleto non può confessare un crimine che ancora non sa di covare dentro di sé, o almeno non ne è del tutto consapevole – come scrisse Bond, Amleto non aveva ancora letto Freud; Raskolnikov, invece, quasi supplica l'investigatore Porfiry di scoprire il suo crimine per potere espiare la sua colpa nella punizione,

vi è pur sempre un Dio con cui confrontarsi e che può garantire l'espiazione e la conseguente serenità d'animo. Un dio che nei *Fratelli Karamazov* Dostojevski non riesce a trovare, il mondo è già caduto in rovina e attraverso quei personaggi 'amletici', che rovistano tra le macerie accumulatesi, ne riesce a cogliere soltanto un esile barlume. Ma, come insisteva Bond, tutti questi personaggi, uomini moderni che cercano sé stessi, possono ancora trovare una risoluzione all'interno dell'universo Tragico classico – una morte che restituisca loro decoro e dia speranza ai vivi, una possibilità che viene invece negata ai contemporanei.

Ed è proprio questo il motivo della crisi che investe Leonard nell'Unità 7 quando confessa a Oldfield che ha tentato di ucciderlo. Alla stregua di Amleto o di Raskolnikov, la confessione di Leonard travalica il rapporto contingente ed è rivolta all'universo che, tuttavia, rimane in silenzio di fronte a questa richiesta dal confine estremo del tragico umano. Oltre, come scrisse Bond, è possibile solo la farsa: "Farce is the absence of the decorum of wounds and death. The definition of a joke is this: that it has no answer to the question" ("La farsa è l'assenza del decoro delle ferite e della morte. La definizione di una battuta di spirito è questa: che non ha risposta alla domanda": Bond 2011). D'altronde, Leonard non può nemmeno essere certo che Oldfield abbia ascoltato la sua confessione dato che, nella scelta registica di Ronconi, durante il suo lungo monologo siede sulla poltrona volgendo lo sguardo in direzione opposta alla scrivania a cui Oldfield siede mentre, ricurvo, legge il testamento. Nella versione ampiamente ridotta dai tagli decisi da Ronconi, il monologo arriva presto al punto in cui Leonard pronuncia forse la battuta più esplicativa di questa transizione: "I'll never try to kill you again: I've set us free. One last thing. This time I must say it all. I said I didn't kill you father. That's a lie. I did. You're dead. So am I. I won't hide it from you" ("Non proverò mai più a ucciderti un'altra volta: ho liberato tutti e due. Un'ultima cosa. Questa volta devo dire tutto. Ho detto di non averti ucciso padre. È falso. L'ho fatto. Tu sei morto. Anch'io lo sono. Non te lo voglio nascondere": Bond 1996)[6]. In questo preciso momento, nella messa in scena di Ronconi, Oldfield fa per alzarsi ma collassa e cade all'indietro riverso sulla sedia davanti alla scrivania su cui rimane bene in vista il testamento[7], Leonard non se ne accorge e continua a parlare, soltanto noi spettatori possiamo essere certi che il vecchio padre non lo ascolta. Da questo punto le aspettative del pubblico di continuare ad assistere a una riproposizione della tragedia classica della prima parte sono radicalmente disattese. Difatti, Bond scrisse a Ronconi che se avesse continuato su quella linea il racconto sarebbe divenuto falso e artificialmente oscuro, avrebbe riprodotto la banalità dell'Assurdo – nel porre una domanda invece di fornire una risposta – oppure avrebbe assunto la frivolezza del post-moderno, a suo avviso sarebbe divenuto il pacco dono del consumismo. Nella messa in scena di Ronconi, al contrario, aveva apprezzato proprio la capacità di evitare tutti i trucchi e gli inganni teatrali, che da spettatori ci si potrebbe aspettare a quel punto, perché aveva preso il problema sul serio. "Watching it in your production I felt I was, as a dramatist, being questioned by the world in which I lived", scriveva Bond, "did I understand it? And if I did, could I create the text of understanding? And if I did that, the problem is how to stage and act it, how to enact it" ("Guardandolo nella tua messa in scena, ho sentito che, come drammaturgo, ero interrogato dal mondo in cui vivevo", scriveva Bond, "lo capivo?

E se lo capivo, riuscivo a creare il testo di quella comprensione? E se l'ho fatto, il problema è come metterlo in scena e recitarlo, come rappresentarlo": Bond 2011).

Nella cruciale Unità 7, quindi, Bond riteneva che bisognasse mostrare come sono due cose che debbono cambiare: la natura della soggettività di Leonard e, di conseguenza, anche la natura del dramma che la contiene deve in maniera crescente divenire auto-consapevole. Nella lunga descrizione del tentato parricidio, Leonard crea una nuova forma di consapevolezza proprio come Amleto, attraverso i suoi soliloqui, riesce a entrare in quelle aree di sé che in precedenza erano impenetrabili. È così che Leonard riesce ad avvicinarsi a quello che Bond definisce un materiale umano grezzo, quello della realtà che ha intenzione di confessare, delle cose che popolano il paradiso e l'inferno e che nemmeno la filosofia può immaginare, come Amleto dice ad Orazio (Shakespeare, *Hamlet* I 5, 166-7). Il pubblico deve accorgersi del cambiamento in Leonard durante il lungo soliloquio sul corpo del padre morente anche se, pur avvertendone la qualità straniante, non ne comprende la natura. In questo momento del dramma Leonard esplora l'abisso della coscienza umana, quell'abisso che aveva introdotto nell'Unità 4 quando nel descrivere l'arma aveva mostrato il divario tra la natura esteriore della realtà, dell'efficienza tecnologica, e la profonda oscurità della coscienza umana. In questo percorso verso una conoscenza di sé, Leonard trascina anche il pubblico: l'esperienza soggettiva del parricidio si allarga fino ad includere gli spettatori, a entrare nella loro psiche attraverso la logica dell'immaginazione della realtà che la drammaturgia veicola. Questo processo crea una realtà nel presente della rappresentazione scenica che rivela ciò che altrimenti giace nascosto; ma attenzione, non si tratta di trascinare fuori il nascosto per rivelarlo perché, come sosteneva Bond, "the hidden is already in the present and in drama the present reveals it – the symptom becomes the cure (drama is not psychoanalysis)" ("ciò che è nascosto è già nel presente e nel teatro il presente lo rivela – il sintomo diventa la cura (il teatro non è psicoanalisi)" (Bond 2011). La lunghezza non convenzionale del monologo di Leonard è il segno del cambiamento nella natura drammaturgica del testo che deve seguire il cambiamento di Leonard, segnala al pubblico che deve assistere allo spettacolo in modo diverso. Per questo motivo Bond, nel rammaricarsi dei corposi tagli con cui Ronconi aveva accorciato il monologo di Leonard, riteneva che sarebbe stato più facile per il pubblico avvertire il cambiamento se lo avesse lasciato nella sua eccentricità. Purtuttavia espresse il suo apprezzamento per come Ronconi aveva controllato bene il momento successivo alla morte di Oldfield in cui lo spettacolo può rischiare di diventare una farsa – e non deve – e lo definì una delle mosse più attente e sottili della sua regia, ossia quando la tensione del Tragico si avvicina alla tensione del Comico. È la loro disposizione reciproca che produce la natura di una cultura, la sua moralità e la conoscenza di sé, osservava Bond, e il cambiamento nella loro relazione segna il mutamento dell'estrema serietà dell'essere umano e della umana responsabilità. È la rappresentazione della crisi nella connessione tra il passato classico e il presente di cui dava conto nelle due opere di Leonardo e Michelangelo. Ma in primo luogo il cambiamento deve essere rappresentato dagli attori. "This requires a text-of-situations which are critical and extreme", scrisse Bond, "and a director and actors who may enter the text and take it further than the

writer can. Your production did this and there are few other theatres where it could be done" ("Questo richiede un testo-di-situazioni che siano critiche ed estreme", scrisse Bond, "e un regista e degli attori che possano entrare nel testo e portarlo oltre ciò che lo scrittore può fare. La tua messa in scena ha fatto questo e ci sono pochi altri teatri dove questo potrebbe essere fatto": Bond 2011). È fondamentale che questo processo avvenga in teatro perché è sul palco che si può affrontare il contesto tragico, nella società si affronterebbero soltanto i sintomi, ma sulla scena si accede ai sintomi e così si può guarire. Si noti bene, tuttavia, non è possibile farlo in un qualsiasi tipo di teatro: "Se fosse rappresentato nel West End", ossia in un circuito commerciale dei teatri delle amenità, "strutturalmente non si andrebbe oltre la prima scena, con le due poltrone e il bicchiere di whisky", secondo Bond, "tutto verrebbe risolto e questa è la cosa più importante, *gli affari sarebbero salvi.* E la morale sarebbe: 'Come posso vivere appropriandomi dell'azienda in nome di principi etici'! ma ogni mia scena dice: 'No, non funzionerebbe'" (Tuaillon 2015, 168).

Per decidere come vivere bisogna interrogarsi in modo più radicale sulla realtà e bisogna prendersi la responsabilità di farlo con la stessa serietà tragica dei classici, non basta liquidare i cattivi per purificare il sistema. Al termine de *La compagnia degli uomini* non arriva Fortebraccio a risolvere la situazione. E il parallelo con *Amleto* si complica ulteriormente quando Leonard sembra assommare su di sé anche la figura dell'usurpatore Claudio quando, all'inizio dell'Unità 8, si domanda se sia stata la sua confessione a uccidere Oldfield: invece di trattenere le sue parole avrebbe continuato a "pouring my poison in his ear" ("versare il mio veleno nel suo orecchio": Bond, 1996). Bond ritiene che per ristabilire l'ordine, per creare la giustizia, bisogna portare i corrotti in tribunale e il palcoscenico è il luogo (*site*) pubblico e democratico della giustizia. Se è facilmente comprensibile per il pubblico notare la corruzione dei personaggi, è più difficile accorgersi che il testo parla di innocenza. Tutti vogliono aiutare Leonard, si umiliano davanti a lui come se inconsciamente volessero appropriarsi della sua innocenza, riconoscono in lui la capacità di porsi il problema di cosa voglia dire essere umano: "To find the means of staging and acting this is the task of modern drama. You and your actors did it in this production" ("trovare i mezzi per mettere in scena e recitare questo è il compito del teatro moderno. Tu e i tuoi attori lo avete fatto in questa messa in scena": Bond 2011). Con questa affermazione Bond riconosceva a Ronconi di essere riuscito a mettere in scena il contrasto chiave del testo, ossia quello tra la struttura ben definita del mondo degli affari e l'esperienza personale e poetica dei personaggi, e di averlo fatto vivere in un *dramatic site*.

In fondo le figure tragiche sono sempre innocenti perché cercano la giustizia non solo per sé ma anche per la comunità. Leonard con il sacrificio estremo del suicidio vuole denunciare e giustiziare qualcun altro. È in quel momento, come scrisse Bond, che il palco e la strada, l'immaginazione e la realtà diventano una cosa sola e la fine si presenta nel nostro inizio.

Note

[1] Ronald Bryden, nel recensire *Saved* sulle colonne del "New Stateman", aveva scritto che lo scopo di Bond con questo testo era quello di farci sbattere il grugno sul fatto che "the real new poor are the old poor plus television, sinking deeper in a form of poverty we do not yet recognise – poverty of culture" ("i veri nuovi poveri sono i vecchi poveri con l'aggiunta della televisione, e sprofondano sempre più in una forma di povertà che ancora non riconosciamo – la povertà di cultura": Little, McLaughlin 2007, 93).

[2] Sin dalla sua fondazione il Royal Court Theatre si era distinto per essere un teatro che si poneva consapevolmente in relazione alle problematiche e alle possibilità del presente. Questa sua vocazione a essere una struttura in continua evoluzione, intersecando e contrapponendo le diverse prospettive culturali, lo ha reso un punto di riferimento per gli autori che volevano continuamente ridefinire i criteri etici ed estetici della nuova drammaturgia.

[3] In Francia Bond risulta essere l'autore più rappresentato dopo Molière. Per le rappresentazioni in Francia, e più in generale in Europa, si veda Tuaillon 2015 e Billingham 2013, 15. Secondo quanto fa notare Graham Saunders, "*In the Company of Men*, dismissed by Anthony Jenkins when it was first presented in this country as 'a rambling, self-indulgent account of post-modern society', was a critical and commercial success in France, culminating in the play currently being adapted for a film project in a pseudo-documentary style, similar to Al Pacino's exploration of Shakespeare's *Richard III* in *Looking for Richard* (1996)" ("quando fu presentato per la prima volta in questo paese [nel Regno Unito, NdT], *In the Company of Men* fu criticato da Anthony Jenkins in quanto 'racconto vago e autoreferenziale della società postmoderna'; in Francia fu invece un successo di critica e anche commerciale, che culminò nell'adattamento del testo per un progetto cinematografico in stile pseudo-documentario, simile all'esplorazione di Al Pacino di *Riccardo III* di Shakespeare in *Looking for Richard* (1996)" (Saunders 2004, 261).

[4] La lettera è pubblicata sul sito personale di Edward Bond.

[5] Bond dal 1995 avviò una stretta collaborazione con la compagnia Big Brum per la quale scrisse anche numerosi testi.

[6] La traduzione è di F. Quadri e P. Faiella.

[7] L'auotre ringrazia l'Archivio del Piccolo Teatro di Milano nella persona di Silvia Magistrali per aver messo a disposizione una ripresa dello spettacolo.

Riferimenti bibliografici

Bas 2005
G. Bas, *A Glossary of Terms Used in Bondian Theatre*, in D. Davis (ed.), *Edward Bond and the Dramatic Child*, Staffordshire 2005, 201-220.

Billingham 2013
P. Billingham, *Edward Bond – A Critical Study*, London 2013.

Bond [1977] 1990
E. Bond, *Author's note – On Violence*, in Id., *Plays, One,* London [1977] 1990, 9-17.

Bond 1995
E. Bond, *Our theatre trivialises or generalises – both are forms of sleaze*, "The Guardian" (28 giugno 1995).

Bond 1996
E. Bond, *Plays, Five*, London 1996, edizione digitale.

Bond 2011
E. Bond, Letter to Luca Ronconi of Piccolo Teatro, on his production of Bond's *In the Company of M*en, (5 marzo 2011).

Lane 2010
D. Lane, *Contemporary British Drama*, Edinburgh 2010.

Little, McLaughlin 2007
R. Little, E. McLaughlin, *The Royal Court Theatre Inside Out,* London 2007.

Saunders 2004
G. Saunders, *Edward Bond and the Celebrity of Exile*, "Theatre Research International" 29.3 (2004), 256-66.

Tuaillon 2015
D. Tuaillon, *Edward Bond – la parola al drammaturgo*, Livorno 2015.

Vasta, Zanoli 2011
E. Vasta, R. Zanoli (a cura di), *Linguaggio, potere, dissimulazione. Conversazione con Luca Ronconi*, in Id., Programma di sala, 2011.

English abstract

Ronconi's production left a deep impression on Bond, as it managed to raise methodological questions that had preoccupied the playwright throughout his entire career – questions that he now saw emerging so clearly from his play thanks to that interpretation. In particular, Bond referred to a distinction found in his own writings: that between *set* and *site*, a key classification in his dramaturgy. For this reason, he wrote a long letter to Ronconi in which he expressed his appreciation, believing that Ronconi's staging had brought to light fundamental questions about human reality in modern society – issues that contemporary dramaturgy had always engaged with, and which he now saw surface within his idea of "dramatic site." The mix of impressions gathered during his stay in Milan led him to write to Ronconi: "Your production related to all these things. Drama seemed decent again".

keywords | Luca Ronconi; Edward Bond; dramatic site.

Il Silenzio dei comunisti

Genesi e messa in scena di una riflessione sulla fine della sinistra

Marco Di Maggio

Introduzione

Il Silenzio dei comunisti è uno spettacolo messo in scena per la prima volta da Luca Ronconi nel novembre 2006, a partire da un testo tratto da un piccolo volume dal titolo omonimo, uscito quattro anni prima per Einaudi. Il libro è una riflessione, sotto forma di dialogo epistolare, fra tre importanti figure della sinistra italiana della seconda metà del Novecento: Vittorio Foa, Miriam Mafai e Alfredo Reichlin (Foa *et al*. 2002).

Vista la natura del *Silenzio dei comunisti*, un dialogo su storia e memoria e una riflessione sul presente, si cercherà di inserire il libro e la *pièce* teatrale nel contesto italiano e internazionale del primo decennio del XXI secolo e di svolgere alcune considerazioni di carattere storiografico. Il libro e lo spettacolo saranno analizzati tramite la ricezione da parte della stampa generalista di sinistra. Dentro la ricostruzione del contesto sarà poi ricostruito il particolare angolo visuale del regista, cercando di cogliere gli effetti del passaggio dalla particolare forma e contenuto della parola scritta, quella epistolare, su temi di carattere socio-economico e storico, alla loro rappresentazione teatrale. Rappresentazione che avviene a distanza di quattro anni dalla pubblicazione del libro. In questo modo i pensieri del testo e la loro messinscena saranno analizzati come 'fatti': come fonte storica e rappresentazione di un'epoca e dei suoi mutamenti.

L'analisi sarà strutturata su tre assi: il contesto storico in cui l'opera nasce e quello in cui Ronconi decide di trasformala in una *pièce* teatrale; la ricezione del libro e dello spettacolo; la 'traduzione' del libro in opera teatrale, quindi il modo in cui il registra, a quattro anni di distanza dall'uscita del libro, riformula con linguaggio teatrale gli interrogativi che attraversano l'opera e il modo in cui tali interrogativi entrano in relazione con l'evoluzione della storiografia sul comunismo a cavallo fra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo.

Foa, Mafai, Reichlin, *Il Silenzio dei comunisti* e la fine della sinistra

Locandina, *Il Silenzio dei comunisti*. Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

Per cominciare è importante innanzitutto richiamare brevemente il profilo biografico dei tre autori del testo e protagonisti.

Foa, che è l'ideatore del libro e colui che dirige la discussione fra i tre protagonisti, è un classe 1910. Torinese, inizia la sua militanza politica nelle file di Giustizia e Libertà e del Partito d'Azione, di cui viene eletto deputato nella Costituente. Dopo lo scioglimento del partito nel 1948, si dedica all'attività sindacale nella Cgil e si iscrive al Partito socialista. Nel 1963-64 è fra i protagonisti della scissione socialista e della fondazione del Psiup (Agosti 2013). Dopo aver cercato costantemente di far dialogare il movimento operaio con alcune espressioni della nuova sinistra, negli anni Ottanta è senatore del Partito di unità proletaria, poi confluito nel Pci. Nel 1989-1991 sosterrà la svolta di Occhetto e aderirà al Partito Democratico della Sinistra, di cui sarà senatore fino al 1992.

Miriam Mafai, del 1926, nasce a Firenze in una famiglia di artisti. La madre, ebrea lituana, come molti era fuggita dai *pogrom* diffusisi in buona parte dell'Europa Orientale nel contesto della reazione alla Rivoluzione d'Ottobre. Aderisce alla resistenza antifascista a Roma nel 1943, ancora adolescente. Da quel momento diviene una militante comunista a tempo pieno, funzionaria, poi giornalista de "l'Unità". Anche lei sostiene con convinzione la svolta di Occhetto. Nel corso degli anni Novanta, attraverso i suoi scritti e la collaborazione con "La Repubblica" e "l'Espresso", prende posizione per il superamento dell'eredità della sinistra novecentesca in nome di una prospettiva europeista.

Alfredo Reichlin, nato nel 1925 a Barletta, è stato fra i più importanti dirigenti del Pci: cooptato da Palmiro Togliatti nel gruppo dirigente, lavora prima come giornalista poi come direttore de "l'Unità". Negli anni Sessanta diventa segretario della federazione pugliese e membro della Direzione del partito. Vicino a Pietro Ingrao, nel decennio successivo è fra i più stretti collaboratori di Enrico Berlinguer. Dopo la morte di quest'ultimo nel 1984, dirige il Centro studi di politica economica del Pci. Reichlin sostiene Occhetto ed è uno dei principali protagonisti della legittimazione politica e ideologica della Svolta. Nel 2006, quando *Il Silenzio dei comunisti* debutta in teatro, è il Presidente della commissione incaricata di redigere la Carta dei valori del Partito Democratico.

Si tratta, dunque, di tre profili diversi: Foa dirigente sindacale antistalinista e operaista, artefice del legame fra l'azionismo di sinistra, la nuova sinistra degli anni Settanta e i soggetti storici del movimento operaio; Mafai, quadro intermedio comunista; Reichlin alto dirigente del partito, incarnazione della linea di continuità che va da Togliatti a Occhetto passando da Berlinguer.

Tuttavia, è importante richiamare anche quelli che sono gli elementi comuni. In particolare due: il primo è che si tratta di dirigenti del movimento operaio e della sinistra italiana di estrazione intellettuale. Il ruolo degli intellettuali è infatti uno degli elementi che segna l'originalità del movimento operaio e, soprattutto, del comunismo italiano nell'ambito di quello internazionale lungo tutto il corso del Novecento. In numerosi passaggi del *Silenzio dei comunisti* emerge questa originalità attraverso due elementi. Il primo è il nesso fra movimento operaio e patriottismo e il rapporto fra intellettuali e popolo. Il Pci diventa l'attore della costruzione di questo doppio legame che, nelle specificità del contesto italiano della Resistenza, del secondo dopoguerra e della prima fase della Guerra fredda, costituisce il fondamento della sua dimensione di massa (Di Maggio 2023). L'altro elemento è che sia Foa, sia Mafai e Reichlin, nel 1989-1991, aderiscono e partecipano alla Svolta di Occhetto e condividono l'idea che con la fine della guerra fredda sia necessario superare il Pci: in modo diverso pensano che questo superamento debba passare per un esame critico della storia del partito, che chiuda definitivamente i conti con la Rivoluzione d'Ottobre. Reichlin in particolare, come accennato, è uno degli artefici della Svolta. Egli contribuisce a tradurre il bagaglio culturale del Pci nei termini necessari a definire l'indirizzo politico e ideologico-culturale del nuovo partito. Per il gruppo dirigente artefice dello scioglimento del Pci, il Pds avrebbe dovuto essere protagonista dello 'sblocco del sistema politico italiano'. Si trattava di costruire una sinistra che, finalmente affrancatasi dalla zavorra della guerra fredda, avrebbe dovuto percorrere la via nazionale ed europea basata sull'uguaglianza dei diritti e su una più equa forma di modernità (Di Maggio 2021). Gli autori del *Silenzio dei comunisti* condividono quindi il medesimo orientamento, che individua nella fine del socialismo reale un evento positivo, capace di trasformare la sinistra italiana in classe dirigente e protagonista dell'integrazione del Paese nella globalizzazione.

È nelle aporie di questa prospettiva che, all'alba del nuovo secolo, prende forma il dialogo a tre voci contenuto nel libro. Fra il 1998 e il 2002 infatti, si manifestano i primi segnali di quella che da alcuni storici sarà definita la "crisi dell'ordine neoliberale" costruito a partire dalla fine degli anni Settanta con l'ascesa al potere, nei paesi anglosassoni, di Ronald Reagan e Margareth Thatcher. Ordine che raggiunge il suo apice negli anni Novanta, dopo il crollo del blocco socialista - evento che sembra aprire le porte a un'epoca segnata dal trionfo dell'Occidente sul piano politico, economico e culturale – proprio con l'affermazione del pensiero liberal di provenienza anglosassone, incarnato da Bill Clinton e Tony Blair (Gerstle 2022).

Tuttavia, già alla fine del decennio questa rappresentazione inizia a mostrare le prime crepe: tra il 1997 e il 1998 esplode la crisi delle cosiddette "tigri asiatiche", nel 1999 scoppia la guerra nel Kossovo e si manifestano nuove forme di protesta in occasione dei vertici in-

ternazionali di governo della globalizzazione. L'11 settembre innesca la devastante spirale terrorismo-guerra. Per quanto riguarda il contesto italiano, il 2001 si chiude con la fine dell'esperienza dei governi di centrosinistra, il ritorno della destra guidata da Silvio Berlusconi e soprattutto con gli eventi del G8 di Genova, che segnano la consacrazione dell'altermondialismo come movimento di massa in Italia e non solo, ma anche la violentissima repressione scatenata contro di esso. La vittoria elettorale della destra vede inoltre, da parte di Berlusconi e dei media da lui controllati, un largo uso del paradigma anticomunista, collante di una serie di rappresentazioni utili a tenere insieme il blocco sociale della destra. Berlusconi si presenta come il salvatore della patria che rischia di finire nelle mani degli 'orfani' e dei 'nostalgici' del comunismo, ostili al mercato, alla famiglia e all'individuo, ma soprattutto invidiosi verso coloro che hanno meritatamente conquistato il successo a cui tutti aspirano, e che ciascuno può sognare di raggiungere attraverso l'impegno e il sacrificio individuale (Gentiloni Silveri 2024).

È, dunque, in questo scenario che prende corpo l'idea di una riflessione attorno alla memoria del comunismo e alla sua eredità. *Il Silenzio dei comunisti* si apre con le domande formulate da Foa: perché i comunisti "che hanno rappresentato un terzo del Paese, oggi sono silenti?" E perché, invece, nonostante il comunismo non esista più, continua a imperversare l'anticomunismo?

Fra fine maggio e inizio giugno 2002 "La Repubblica" e "l'Unità" parlano dell'uscita del volume. Sul giornale fondato da Eugenio Scalfari, Mario Pirani si concentra più sulle domande che sulle risposte degli autori, espressione del loro coraggio nel fare i conti con il passato in un momento storico in cui crescono le incertezze. Pirani recupera quello che è l'elemento principale della critica al Pci almeno dagli anni Sessanta in poi: il fatto che il movimento operaio italiano fosse stato egemonizzato da un partito che non poteva andare al governo a causa del suo legame con l'Unione Sovietica. È questo il "peccato originale" al centro dell'articolo di "La Repubblica" (Pirani 2002). Un paio di settimane dopo, sempre su "La Repubblica", Giorgio Ruffolo torna sul *Silenzio dei comunisti* in un articolo che parla anche di un altro libro, anch'esso appena uscito: quello di Giuliano Amato dal titolo *Tornare al futuro*. L'incipit del discorso è "l'ordine nuovo" della globalizzazione, che abbatte gli Stati nazionali e riduce gli spazi della politica. Il filo rosso che lega i due libri è una riflessione sulle nuove forme della politica intesa come "riformismo". La sinistra ha infatti avuto i suoi tempi migliori quando ha rinunciato ai "metaracconti rivoluzionari", cercando di migliorare il capitalismo. È questo il merito dei due libri: quello di interrogarsi sui nuovi spazi della politica. Unico modo per evitare che essa si trasformi in "populismo" (Ruffolo 2002).

Il 6 giugno, anche la recensione di Bruno Gravagnuolo su "l'Unità" è dello stesso tenore: il fatto che il Pci non fosse stato un partito compiutamente riformista ha costituito una zavorra lungo tutto il corso della sua storia, nonostante la sua esistenza abbia permesso l'integrazione delle masse popolari nella vita democratica della Nazione. L'autore sottolinea anche l'elemento alla base della scelta che segna tutta la vita politica dei tre autori: il nesso fra antifascismo

e patriottismo e il fatto che questo abbia spinto un'intera generazione di intellettuali verso l'impegno politico in favore della costruzione dell'Italia democratica (Gravagnuolo 2007).

Il libro, quindi, viene recepito dalla stampa progressista come un passo in avanti nella riflessione sulla memoria del Novecento, in continuità con il percorso fatto dal 1989 in poi. Il fulcro di questo percorso è la costruzione di una compiuta cultura "riformista" per la sinistra italiana che, recidendo il legame con il passato comunista, abbandoni definitivamente qualsiasi prospettiva di cambiamento radicale, "rivoluzionaria".

Da questo punto di vista un elemento comune alle recensioni citate è la scarsa attenzione alle pagine nelle quali gli autori si interrogano sul valore e sul significato del pacifismo nella storia della sinistra e del comunismo italiano. Quello della mobilitazione contro la guerra è un tema al centro dell'attenzione pubblica di sinistra dopo l'11 settembre e il riesplodere nel 2002 del conflitto israelo-palestinese. Attenzione ugualmente scarsa viene attribuita alle domande sulla globalizzazione e sulle forme di antagonismo sorte nel triennio precedente.

Non è un caso che la pubblicazione del *Silenzio dei comunisti* non sia oggetto di attenzione da parte di quella componente della sinistra italiana che, a partire dal 1989, in modi diversi, si era dapprima opposta allo scioglimento del Pci e poi aveva cercato di mettere in atto percorsi politici e culturali che miravano a una nuova sintesi fra l'esperienza del comunismo novecentesco e la critica alla globalizzazione neoliberale.

Luca Ronconi e il nuovo spirito del tempo. *Il Silenzio dei comunisti* a teatro

A quattro anni di distanza dall'uscita del libro, quando Ronconi mette in scena *Il Silenzio dei comunisti*, lo scenario è parzialmente cambiato: l'11 settembre ha innescato la spirale guerra-terrorismo e, nel mondo, il movimento altermondialista si è intrecciato con quello pacifista. In Italia, nella primavera 2003, il governo Berlusconi aderisce alla "Coalizione dei volenterosi" lanciata dal presidente americano George Bush e dal laburista britannico Tony Blair per aggredire e abbattere il regime Saddam Hussein, con il falso pretesto del possesso di armi di distruzione di massa e del sostegno al terrorismo islamico. Nel marzo 2003, secondo la BBC, nel mondo scendono in piazza contro la guerra dagli 8 ai 6 milioni di persone. In Italia, dove da centinaia di migliaia di finestre sventolano le bandiere della pace, si svolge a Roma una manifestazione alla quale partecipa un milione di persone. La stampa internazionale inizia a definire il movimento pacifista la vera seconda "superpotenza" in grado di ostacolare lo smantellamento degli organismi di governo multilaterale globale basati sul diritto internazionale e la deriva guerrafondaia dell'unipolarismo occidentale post guerra fredda.

Mentre il movimento contro la guerra irrompe sulla scena, il quadro politico e sociale italiano è attraversato da un'imponente ondata di manifestazioni contro i tentativi del governo di abolire l'articolo 18 dello Statuto dei lavoratori. Pacifismo e lotta contro la flessibilizzazione del mercato del lavoro costituiscono il terreno per un incerto confronto fra "sinistra riformista" e "sinistra radicale" che, nelle elezioni del maggio 2006, porterà alla precaria vittoria dell'Unione guidata da Romano Prodi e alla nascita di un nuovo governo di centrosinistra (Gentiloni

Silveri 2024). È in questo contesto politico, sociale e culturale, dentro il quale le forme di opposizione e di critica radicale si incontrano contraddittoriamente con le ipotesi riformiste di governo della globalizzazione nate negli anni Novanta, che si inserisce la messa in scena del *Silenzio dei comunisti*. Essa fa parte di un progetto più ampio: al regista viene affidato il compito di coordinare una serie di spettacoli nell'ambito delle Olimpiadi della Cultura organizzate in occasione dei Giochi Olimpici invernali di Torino. Il *Progetto Domani*, affidato al Teatro Stabile di Torino, è una serie di cinque spettacoli: *Il Silenzio dei comunisti*, *Troilo e Cressida* di Shakespeare, *Lo specchio del diavolo*, testo commissionato a Giorgio Ruffolo su sviluppo e progresso, B*iblioetica: dizionario per l'uso*, sui temi della bioetica (siamo negli anni degli scontri su clonazione e fecondazione assistita) e *Atti di guerra* di Edward Bond, ambientato in uno scenario postatomico.

Prima di affrontare il modo in cui Ronconi 'traduce' il libro è utile analizzare la ricezione dello spettacolo da parte della stampa di sinistra e indicare gli elementi di continuità e di discontinuità con il modo in cui era stato accolto il libro qualche anno prima.

Domani è oggetto di discussione e polemica politica sulla stampa di sinistra. Sulle pagine di "Liberazione", quotidiano di Rifondazione Comunista, è criticata la decisione dell'amministrazione di centrosinistra torinese, guidata Sergio Chiamparino, di affidare un finanziamento di sette milioni e mezzo di euro a un unico progetto coordinato da un solo regista. Una scelta ritenuta funzionale a una politica culturale che penalizza lo sviluppo 'orizzontale' di progetti radicati nel territorio e la crescita di realtà culturali e artistiche ad esso legato. La critica si inserisce nel quadro dei rapporti burrascosi fra sinistra riformista e sinistra radicale piemontese. Rifondazione sostiene, infatti, la mobilitazione contro l'alta velocità Torino-Lione, e critica duramente le amministrazioni di centrosinistra della regione Piemonte e del comune di Torino per le politiche di ristrutturazione urbana messe in atto in occasione delle olimpiadi, giudicate funzionali ai processi di gentrificazione dei centri urbani e contrari alle esigenze delle classi popolari. Da questa polemica si sfila "il manifesto", "quotidiano comunista", che, come si è visto, non aveva dedicato attenzione all'uscita del libro. Su *Domani* e sulla messinscena del *Silenzio dei comunisti* il giornale esprime un giudizio positivo. Nell'inserto culturale "Visioni" Gianfranco Capitta evidenzia la massiccia presenza di giovani a Moncalieri, a fronte della quale risalta la totale assenza dei leader della sinistra locale e nazionale. Il progetto di Ronconi è paragonato allo sfoglio di un giornale: memoria, guerra e bioetica, portati sulla scena in tempi di "presenzialismo televisivo" generano un eccezionale impatto culturale. Con la sua regia Ronconi "sgombra il campo alle polemiche" e presenta un'opera teatrale di grande qualità artistica, importante contributo alla comprensione della realtà (Capitta 2006a/2006b e Gregori 2006a).

Anche il resto della stampa di sinistra dedica molto spazio alla *pièce*: "La Repubblica" si concentra sul successo di critica e di pubblico di *Domani* e soprattutto del *Silenzio dei comunisti*, con il Piccolo di Milano e il comune di Sesto san Giovanni che fanno di tutto per avere per primi lo spettacolo dopo l'uscita piemontese (Capitta 2006b). Il quotidiano romano pubblica

anche un pezzo di Mafai, nel quale la scrittrice ripercorre la genesi del libro e riprende alcune sue riflessioni sul passato. Insomma, a fronte di numerosi articoli di promozione dello spettacolo, a differenza di quanto fatto quattro anni prima, "La Repubblica" non riprende il filo della riflessione sulla sinistra (Bandettini 2006 e Mafai 2006).

Di diverso tenore invece "l'Unità", che si concentra sul rapporto fra presente, passato e futuro. Riportando alcune dichiarazioni degli attori, sottolinea uno degli interrogativi centrali dell'opera: perché il comunismo sia stato in grado di mobilitare le energie di milioni di uomini e donne e abbia incarnato, nonostante le "distorsioni del socialismo reale", la spinta al cambiamento politico e sociale? Come si vedrà meglio nell'analisi delle *Note di scena* di Ronconi, gli artisti raccontano come il regista abbia loro proposto di interpretare la parte calandosi nel testo, più che nel personaggio. Dice la Paiato-Mafai:

> Sarò un'attrice che riflette dal basso su ciò che l'intellettuale propone. Ma l'energia, la lucidità di queste persone mi hanno colpito anche se quel tempo, quella gente di cui si parla non torneranno mai più. E anche se in giro pare esserci sempre una gran paura dei "comunisti" magari rinfocolata ad arte, è necessario andare avanti, guardare al futuro (Gregori 2006b).

Il 6 febbraio, dopo la rappresentazione di Sesto San Giovanni, il giornale pubblica un'intervista a Reichlin. Come accennato, egli aveva fatto parte di quella componente della classe dirigente comunista che, al momento del crollo del socialismo reale, aveva indicato quale principale compito della sinistra quello di correggere le storture della globalizzazione assicurando la "governabilità del sistema" (Di Maggio 2019). Nel commentare la messinscena del *Silenzio dei comunisti* egli sembra ritornare criticamente su questo orientamento: "Se malgrado gli errori del passato – dice l'anziano dirigente comunista – non si ha l'aspirazione verso qualcosa di più grande allora tutto diventa governabilità, pensiero unico dove sono i mercati che decidono" e, citando Togliatti – figura che aveva conosciuto una sorta di oblio, talvolta di *damnatio memoriae*, negli anni Novanta – afferma:

> Ci sono tre presenti: il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro. Il presente non esiste se non c'è il passato, il futuro non esiste se non c'è il presente e, a sua volta, il presente esiste in quanto il passato gli consegna dei problemi in cui noi siamo immersi e che ci spetta risolvere [...] La grande illusione delle forze moderate è che con la sconfitta del comunismo finisse anche la sua storia. Ma la teoria che i mercati governano, i tecnici gestiscono e i politici vanno in tv perché la politica è un sottoprodotto dell'economia, ha fallito (Gregori 2006c).

A differenza del contesto di quattro anni prima dunque, in cui esce il libro di Foa, Reichlin e Mafai, la messinscena del *Silenzio dei comunisti* sembra inserirsi in uno scenario in cui sorgono i primi interrogativi sulla crisi della globalizzazione e all'interno del quale si tende a valorizzare maggiormente una riflessione meno ideologica e liquidatoria sul lascito del Pci. Lo spettacolo parte da questo intento di riflessione e rappresentazione del rapporto fra passato e presente. Come dichiara lo stesso Foa, la forza del progetto è quella di allargare lo spazio dell'"agire politico" in "arte" e, in questo modo, trasformarlo in una "riflessione che va oltre il presente" (Foa 2007, 188).

La scelta del luogo, innanzitutto: prima le ex Fonderie di Moncalieri e poi l'Hangar autoveicoli di Sesto San Giovanni, due scenari post industriali situati in vecchie roccaforti della classe operaia e della sinistra. L'ambientazione: tre ambienti che si muovono sul palco, in ciascuno dei quali recita uno dei protagonisti. Questa innovativa soluzione scenografica rappresenta tre luoghi spogli, cantieri, dove permangono segni di un passato quasi indistinto, ma che attendono di essere riempiti con un presente che guarda al futuro, ma che fatica a nascere. Come indicato dal regista nelle *Note di scena* "l'ambiente rappresenta piuttosto un'epoca e non un luogo del passato" (Giammarini 2007, 220). Ancora nelle *Note*, Ronconi sottolinea come "sarebbe un errore se ci fosse un'identificazione fra ambiente e personaggi" perché i tre ambienti nel quale si muovono i personaggi "sono un luogo del passato, un luogo della memoria, dunque non un luogo del presente". Suggerisce agli attori di "essere dei visitatori o degli ospiti di quei luoghi" e, al tempo stesso, "di trovare il modo giusto di abitarli" (Giammarini 2007, 220).

Il registra cerca così di costruire e rappresentare uno *spazio storico*, nel quale la ricostruzione e la narrazione del passato diviene la rappresentazione del rapporto fra il passato (il luogo della memoria) e il presente (gli attori che interpretano i personaggi che a loro volta riflettono sul passato). Ed è proprio nella scelta degli attori protagonisti e nelle indicazioni ad essi fornite dal regista che si sviluppa quella che potremmo definire una dimensione storiografica della rappresentazione teatrale. Luigi Lo Cascio per Foa, Fausto Russo Alesi per Reichlin e Maria Paiato per Mafai sono tre interpreti giovani, che non hanno coincidenza anagrafica con i protagonisti del libro. Ronconi parte da questo dato "ineliminabile" (la differenza anagrafica): si tratta di creare "un rapporto con un presente che si è formato in anni in cui voi non eravate ancora nati":

> [...] le parole che pronunciate non devono possedere necessariamente quella precisa consapevolezza propria di chi è l'autore delle cose di cui parla, bensì l'incertezza, la discontinuità, la contraddittorietà di chi riceve un'argomentazione o la rielabora a modo suo. Cercate di restituire il testo così come lo avete ricevuto voi da lettori, senza esprimere opinioni (Giammarini 2007, 206).

Per questo – prosegue il regista – "il soggetto è il testo" e non i personaggi, e il presupposto è "cosa il testo dice a voi tre?" (Giammarini 2007, 205).

Al centro, quindi, vi è il rapporto fra passato e presente, che, però, a differenza del libro, non è più soltanto letto e interpretato da uomini e donne del Novecento, che riflettono sulla Storia attraverso la loro memoria, ma il modo in cui tre giovani nati alla fine del XX Secolo guardano a questa riflessione e vi costruiscono la *loro* rappresentazione della Storia e della memoria. Ronconi sottolinea come "ci può essere un certo grado emozionale nel ricordare, nel dire "io c'ero", ma ce ne può essere uno altrettanto emozionale nel dire "io non c'ero". Al posto della nostalgia nel ripercorrere un'esperienza vissuta, che tra l'altro risulterebbe un pochino patetica, ci può essere la curiosità, o anche la nostalgia, per qualcosa che non si è vissuto" (Giammarini 2007, 206).

Lo storico inglese Eric Hobsbawm, nelle prime pagine della sua celebre sintesi sulla storia del Novecento – *Il Secolo Breve* – scrive che quando si affronta un'epoca di cui sopravvivono testimoni oculari, entrano in gioco e si scontrano (o, nel migliore dei casi, si integrano) visioni diverse della storia che si intrecciano con il presente e con la memoria e con il suo portato di "nostalgia". Per questo la storia del Novecento può essere definita una "zona crepuscolare": ovvero un'immagine incoerente, solo parzialmente percepita, del passato; a volte confusa, a volte apparentemente precisa, sempre trasmessa grazie a un misto di cose apprese sui libri e di memoria di seconda mano modellata dalla tradizione pubblica e privata (Hobsbawm [1994] 1997, 15 e ss.). Questa zona crepuscolare è onnipresente nella nostra vita, sia nella dimensione pubblica, quella di cittadini, sia nella dimensione privata, quella delle abitudini degli usi e costumi dei linguaggi.

La messinscena del *Silenzio dei comunisti* è impregnata di questo carattere "crepuscolare", nel quale è presente anche il tema della "nostalgia", che è stato recentemente oggetto di riflessione storiografica. Nel suo libro *Malinconia a sinistra* lo storico Enzo Traverso riflette sul valore della nostalgia come elemento consustanziale alla elaborazione della memoria delle classi subalterne. La nostalgia è parte dello "sguardo dei vinti" sulla storia, da sempre più articolato e complesso rispetto alla "storia dei vincitori" e per questo fecondo di una rielaborazione critica del passato (Traverso 2016).

Questa temperie emerge nella rappresentazione ronconiana del *Silenzio dei comunisti* e la si ritrova nella scelta dei brani del libro che compongono il testo dello spettacolo. Essi riprendono fedelmente il testo originario ma dalla selezione emerge la volontà di valorizzare lo sforzo dei tre autori di avanzare nella riflessione sul legame passato-presente-futuro (*Il Silenzio dei comunisti*, Materiali drammaturgici, Busta 59, Fascicolo 1, ASAC, Archivio Luca Ronconi).

In primo luogo la questione della memoria: l'eredità del Pci, il suo rapporto con l'esperienza sovietica, le ragioni dell'adesione di tanti giovani intellettuali e di gran parte delle masse popolari italiane al comunismo, la concezione della rivoluzione, sono i nodi attorno ai quali ruota il rapporto fra passato e presente. Nelle parole dei tre protagonisti l'adesione al comunismo diventa una questione nazionale, di riscatto di una patria ferita e umiliata dal fascismo. Allo stesso tempo il comunismo è anche il mezzo attraverso il quale le classi popolari accedono alla politica, alla partecipazione democratica, esercitano la sovranità. Una sovranità dalla quale erano state a lungo escluse. L'ascesa del fascismo infatti, è proprio l'esito di questa volontà di esclusione (*Il Silenzio dei comunisti*, Materiali drammaturgici, Busta 59, Fascicolo 1, ASAC, Archivio Luca Ronconi).

Queste considerazioni richiamano le acquisizioni che la storiografia sul comunismo va facendo negli stessi anni. Secondo le quali dentro il processo di stalinizzazione degli anni Trenta e Quaranta si determinano processi molteplici di nazionalizzazione del comunismo, che sono alla base dell'affermazione di partiti che, in varie forme (si parla di "comunismi" al plurale), saranno protagonisti sia dei processi di decolonizzazione (comprese le rivoluzioni cinese, vietnamita, cubana) sia della costruzione dei sistemi dello spazio sovietico, sia, infine, della

minoritaria affermazione del comunismo come fenomeno di massa nei paesi a capitalismo avanzato (Francia e Italia in particolare) (AA.VV. 2000, Pons 2013 e Traverso 2021).

In questa cornice si inseriscono le riflessioni sulla concezione della rivoluzione dei comunisti italiani e sul rapporto con l'Urss. I protagonisti dicono di non essere mai stati rivoluzionari, nel senso della rivoluzione intesa come rottura violenta e che si realizza in un breve lasso di tempo. La rivoluzione per i comunisti italiani si risolve – appunto – nella conquista della sovranità per le masse popolari, nel miglioramento delle loro concrete condizioni di vita. Ma – si chiedono - questo è riformismo, è la socialdemocrazia? Su questo si sviluppa la riflessione sul comunismo italiano: la sua funzione nella storia nazionale è stata quella di rappresentare la politica, sociale e culturale capace di organizzare l'esercizio della sovranità delle masse popolari di fronte alla volontà delle classi dirigenti di escluderle dall'esercizio della sovranità stessa.

È su questo punto però, che si incontra anche il suo limite: il legame con l'Urss e con il socialismo reale infatti, diventa la barriera invalicabile all'esercizio pieno di questa sovranità. Non tanto gli equilibri della guerra fredda, ma piuttosto l'adesione a una prospettiva antidemocratica come quella sovietica sarebbero l'elemento che determinano il "blocco" del sistema politico italiano e l'incapacità comunista di riconoscere le ragioni degli altri, dei socialisti in primo luogo.

Su questo punto la riflessione sul legame del Pci con il socialismo sovietico resta, dunque, quella sviluppatasi nel dibattito degli anni Novanta. *Il Silenzio dei comunisti* assume in maniera parziale, circoscritta al ruolo del Pci nel contesto italiano, le letture sistemiche che individuano nella spinta delle masse popolari innescata dalla Rivoluzione d'Ottobre l'elemento che determina l'allargamento degli spazi di democrazia del capitalismo in Occidente tramite lo stato sociale e la democrazia di massa; l'affrancamento di enormi settori della popolazione mondiale dalla povertà e dalla schiavitù tramite la modernizzazione autoritaria nei regimi di socialismo reale e nei paesi del sud del mondo. Agli inizi degli anni Novanta, nel già citato *Secolo Breve*, Hobsbawm afferma che la funzione storica del comunismo è segnata da un paradosso: il movimento nato con la Rivoluzione del 1917 aveva come obiettivo la distruzione del capitalismo ma, anziché distruggerlo, ha costretto quest'ultimo ad autoriformarsi.

Reichlin riconosce questo paradosso nella funzione nazionale del Pci, ma non riesce ad allargarlo ad una dimensione più ampia, che inserisca l'esperienza italiana nel quadro del fenomeno comunista nella sua dimensione globale. Il giudizio su Togliatti è espressione di questa lettura del rapporto fra comunismo italiano e comunismo internazionale che riduce il "paradosso" alla sola dimensione italiana. Togliatti – dice Reichlin – è il simbolo "tragico" del limite del Pci: egli è stato per tutta la sua vita un dirigente di primo piano del movimento comunista internazionale e l'artefice del ruolo nazionale di quello italiano. Nell'interpretazione della figura del leader comunista, il ruolo storico del Pci all'interno del comunismo internazionale del secondo Novecento si riduce sostanzialmente alla fedeltà all'Unione Sovietica. Anche questa una lettura prevalente nella storiografia degli anni Novanta.

A partire dal secondo decennio degli anni Duemila gli storici hanno approfondito la specificità "riformatrice" o "riformista" del comunismo italiano. Riconoscendo nel Pci l'artefice e il capofila della ricerca del tentativo di conciliare comunismo e democrazia, diritti sociali e libertà dell'individuo e di favorire il superamento di una concezione sovietocentrica (entrata in crisi nel 1956) del movimento rivoluzionario mondiale, che fosse in grado di far convivere diverse anime e tendenze in una uova forma di internazionalismo e di convivenza pacifica fra gli stati e fra i popoli (Di Maggio 2021 e Pons 2021).

Mafai invece, chiude i conti con il Novecento riprendendo le parole dell'allora leader dei Democratici di sinistra (al momento della pubblicazione del libro) e del neonato Partito Democratico (ai tempi della messinscena) Walter Veltroni, secondo il quale il sogno del comunismo era illiberale, ed è stata una tragedia quella di coloro che per quel sogno si sono sacrificati.

Sulla base di queste considerazioni sul passato, i protagonisti si confrontano sul presente e sul futuro: Foa interroga Mafai e Reichlin sul pacifismo – "è una posizione morale o politica?" - sulle forme della politica ai tempi della globalizzazione.

Il pacifismo – dice l'anziano dirigente della Cgil – è al centro dei movimenti di critica al capitalismo sin dai tempi della guerra del Vietnam, ma "i comunisti sono mai stati pacifisti?". E distingue fra pacifismo come posizione morale e non violenza come pratica politica. Siamo agli inizi della trasformazione della "guerra asimmetrica" dei primi decenni della globalizzazione. La guerra diviene "premente" e investe in forme diverse tutta la società globalizzata (Flores, Gozzini 2024). Nella riflessione messa in scena da Ronconi si scorge il carattere dilagante e angosciante della questione della guerra, che sempre più impregnerà la storia e la vita civile dei decenni successivi. I tre si pongono il problema dell'efficacia di movimenti pacifisti, che assumono una dimensione prettamente etico-morale. In questi interrogativi si scorge la questione, sempre più urgente nell'epoca della globalizzazione, della necessità di nuove forme di internazionalismo.

Guerra e fine dell'ordine internazionale basato sul diritto, questione ecologica, crisi della rappresentanza democratica e della politica, nella messinscena delle pagine del *Silenzio dei comunisti* si rafforzano gli interrogativi che sorgono dalla crisi della globalizzazione neoliberale.

Da donne e uomini del Novecento, i tre protagonisti guardano alla ricostituzione di un'idea forza scomparsa con la crisi del comunismo. La quale, coniugando la libertà e una concezione del lavoro come realizzazione dell'individuo, sappia di nuovo porre al centro la politica come partecipazione e perseguimento di un'idea del mondo, un'idea che vada oltre la gestione dell'esistente. Solo in questo modo – dice Foa – sarà possibile scegliere "fra un mondo di possibilità e un mondo di fallimenti".

Il movimento scenico, costellato da silenzi riflessivi cui si succedono irruente riflessioni tratte dal testo, restituisce l'obiettivo del regista di soffermarsi sul rapporto fra passato e presente ma anche sulla difficoltà, per chi cerca di leggere criticamente il passato, di indicare una di-

rezione per il futuro. Ronconi esorta gli attori a fare attenzione a non scivolare in un tono "saccente" e allo stesso tempo a non caricare emotivamente, rischiando di scivolare nel "patetico". Esorta a mantenere un atteggiamento di "ingenuità": senza una identificazione piena degli attori con i personaggi. Pur coinvolti emotivamente, gli interpreti devono partire da una condizione di "ignoranza" (Giammarini 2007, 217). Atteggiamento, quello indicato da Ronconi, che può essere accostato al metodo storico. Ogni ricerca storica infatti, è il rapporto fra il passato e il presente dello storico. E lo storico deve porsi rispetto all'oggetto della sua ricerca con un atteggiamento dubitativo, di ingenua ignoranza (Marrou [1954] 2024).

Questa indicazione è ripresa nella testimonianza di Luigi Lo Cascio, il quale legge *Il Silenzio dei comunisti* e la sua rappresentazione come "l'inizio di una ricerca". Il testo infatti, è interpretato da attori formatisi alla fine del "Secolo breve". Per questo la messinscena di Ronconi pone un parziale elemento di discontinuità rispetto al libro e alla sua ricezione. Nella scelta dei brani che compongono la drammaturgia, in quella degli attori e nelle indicazioni a loro fornite dal regista, nella costruzione della scenografia, si riscontra un elemento che approfondisce un *intento*, quello di una nuova ricerca sul passato e sulle rappresentazioni del comunismo del Novecento, che si ritrova solo tratteggiato nel libro, più legato alle rappresentazioni degli anni Novanta. Quest'intento appare in sintonia con gli sviluppi della riflessione critica sul comunismo sviluppatesi nell'ultimo ventennio.

Riferimenti bibliografici

AA. VV. 2000
AA.VV., *Les siècle des communismes*, Paris 2000.

Agosti 2013
A. Agosti, *Il partito provvisorio. Storia del Psiup nel lungo Sessantotto italiano*, Roma-Bari 2013.

Bandettini 2006
A. Bandettini, *Tra storia, sogni e domande Ronconi ci porta nel domani*, "La Repubblica" (10 novembre 2006) .

Capitta 2006a
G. Capitta, *Domani. Un puzzle*, "il manifesto" (1 febbraio 2006).

Capitta 2006b
G. Capitta, *L'utopia si tuffa nel quotidiano*, "il manifesto" (8 febbraio 2006).

Di Maggio 2019
M. Di Maggio, *Reichlin e la fine del Pci*, in *Alfredo Reichlin. Una vita*, a cura di M. Salvati, Roma 2019.

Di Maggio 2021
M. Di Maggio, *The Rise and Fall of Communist Parties in France and Italy. Entangled Historical Approaches*, Basingstoke 2021.

Di Maggio 2023
M. Di Maggio, *Pci e intellettuali. Un tentativo di tematizzazione storiografica*, in “Erreffe. La Ricerca folklorica” 78 (2023), 97-108.

Flores, Gozzini 2024
M. Flores, G. Gozzini, *Parchè la guerra*, Roma-Bari 2024.

Foa *et al*. 2002
V. Foa, M. Mafai, A. Reichlin, *Il Silenzio dei comunisti*, Torino 2002.

Foa 2007
V. Foa, *Intervento*, in C.M. Giammarini (a cura di), *Luca Ronconi. Progetto Domani*, Milano 2007.

Gentiloni Silveri 2024
U. Gentiloni Silveri, *Storia dell’Italia Contemporanea.1943-2023*, Bologna 2024.

Gerstle 2022
G. Gerstle, *The Rise and Fall of the Neoliberal Order. America and the World in the Free Market Era*, New York 2022.

Giammarini 2007
C.M. Giammarini (a cura di), *Luca Ronconi. Progetto Domani*, Milano 2007.

Gravagnuolo 2007
B. Gravagnuolo, *C’erano una volta i comunisti*, “l’Unità” (7 giugno 2007).

Gregori 2006a
M.G. Gregori, *Ronconi costa troppo? Liberazione attacca. Il Comune: lui vale la spesa*, “l’Unità” (6 febbraio 2006).

Gregori 2006b
M.G. Gregori, *Comunisti italiani, almeno sul palco*, “l’Unità” (18 gennaio 2006).

Gregori 2006c
M.G. Gregori, *Reichlin: “Non sono un comunista pentito. Un mondo migliore resta l’obiettivo”*, “l’Unità” (6 febbraio 2006).

Hobsbawm [1994] 1997
E.J. Hobsbawm, *Il Secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi* [*The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, UK/U.S. 1994], trad. di B. Lotti, Milano 1997.

Mafai 2006
M. Mafai, *Gli utopisti son tornati*, “La Repubblica” (31 ottobre 2006).

Marrou [1954] 2024
H.-I. Marrou, *La conoscenza storica* [*De la connaissance historique*, Paris 1954], traduzione di A. Mozzillo, Bologna 2024.

Pirani 2002
M. Pirani, *Compagni che taccio*, “La Repubblica” (24 maggio 2002).

Pons 2013
S. Pons, *La rivoluzione globale. Storia del comunismo internazionale*, Torino 2013.

Pons 2021
S. Pons, *I comunisti italiani e gli altri: visioni e legami internazionali nel mondo del Novecento*, Torino 2021.

Ruffolo 2002
G. Ruffolo, *L'ordine nuovo che sfugge alla sinistra*, "La Repubblica" (7 giugno 2002).

Traverso 2016
E. Traverso, *Malinconia a sinistra. Una tradizione nascosta*, Milano 2016.

Traverso 2021
E. Traverso, *Rivoluzione, un'altra storia*, Milano 2021.

English abstract

Il Silenzio dei comunisti is a theatrical production first staged by Luca Ronconi in November 2006, inspired by a small book of the same title, published four years earlier. The book is a reflection, in the form of an epistolary dialogue, between three important figures of the Italian left in the second half of the twentieth century: Vittorio Foa, Miriam Mafai, and Alfredo Reichlin. In this article, both the book and its theatrical adaptation will be analyzed through the reception of the left-wing generalist press. As part of the contextual reconstruction, Ronconi's production will then be examined, aiming to explore the effects of the transition from the written word – its form and content, addressing socio-economic and historical themes – into theatrical form. Furthermore, Ronconi's production takes place four years after the publication of the book. In this way, the contents of the text and its staging will be analyzed as "facts" – as historical sources and representations of an era and its changes.

keywords | Memory; Italian Communism; Luca Ronconi; Vittorio Foa; Alfredo Reichlin; Miriam Mafai.

Alle radici del contemporaneo

Le regie goldoniane di Luca Ronconi attraverso le fonti d'archivio

Arianna Frattali

Un Ronconi 'antigoldoniano'. Le prime regie

Luca Ronconi firma la regia de *I due gemelli veneziani* (2001)[1] e *Il Ventaglio* (2007)[2] dopo aver assunto la direzione artistica del Piccolo Teatro e della Scuola di recitazione, raccogliendo, nel 1999, quasi mezzo secolo di eredità lasciata da Giorgio Strehler e Paolo Grassi, storici fondatori dell'istituzione teatrale milanese. Il regista accetta infatti l'incarico "nel pieno della sua maturità artistica e poetica" (Gregori 2011, 6), dopo le sperimentazioni del Laboratorio di Prato e la direzione di altri due Teatri Stabili (a Torino e Roma), inaugurando così "l'ultima fase creativa della sua lunga esistenza" (Ronconi 2019, 373). In questo periodo, agli inizi degli anni Duemila, iniziano a emergere due importanti nuclei di riflessione che, se da un lato si concentrano sull'idea di un teatro stabile pensato nell'ottica di continuità, lunga prospettiva e impegno con un gruppo fisso di attori, dall'altro si focalizzano sul lavoro di scavo profondo nel testo drammatico, quest'ultimo inteso come "qualcosa da sviscerare, da ricreare, da ricostruire [...], ricercando i più sottili legami che lo uniscono non solo al suo tempo, ma anche al nostro" (Gregori 2011, 6).

Le stagioni teatrali che seguono, pur orientandosi lungo queste due direttrici (continuità e attenzione al testo) portano in scena tuttavia spettacoli diversissimi fra loro, ispirati ai classici meno frequentati, come a quelli antichi, ai grandi temi della società alle soglie del nuovo secolo, alla drammaturgia di matrice non drammatica (Marchetti 2016), ai nuovi linguaggi della scena. Di questi anni sono infatti il *Progetto sogno*, ispirato a Calderón de la Barca, il *Progetto Greci*, il percorso interno a Shakespeare (dal visionario *Sogno di una notte di mezza estate* al crepuscolare e disilluso *Mercante di Venezia*), la riflessione sulla scienza del *Professor Bernhardi* di Schnitzler, la cinematografica *Lolita* (su sceneggiatura di Nabokov per Stanley Kubrick), la moltiplicazione dei luoghi e del tempo nello spazio scenico di *Infinities*.

Alla riflessione sui classici appartengono *I due gemelli veneziani* e *Il Ventaglio*, che rileggono però testi poco frequentati dalla regia novecentesca, in cui le vicende dell'intreccio drammatico mettono in luce la psicologia dei personaggi e il formarsi di caratteri più moderni, quasi ottocenteschi. Goldoni resta infatti un classico molto particolare "le cui inquietudini, irrisolutezze, e anzitutto la stessa dimensione della 'mercenarietà' della scrittura teatrale, rendono più ambiguo, profondo e in maniera volta per volta differente, 'contemporaneo'" (Vescovo 2019, 12). Questa peculiare caratteristica presente nelle commedie goldoniane di poter

essere continuamente interrogate rispetto alle questioni poste dalla contemporaneità interseca in maniera diretta, nelle regie ronconiane, la linea che unisce il testo drammatico alla scena viva.

Nel segno di Goldoni era stato del resto l'esordio registico di Ronconi, l'11 dicembre del 1963, con il dittico *La putta onorata, La buona moglie*, (sotto il nome comune de *La buona moglie*), al Teatro Valle di Roma. Si tratta (insieme a *I pettegolezzi delle donne*) del primo blocco di testi dell'autore "dedicato all'esplorazione degli ambienti popolari con presenza di 'elementi pittoreschi'" (Joly 1989, 20). Nato dalla proposta della compagnia detta dei 'Nuovi Giovani', cui appartenevano Corrado Pani, Gian Maria Volontè, Carla Gravina, Ilaria Occhini, il regista stesso (che recitò nel ruolo di Arlecchino) e sua cugina, Maria Teresa Albani, lo spettacolo rimase tuttavia in cartellone per soli quindici giorni, assumendo i connotati di una vera e propria catastrofe economica (Ronconi 2019, 95-96). In quegli anni infatti, nonostante il grande successo degli allestimenti di Giorgio Strehler e Luchino Visconti, il drammaturgo veneziano non richiamava molto il pubblico e "l'impianto realistico degli spettacoli dei maestri recenti" era mantenuto, ma al contempo scavalcato da questo nuovo esperimento registico "nella direzione di una crudezza e di una pesantezza lontane dalle ricercatezze calligrafiche e dalle immagini poetiche e malinconiche cui si stavano abituando gli spettatori" (Cavaglieri 2003, 25). In tale contesto, la regia ronconiana sceglieva di eliminare gli elementi tradizionali esteriori delle maschere, con l'intenzione di presentare un Goldoni "senza nessuna di quelle ricercatezze estetiche o critiche [...] divergenti dalla tradizione viste in quegli anni" (Quadri 1973, 22). Risultò dunque un allestimento dal sapore *noir*, in cui il regista lasciava il posto "a una commedia moderna", dove a contare realmente erano "i caratteri, i sentimenti le situazioni" (Gregori 2007, 97). Le luci crepuscolari proiettate all'improvviso sulla scenografia di Lorenzo Ghiglia, fatta di scorci lagunari, grovigli di piccole strade e minuscoli salotti, contribuivano a creare quello che Franco Quadri definì "uno spettacolo livido, truculento, selvaggio" (Cavaglieri 2003, 24), se non addirittura 'antigoldoniano'.

Nonostante l'insuccesso, Ronconi rimase legato a questo allestimento d'esordio, tanto da sceglierlo per la sua prima regia televisiva offerta dalla RAI, nel 1976, con il titolo di *Bettina. La buona moglie*, film che presentava interpreti nuovi, accentuando il senso di falsità, chiusura claustrofobica, calore soffocante, voglie inespresse già presenti nella versione teatrale, mentre la macchina da presa assumeva una forte connotazione narrativa. Si confermò pertanto una via che sarà percorsa anche in seguito con *La serva amorosa* e *I due gemelli veneziani*, testi che presenteranno delle zone grigie, e delle prolissità, seguendo un ritmo e una scrittura "diversi da quelli generalmente riconosciuti come goldoniani, ossia caratterizzati da musicalità e rapidità" (Cavaglieri 2003, 24).

Dopo ventidue anni, nel 1986, il regista scelse dunque *La serva amorosa*, trilogia dedicata alla serva Corallina (Alberti 2004, 147-148), confermando, ancora una volta, la propria attrazione verso testi poco noti e poco praticati sui palcoscenici italiani, testi in cui potesse essere privilegiato lo scavo interiore nelle psicologie intime dei personaggi (Bosisio 1994, 213). Le

maschere di Commedia dell'Arte perdevano così, progressivamente, la loro connotazione di fissità, mentre la scenografia si presentava scarna ed essenziale, con costumi privi di marche storiche e cronologiche. La recitazione dilatata, tesa a valorizzare il significato di ogni singola parola, vedeva la sparizione del congedo di Corallina in onore della virtù femminile, eliminando così il canonico lieto fine, per sottolineare, al contrario, la condizione di solitudine della protagonista. Come osservato da Roberto Tessari rispetto a questo allestimento, ciò che il verbo drammaturgico di Goldoni non aveva inteso esplicitare si dischiudeva attraverso "gli strumenti non verbali della teatralità: un taglio di luce, essenzialmente, ma, ancora, una notazione rumoristica" (Tessari 1986, 19). In questo modo, la funzione spaziale astratta assunta dal grande contenitore scenico affermava, nel suo complesso, il senso di un'usura indeterminata, che rappresentava tuttavia un'altrettanto indeterminata potenzialità metamorfica. Il teatro assumeva così i connotati di "una grande macchina elementare: antica ma efficace a risucchiare via dal grande contenitore tutti i contenuti d'un goldonismo tradizionale" (Tessari 1986, 20).

L'identità nello specchio. *I due gemelli veneziani*

Sulla stessa linea interpretativa ed estetica si colloca la scelta de *I due gemelli veneziani* nel 2001, prima messinscena goldoniana di Ronconi al Piccolo Teatro e prima nella sala storica Paolo Grassi. Si tratta ancora una volta di un testo appartenente al periodo 'preriforma' (Bosisio 2001, 17-29) scritto da Goldoni nell'intermezzo pisano (1745-1748), appena prima di legarsi a Medebach. È il periodo in cui il drammaturgo iniziava ad aprire (stando alle sue memorie) "il gran libro del mondo" con la creazione di personaggi, non più riconducibili a tipologie 'fisse' (Ferrone 1975, 84;1990 e 2011), ma costruiti a partire dall'indole naturale degli attori. In questo specifico caso, modellò il duplice personaggio di Zanetto/Tonino sulle capacità del comico Cesare D'Arbes, eccellente nel ruolo di Pantalone, azzardando un difficile passaggio dalla vecchia farsa all'improvviso alla nuova commedia. La metamorfosi goldoniana di Pantalone, in particolare, fu infatti il cardine ideologico di uno spostamento in chiave realistica dei ruoli teatrali, che investì progressivamente l'intero sistema delle maschere dell'Arte (Tessari 1986, 27), con decisivi cambi di toni e di rappresentazione sulla scena. Così, mentre la coppia Pantalone-Brighella fu attratta, commedia dopo commedia, nell'orbita interpretativa dei caratteri seri, l'Arlecchino "stracciato" e impersonato da Giovanni Crippa nell'allestimento del 2001 continua a costituire nei *Gemelli* un caso a sé, necessitando, se non di lazzi acrobatici, almeno di un forte contrappunto comico.

I due gemelli veneziani è dunque una commedia scritta per un solo attore, ma animata da un principio-guida dipendente da una coreografia d'insieme, quest'ultima intesa come movimento collettivo che precipiti progressivamente i personaggi nella follia. Il climax semantico è infatti pronunciato da Pancrazio, nella scena VIII dell'Atto III: "La pazzia si è resa universale: chi è pazzo per vanità, chi per ignoranza, chi per orgoglio, chi per avarizia. Lo sono per amore e dubito che sia la mia pazzia molto maggiore d'ogn'altra". Si tratta quasi di un epitaffio della Commedia dell'arte, che sopravvive solo nelle maschere di Colombina, Brighella e Arlecchino, ma anche in uno dei due gemelli, il bergamasco Zanetto. Non a caso, Ronconi fa assumere a

questo personaggio (interpretato da Massimo Popolizio) connotazioni caricaturali e addirittura 'animalesche', come dimostrano le note sul copione[3] della scena VII, quando, in posizione carponi: "va ad affacciarsi strisciando", procedendo "a quattro zampe", per cingere le caviglie della sua 'promessa' Rosaura. Con la morte di Zanetto sulla scena – avvelenato da Pancrazio che, scoperto, si suiciderà – questo testo si conferma una commedia dal sapore *noir* in cui Ronconi preferisce "puntare sull'equilibrio tra la farsa e il dramma" (Ronfani 2001), decretando infine la morte fisica, non solo del personaggio principale (molto insolita in un contesto comico) ma anche quella simbolica della maschera primigenia.

Già all'interno del testo, Goldoni inserisce nel sistema dei personaggi due distinte categorie, che in parte corrispondono all'ennesima variazione dei tipici eroi della commedia barocca e in parte propongono figure più naturali e complesse. Pancrazio (Riccardo Bini), di ascendenza nobiliare, è una delle figure più torbide del teatro goldoniano in genere (Alberti 2004, 83-86), caratterizzato da una doppiezza che lo rende una sorta di 'nipotino' padano del Tartufo di Moliére, mosso solo dal denaro. Le coppie di 'Innamorati' sembrano provenire dal dramma serio per musica, mentre all'imprevedibilità di Rosaura (Manuela Mandracchia) si affianca la subdola falsità del Dottor Balanzoni (Antonello Fassari), avvocato bolognese in Verona, che funge da mezzano per la propria (presunta) figlia mosso da avidità e avarizia. Nella scena VI dell'atto I, le note di regia tagliano proprio le ultime frasi di circostanza rivolte dal dottore a Rosaura a proposito del promesso sposo Zanetto, terminando la scena sulla frase "è un poco sciocchерello, ma ha de' quattrini" e collocando così, in posizione chiave, una delle parole che ispirano, a livello semantico, l'intera messinscena. Al contrario dello sciocco, caricaturale e 'animalesco' Zanetto, il gemello Tonino rappresenta invece il nuovo prototipo dell'eroe goldoniano, portavoce di un'etica borghese veneziana della quale il drammaturgo sembra essere, appunto, strenuo difensore (Bosisio 2001, 29). Sul retro del copione, in corrispondenza del terzo ed ultimo atto, una lunga annotazione esplicita infatti il punto di vista del regista a proposito del confronto tra due modi di fare teatro che si rivela in questa commedia: "Tonino è uno sguardo di un nuovo teatro sul vecchio teatro, scimmiotta il manierismo. Lelio nella Scena VII con Tonino non deve essere un retore, è uno che nel barocchismo resta impigliato. La caricatura nasce nel modo di pensare non nel modo di esprimersi".

A livello drammaturgico, si tratta dunque di un testo che raccoglie in nuce i primi fermenti del progetto di riforma teatrale, con tre atti costruiti secondo l'esplicito intento di superare i limiti della Commedia dell'arte, per aprirsi a un più libero e diretto rapporto con il reale. Lo schema della commedia degli equivoci è pertanto rivisitato, non concedendosi un tradizionale lieto fine, ma semmai una doppia morte (quella di Zanetto e di Pancrazio). Sembrano inoltre essere anticipati alcuni temi contemporanei di denuncia sociale, come la squallida ferocia dei rapporti famigliari, la corruzione delle istituzioni e la degradazione dell'eros, senza tuttavia forzare del tutto il copione di quella che nasce come una commedia leggera, quasi un *divertissement*. Piuttosto, esiste un contrappunto drammaturgico che coniuga alla esasperata evasione nel comico puro l'impietoso sguardo sui vizi e malvezzi di un'italietta provinciale. Lo stesso regista dichiara infatti (Ronconi 2001, 45) come la principale difficoltà nel mettere in scena questo

1 | @Luigi Ciminaghi, *I due gemelli veneziani*. Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, Archivio Piccolo Teatro di Milano.

testo consista proprio nel trovare il giusto equilibrio tra i diversi toni che esso di volta in volta viene a toccare.

L'immagine-guida è rappresentata dai gemelli, che Ronconi traduce simbolicamente attraverso la presenza e il moltiplicarsi dell'oggetto dell'illusionismo per eccellenza, lo specchio, usato in funzione metonimica [Fig. 1]. Nel copione annotato da Claudio Longhi (assistente alla regia) sono in effetti numerose le indicazioni in proposito fin dalla prima scena, dove le scritture a margine relative alla scenografia collocano sul fondo del palco lo specchio di Colombina, mentre a destra della platea è previsto lo specchio di Rosaura, che duplica di fatto la generica 'toeletta' davanti alla quale Goldoni aveva immaginato sedute le due donne. Il nucleo tematico prevalente sembra essere proprio l'"identità nel labirinto" (Capitta 2001, 15), ovvero lo sdoppiamento dell'identità stessa, che vanta illustri precedenti teatrali in Plauto, Shakespeare e Andreini, come del resto dichiarato dallo stesso autore nella prefazione alla commedia. Tuttavia, anche se la trama sembrerebbe ruotare principalmente su due persone (i due gemelli appunto), la macchina della drammaturgia sottostante è ben evidenziata dalla coreografia d'insieme. Sotto la sapiente direzione ronconiana, prendono vita infatti geometrie già insite nel testo drammatico, attraverso un moto perpetuo degli attori che sottolinea le interconnessioni fra i personaggi. Le numerose didascalie annotate a mano sul copione puntano dunque,

sin dalla scena d'apertura tra Colombina e Rosaura, sui motivi del movimento e della seduzione ("Colombina passando saltella e tocca forte le chiappe"), rendendo così molto dinamica la situazione statica prevista dall'autore in apertura di sipario.

Per quanto riguarda la scelta degli interpreti, nell'intervista che Ronconi rilascia a Claudio Longhi, il regista dichiara come la programmazione del 2001-2002 sia concepita "in funzione della creazione di un gruppo stabile di attori [...], gruppo all'interno del quale abbiamo anche voluto concedere spazio ai giovani allievi della scuola del Piccolo" (Ronconi 2001, 43). Tuttavia, nel doppio ruolo del protagonista, sceglie un attore di comprovata esperienza, Massimo Popolizio, indirizzandolo verso un'interpretazione che lo vuole "un po' Jerry Lewis, un po' Dean Martin" (Bandettini 2001, 49). Illustre precedente era stato Alberto Lionello nella versione di Luigi Squarzina per lo Stabile di Genova del 1963, in cui la stessa società ipocrita era rappresentata da due prospettive diverse. Tuttavia, se Lionello distingueva Zanetto da Tonino attraverso l'uso di due oggetti – impugnando prima un ombrello e poi una spada – Popolizio non si avventura mai in elementi di tipo simbolico, prediligendo l'uso del linguaggio corporeo, come voce e gesto, e attribuendo uno stile naturale e pacato a Tonino ed uno stile buffonesco e caricaturale a Zanetto (Cordelli 2001, 5).

Mentre la scenografia creata da Margherita Palli riflette il tema del doppio attraverso un labirinto di armadi coperti di specchi con diversi gradi di opacità, andando a costruire un impianto visivo a più livelli, quello musicale si concentra sulla costruzione di leitmotiv di archi che individuano i personaggi. Già nella scena II del I primo atto colpisce infatti il copione annotato puntualmente con una serie di indicazioni e di disegni schematici riguardanti il movimento degli specchi e degli armadi, mentre la dicitura "musica veloce" accompagna la presenza di alcuni personaggi come Brighella, nella scena V. Ronconi effettua dunque nuove scelte teatrali proprio a partire dall'analisi filologica del testo e con una grande consapevolezza della critica goldoniana, portando in scena una commedia sofisticata con uno scorcio analitico che esplicita e sottolinea i vari significati sottesi al testo stesso. A livello stilistico, si conferma come *I due gemelli veneziani* appartengano alla stessa chiave interpretativa già usata ne *La serva amorosa*, cioè tragica e comica insieme: un misto di farsa, melodramma, commedia nera, Commedia dell'arte e dramma vero (Gregori 2011, 35).

L'emergere del sottotesto. *Il Ventaglio*

Nel 2007 va in scena al Piccolo Teatro *Il Ventaglio*, commedia scritta nel 1763 quando Goldoni si trovava a Parigi, dove, pur disponendo di una compagnia interessante e variegata, incontrava serie difficoltà a far eseguire il suo repertorio agli attori della Comédie Italienne, perché poco propensi a recitare parti che non rientrassero nello stile all'improvvisa (Tanant 2007, 36). Posto di fronte alla necessità di tornare alla composizione di commedie a soggetto, il drammaturgo "attinse largamente alla sua opera anteriore riducendo a canovaccio molte commedie scritte" (Joly 1973, 99) e scrisse il copione (mai rinvenuto) de *Il Ventaglio* in francese, seguendo prevalentemente lo schema di una *pochade* (Alberti 2004) che non ebbe tuttavia grande successo. L'anno successivo, rimise mano alla commedia, inviandola nel

1765 a Vendramin in Italia, ma questa volta scritta in italiano con le battute completate e i dialoghi integrati, progettando una “complessa articolazione delle scene simultanee e parallele” (Fabiano 2019, 165) e immaginando queste ultime mai vuote e sempre abitate dai comici. Ultimo testo scritto in lingua italiana, *Il Ventaglio*, non arrivò comunque alla fine del Carnevale ed ebbe una scarsa fortuna, almeno fino al ventesimo secolo.

Luigi Squarzina, che la mise in scena al Teatro Argentina di Roma nel 1979, osservava come si trattasse dell’unico lavoro goldoniano intitolato a un oggetto. Sul ventaglio si focalizza infatti l’intera drammaturgia, descrivendone l’*iter* dal momento in cui cade di mano a Candida a quello in cui ritorna nelle sue mani, dopo aver messo in moto un meccanismo comico altamente instabile, e disseminato di equivoci e fraintendimenti. Un ventaglio accidentalmente caduto scatena infatti una tempesta emotiva fra i personaggi e scompiglia le loro reciproche relazioni, rivelandosi di natura quasi magica e fiabesca nelle sue potenzialità comunicative, che sembrano travalicare quelle del tessuto verbale (Ronconi 2007, 13).

2 | Manifesto, *Il Ventaglio*. Archivio Piccolo Teatro di Milano.

L’allestimento ronconiano del 2007 si colloca in un crocevia di anniversari, tra il sessantesimo della nascita del Piccolo Teatro e il tricentenario della nascita di Goldoni [Fig. 2] – autore centrale nell’avventura culturale dell’istituzione teatrale milanese – durante una stagione che ospita la messinscena di ben quattro spettacoli a lui dedicati, fra i quali si ricorda anche la fortunatissima *Trilogia della Villeggiatura* di Toni Servillo. Il tessuto linguistico è stato sicuramente uno dei motivi della scelta (Bordin, Scannapieco 2009, 192), poiché l’ambientazione di Case Nuove colloca gli eventi a metà strada fra Milano e Venezia, slegando il dettato verbale da altri usati in precedenza, come la lingua francese e il dialetto veneziano. In questo spettacolo, gli attori sembrano non appoggiarsi infatti all’espressività della parola per veicolare i sentimenti, ma ricercano nel sottotesto la reale motivazione interiore del proprio personaggio, affidandosi prevalentemente al linguaggio del corpo. Ronconi inoltre rallenta il ritmo del testo e l’impianto fortemente dinamico previsto dall’autore, facendo recitare molte didascalie ambientali agli attori *freezati* sul palcoscenico e cancellando nel copione[4] molte delle numerosissime didascalie d’azione previste in origine dal drammaturgo.

Dal punto di vista dei personaggi, sopravvivono alcuni tipi sociali presenti nelle commedie precedenti, i cui tratti caratteristici appaiono tuttavia smorzati: l’aristocrazia è rappresentata da un Conte bonario, ma tra le nuvole – ormai fuori tempo e fuori luogo nell’interpretazione di Massimo De Francovich – mentre Giulia Lazzarini (la cui presenza può essere letta come un

omaggio alle regie strehleriane) interpreta una vedova senza figli con il compito di combinare un matrimonio vantaggioso per la nipote Candida, rimasta orfana in giovane età.

Il Barone del Cedro, interpretato da Giovanni Crippa, racchiude anch'egli un'aura di un tempo ormai passato, con un risvolto decisamente comico che lo colloca su una linea di continuità interpretativa con il ruolo di Arlecchino nei *gemelli*, seppure molto smorzato nei tratti caricaturali. In omaggio alla commedia barocca sono presenti ancora due coppie di Innamorati costituite, rispettivamente, da Evaristo e Candida, Crespino e Giannina, che per unirsi nel finale dovranno tuttavia superare una serie di peripezie ed accidenti. Il ventaglio infatti, acquistato da Evaristo come pegno d'amore per Candida, finisce nelle mani di Giannina, muovendo l'intreccio verso direzioni inizialmente impreviste che ne ritardano la risoluzione finale.

Nella lunga (quanto insolita) didascalia ambientale del I atto, in cui Goldoni prevede la disposizione dei personaggi nei vari luoghi deputati (Candida e Gertruda sulla terrazza, Evaristo e il barone al caffé, Timoteo dentro la sua bottega e Giannina vicino alla porta), compaiono nel copione significative cancellature che annullano le indicazioni di movimento, tracciando così, in maniera più sintetica, la situazione di apertura. In generale, come già riscontrato nel copione dei *Gemelli*, la messinscena de *Il Ventaglio* tende ad asciugare il testo drammatico eliminando parte delle didascalie d'azione, le battute ridondanti e le espressioni obsolete, al fine probabilmente di preservare solo il valore informativo e comunicativo della battuta stessa, rendendo così più chiara nelle indicazioni la disposizione prossemica e spaziale degli attori sulla scena.

A livello di sistema dei personaggi, la messinscena ronconiana concentra evidentemente l'attenzione, sin dall'atto I, su una coppia anomala rispetto alle due previste, quella che vede protagonisti Evaristo e Giannina – amici sin dall'infanzia, ma divisi dal ceto sociale – e lo fa mettendo in evidenza l'attrazione erotica che scorre sotterranea fra loro attraverso i contatti fisici stretti fra i due attori che li interpretano (Raffaele Esposito e Federica Castellini). D'altro canto, il rapporto di Evaristo con Candida (Pia Lanciotti) appare fisicamente e prossemicamente molto distaccato e lontano rispetto a come dovrebbe essere fra due innamorati; questa distanza emotiva sembra trovare riscontri anche nell'impianto scenografico: il giardino del caffè di Limoncino, che secondo il testo drammatico dovrebbe essere adiacente a quello della casa di Candida, viene posto infatti dalla scenografa Margherita Palli sul lato diametralmente opposto del palco (Alonge 2010, 121-122). Nella stessa direzione procedono le annotazioni sul copione relative alla scena XIII del II atto, quando, accanto alle battute di Evaristo, seguono alcune note relative al suo timore di un rifiuto da parte di Candida: "Ma se Candida non si lascia da me vedere e se per avventura non si affaccia alle sue finestre, se, [nota: *questo è l'apice della tensione*] vedendomi ricusa di ascoltarmi, se la zia glielo vieta [nota: *questo è per deviare la tensione*], sono in un mare di agitazioni, di confusioni". Sempre Evaristo pronuncia la battuta, rivolgendosi a Giannina, "voi conoscete il mio cuore, voi siete testimonio dell'amor mio", mentre la nota del copione esplicita che, in realtà, il testimone di un amore 'anomalo', in quel momento, è lo stesso Crespino, che sta origliando di nascosto ed è travolto dalla gelosia.

L'impianto scenografico che Margherita Palli realizza per questo spettacolo è dominato da linee orizzontali, quasi a sottolineare l'esigenza di sintesi e chiarezza che contraddistingue la messinscena molto 'geometrica' di una commedia che è in realtà assai complessa da agire, almeno nelle intenzioni iniziali di Goldoni. A una situazione scenica che il drammaturgo concepisce come mai 'disabitata', la Palli risponde con l'ideazione di uno spazio unico pensato quasi come una 'piazzamondo' di ascendenza rinascimentale, dove si configuri la possibilità di incontro nello stesso luogo, ma siano previste anche delle nicchie in cui accadono contemporaneamente altre cose (Herry 2007, 25). Sono di questo tipo, a titolo di esempio, l'osteria di Coronato, la casa di Gertruda, la bottega di Timoteo, ma anche il giardino del caffè, sul quale si affaccia la finestra di Candida e il giardino di Susanna. Il modo secondo cui sono costruite le scene a vista obbliga così lo spettatore ad immaginare quelle poste fuori campo (Herry 2007, 25), conferendo ulteriore profondità alla sequenza di *tableaux* già previsti dalla drammaturgia goldoniana (Joly 1989, 16).

La centralità di un oggetto scenico frivolo e solitamente marginale, usato in funzione metonimica e simbolica, trova inoltre concretezza visiva nel 'volo' fisico del ventaglio sul palcoscenico; i suoni diegetici (più appartenenti ai codici della rumoristica) ideati da Hubert Westkemper sottolineano infatti proprio i temi del volo e della tempesta. Nelle annotazioni presenti sul copione è indicata, in apertura del III atto, la dicitura "tuono", a seguire la battuta iniziale del Conte rivolta al Barone in cui quest'ultimo paventa una *liason* segreta fra Evaristo e Candida che sconvolgerebbe i propri piani matrimoniali nei confronti della ragazza. Indicazioni relative al "vento" accompagnano invece la battuta della merciaia Susanna "Non credeva che il mio ventaglio avesse da passare in tante mani", rafforzando ulteriormente anche dal punto di vista uditivo il nesso causale fra ventaglio e tempesta. Nel finale si arriva di fatto alla sospirata ricomposizione nei due matrimoni previsti, ma soffia un gran vento sul palcoscenico; il copione riporta infatti una nota a mano, dopo la battuta in cui Candida dichiara la propria gioia per l'*happy end*: "respiro 1,2,3 come da inalazione", sottolineando l'atto di tirare un respiro di sollievo. Attraverso una modalità teatrale fortemente simbolica, il regista sceglie dunque di rendere visibile, fra ironia e serietà, la relazione fra il leggero sventolamento di un ventaglio e il potenziale reale che esso possiede nell'operare un sommovimento generale a livello di impulsi e di intenzioni nascoste.

Dal labirinto alla tempesta. Due spettacoli a confronto

Ronconi si congeda dunque da Goldoni affrontando, negli anni Duemila, due testi assai lontani cronologicamente, nella composizione e negli intenti artistici: uno collocato prima della Riforma del teatro e l'altro, tempo dopo, durante il soggiorno parigino, ma entrambi ambientati in luoghi differenti da Venezia e Parigi. Il 'teatro del mondo' modellato dalla lingua dei *Gemelli* appare come un ambiente multiforme, dove ognuno parla una lingua diversa dall'altro; la differenza dialettale distingue infatti Tonino da Zanetto, mentre Pancrazio è connotato da una sofisticatezza nell'uso della parola che consolida la sua credibilità, nascondendo le sue reali (cattive) intenzioni. Questo 'concerto' di voci molteplici sapientemente orchestrato dal regista conduce lo spettatore a distinguere le dinamiche della storia, mentre i personaggi rimangono

sordi alle differenze dialettali (come quella tra Tonino e Zanetto), trincerandosi nell'equivoco dello scambio di identità. Se ne *I due gemelli* il linguaggio multiforme fa dunque emergere il problema dell'incomunicabilità, l'uniformità linguistica de *Il Ventaglio* porta lo spettatore a concentrarsi maggiormente sul linguaggio corporeo dell'attore, veicolo privilegiato del sottotesto e quindi dei sentimenti espressi e inespressi dal testo.

A livello tematico, la questione della crisi identitaria diviene *trait d'union* delle due messinscene. In entrambe infatti i personaggi vengono messi di fronte alla questione, appunto, ma l'elemento che la genera è diverso nelle due commedie. Ne *I due gemelli* a scatenare la crisi è l'incontro tra i due fratelli, mentre ne *Il Ventaglio* è il fisico e metaforico passaggio dell'oggetto di mano in mano a modificare comportamenti e intenzioni di ciascuno. Se circostanze fortuite e casuali pongono i personaggi di fronte al fatto di non sapere realmente chi siano, solo l'osservazione delle relazioni instaurate nel fatto teatrale, sotto gli occhi dello spettatore, può farli avvicinare alla loro reale identità, rendendo ancora una volta 'il mondo del teatro' disvelatore del 'teatro del mondo'.

Il paesaggio visivo in cui Ronconi inserisce i due spettacoli, avvalendosi, in entrambi i casi, della macchina scenografica ideata da Margherita Palli, è pressoché antitetico: *I due gemelli* si collocano infatti in una scenografia claustrofobica e ambigua, che trova giusta accoglienza nella sala storica ristrutturata del Teatro Grassi, mentre l'impianto scenico aperto e arioso de *Il Ventaglio* si dispiega nelle enormi possibilità logistiche e meccaniche di quella nuova del Teatro Strehler. La prima ha una scena chiusa, stipata di armadi e specchi e illuminata da luci fioche; la seconda invece è ampia, con scarsi arredi, dominata da colori chiari e luminosi. Lo scoperchiamento finale (di memoria strehleriana) causato dal vento nel terzo atto svela inoltre un fondale a finestre altissime, che, simile ad una serra (elemento ricorrente nella simbologia ronconiana, se pensiamo a *Spettri*), accentua ulteriormente l'atmosfera di apertura. Anche a livello cromatico, gli appropriati costumi settecenteschi disegnati da Vera Marzot per *I due gemelli* prediligono colori scuri (come il color granata indossato da Massimo Popolizio), accentuando l'atmosfera di chiusura, mentre gli abiti *ton sur ton* in tutte le nuances di marrone e grigio ideati da Gabriele Meyer per *Il Ventaglio* contribuiscono a conferire ulteriore luminosità all'insieme.

Riguardo alla prossemica, le geometrie relazionali si confrontano da un lato con lo spazio ristretto dei *Gemelli*, mentre dall'altro con la vastità spaziale pensata per *Il Ventaglio.* Nel primo caso non esiste infatti grande libertà di movimento per gli attori, mentre la struttura labirintica permette delle entrate e delle uscite di scena particolarmente d'effetto. Nel secondo allestimento, al contrario, lo spazio scenico è talmente grande che la reazione di un attore può essere ininfluente per il pubblico, se il nucleo di azione è collocato dalla parte opposta del palcoscenico. Per quanto riguarda il codice mimico e gestuale, Ronconi usa in entrambe le messinscene indicazioni di tipo realistico, come si evince dalle numerose annotazioni sui copioni che procedono nella direzione di tagliare la maggior parte delle didascalie d'azione presenti nel testo goldoniano, focalizzando l'attenzione del pubblico solo sui movimenti princi-

pali. Nei *Gemelli* si riscontra una gestica naturale nella maggior parte dei ruoli, anche in quelli relativi alle maschere come Brighella e Colombina, mentre l'Arlecchino di Giovanni Crippa non esibisce alcuna capacità acrobatica, proponendo così una versione di sé più realistica, che non trascura tuttavia gli elementi di tradizionale comicità. Ne *Il Ventaglio* la quasi totale abolizione delle maschere prevista già dalla drammaturgia goldoniana apre ancor più facilmente la strada ad un codice espressivo naturale e moderno, che privilegia la rappresentazione delle contraddizioni interne ai personaggi rispetto all'esecuzione fissa dei tradizionali 'lazzi' sulla scena.

Il codice sonoro legato alla dizione degli attori è, al contrario, antimimetico e antinaturalistico in entrambe le messinscene: Ronconi aveva infatti da tempo sviluppato una modalità di enunciazione del testo drammatico, in cui la dizione risultasse "di preferenza spezzata, rallentata, dilatata, fino a giungere ad una vocalità analitica tesa a scavare a fondo all'interno della parola" (Cavaglieri 2003, 139). In questo modo si offre allo spettatore uno scorcio che sonda tutte le possibilità semantiche contenute nella battuta, anche se spesso questa modalità conduce a una riduzione del coinvolgimento emotivo nella vicenda. I due spettacoli in questione non sono esenti dall'applicazione di questo codice, fatte salve infatti le parte dialettali de *I due gemelli*, che richiedono un loro specifico andamento ritmico e musicale; spesso l'enunciazione fa mostra di una gamma di possibilità impensate, conducendo lo spettatore attraverso imprevisti toni interrogativi, pause, cambi di volume e di registro e rivelando spesso, nelle pause previste dal copione de *Il Ventaglio*, le intenzioni secondarie dei personaggi.

In conclusione, come dimostrano queste due ultime prove, la regia di Ronconi si contraddistingue per lo scavo a fondo nei testi goldoniani, che scardina il ritmo dell'impianto drammaturgico originario al fine di farne emergere nuovi significati; si discosta infatti sia dalle letture tradizionali, con i loro settecentismi di maniera, che dalle grandi messinscene novecentesche firmate dai maggiori esponenti della regia critica. Interrogando ancora una volta i classici a partire dai quesiti posti dalla contemporaneità (De Michelis 2008), Ronconi costruisce i due spettacoli senza affidarsi al dettato scritto, ma facendo emergere ciò che lo sottende, asciugando la lingua dei dialoghi e rendendoli più attuali. Alla storia rappresentata sul palcoscenico si affianca quella, sotterranea e parallela, prodotta dalle reali intenzioni dell'inconscio umano, che una regia come quella ronconiana, intesa come "seconda creazione" (Perrelli 2005, ma anche Alonge 2006, 133-140), porta alla luce senza inutili forzature del testo drammatico. Ne risulta, in genere, "un Goldoni crudo, talvolta sferzante per il suo intenso, veritiero e mai scontato nell'approccio alla realtà" (Scalise 2016, 45); che non trascura la comicità, poiché non rinnega la tradizione della Commedia dell'Arte, ma è al tempo stesso consapevole di come il ridicolo scaturisca spontaneamente dalla stessa natura umana.

Note

[1] Produzione Piccolo Teatro di Milano e Teatro Biondo Stabile di Palermo. Prima rappresentazione: Milano, Teatro Grassi, 13 marzo 2001. Regia: Luca Ronconi; autore: Carlo Goldoni; scenografia: Margherita Palli; costumi: Vera Marzot; musiche a cura di Paolo Terni; movimenti mimici: Marise Flach; luci: Gerardo Modica. Interpreti: Massimo Popolizio, Manuela Mandracchia, Laura Marinoni, Giovanni Crippa, Riccardo Bini, Marco Andriolo, Nino Bignamini, Franca Penone, Antonello Fassari, Igor Horvat, Luciano Roman, Valentino Villa.

[2] Produzione Piccolo Teatro in collaborazione con Odéon Théâtre de l'Europe. Prima rappresentazione: Milano, Piccolo Teatro Strehler, 16 gennaio 2007. Regia: Luca Ronconi; autore: Carlo Goldoni; scenografia: Margherita Palli; costumi: Gabriele Mayer; suono: Hubert Westkemper; musiche a cura di Paolo Terni; luci: Gerardo Modica. Interpreti: Raffaele Esposito, Giulia Lazzarini, Pia Lanciotti, Giovanni Crippa, Massimo De Francovich, Riccardo Bini, Federica Castellini, Francesca Ciocchetti, Gianluigi Fogacci, Simone Toni, Giovanni Vaccaro, Pasquale Di Filippo, Matteo Romoli, Marco Vergani, Ivan Alovisio.

[3] Tre copie del copione si trovano custodite presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro, in particolare, sono presenti tre copie annotate a mano: una 'buona copia' di Claudio Longhi, una seconda copia di Claudio Longhi (molto annotata) e una 'copia generica' senza correzioni. Le osservazioni sul copione inserite nel presente lavoro sono tratte dalla revisione delle annotazioni della prima, perché ritenute le più chiare e le più aderenti alla versione video dello spettacolo conservata nello stesso archivio. La copia presenta pagine non numerate. Da considerare inoltre che la prima e la seconda copia riportano spesso le medesime annotazioni. Insieme alle copie del copione citato, l'Archivio del Piccolo conserva anche, relativamente a questo spettacolo: Libretto di sala a cura di Paolo Bosisio: libretto di sala dello spettacolo; rassegna stampa, Teatro Grassi (13 marzo 2001); rassegna stampa, Mosca (13 giugno 2001); rassegna stampa, Lisbona (5 luglio 2001); bozzetti di scenografia di Margherita Palli; foto di scena di Luigi Ciminaghi e una copia video DVD.

[4] Una copia annotata con pagine numerate (cui si fa riferimento nel corpo del testo) del copione è conservata dal Fondo Ronconi presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) di Venezia. Presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro, abbiamo invece avuto occasione di consultare: libretto di sala; rassegna stampa, Teatro Strehler, 16 gennaio 2007; rassegna stampa tournée Barcellona; rassegna stampa tournée Parigi 10-20 maggio 2007; Dvd completo dello spettacolo; bozzetti di scenografia di Margherita Palli; figurini di costumi di Gabriele Mayer; foto di scena di Marcello Norberth.

Riferimenti bibliografici

Alberti 2004
C. Alberti, *Goldoni*, Roma 2004.

Alonge 2006
R. Alonge, *Il teatro dei registi*, Roma-Bari 2006.

Alonge 2010
R. Alonge, *Goldoni il libertino*, Roma-Bari, 2010.

Bandettini 2001
A. Bandettini, *Il mio Goldoni pensando a Jerry Lewis*, "La Repubblica" (8 marzo 2001).

Capitta 2001
G. Capitta, *Identità nel labirinto*, "Il Manifesto" (15 marzo 2001).

Bordin, Scannapieco 2009
M. Bordin, A. Scannapieco, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Venezia 2009.

Bosisio 1994
P. Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milano 1994.

Bosisio 1997-1998
P. Bosisio, *Giorgio Strehler e la nuova stagione scenica del teatro goldoniano*, in F. Mazzocchi, A. Bentoglio (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Roma 1997-1998, 107-126.

Bosisio 2001
P. Bosisio, *Tra teatro d'autore e teatro d'attore:* I due gemelli veneziani *alle soglie della Riforma goldoniana*, in Programma di sala de *I due gemelli veneziani*, Milano 2001, 17-29.

Cavaglieri 2003
L. Cavaglieri, *Invito al teatro di Ronconi*, Milano 2003.

De Michelis 2008
C. De Michelis, *Goldoni nostro contemporaneo*, Venezia 2008.

Fabiano 2019
A. Fabiano, *Goldoni a Parigi (1762-93)*, in P. Vescovo (a cura di), *Goldoni e il Teatro comico del Settecento*, Roma 2019, 149-173.

Ferrone 1975
S. Ferrone, *Carlo Goldoni*, Firenze 1975.

Ferrone 1990
S. Ferrone, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Firenze 1990.

Ferrone 2011
S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia 2011.

Gregori 2007
M.G. Gregori, *I Goldoni di Ronconi*, in Programma di sala de *Il Ventaglio*, Milano 2007, 97-98.

Gregori 2011
M.G. Gregori, *Luca Ronconi al Piccolo*, Mantova 2011.

Herry 2007
G. Herry, *"Il Ventaglio", dove la vita si fa favola*, in Programma di sala de *Il Ventaglio*, Milano 2007, 21-33.

Joly 1989
J. Joly, *L'altro Goldoni*, Pisa 1989.

Marchetti 2016
M. Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*, Catanzaro 2016.

Perrelli 2005
F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino 2005.

Quadri 1973
F. Quadri, *Il rito perduto. Luca Ronconi*, Torino 1973.

Ronconi 2001
L. Ronconi, *Intervista a Luca Ronconi a cura di Claudio Longhi*, in Programma di sala de *I due gemelli veneziani*, 2001, 43-47.

Ronconi 2007
L. Ronconi, *Conversazione di Luca Ronconi con Maria Grazia Gregori*, in Programma di sala de *Il Ventaglio*, Milano 2007 11-19.

Ronconi 2019
L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Milano 2019.

Scalise 2016
M. Scalise, *Luca Ronconi interpreta Goldoni.* I due gemelli veneziani e Il Ventaglio. Tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea di Scienze dei Beni Culturali, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Relatrice: Prof. Arianna Frattali, A. A. 2015-2016.

Tanant 2007
M. Tanant, *La seconda vita di Carlo Goldoni*, in Programma di sala de *Il Ventaglio*, Milano 2007, 35-47.

Tessari 1986
R. Tessari, *L'ombra di un "di più". Ronconi e "La serva amorosa"*, in S. Ragni, R. Tessari, *Da Goldoni a Ronconi. La messinscena de "La serva amorosa"*, Perugia 1986, 17-85.

Vescovo 2019
P. Vescovo (a cura di), *Goldoni e il Teatro comico del Settecento*, Roma 2019.

English abstract

Since his debut with Goldoni's theatre (*La punta onorata/La buona moglie*, in 1963 and *La serva amorosa*, in 1986), Luca Ronconi seems to move in an "obstinate and contrary" direction compared to the previous scenic tradition, so much so that critics have defined him as "anti-Goldonian" in his directorial choices. In fact, he is attracted by the "grey areas" and "verbosity" of the Venetian playwright's texts, rather than musicality and rapidity of rhythm and writing. The dilated acting, the bare and essential scenography, the *Commedia dell'Arte's masks* (and other traditional elements) absence are unusual, as well as innovative: all choices aimed at delving into the depths of the characters, bringing out from every single word the realism of a world to be represented even in its most anxious and painful recesses. Appointed artistic director of the Piccolo Teatro in 1998, Ronconi tackled Goldoni's dramaturgy twice more (*I due gemelli veneziani* in 2001 and *Il Ventaglio* in 2007). Behind him was the career of Giorgio Strehler, whose historical-philological exploration of Goldoni's texts had revolutionized the stage approach to the great playwright, leaving an indelible mark on the Piccolo Teatro's productions and repertoire. Faced with Strehler's communicative model, which destabilizes the spectator by reducing the word to pure phonic matter, Ronconi once again chose an inverse path: he delved into the pauses in the text and the recesses of the characters' psyches to arrive at the contemporary theme of the disintegration of identity. The analysis of the two productions, both born in the context of the Piccolo Teatro – Teatro d'Europa, will be carried out starting from unpublished archive materials (and in particular from the annotated scripts) preserved in the Ronconi Archive Fund at the ASAC in Venice and the one dedicated to the Piccolo's productions preserved in the Historical Archive of the Milanese Theatre.

keywords | Goldoni; Ronconi; theatre.

Fahrenheit 451. Mettere in scena il futuro

Francesca Rigato

Premessa

Gli anni Duemila rappresentano per Luca Ronconi un periodo particolarmente denso di debutti e iniziative, confermando ancora una volta la sua inesauribile attività di ricerca e sperimentazione teatrale. Tuttavia, risulta difficile individuare nella sua carriera un momento che non sia caratterizzato da un fitto intreccio di collaborazioni, impegni teatrali e studi su più ambiti. Sebbene l'inizio del nuovo secolo sia considerato come un'epoca di crisi per il ruolo della regia, il 2007 si distingue come un anno particolarmente significativo per Ronconi, che, infatti, approfondisce ulteriormente la sua ricerca sui linguaggi teatrali e sulla complessità testuale, sia a livello tematico sia sul piano dell'interpretazione dell'opera, basandosi sul presupposto che ogni testo può essere messo in scena.

Reduce da un 2006 ricco di produzioni, tra cui il progetto *Domani*, un ciclo di cinque spettacoli su temi di attualità in occasione delle Olimpiadi invernali, il regista inaugura la stagione 2006-2007 con *Turandot*, la celebre opera di Puccini, al Teatro Regio di Torino. La prosa viene ripresa nel gennaio 2007 con il debutto al Teatro Strehler de *Il Ventaglio*, allestito in occasione del tricentenario goldoniano. A marzo, al Piccolo Teatro Grassi, porta in scena *Inventato di sana pianta ovvero gli affari del Barone Laborde* di Hermann Broch, mentre il 21 aprile, presso le Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri, debutta con *Fahrenheit 451*, evento inserito nel programma della Fiera Internazionale del Libro di Torino. L'anno teatrale si conclude a settembre con il progetto *Odissea doppio ritorno* a Ferrara, articolato nei due spettacoli, *Itaca* e *L'antro delle Ninfe*.

In particolare, è interessante notare il rapporto di lunga data del regista con Torino dato sia dal fatto che ha diretto lo Stabile dal 1989 al 1994 – anno in cui è chiamato a dirigere lo Stabile di Roma –, sia per le importanti messinscene prodotte dal teatro dove "rispetto ad altre situazioni, Ronconi lavora meno alla destrutturazione degli elementi costitutivi del teatro" (Ponte di Pino 2006, 17). La ricerca del 'nuovo' non si concentra tanto sulla scrittura quanto sulla possibilità di 'leggere' i testi in maniera innovativa. Più questi ultimi si allontanano da una concezione teatrale tradizionale, più si arricchiscono di dettagli che travalicano le forme sceniche convenzionali, così attraverso il linguaggio e la rappresentazione – intesa come strumento espressivo e non come fine ultimo – si instaura un processo conoscitivo che coinvolge attivamente il pubblico. È con queste premesse che Ronconi affronta *Fahrenheit 451*, con-

centrandosi su una dimensione espressiva diversa e più articolata, in cui il testo diviene uno "spiraglio per aprire altri mondi" (Ponte di Pino 2006, 30).

In questo saggio si vuole analizzare a livello produttivo, tecnico e artistico lo spettacolo *Fahrenheit 451*, riferendosi nello specifico ai materiali concessi dall'archivio del Teatro Stabile di Torino e dall'archivio del Piccolo Teatro di Milano. Il primo ha reso disponibile per la consultazione il video integrale dello spettacolo, l'audio della conferenza stampa di presentazione e due servizi trasmessi su Radio Tre, mentre presso l'archivio milanese è stato possibile consultare il programma di sala, la rassegna stampa, un copione bianco e diversa documentazione tra cui: ordini del giorno e di servizio e alcune relazioni tecniche in merito all'impianto scenografico e scenotecnico (proiettori, attrezzeria etc.). Attraverso l'analisi di questi molteplici materiali è stato possibile ricostruire la genesi e l'allestimento dello spettacolo, esaminando sia le dinamiche produttive dei teatri coinvolti sia le scelte artistiche adottate dal regista, al fine di condurre un'indagine approfondita sulla messinscena.

La produzione di *Fahrenheit 451*

La base del teatro per Ronconi si fonda su un "patto fra pubblico, committenza e mediatori" (Ronconi, Capitta 2012, 12), in cui questi ultimi – registi e attori – pongono in relazione la drammaturgia con le altre parti coinvolte. La committenza non è quindi un semplice organo amministrativo, ma assume anche una valenza politica, e in questo contesto la produzione di *Fahrenheit 451*, affidata a quattro teatri stabili, riveste un ruolo cruciale. Durante la conferenza stampa Walter Le Moli, direttore della Fondazione del Teatro Stabile di Torino, sottolinea il valore simbolico del teatro, paragonandolo alla funzione dei libri e al loro ruolo nella conservazione della memoria collettiva: "I libri sono per me un'allegoria del teatro, che cosa serve il teatro? A niente [...] il teatro in questo caso ha offerto un'occasione che la politica non offre più, quello di incontrarsi" (*Conferenza stampa* 2007)[1].

I quattro teatri coproduttori dello spettacolo, oltre al già citato Teatro Stabile di Torino sono il Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, il Teatro di Roma e il Teatro Biondo Stabile di Palermo. Giorgio Albertazzi, allora direttore del Teatro di Roma, sottolinea l'importanza della collaborazione tra queste istituzioni: "Quattro Stabili uniti per un'impresa culturale è come dovrebbe essere, un testo straordinario che pesa sulle nostre coscienze di uomini di spettacolo, uomini di cultura, e se l'arte è vita è prima di tutto etico sostenere un progetto importante che nasce da un'opera letteraria che ci ricorda in cosa consista la qualità della vita" (*Conferenza stampa* 2007). Sergio Escobar, direttore del Piccolo Teatro, conferma questa visione, evidenziando come "la coproduzione non è né un atto coatto né un atto politicamente corretto, ma è un atto teatrale" (*Conferenza stampa* 2007) ossia, nello specifico, "una coproduzione che sa di *politically correct*", ma che in realtà è "basata sul valore assoluto della memoria in un mondo in cui la banalità sta uccidendo la convivenza tra gli uomini" (Cumani 2007, 32-33). Un elemento cruciale di questa quadrupla produzione risiede nella figura di Luca Ronconi, la cui abilità nel tessere e mantenere solide relazioni con le istituzioni culturali ha svolto un ruolo determinante. Le sue esperienze amministrative come direttore del Teatro Stabile di Torino e

del Teatro di Roma, e il suo ruolo di consulente artistico al Piccolo Teatro di Milano dal 1999, contribuiscono non solo a consolidare la sua influenza sulla scena teatrale, ma anche a connettere tra loro le istituzioni e a facilitare, in questo caso, la proficua collaborazione.

Questo solido assetto produttivo si riflette anche nella gestione economica dello spettacolo. Il budget complessivo per l'allestimento dello spettacolo ammonta a 750 mila euro, suddiviso tra i quattro teatri coinvolti nella produzione. L'investimento copre le spese per un totale di 67 professionisti impiegati nello spettacolo, distribuiti tra regia, collaboratori e assistenti (11 persone), il cast degli attori (26) e il personale tecnico (30), per un totale di 2380 giornate lavorative. La gestione delle repliche è affidata singolarmente a ciascun teatro, e già al momento del debutto lo spettacolo prevede una programmazione di circa settanta rappresentazioni. Dopo la prima torinese, avvenuta il 21 aprile 2007, la tournée si articola secondo il seguente calendario: dal 13 gennaio al 10 febbraio 2008 al Piccolo Teatro di Milano, dal 15 febbraio al 2 marzo al Teatro Argentina di Roma e, infine, dal 7 al 16 marzo al Teatro Biondo di Palermo.

Tra futuro e memoria

L'idea di mettere in scena *Fahrenheit 451* nasce su iniziativa di Elisabetta Pozzi, come conferma lo stesso Walter Le Moli in conferenza stampa, che realizza il suo sogno di "portare la letteratura a teatro [...] facendola diventare vita in scena" (*Conferenza stampa* 2007) con l'intento di far interessare al teatro un pubblico che di solito non è abituale e allo stesso tempo presentarlo a una nuova generazione di spettatori. Con il sostegno della Fondazione, Pozzi propone a Ronconi di curarne la regia. Il testo di riferimento è l'adattamento teatrale che lo stesso Ray Bradbury realizza negli anni Settanta a partire dal suo celebre romanzo *Fahrenheit 451*, pubblicato nel 1953. Come sottolinea Ronconi: "Il romanzo è molto conosciuto [...] non altrettanto conosciuta è la commedia, non si tratta della riduzione del romanzo, ma della rappresentazione del testo che Ray Bradbury ha tratto dal romanzo in anni successivi" (*Conferenza stampa* 2007). Questa versione viene tradotta per lo spettacolo da Monica Capuani e Daniele D'Angelo e pubblicata nel 2007 da Elliot Edizioni, in concomitanza con il debutto dello spettacolo[2]. Nel copione, la celebre vicenda dei vigili del fuoco – che, anziché spegnere gli incendi, li accendono per bruciare i libri, poiché vivono in un mondo in cui la lettura è proibita – rimane sostanzialmente invariata rispetto al romanzo, con l'unica eccezione del finale: a differenza del testo originale, Clarissa non muore, ma riappare all'interno della comunità degli uomini-libro.

Sebbene il testo messo in scena non sia la trasposizione diretta dal romanzo, ma si configuri a tutti gli effetti come una *pièce* teatrale autonoma, permangono alcune considerazioni rilevanti date dal rapporto tra letteratura e teatro. Tali riflessioni non riguardano solo e principalmente le scelte registiche, ma si estendono soprattutto alla ricezione del pubblico e all'immaginario collettivo preesistente, plasmato non solo dalla fama del romanzo, ma anche, in parte, dalla sua versione cinematografica. Ogni spettatore si avvicina dunque alla rappresentazio-

ne con un bagaglio culturale e conoscitivo dell'opera stratificato, che influisce inevitabilmente sull'esperienza teatrale e sulle modalità di fruizione dello spettacolo.

Risultano pertanto di particolare interesse alcune riflessioni del regista sulla relazione tra il romanzo e la scena. A tal proposito, Ronconi afferma:

> Il rapporto che nel Novecento viene a crearsi tra dramma e romanzo non può certo essere ridotto al semplice caso della 'trasposizione' drammaturgica di un testo narrativo e solleva piuttosto questioni di linguaggio nell'accezione più ampia del termine (Ronconi [1999] 2016, 48).

Di tale ampliamento del concetto di linguaggio teatrale fanno parte la scienza e la tecnologia, le quali contribuiscono a ridefinire la grammatica della scena, incidendo sulle coordinate spazio-temporali dell'azione drammatica. Parallelamente, si inserisce il linguaggio cinematografico, in particolare attraverso l'uso del montaggio, tecnica di cui Ronconi si avvale in numerose produzioni, tra cui spicca *Orlando furioso* (1969). La ricerca nello sviluppo di una nuova sintassi teatrale trova conferma nell'idea che l'essenza del teatro risieda nella sua capacità di configurarsi come "luogo deputato al maturarsi di una conoscenza complessa mediata dal concreto farsi di un'esperienza" (Ronconi [1999] 2016, 50); in tal senso, il teatro non solo si confronta con la realtà, ma evolve con essa, adattandosi alle trasformazioni del tempo e rinnovando continuamente i propri codici espressivi. In aggiunta, dare corpo a un testo non scritto appositamente per la scena significa capirlo veramente in ogni significato.

Sebbene, dunque, in questo caso il testo sia a tutti gli effetti una commedia per il teatro, aleggia inevitabilmente l'ombra del romanzo, soprattutto per quanto riguarda l'analisi dei contenuti, che si traduce in un'attenta indagine delle tematiche sottese all'opera originaria, quali, nel caso di *Fahrenheit*, la memoria, il rapporto con la tecnologia e l'uso del linguaggio. Ronconi afferma che "il tono messianico del romanzo sarebbe stato insopportabile alla rappresentazione. Battute del romanzo portate in scena sarebbero stati sermoni moralistici. Il film di Truffaut ha troppe svenevolezze sentimentali. Perciò ho optato per la commedia, con tutti i pregi e i difetti che ha la commedia, senza cercare di mascherare l'invecchiato" (Guerrieri 2007a, 39).

Il regista affronta l'interpretazione di *Fahrenheit 451* innanzitutto discostandosi dall'inserimento di riferimenti ad altri romanzi di Bradbury e dal film del 1966 di Truffaut, che considera troppo romantico; così, con una maturità artistica maggiormente consolidata nelle riflessioni sul linguaggio teatrale e sull'adattamento scenico del romanzo, per questo allestimento l'intento è quello di superare l'immaginario tradizionalmente associato all'opera, creando una nuova visione che non si limiti a rielaborare l'estetica del testo, ma ne ridefinisca le coordinate interpretative, offrendo una lettura profondamente connessa al contesto culturale degli anni 2000. In questa prospettiva, l'ambientazione dell'opera, originariamente connotata da una visione distopica e apocalittica, viene riletta alla luce di una riflessione che interroga il presente, ponendo l'accento sulle dinamiche di controllo culturale e sulla funzione della memoria collettiva. "Sono portato a vedere *Fahrenheit* come una metafora o come sollecitazione o monito alla necessità della memoria": afferma Luca Ronconi (Gregori 2011, 113). Anche Sergio Esco-

bar aggiunge una riflessione sulla tematica: “Ci sia più meraviglia nella memoria che non nel futuro [...] noi non viviamo neanche la cultura del presente, è una promessa continua di un futuro svuotato, [...] il teatro è parola, memoria e quello che ci sta succedendo intorno è banalità e furbizia” (*Conferenza stampa* 2007).

La rilettura che il regista propone circa cinquant’anni dopo la pubblicazione del romanzo si concentra sull’elaborazione di quel futuro ormai trascorso come spazio di memoria. Tale concetto si articola su più livelli: da un lato, i libri come custodi della memoria individuale e collettiva; dall’altro, una riflessione più ampia sulla memoria storica e teatrale. Questa tematica, profondamente cara al regista, si inserisce al centro delle sue riflessioni sul teatro e sulla sua natura effimera, legata inscindibilmente all’*hic et nunc* della rappresentazione. Nello specifico, l’importanza della memoria è rappresentata nello spettacolo dall’oggetto libro che, però, deve essere distrutto.

Già dalla prima didascalia che si legge nel copione, che indica le coordinate spazio-temporali in cui si deve svolgere l’azione, è chiara la natura distopica del testo: “tempo: il futuro. Luogo: una città” (*Copione* 2007)[3].

La domanda sorge spontanea: come è possibile rappresentare il futuro a teatro? Ronconi risponde concentrandosi sulla necessità della memoria:

> In fondo la gente ha smesso di leggere i libri di propria volontà, [...] è alla volontà del singolo che dobbiamo fare ricorso [...] senza puntare il dito contro la televisione o la comunicazione di massa, io non credo che cultura e informazione siano necessariamente antitetiche” (*Conferenza stampa* 2007).

L’unico modo possibile per mettere in scena il futuro sembra quindi quello di usare gli strumenti del teatro e, quindi, trattare “il palcoscenico per quello che è, ossia una macchina, un luogo di artificio, proprio come talvolta avrei trattato una strada per quello che è, un luogo di traffico e di passaggio” (Capitta 2012, 55). Non solo la scena, ma è necessario ripensare anche chi la attraversa: ecco che i personaggi sono riadattati secondo un nuovo schema di rapporti basato sull’approfondimento della ‘figura’ che si delinea dal romanzo, così la lettura di Ronconi del testo ha come indicazione principale data agli attori quella di “trattarlo come un testo elisabettiano, cioè un testo in cui le parole non si dicono tanto per dire, ma in quanto corrispondenti a immagini interiori reali [...] questi personaggi assurgono [sic] una dignità importantissima” (*Conferenza stampa* 2007).

La messinscena di *Fahrenheit 451*

Lo spettacolo, della durata complessiva di 3 ore e 15 minuti, intervallo incluso, è descritto nel frontespizio del copione come “un dramma in due atti, per sette uomini, cinque donne, uomini-libro assortiti e voci”. All’alzarsi del sipario la scena che compare è illuminata da una luce bianca e fredda, il palco è vuoto, riempito da soli due elementi scenici, due tavoli di cui uno più grande che si infiamma e uno più piccolo su cui è appoggiato Montag (il vigile del fuoco interpretato da Fausto Russo Alesi) che, solo in scena, pronuncia le prime battute: “C’è qual-

1 | Tiziano Santi, *Bozzetto di scena di Fahrenheit 451*, su concessione dello scenografo Tiziano Santi e dell'Archivio del Teatro Stabile di Torino.

cosa in un incendio? È così bello, completo, così perfetto. E poi c'è la questione del potere, la consapevolezza di possederla tutta questa bellezza poterla dispensare a piene mani, intatta, darle un posto a cui vivere" (Archivio del Teatro Stabile di Torino).

La struttura del palco è concepita da Tiziano Santi con un impianto di grate, funzionale alla realizzazione di roghi direttamente in scena, i quali restano accesi per un arco di tempo significativo, consentendo così la visibile propagazione delle fiamme che bruciano i libri sparsi sul pavimento. La luce rende tutto freddo, quasi a ricreare un mondo in bianco e nero dove tutto ciò che si muove o si sposta è a colori come i mobili, gli impermeabili gialli dei vigili e il fuoco. Nella scheda tecnica dello spettacolo sono dettagliate le specifiche relative agli effetti speciali, con particolare attenzione alla gestione del fuoco e dell'acqua, elementi scenografici fondamentali per la resa visiva della messinscena.

Queste le note per l'allestimento:

> Effetto fuoco: ai fini scenografici durante la rappresentazione saranno simulati alcuni roghi. In particolare saranno realizzati n 24 fiamme mediante gel composto da alcool isopropilico denaturato con una base di gel inerte e n 1 fiamma mediante polvere pirica alla nitrocellulosa. Tali materiali, esattamente dosati sulla base di quanto necessario per ogni rappresentazione so-

2 | Tiziano Santi, *Bozzetto di scena di Fahrenheit 451*, su concessione dello scenografo Tiziano Santi e dell'Archivio del Teatro Stabile di Torino.

> no contenuti in pellicole metalliche munite di adeguati bordi e sono accesi mediante inneschi elettrici a bassissima tensione (24V). Si segnala che la presenza dei fuochi necessita la rapida evacuazione dei fumi che ne conseguono.
> Effetto pioggia: Al fine di realizzare un effetto pioggia sono state utilizzate alcune tubazioni forate poste sulle strutture sospese. L'alimentazione idrica a tali tubazioni avviene da alcuni contenitori muniti di rubinetto. Al fine di evitare spandimenti, l'acqua che precipita sul palcoscenico, una volta attraversato il grigliato di calpestio, sarà raccolta all'interno di vaschette adeguatamente predisposte (Archivio del Piccolo teatro di Milano – Teatro d'Europa).

Un ulteriore elemento scenografico di rilievo è la parete di fondo, concepita come una grande parete-televisore, che richiama il dispositivo ormai onnipresente nelle abitazioni dei personaggi, ad eccezione di quella di Clarissa. Sul palco, questo enorme schermo prende forma in una struttura tripartita, divenendo a tutti gli effetti la scenografia di fondo. Su di esso vengono proiettati filmati in bianco e nero di ipotetiche pellicole americane, raffiguranti un'esistenza ideale e di successo per i personaggi, come nel caso di Mildred (Melania Giglio), la moglie di Montag, che si vede come una grande diva del cinema in un 'Mildred show'. Gli elementi mobili della scenografia, invece, che rappresentano gli interni delle case e ambienti, vengono di volta in volta portati sul palco e spostati da dei muletti azionati da uomini vestiti di nero.

3 | Tiziano Santi, *Bozzetto di scena di Fahrenheit 451*, su concessione dello scenografo Tiziano Santi e dell'Archivio del Teatro Stabile di Torino.

Un altro elemento particolarmente significativo per delineare l'ambientazione di questo futuro tecnologico è la presenza del cane mastino a due teste, una creatura meccanica e inquietante, programmata per individuare i libri e i loro lettori, conducendo i vigili del fuoco alla loro distruzione. Come una specie di occhio del 'Grande Fratello' che vede tutto, Baskerville 9, nome che ironicamente fa riferimento al mastino di Arthur Conan Doyle, accentua ulteriormente la duplicità presente in tutto il testo tra tecnologia e cultura. Il cane diviene così il simbolo estremo di un sistema in cui la meccanizzazione rappresenta una forza ostile, finalizzata all'annientamento della memoria e del passato. Infatti, la scena successiva a quella della presentazione del mastino è l'uccisione di una donna (Grazia Mandruzzato) che non vuole rinunciare ai suoi libri e paragonata a una nuova Giovanna D'Arco.

Il rapporto tra Clarissa (Elisabetta Pozzi) e Montag costituisce l'elemento cardine tanto del romanzo quanto dello spettacolo di Ronconi. Clarissa rappresenta l'innesco del processo di trasformazione interiore del protagonista: attraverso le loro conversazioni, specialmente durante il primo dialogo, quando Clarissa chiede a Montag se sia felice, la domanda innesca in lui un'incrinatura interiore, che riesce a insinuare il dubbio sulla natura del sistema in cui opera, conducendolo a riconoscere nei libri non un pericolo, bensì una necessità per la sopravvivenza del pensiero critico. Emblematica, in tal senso, è l'affermazione che Clarissa

4 | Tiziano Santi, *Bozzetto di scena di Fahrenheit 451*, su concessione dello scenografo Tiziano Santi e dell'Archivio del Teatro Stabile di Torino.

pronuncia notando che anche Montag sta cambiando e che è passato dal "desiderio di sapere come accadono le cose" al "desiderio di sapere perché"[4]. Tale crisi conoscitiva si acuisce ulteriormente quando Clarissa annuncia la sua partenza dalla città, di cui solo il nonno, Faber, un vecchio professore, interpretato sempre da Elisabetta Pozzi, è a conoscenza. Questo momento segna l'inizio della frattura definitiva nell'adesione di Montag alla razionalità tecnologica, spingendolo verso una dimensione segnata dall'irrazionalità e dalla necessità di sottrarsi alla logica imposta dal sistema. Neppure Beatty (Alessandro Benvenuti), il capo dei vigili del fuoco, riesce a ricondurlo all'ordine con il suo celebre monologo contro le distrazioni della cultura:

> Svuota i teatri. Chiudi i cinema. Perché? Non vorrai mica che la gente si metta a chiacchierare per strada dopo aver visto uno spettacolo o un film, no? O si? No! No! Allora che le case abbiano pareti di vetro. Che le pareti siano schermi televisivi. Che il soffitto garantistica il Dolby surround. Che la gente se ne stia per conto suo. Uccidi Amleto! E poi che altro? (*Copione* 2007).

L'andamento recitativo iniziale è caratterizzato da un ritmo lento e cadenzato, con pause calibrate che conferiscono al testo una musicalità insolita, quasi ipnotica e straniante, come se i personaggi fossero automi, macchine programmate per eseguire azioni predefinite. Tuttavia,

5 | Tiziano Santi, *Bozzetto di scena di Fahrenheit 451*, su concessione dello scenografo Tiziano Santi e dell'Archivio del Teatro Stabile di Torino.

con il progredire dello spettacolo, il ritmo si intensifica e la recitazione assume toni più naturali, per poi regredire alla rigidità iniziale ogni volta che un nuovo personaggio viene introdotto. Allo stesso modo Franco Quadri osserva, a proposito dello stile recitativo dello spettacolo, che "nella prima parte è rallentato da dizioni troppo compiaciute" e successivamente è caratterizzato "da un grido eccessivo" (Quadri 2007, 37). Il secondo atto si apre con l'incontro tra Faber e Montag, nel quale quest'ultimo cerca di scoprire la destinazione di Clarissa per raggiungerla e la motivazione che spinge a salvare i libri. Il vigile è un uomo diverso, vulnerabile, e nel lungo dialogo col professore, che occupa la prima mezzora del nuovo atto, si riscopre amante di quei libri che ha, fino ad allora, bruciato.

Quando torna a casa con un volume di poesie tra le mani e trova la moglie Mildred immersa, con le amiche, in uno stato di quasi totale alienazione indotto dalla televisione, le legge ad alta voce, nel tentativo di risvegliare in lei un barlume di sensibilità ed emozione. I video proiettati sono un'alternanza di diversi frame tra cui "stacchi di *Suspiria* di Argento e statici quadri desunti dalla *Nostalgia di Veronica Voss* di Fassbinder" (Groppali 2007, 23). Montag non è più un vigile del fuoco: la sua azione è stata scoperta. L'allarme della caserma risuona annunciando il prossimo intervento, e l'indirizzo da raggiungere per bruciare i libri è proprio il suo;

a denunciarlo è stata sua moglie. Così, lui è costretto ad andarsene e segue le indicazioni di Faber per raggiungere il posto fuori città dove si nascondono gli uomini-libro che hanno memorizzato un libro ciascuno per mantenerlo in vita perché, come ricordava Beatty, "un libro se non è letto non esiste" (*Copione* 2007). Il finale dello spettacolo si svolge in una penombra suggestiva, dove, dalla platea, emergono gli uomini-libro che salendo sul palco si presentano uno dopo l'altro. Il legame che Ronconi crea tra pubblico e uomini-libro dà vita a una "comunità anticonformista, di disobbedienti, di disertatori, di caparbi lettori" (Canziani 2007, 31) e immediatamente ogni spettatore si trova a essere parte dello spettacolo, ma inevitabilmente dal lato della memoria e della sua conservazione. Tra loro riappare anche Clarissa, avvolta nella stessa atmosfera rarefatta e sospesa. Queste figure, simili ad anime erranti, vagano sussurrando le parole dei libri che hanno imparato a memoria, custodendoli come un atto di resistenza contro l'oblio. L'ultima immagine, evocata dalla voce di Clarissa, conclude lo spettacolo, e narra della fenice, un animale che ogni 400-500 anni si immola in un rogo per poi rinascere dalle sue stesse ceneri e ricominciare.

La ricezione critica dello spettacolo: attualità di un testo invecchiato

La rassegna stampa conservata presso l'Archivio del Piccolo Teatro di Milano e l'Archivio del Teatro Stabile di Torino documenta ampiamente la ricezione dello spettacolo, raccogliendo sia gli articoli relativi al debutto, sia quelli dedicati alla tournée. L'analisi di questo materiale consente di ricostruire il dibattito critico che ha accompagnato la messinscena, caratterizzato da un duplice registro interpretativo: da un lato, il riconoscimento della maestria della trasposizione teatrale; dall'altro, le perplessità legate a un testo che, nel 2007, veniva da alcuni ritenuto ormai invecchiato. Tra le voci più significative, quella di Renato Palazzi solleva interrogativi sulla tenuta del testo nel tempo, osservando che "niente invecchia più in fretta della letteratura di fantascienza. Non è questione di previsioni che non si avverano, di prodigiose invenzioni tecnologiche che non verranno mai realizzate: è il linguaggio stesso di questi autori [...] che, nel giro di pochi anni, rischia di farsi inesorabilmente retorico" (Palazzi 2007, 46). Lo stesso critico, comunque, riconosce il valore della regia di Ronconi, individuando nel lungo monologo di Beatty il fulcro concettuale dello spettacolo, che assume la funzione di un monito: "per offrirci questo specchio angoscioso: e non certo per ricavarne un 'bello' spettacolo" (Palazzi 2007, 46). Ancora più severo è Enrico Groppali, secondo cui Ronconi avrebbe accettato la messa in scena "solo per l'aspetto formale e l'uso degli effetti speciali indispensabili alla rappresentazione dell'eccentrica parabola" (Groppali 2007, 23), arrivando a negare il valore del testo a favore di una scelta dettata da un puro gusto per la teatralità. Benché meno dura, anche la critica milanese esprime alcune perplessità riguardo allo spettacolo e Osvaldo Guerrieri, ad esempio, scrive:

> Da Luca Ronconi questa non ce la saremmo aspettata. È vero che la musa di ogni artista a volte sonnecchia, ma *Fahrenheit 451* è andato molto al di là della pennichella. È apparso appassito e immotivato. Sarà anche stata colpa di Ray Bradbury e della sua commedia che nessuno, per decenni, ha sentito il bisogno di cavare dal cassetto della dimenticanza, ma Ronconi ci ha aggiunto del suo. Proiettando in teatro quel che soltanto la letteratura o il cinema rende plausibili, ha montato un giocattolo fiacco popolato da cani meccanici, surriscaldato dalle fiamme con cui

> un esercito di pompieri-aguzzini incendia i libri, tutti i libri, gli autentici nemici di un potere che vuol abolire il pensiero e ottunde i cittadini con tv e psicofarmaci. Ronconi, che di solito è di due o tre passi davanti agli altri, questa volta è andato nelle retrovie, dove ha segnato il passo senza neppure stimolare a dovere i suoi attori, soprattutto senza dare una fisionomia credibile ad Alessandro Benvenuti, il più spaesato di tutti (Guerrieri 2007b, 39).

Nonostante le riserve sulla tenuta del testo e sulla sua attualità, lo spettacolo si è rivelato significativo nella misura in cui ha saputo restituire una metafora della società contemporanea al 2007. Infatti, come afferma Ronconi in un'intervista, non è necessario bruciare fisicamente i libri per eliminarli: "una biblioteca sigillata, che nessuno frequenta, è come se fosse bruciata" (Porcheddu 2007, 12). Il regista non intende dunque proiettare in scena un mondo fantascientifico, ma piuttosto un presente visto attraverso la lente di un futuro già trascorso: "un futuro che abbiamo già alle spalle, accettando di vedere il nostro presente come fosse già il nostro passato" (Capitta 2007, 13).

L'abilità di Ronconi emerge proprio nella capacità di "individuare un nucleo forte in una drammaturgia che il tempo ha reso fragile" (Poli 2007, 33) portando così in scena la "non conoscenza che genera mostri" e "la necessità della memoria, qui ed ora, in una spiazzante e per nulla edificante 'favola' che ci riguarda" (Gregori 2007, 21). Le recensioni più favorevoli provenienti dalla piazza milanese possono essere ricondotte, in parte, alla familiarità del pubblico e della critica con il linguaggio registico e con la struttura degli spettacoli di Ronconi, spesso caratterizzati da una durata estesa, rispetto ad altre città. In questo contesto, si rileva un'attenzione particolare alla capacità del regista di modulare il proprio approccio in funzione del testo messo in scena e della richiesta della committenza. Se, infatti, le sue produzioni vengono talvolta percepite come imponenti e di difficile accesso, nel caso di *Fahrenheit 451* tale rischio appare scongiurato, come sottolinea Luca Marchesi nel suo articolo: "Tre ore e mezza di spettacolo teatrale fanno paura a tutti. Ma questa volta a sipario abbassato, si potrà dire che ne è valsa la pena. Ronconi spara spesso addosso al pubblico spettacoli elefantiaci, producendo a volte, nei soggetti più giovani e inesperti, sconcerto e fuga da tutto ciò che riguardi il teatro di prosa. Ma, evviva, non è il caso di *Fahrenheit 451*" (Marchesi 2008, 50). L'accoglienza entusiasta dello spettacolo da parte della critica e del pubblico milanese trova ulteriore conferma nella recensione di Ugo Ronfani, il quale elogia non solo la scelta registica di Ronconi di rileggere il romanzo come una "favola nera", ma anche l'eccellenza interpretativa del cast.

> Con una perizia dei mezzi tecnici del teatro che induce all'ammirazione, Ronconi chiede, e ottiene, che i personaggi rappresentino l'allegoria epica di una società ignorante e smemorata. Ed ecco Elisabetta Pozzi intelligentemente applicata nei due ruoli di Clarisse [...] e in quello del nonno-filosofo Faber [...] Ecco Alessandro Benvenuti che è Beatty, il tonitruante capo dei pompieri che dà clandestino rifugio ai libri invece di bruciarli e, straordinariamente efficace, si prende un lungo applauso a scena aperta. Ecco Fausto Russo Alesi, inquieto pompiere nevrotico nel deserto del mondo smemorato, in conflitto con l'ottusa moglie teledipendente (efficacemente Melania Giglio) [...] ed ecco Maria Grazia Mandruzzato, vecchia signora degna che vuole morire con i suoi libri. Numerosi gli applausi a tutti (Ronfani 2008, 37).

Anche per le repliche di Roma e Palermo, i giudizi sono generalmente positivi nei confronti di uno spettacolo considerato “di ottima fattura, lucido nell’analisi, visivamente ricercato, un po’ altalenante nel ritmo, affascinante in alcune scene che hanno il sapore della metafora e della favola, ma che – pur affrontando un tema ricco di sollecitazioni – mantiene pallido l'indice di creatività e di sconfinamento fantastico” (Valdini 2008, 16). In definitiva, *Fahrenheit 451* suscita reazioni contrastanti sia nel pubblico che nella critica, rivelandosi uno spettacolo divisivo ma che proprio in questo trova il suo valore: se da un lato alcuni lo hanno ritenuto superfluo e prolisso, dall’altro è stato considerato un lavoro di studiata attualità, capace di stimolare una riflessione sul presente attraverso il filtro di una distopia solo apparentemente lontana.

Note

[1] La trascrizione della conferenza stampa è stata effettuata direttamente dall’audio della stessa gentilmente fornito dall’Archivio del Teatro Stabile di Torino.

[2] R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, adattamento teatrale di Ray Bradbury, collana Reading Theatre, Elliot edizioni, 2007.

[3] Le citazioni delle battute presenti nel saggio sono state trascritte dal copione bianco n° 280 conservato presso l’Archivio del Piccolo Teatro di Milano e consultato in data 12 dicembre 2024.

[4] Tutte le trascrizioni delle battute e le descrizioni delle scene sono state effettuate grazie al video integrale di *Fahrenheit 451*, concesso dall’Archivio del Teatro Stabile di Torino. In particolare, il riferimento qui riportato si riferisce al segmento compreso tra il minuto 48’01’’ e 48’11’’ del video dello spettacolo.

Bibliografia

Materiali d’archivio

Archivio del Piccolo Teatro di Milano

Cartelle rassegna stampa:
Stagione 2006/2007, *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury, regia di Luca Ronconi, Prima messinscena, Torino (21 aprile 2007).
Stagione 2007/2008, *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury, regia di Luca Ronconi, Teatro Strehler, 13 gennaio 2008 e tournée.

Cartelle:
Fahrenheit 451 Calendari
Fahrenheit 451 Tecnica
Fahrenheit 451 Ordine del giorno/Ordine di servizio
Copione n° 280

Archivio del Teatro Stabile di Torino

Video dello spettacolo *Fahrenheit 45*1, regia di L. Ronconi, 2007.

Audio della conferenza stampa di presentazione dello spettacolo avvenuta venerdì 13 aprile 2007, ore 12.00 presso le Limone Fonderie Teatrali, Moncalieri (To).

Trasmissione radiofonica, *Fahrenheit 451*, Rai Radio Tre, (28 febbraio 2007).

Trasmissione radiofonica, *Rumori fuori scena*, Rai Radio Tre, (16 aprile 2007).

Riferimenti bibliografici

AA. VV.
AA. VV., *Speciale. Luca Ronconi, l'utopia del teatro*, "Hystrio", 2/XXVIII (2015), 2-19.

Canziani 2007
R. Canziani, *'Fahrenheit 451' messa al rogo in scena dall'ultimo Ronconi*, "Il Piccolo" (23 aprile 2007), 31.

Capitta 2007
G. Capitta, *Il presente gettato nel fuoco del passato*, "il manifesto" (24 aprile 2007), 13.

Copione 2007
Copione n° 280 di *Fahrenheit 451*, regia di Luca Ronconi, consultato e conservato presso l'archivio del Piccolo Teatro di Milano.

Conferenza stampa 2007
Audio della conferenza stampa di presentazione dello spettacolo (13 aprile 2007, ore 12.00) presso le Limone Fonderie Teatrali, materiale concesso dall'Archivio del Teatro Stabile di Torino, intervengono Walter Le Moli, Sergio Escobar, Giorgio Albertazzi, Pietro Carriglio, Luca Ronconi, Elisabetta Pozzi, Alessandro Benvenuti, Fausto Russo Alesi, Melania Giglio, Maria Grazia Mandruzzato.

Cumani 2007
C. Cumani, *"Fahrenheit 451", leggere è pericoloso*, "Quotidiano Nazionale" (13 aprile 2007), 32-33.

Gregori 2011
M.G. Gregori, *Luca Ronconi al Piccolo*, Mantova 2011.

Gregori 2007
M.G. Gregori (a cura di), *Libri tra roghi virtuali e rumor di chiodi*, "l'Unità" (23 aprile 2007).

Groppali 2007
E. Groppali, *Ronconi perde la sfida con "Fahrenheit"*, "Il Giornale" (6 maggio 2007), 23.

Guerrieri 2007a
O. Guerrieri, *Che spettacolo bruciare un libro. Intervista*, "La Stampa" (4 aprile 2007), 39.

Guerrieri 2007b
O. Guerrieri, *Il fuoco spento di Ronconi*, "La Stampa" (29 dicembre 2007), 39.

Marchesi 2008
L. Marchesi, *Torna 'Fahrenheit 451' firmata Ronconi. Ossessione, fuoco e rivolta d'artista*, "Libero Milano" (20 gennaio 2008), 50.

Marchetti 2007
M. Marchetti, *Guardare il romanzo. Ronconi e la parola in scena*, Soveria Mannelli (Cz) 2016.

Mello 2016
L. Mello, *Ronconi secondo Quadri*, Roma 2016

Palazzi 2007
R. Palazzi, *Questa apocalissi non è così lontana*, “Il Sole 24 Ore” (29 aprile 2007), 46.

Poli 2007
M. Poli, *Fahrenheit, il rogo dei libri di Ronconi*, “Corriere della Sera” (23 aprile 2007), 33.

Ponte di Pino 2006
O. Ponte di Pino, *Semplicemente complicato*, in A. Fontana, A. Allemandi (a cura di), *Ronconi gli spettacoli per Torino*, Torino 2006.

Porcheddu 2007
A. Porcheddu, *Fahrenheit 451, la memoria, la lingua i maestri, Intervista a Luca Ronconi*, Programma di sala 2007, 12.

Quadri 2007
F. Quadri, *Senza libri e tutti intercettati nel mondo di ‘Fahrenheit 451’*, “La Repubblica” (23 aprile 2007), 37.

Quadri, Martinez 1999
F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi, la ricerca di un metodo: l’opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il teatro: con una sezione dedicata a Christoph Marthaler, Premio Europa nuove realtà teatrali*, Milano 1999.

Ronconi, Capitta 2012
L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza*, Roma-Bari 2012.

Ronconi [1999] 2016
L. Ronconi, *Il mio teatro*, lectio magistralis tenuta il 29 aprile 1999 all’Università di Bologna in occasione del conferimento della Laurea Honoris Causa in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo Spettacolo, in C. Longhi (a cura di), *La Regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, “Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo”, 25 (2016), 41-51.

Ronfani 2008
U. Ronfani, *Ronconi racconta l’orrore di un mondo dove i libri bruciano a “Fahrenheit 451”*, “Il Giorno” (23 gennaio 2008), 37.

Segre 1984
C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino 1984.

Valdini 2008
G. Valdini, *Ronconi brucia l’utopia senza azzardi creativi*, “La Repubblica” (11 marzo 2008), 16.

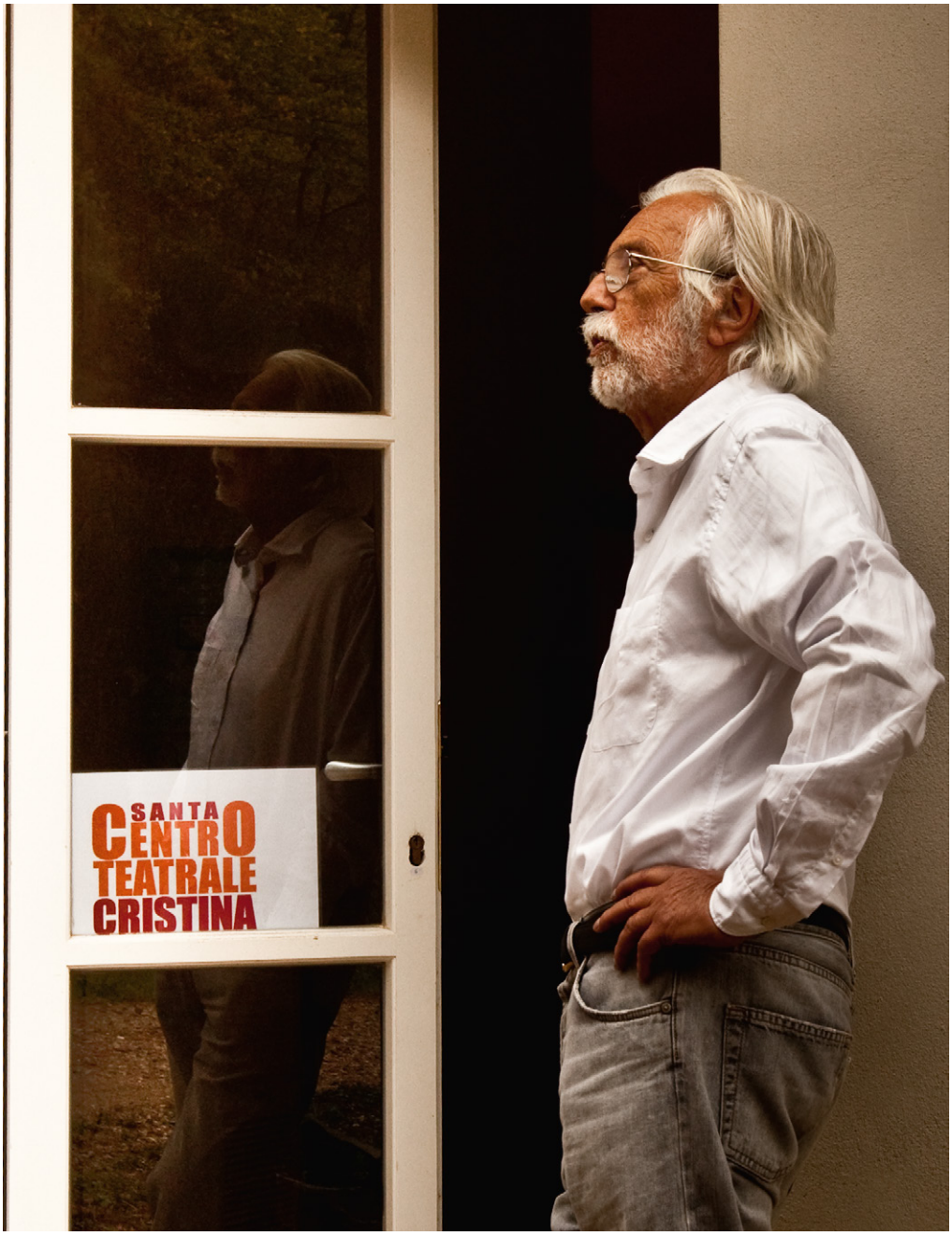
English abstract

This essay examines Luca Ronconi’s 2007 stage adaptation of *Fahrenheit 451*, analysing its production, artistic choices, and critical reception. The study is based on materials from the archives of the Piccolo Teatro di Milano and the Teatro Stabile di Torino, including video recordings, press reviews, technical documentation, and the director’s statements. Produced as a collaboration between four major Italian theatres, *Fahrenheit 451* was a large-scale project with significant institutional backing, involving a substantial budget and a complex technical setup. This adaptation does not merely recreate Bradbury’s dystopian world but transforms it into a reflection on contemporary society. Moving beyond the futuristic imagery of the novel, Ronconi reinterprets the play as an exploration of memory and cultural erosion. His direction underscores the idea that books need not be burned to disappear; a sealed, abandoned library

serves the same purpose. Through an intricate scenic design – featuring mechanical elements, immersive projections, and a cold, metallic aesthetic – the performance suggests that the future imagined by Bradbury is not ahead of us but already part of our present. The production received mixed reviews. Some critics praised its visual impact and thematic relevance, while others questioned the text's aging and Ronconi's approach. Despite the divided opinions, *Fahrenheit 451* proved to be a thought-provoking theatrical event, demonstrating Ronconi's ability to reinterpret canonical texts through an innovative and unsettling lens.

keywords | *Fahrenheit 451*; Luca Ronconi; Memory.

Appendici



Luca Ronconi al Santacristina, fotografia di Luigi Laselva.

A scuola di teatro con Luca Ronconi

a cura del Centro Teatrale Santacristina, in collaborazione con Associazione Culturale Ateatro ETS
Introduzione di Roberta Carlotto e Oliviero Ponte di Pino
Interviste di Oliviero Ponte di Pino a: Lorenzo Salveti e Fausto Cabra, Francesca Ciocchetti, Fabrizio Falco, Gabriele Falsetta, Davide Gagliardini, Lucrezia Guidone, Licia Lanera, Massimo Odierna, Valentina Picello, Sara Putignano, Federica Rosellini

Il progetto

Introduzione di Roberta Carlotto e Oliviero Ponte di Pino

Nel corso della sua carriera, Luca Ronconi è stato maestro di decine di attrici ed attori, in primo luogo all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma (dove si è diplomato nel 1953), alla Scuola del Teatro Stabile di Torino (che ha fondato nel 1992) e alla Scuola del Piccolo Teatro (che dopo la sua morte ha preso il suo nome, rendendo omaggio alla sua vocazione pedagogica).

È stato poi emblematico l'impegno con il Centro Teatrale Santacristina, l'utopia teatrale che aveva fondato con Roberta Carlotto nel 2002 "con l'idea di dare un contributo al mondo teatrale attraverso attività di formazione e di studio permanente rivolto ai giovani". Il Centro trova sede dal 2005 in un casale immerso nel verde delle colline dell'Umbria, a poche centinaia di metri dalla sua residenza, e ospita un centro di alta formazione e uno spazio di sperimentazione, dove il regista ha collaudato alcuni dei suoi progetti. La Scuola d'Estate, dopo un primo anno tra Gubbio e Perugia nel 2004, è stata ospitata a Santacristina dall'anno successivo fino al 2023, proseguendo l'attività anche dopo la morte di Ronconi, sempre con la direzione di Roberta Carlotto.

A dieci anni dalla scomparsa del regista, abbiamo pensato che fosse interessante raccogliere le testimonianze di alcune allieve e allievi che hanno avuto occasione di incontrare il regista all'inizio della carriera, sia nel corso della loro formazione sia in alcuni suoi spettacoli. Questi under 50 sono le ultime leve teatrali che hanno avuto occasione di lavorare con uno dei Mae-

stri del teatro contemporaneo. Ci è sembrato utile osservare Ronconi da un punto di vista inedito, che non è quello dei critici e degli studiosi, e neppure quello degli interpreti delle generazioni precedenti, che sono cresciuti e hanno iniziato a lavorare in un contesto culturale molto diverso da quello attuale.

Centrale risulta la ricerca sui *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, condotta a Santacristina con gli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" e culminata nello spettacolo *In cerca d'autore. Studio sui "Sei personaggi"*. La collaborazione tra il Centro Teatrale Santacristina e la "Silvio D'Amico" è iniziata nel 2010 con il laboratorio "Quattro pezzi non facili" (scene da *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, *Il Candelaio* di Giordano Bruno, *I dialoghi dei morti* di Luciano e *La teiera* di Hans Christian Andersen) ed è proseguita nel 2011 (laboratorio "Condivisioni", scene da *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini, *Pilade* di Pier Paolo Pasolini), nel 2012 (scene da *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello e *La locandiera* di Carlo Goldoni) e nel 2013 (testi di Hans Christian Andersen, John Ford, John Fante, Eugene O'Neill). Per questo motivo abbiamo ritenuto opportuno raccogliere anche la testimonianza di Lorenzo Salveti, artefice della collaborazione tra la "Silvio D'Amico" e Santacristina.

Le testimonianze sono state raccolte da Oliviero Ponte di Pino a Milano e Roma tra il dicembre 2024 e il febbraio 2025, in un progetto curato dall'Associazione Santacristina in collaborazione con Associazione Culturale Ateatro ETS. Ringraziamo Anna Antonelli e Marco Beltrame per il supporto organizzativo (e non solo), Laura Mariani per l'appassionata rilettura e la professoressa Marta Marchetti per aver accolto con entusiasmo e generosità la nostra proposta ed "Engramma" per l'ospitalità. Per cronologia e approfondimenti su Luca Ronconi e sulle sue attività, si rimanda al sito.

Prologo

Intervista di Oliviero Ponte di Pino a Lorenzo Salveti

Oliviero Ponte di Pino | Sei arrivato alla direzione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma in un momento molto particolare.

Lorenzo Salveti | Nell'estate del 2006 c'era stata una specie di rivoluzione da parte sia degli studenti sia di molti docenti, scontenti della situazione. C'era stata un'occupazione da parte dei ragazzi. Tutta l'Italia si interessò ai destini di un'istituzione così importante per il teatro italiano, nonostante i problemi degli anni precedenti. Furono tempi interessanti, perché si rigenerarono molte energie.

L'Accademia venne in sostanza commissariata e mi chiamarono per finire l'anno per quanto riguardava la didattica. Poi dal 2007 ho svolto le funzioni di "Direttore facente funzione", per-

ché il precedente direttore, Luigi Maria Musati, contro il quale era stata fatta la contestazione, era stato comandato ad altro incarico dal Ministero. E quando nel 2012 Musati andò in pensione, venni nominato direttore a tutti gli effetti per il triennio 2012-2015.

C'erano grandissimi problemi, a cominciare da quelli finanziari e logistici, ma anche sulla linea didattica. La prima cosa che feci fu telefonare a Ronconi. Ci incontrammo a casa di un amico comune, Paolo Terni, che aveva fatto preparare una pasta al forno che sembrava ferro battuto. Sgranocchiando questo ferro battuto, chiesi a Luca di tornare all'Accademia. Disse che lo avrebbe fatto con entusiasmo.

In Accademia c'era già stato sia come allievo sia come insegnante, durante la direzione di Aldo Trionfo e anche prima. Poi non era più venuto, forse perché non gli piaceva la gestione. All'epoca stava a Milano e dirigeva anche la Scuola del Piccolo. Il primo anno venne per un seminario al Teatrino di Via Vittoria e andò tutto bene. Il secondo anno abbiamo affittato uno spazio più grande, una palestra. Luca arrivò con grande ritardo, trafelato, perché sulla linea ferroviaria c'era stato un incidente e tutti i passeggeri di quella carrozza, compreso lui, erano rimasti chiusi dentro e non potevano uscire…

Sempre nell'estate 2009 tutta l'Accademia, allievi e docenti, si era trasferita a Spoleto al Teatrino delle Sei, oggi intitolato a Ronconi, per realizzare un proprio programma in seno al Festival dei Due Mondi. Giorgio Ferrara, che allora lo dirigeva, mi aveva proposto di chiudere un accordo stabile tra l'Accademia e il festival. E così, anche con gli auspici della Direzione Generale dello Spettacolo dal Vivo, firmammo un'intesa che dura credo ancora oggi.

Luca stava facendo *Un altro gabbiano* da Anton Čechov. Ci vedemmo all'Hotel dei Duchi per stabilire quando sarebbe ritornato all'Accademia, a Roma, per l'anno successivo. Mi spiegò che non se la sentiva, che gli era difficile anche per problemi logistici afferenti alla sua salute: "Non me la sento di stare un mese a Roma. Sto tanto bene in Umbria a casa". Allora gli proposi: "Scusa, ma allora tu vieni a Roma a vedere gli studenti e vediamo se possiamo organizzare un progetto con gli allievi a Santacristina".

Alcuni studenti dell'Accademia ci erano già andati negli anni precedenti: "Mi hanno raccontato le cose bellissime che tu Luca e Roberta Carlotto avete fatto a Santacristina". Così, grazie all'organizzazione pronta e veloce di Santacristina, abbiamo messo in piedi un'esperienza davvero importante per i ragazzi che hanno avuto la fortuna di farla.

OPDP | Come avete scelto i ragazzi da inviare a Santacristina?

LS | Non venivano selezionati, ci andava tutta la classe. Ci tenevo e Luca era d'accordo. Un altro aspetto a cui tenevamo entrambi era poter fare in futuro un progetto che mettesse insieme persone di età diverse, per esempio chi si era diplomato cinque o dieci anni prima, con allievi che ancora seguivano il corso. Sarebbe stata un'esperienza di grande rilievo, ma dal punto di vista economico, per un'istituzione come l'Accademia, sarebbe stato necessario un

altro budget. Così il primo anno abbiamo mandato per tre settimane una classe una classe a Santacristina e l'abbiamo rimandata anche l'anno successivo, con un percorso specifico.

OPDP | Quanti erano gli allievi?

LS | Le classi erano di circa venticinque persone, più tre o quattro registi che andavano a Santacristina e collaboravano alla Scuola d'Estate. Luca definì il programma, dicendo che i ragazzi avrebbero lavorato su alcuni testi scelti da lui. Era precisissimo, ce li aveva mandati in anticipo.

OPDP | Dal punto di vista dell'Accademia, qual era l'obiettivo nel mandare i ragazzi a Santacristina?

LS | Volevo che facessero un'esperienza con Luca, che per me era assolutamente impagabile. Tutto il Consiglio d'Amministrazione fu d'accordo, anche se c'erano costi aggiuntivi, per due motivi. In primo luogo perché Ronconi faceva capire ai ragazzi che il teatro non è una sciatta verità, ma insegnava – con assoluta determinazione quotidiana, battendo la pietra come una goccia d'acqua – che il teatro è finzione, costruzione di un linguaggio, e non la ripetizione mimetica del linguaggio quotidiano. Aveva la dedizione per insegnarlo, per farlo capire ai ragazzi. Non imponeva un modello, ma faceva capire che la lingua che si parla sul palcoscenico va continuamente reinventata. Nelle lunghe sedute che faceva con i ragazzi, diceva: "Prova a dirla", e il ragazzo provava a dirla in un modo. "Prova a dirla in un altro modo", poi in un altro modo ancora, poi in un altro modo ancora, proprio per andare a scovare le mille cose che ci sono dentro una sola parola: le più patenti, le più banali, le più profonde, i non detti… Così i ragazzi potevano capire che si può fare tutto, tranne pensare di salire su un palcoscenico ed esibire sé stessi. Questa per me era la cosa più importante.

Poi c'era il lavoro che faceva sui personaggi. Non li affrontava mai in maniera banalmente psicologica. Per lui i personaggi erano un groviglio di mistero e di sfaccettature, in cui c'è tutto e il contrario di tutto. Sollecitava i ragazzi a un lavoro di scavo. È stato il percorso magistrale che ha fatto sui *Sei personaggi*. Non un approccio psicologistico, semplificato, ma un approccio al personaggio come grumo di complessità, forse anche misteriose, irrisolte. È un'analisi che si prospetta infinita, perché è l'analisi di un buco nero.

Nel Novecento, Luca è stato uno dei pochi maestri che ha comunicato ai suoi allievi, e a chi vedeva i suoi spettacoli, la sacralità di colui che recita, la sacralità dell'atto recitativo. Era come se i personaggi vivessero nello spazio del teatro e fossero lì da sempre. E ogni volta dovevano ripresentarsi e ritrovarsi, come se si riaffacciassero dal buio del passato, ritrovando le parole anche forzosamente, difficoltosamente, per poter parlare oggi, dopo anni, dopo decenni, dopo secoli. Questa distanza dava al personaggio e all'attore che lo interpretava l'energia per trovare dentro di sé la forza di risorgere, come se la parola scritta e morta dovesse forzare, compiere un lavoro dilacerante per tornare viva. Gli attori lo capivano, con Luca avevano un'energia straordinaria… Non avrei pensato che saremmo finiti nel modo opposto.

OPDP | Hai parlato della sacralità dell'attore che sale in scena. Ma la sacralità che evocava Ronconi non ha niente dell'aura di misticismo che spesso ammanta il lavoro dell'attore e in generale la pratica artistica.

LS | C'era la sacralità dell'atto del recitare, come se il personaggio non fosse di proprietà dell'attore. L'attore lo avvicina e dà una sua interpretazione, portandolo il più vicino possibile a sé. Parlo di sacralità come consustanzialità: il personaggio esiste e bisogna farlo, ma non si tratta di far vivere una piatta mediazione.

Non c'era la chiesastica sacralità che si è vista negli anni Sessanta e Settanta, quando si sentivano frasi come "Il mio spettacolo ti cambia la vita", "Se vedi questa cosa poi risorgi, ti si apriranno nuovi orizzonti…" Le operazioni di Luca erano assolutamente razionali nella loro progettazione. E questo trasmetteva agli studenti il concetto di progetto, l'idea che uno spettacolo è fatto di tante componenti che devono interagire tra loro e che ci deve essere una *ratio* secondo la quale collaborano, un *fil rouge*.

OPDP | Volevo tornare a Santacristina.

LS | Il secondo anno abbiamo portato sia i ragazzi che erano già stati a Santacristina sia alcuni ragazzi nuovi, e il terzo anno abbiamo inserito altri ragazzi ancora. Hanno portato a compimento il progetto dei *Sei personaggi*, che ha debuttato a Santacristina in una prima versione, poi al Festival dei Due Mondi a Spoleto ed è stato ripreso a Milano.

OPDP | Quando avete iniziato, pensavi che da quegli incontri sarebbe nato uno spettacolo?

LS | No, neanche Luca. La "Silvio D'Amico" è un'accademia e anche Luca nella sua onestà intellettuale non aveva come obiettivo quello di realizzare uno spettacolo. Lo spettacolo si realizza solo se cammin facendo ci si rende conto che serve, anche nella continuità del percorso didattico, e si trova il modo di produrlo, ma non è aprioristicamente necessario farlo. Nel corso degli anni, diversi saggi dell'Accademia sono diventati spettacoli, però ogni volta che l'Accademia è partita fin dall'inizio con l'obiettivo di realizzare uno spettacolo, soprattutto da parte dell'insegnante, sono nati grossi problemi: lo spettacolo poteva essere bellissimo, ma il progetto risultava carente dal punto di vista didattico. Nella didattica si parte a rovescio, non dal desiderio di fare uno spettacolo, ma dal progetto formativo.

OPDP | L'attività didattica prevede un margine di sperimentazione e di ricerca che la costruzione di uno spettacolo difficilmente consente.

LS | C'è un equivoco che è diventato da anni mastodontico. Si crea spesso confusione tra un'istituzione che mira alla didattica e un centro di ricerca. Un'accademia, o una scuola di teatro, non è un centro di ricerca, un luogo dove fare sperimentazione, ma lo spazio per una serie di esperienze che attraverso una pedagogia portano a un apprendimento. Quando le due cose si ibridano, diventa pericoloso: i ragazzi vengono chiamati a partecipare alle sperimentazioni di un regista-insegnante o di un insegnante-attore. Sono stato per 46 anni in Accademia e conosco le scuole di teatro in Europa: di scivoloni come questi ne ho visti tanti. Un insegnante

non viene a sperimentare, ma a testimoniare sé stesso e il modo per trasmettere certe cose dal punto di vista didattico. Magari finisce per sperimentare qualcosa anche dal punto di vista registico, ma dev'essere una ricaduta. Quando invece è programmata, in genere è un disastro.

OPDP | Santacristina metteva insieme attori di generazioni diverse. Questa impostazione riflette l'esigenza di una formazione di secondo o di terzo livello. Un'accademia dovrebbe servire a trasmettere ai ragazzi e alle ragazze una serie tecniche, esperienze, atteggiamenti, memorie, esperienze, forse un'etica, che dovrebbero essere utili nel mercato del lavoro. Una scuola di teatro seria dovrebbe formare attori professionisti che possano iniziare la carriera sul palcoscenico. Almeno in teoria, perché la fase dell'avviamento alla professione è molto complicata. Il lavoro di Santacristina come poteva sostenere questa fase della carriera di un attore?

LS | È il grosso problema del trasferimento dalla didattica alla professione. Ci siamo molto occupati delle strategie per accompagnare l'inserimento gli allievi nel mondo del lavoro. Ma occuparsene significa anche investire, per gli attori ma ancora di più per i registi, a livello sia nazionale sia internazionale. Come Accademia "Silvio D'Amico" in quegli anni abbiamo fondato E:UTSA, la rete delle scuole e delle accademie di teatro europee, che ha l'obiettivo di accompagnare gli allievi diplomati in questo momento di passaggio, anche dal punto di vista tecnico-organizzativo. È stato fatto spesso in Francia, dove hanno creato una sorta di quindicesimo teatro stabile, sovvenzionato dal Ministero del Lavoro, a cui inizialmente potevano accedere gli allievi usciti dal Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD) di Parigi. Poi sono sorti alcuni problemi, perché le altre scuole si sono ribellate alla centralità del Conservatoire. In sintesi è un teatro stabile che dà lavoro ad alcuni ragazzi e ragazze che si sono diplomati e che sono stati selezionati e restano in compagnia per un po' di tempo, facendo i primi passi nel mondo del lavoro. Non serve una Compagnia dell'Accademia che fa circuitare alcuni lavori, magari firmati da uno dei Maestri. Un'esperienza come quella francese potremmo forse tentarla anche in Italia, ma servirebbe la collaborazione del Ministero della Cultura.

Esperienze come quelle di Santacristina sono importanti, altrimenti il giovane rischia di parcheggiarsi e restare allievo a vita, finché non diventa insegnante in qualche accademia o non apre la sua scuola, magari senza aver quasi mai messo piede su un palcoscenico. In questi percorsi di formazione permanente dovrebbero moltiplicarsi le occasioni di incontro intergenerazionale, da cui possono nascere nuove iniziative.

OPDP | Il Centro Teatrale Santacristina, per come lo vedeva Ronconi, avrebbe potuto essere un modello?

LS | Lo è stato. Aggiungerei che è stato l'unico e che sarebbe importante continuare, non solo in memoria di Luca, ma portando avanti questo progetto. Però ci vorrebbe un sistema teatrale in grado di sostenere un progetto di questo tipo.

OPDP | Quando sei arrivato in Accademia, hai chiamato diversi registi. Ciascuno di questi Maestri aveva una visione del teatro e un proprio metodo di lavoro. Come li hai scelti?

LS | Ho scelto di continuare nella tradizione di Silvio D'Amico, poi codificata da Ruggero Jacobbi: l'Accademia non deve portare avanti un solo metodo, non è un'accademia alla russa, dove si segue il metodo di un unico maestro, con un percorso predefinito. Gli allievi dell'Accademia devono sviluppare il loro senso critico incontrando persone che testimoniano poetiche e pratiche anche totalmente differenti.

OPDP | E gli allievi?

LS | Possono scegliere se seguire una linea, oppure cogliere elementi interessanti da linee diverse. Per farlo è necessario che i maestri siano onesti, che restino sé stessi, con franchezza. Che non siano docentucoli che accarezzano gli allievi per risultare interessanti e per tirarli dalla loro parte. Servono docenti che non facciano da mamme... Per cui ho cercato di scegliere persone che sapessero e volessero fare onestamente i didatti, i pedagoghi, a prescindere dal fatto che fossero registi più o meno grandi. Non è detto che un grande attore o un grande regista sia capace o abbia interesse a insegnare, sono due attitudini diverse. Quante volte ho chiesto a Glauco Mauri se voleva venire a far lezione in Accademia? Mi ha sempre risposto: "Non ne sono assolutamente capace". Ho pensato che per i nostri allievi sarebbe stato interessante fare un'esperienza con Eimuntas Nekrosius e con il tipo di teatro che rappresentava. Non l'ho preso come insegnante fisso ma gli ho chiesto di fare un laboratorio. Ho distinto gli insegnamenti più strutturali, come il rapporto con Santacristina e con Luca, da queste esperienze laboratoriali. Comunque una volta o due all'anno, ho pensato che fosse necessario che gli allievi facessero uno spettacolo, non per lo spettacolo in sé o per far dire quanto è bravo il maestro che l'ha fatto, ma perché partecipare a uno spettacolo significa mettersi e togliersi il costume, fare la vita di camerino, imparare che quello che fai alla prima lo devi fare anche alla seconda. È necessario farlo il più spesso possibile, tanti giorni di seguito. Non si tratta di dare l'opportunità di fare chissà quale ruolo, ma perché impari a stare dentro una macchina e a conoscerla, in maniera che poi non resti stupito quando inizia a lavorare, perché il web funziona in un altro modo.

OPDP | Come sono cambiati i giovani allievi, attori e attrici, in questi decenni?

LS | Ormai arrivano già bombardati dall'aria che respirano. Qualche volta vanno a teatro. Dico "qualche volta", perché anche se ci chiamiamo "Accademia d'Arte Drammatica" alle nostre selezioni si iscrive gente che dice: "Teatro? Ci sono stato una volta da bambino". Sulle mille persone che si presentano ogni anno, ci saranno cento ragazzi che hanno messo piede in teatro, anche se all'università magari hanno studiato Storia del teatro, o hanno frequentato addirittura il DAMS, per quello che vale.

OPDP | Vent'anni fa erano forse pochi a voler fare accademie e scuole di teatro, ma erano più consapevoli di cosa fosse il teatro.

LS | Un anno, alla fine degli anni Settanta, per gli esami di ammissione, eravamo al teatrino di via Vittoria, seduti tutti dietro a un tavolo lunghissimo, il direttore Ruggero Jacobbi, Andrea Camilleri, Lydia Stix Agosti, insegnante di "canto", e Angelo Corti e Marise Flach, maestri di "educazione del corpo". Si presentarono 75 candidati. Noi tutti eravamo basiti, Jacobbi era disperato: "Troppi! Com'è mai possibile che in Italia ci siano così tante persone interessate veramente a fare teatro?". Cinquant'anni dopo quelle 75 persone sono diventate mille: ma non sono le stesse, quelle venivano perché erano interessate al teatro, queste vengono perché sono genericamente interessate al mondo dell'apparire. In queste condizioni, quando fare l'attore significa essere sé stessi, saltano tutti i parametri.

OPDP | Il lavoro che faceva Ronconi poteva essere un antidoto o era fuori dal tempo?

LS | Un antidoto dev'essere totalmente fuori tempo, e dev'essere fuori tempo soprattutto se è applicato a un'arte fuori dal tempo, dove il tempo è sospeso, perché il teatro è tempo sospeso. Il teatro è l'unica cosa attuale, perché è attuale questa sera: il mio *Amleto* è attuale perché lo faccio stasera. Ieri non esisteva, domani non esiste più.

Ronconi under 50

Intervista a Fausto Cabra
Oliviero Ponte di Pino | Come ti sei avvicinato al teatro?

Fausto Cabra | È stato casuale. Mi mancavano tre esami in ingegneria aerospaziale. Una mia amica, un piccolo genio che si era laureata in filosofia, aveva il sogno di entrare al Piccolo Teatro. Io non ce la facevo più, avevo bisogno di uscire dal formalismo e dal nozionismo in cui mi aveva precipitato l'ingegneria aerospaziale. Le ho detto: "Vabbè, ti faccio da spalla e pago anch'io i 30-40 euro di iscrizione". Quindi prepariamo un dialogo e facciamo due monologhi, uno per ciascuno. Ci ho provato per gioco. Il mio primo monologo l'ho fatto davanti a Ronconi, senza sapere chi fosse, alla Scuola del Piccolo Teatro. Ho fatto anche l'esame d'ammissione alla "Paolo Grassi" e mi hanno preso in tutte e due le scuole. Ho scelto il Piccolo Teatro essenzialmente perché era gratis.

OPDP | Quindi non sapevi chi fosse Ronconi, e non sapevi niente del teatro...

FC | Avevo visto alcune sue cose, *L'Aminta* al Teatro Sociale di Brescia, un Ibsen... E mi piaceva l'idea del teatro, avevo fatto piccoli corsi dove non si era mai arrivati alla parola. Era teatro di struscio, dove si fanno movimenti nello spazio, ci si tocca...

OPDP | Hai iniziato partendo da zero, a differenza dei tuoi compagni e compagne che magari qualcosa di teatro sapevano.

FC | E poi ho iniziato a venticinque anni...

OPDP | Come ti sei trovato con persone più giovani e forse più preparate e attrezzate di te?

FC | Sono stati gli anni più belli della mia vita. Il Corso Tofano[1] è stato il più seguito da Ronconi, quello in cui è stato più presente, anche tre-quattro volte a settimana per otto ore, per quasi tutto l'anno. Non sono mai entrato in conflitto con nessuno degli insegnanti, D'Amato e Ronconi non mi hanno mai messo sotto pressione, anche perché io sono un po' autotorturante. Nessuno mi metteva sotto pressione, perché già me ne occupavo io. Fin dall'inizio sono stato preso come punto di riferimento, forse perché avevo una mente più razionale e scientifica, che andava molto d'accordo con quella di Ronconi. Ormai avevo più di diciotto anni e quindi ero un po' più strutturato per ricevere quelle ondate di conoscenza che ci spettinavano.

OPDP | Che impressione ti ha fatto Ronconi quando avete iniziato il corso?

FC | Nella prima immagine che ho di lui, era accanto a un'anziana signora: poi ho scoperto che era Franca Nuti. Ci ha fatto leggere dei pezzettini degli *Ultimi giorni dell'umanità*. Fu folgorante. L'incontro di Ronconi mi ha ribaltato il cervello come un calzino, perché mi ha fatto accedere al gusto della complessità, mi ha eccitato al piacere di scavare nella lingua, dentro le parole. Mi ha aperto una chiave di lettura sulla parola, ma anche sui rapporti spaziali. Non era legata solo al teatro, ma alla lettura del mondo, a cosa sta sotto il testo, a cosa muove le dinamiche tra le persone.

OPDP | Questo accadeva già nelle prove a tavolino?

FC | Il tavolino era l'apice, come è sempre stato: era il luogo delle continue epifanie. Nessuno come lui era capace di entrare nel testo, nella sua struttura e nei suoi significati reconditi. Era un virtuoso dell'imprevisto, ma non era un imprevisto fine a sé stesso, perché quello che non avevi mai pensato era infinitamente più giusto, più complesso ma anche più funzionale al disegno totale. Erano continue fioriture. Andare in scena era un parto senza discontinuità, perché c'era già tutto. Quando ci si metteva in piedi, c'erano naturalmente altre dinamiche, ma nei ricordi più vividi sono seduto a tavolino davanti a una pagina e lui che ti faceva vedere che cosa c'era tra una parola e l'altra e i piccoli mondi che continuamente le congiungevano. A volte gli spettacoli potevano fallire, il progetto poteva non compiersi e lo spettacolo non riusciva a toccare l'altezza del progetto. A volte le fioriture erano complete, come nel *Professor Bernhardi*, nel *Pasticciaccio* o in *Infinities*. Però anche nel fallimento di una messinscena di Ronconi, l'idea base che aveva generato l'ipotesi che poi magari non si era compiuta era sempre illuminante: non ho mai visto uno spettacolo di Luca che non fosse animato da un'idea fiorente. Era impressionante.

OPDP | Ma che rapporto c'era tra questa fioritura, con il suo movimento centrifugo, e l'idea centrale che ispirava la lettura del testo?

FC | Non era un'idea. Era una visione unitaria, come se inquadrasse ogni testo da una prospettiva che lo faceva fiorire in tutta la sua complessità, in un esito imprevisto. Un'idea è legata alla trovata, mentre il suo era uno sguardo architettonico, e inquadrava questa archi-

tettura da una certa prospettiva per svelare alcune cose e di colpo come a catena iniziava a fiorire una serie di significati che erano coerenti con il complesso del testo. Questa visione da architetto è uno dei suoi regali: basarsi sulla struttura prima che sui dettagli, e poi far entrare la luce nella struttura che hai individuato e che vuoi illuminare. Partiva sempre dal macrodisegno, che magari ti svelava alla fine o magari non ti svelava neanche. Però intuivi che gli interessava una visione totale e poi andava a definire i singoli elementi. Non l'ho quasi mai visto partire da un dettaglio e andare a tentoni. Aveva l'idea e il particolare era funzionale al disegno. Uso spesso questo metodo anche quando lavoro con altri registi, che magari non hanno questa visione globale del testo: immagino la struttura generale e per quello che mi compete vado a cercare di illuminare i dettagli. Cerco di capire il disegno che ha in mente il regista e la struttura del testo, e mi chiedo quali scelte posso fare per aiutare questi due disegni a sovrapporsi. Quindi faccio delle macroproposte sull'intero arco dello spettacolo e poi cerco di capire quale arcata deve sostenere la singola scena, e quali scelte possono far fiorire il progetto.

OPDP | Mentre frequentavi la scuola del Piccolo hai partecipato a *Infinities*.

FC | Siamo stati catapultati in *Infinities* per la ripresa dello spettacolo, che era stato montato con l'ultimo anno della classe di Raffaele Esposito, quindi non abbiamo vissuto il processo, siamo entrati in questa meraviglia a posteriori. Eravamo al primo anno. Le ragazze sono state buttate a fare le Oceanine nel *Prometeo incatenato* e noi maschi siamo stati buttati in *Infinities*. Io ero nella scena degli infiniti matematici, al tavolo a fare dimostrazioni alla lavagna. Non avevo mai pensato che il teatro fosse quella roba. Il primo contatto con la scena l'avevo avuto nel rapporto prossemico con la divisione scena-platea, che pensavo dovesse avere il teatro. E neanche avevo visto tutte le stanze di *Infinities*, perché sono finito subito nella mia.

OPDP | Le altre stanze non le hai mai viste?

FC | Le ho attraversate e le ho viste in video, ma non le ho mai vissute da spettatore.

OPDP | Com'era essere in quella macchina?

FC | Per noi erano sette-otto ore di performance. Le singole scene duravano circa venti minuti ciascuna e ogni mezz'ora partiva un nuovo ciclo. Pensare a uno spettacolo non lineare con il pubblico che entra come in una giostra era già illuminante. Noi eravamo nella stanza con le persone appese al contrario: quindi c'era la libertà di usare lo spazio in una maniera completamente inedita. E siamo stati messi a parte di alcuni segreti. Per esempio, pochissimi sanno che in *Infinities* c'era un finale: se uno spettatore faceva il ciclo completo per tre volte, la macchina si bloccava e tutti entravano nella prima stanza, quella dell'Albergo Infinito. Quindi lo spettacolo non era infinito, ma quel finale l'abbiamo fatto una volta sola.

OPDP | Hai una formazione scientifica. Che cosa ha significato per te *Infinities*?

FC | Mi ha dato la consapevolezza che tutto può essere narrazione. Puoi far appassionare un bambino alla matematica raccontandogliela in un certo modo, magari inventando conflitti e scambi che non ci sono: se non c'è conflitto, prendi una frase e la puoi dividere in due e farla dire a due personaggi che hanno opinioni diverse e così creano uno scambio conflittuale, quindi trasformi una frase che non lo prevedeva in un accadimento. La possibilità di far nascere potenzialmente accadimenti su qualunque cosa è un'altra consapevolezza preziosa, un altro grande regalo che Ronconi ha fatto a tutti noi teatranti: il teatro può essere ovunque e può essere fatto con qualunque cosa.

OPDP | Spesso quando si fa divulgazione si tende a semplificare e banalizzare. È accaduto anche con *Infinities*?

FC | I concetti di infinito erano talmente diversi tra loro che la complessità non era nel singolo quadro, ma veniva generata dall'attrito tra le cinque stanze: ti spiego che cos'è l'infinito matematico, te lo racconto, te lo faccio immaginare, dopo c'è l'eterno ritorno, ovvero l'infinito circolare, poi c'è l'infinito come vita eterna, e ancora c'è l'infinito sapere… La complessità non fiorisce nello spettacolo, ma nella testa dello spettatore che inizia a cercare nessi, rapporti, confronti… La complessità non la deve portare lo spettacolo, è lo spettacolo che deve creare nello spettatore le scintille generative che lo portino altrove. *Infinities* non era uno spettacolo divulgativo, ma si poneva mille quesiti che non scioglieva.

OPDP | A quel punto, finita la scuola, inizia a lavorare con vari registi e compagnie, molto diversi da Ronconi.

FC | Il primo conflitto che ho avuto con Luca è legato a due situazioni. Appena uscito dalla scuola, mi sono detto che volevo andare all'opposto di Ronconi e quindi mi sono iscritto all'École des Maîtres con Carlo Cecchi, che poi mi ha chiesto di entrare in compagnia con lui per tre anni. Faceva il *Tartufo* e voleva che facessi l'innamorato, l'ho chiesto a Ronconi che mi ha detto: "No, ti voglio a Torino, per la compagnia permanente di Le Moli", perché era finito il Progetto Domani per le Olimpiadi. Così sono andato a Torino.

OPDP | Quindi non ti ha lasciato andare da Cecchi…

FC | Aveva quest'altro progetto, che poi è sfiorito vari problemi. Ma è stato il primo attrito. L'estate successiva faceva la *Calandria* e mi aveva affidato il ruolo di uno dei protagonisti. Però quell'estate avevo incontrato Ricci/Forte, che all'epoca non avevano ancora fatto niente, avevano provinato chiunque e mi avevano scelto come protagonista per *Troia's Discount*[2]. Per me la loro era una lingua potente e io avevo bisogno di affrontare anche la mia omosessualità: quel progetto me lo concedeva ho deciso di dire no, che non avrei fatto la *Calandria*. Tra l'altro non avrebbe neanche dovuto essere una sua regia, anche se poi l'ha firmata lui. Per quattro anni in pratica non ci siamo sentiti.

Poi un giorno mi ha chiamato a casa di mia mamma, a Ghedi, e mi ha chiesto di partecipare a un progetto, *Tale padre*, dove cinque delle personalità più importanti della cultura italiana

venivano intervistate da Lella Costa insieme ai rappresentanti dei loro figli[3]. Era una conversazione tra un padre, sua figlia e suo figlio: "Vorrei che tu fossi il rappresentante dei figli". Mi sono commosso: "Ti ho rifiutato, me ne sono andato altrove e dopo tre anni mi hai riconosciuto l'autonomia di quella scelta..." Infatti ha voluto portare *Troia's Discount* al Piccolo Teatro, anche se eravamo già stati a Milano tre volte.

OPDP | E che diceva dello spettacolo di Ricci/Forte?

FC | Gli è piaciuto l'impianto linguistico, perché ogni personaggio parlava una lingua diversa. Poi Ricci/Forte sono andati in un'altra direzione, non hanno seguito la potenza autoriale degli inizi.

OPDP | Com'è essere figli putativi di Luca Ronconi?

FC | È una responsabilità, però potevi anche avere accesso alle sue opinioni. Se avevo un dubbio o volevo un consiglio, potevo andare al Piccolo, sedermi sul divano del suo ufficio e chiedergli un consiglio su un testo o su un personaggio, o su una scelta professionale. È un grande privilegio che mi manca moltissimo.

OPDP | E tu lo facevi?

FC | Per esempio quando non sapevo come affrontare un personaggio. Stavo provando l'ennesimo *Sogno di una notte di mezza estate*, non riuscivo a fare Oberon e sono andato a chiedergli come potevo affrontare il personaggio. E lui mi ha spiegato che non si può affrontare Oberon se non si affronta Teseo, perché Oberon esiste solo nel rapporto di deformazione di Teseo: "Se non è chiaro che cosa viene deformato, il personaggio non esiste: Oberon non è un personaggio a sé stante. Dunque se lo affronti come un personaggio, non lo trovi, non lo acchiappi, perché non riesci a capire come interagisce con il mondo esterno. Se invece lo affronti come deformazione, e capisci perché ha bisogno di quella deformazione, allora hai delle chiavi d'accesso".

OPDP | E questo era uno spettacolo che facevi un altro regista... Ti ha dato anche dei consigli sulla tua carriera d'attore?

FC | Era molto preoccupato dai gruppi. Quando volevo fare scelte che mi portavano a non pensarmi come singolo, come attore in un mercato, ma come attore appartenente a un gruppo, lui ostacolava la mia scelta, si irrigidiva subito. Ma durante le prove di *Lehman*, in uno degli ultimi dialoghi che abbiamo avuto sul divanetto, mi ha detto: "Finora avevo sempre pensato che l'attore si salva da solo, anche nei singoli spettacoli, e che deve pensarsi solo". Ma vedendo come sono cambiati i tempi e come è cambiato il teatro, ha concluso: "Adesso, d'ora in poi ci si salva solo insieme". Me lo ha detto per giustificare una scelta dello spettacolo: "Io ho voluto che i morti non morissero, che Massimo De Francovich e Massimo Popolizio restassero accanto a te nel finale, anche se la loro parte era finita, perché i loro personaggi sono morti. Perché d'ora in poi gli attori non devono più pensarsi al singolare, ci si salva solo insieme". Penso avesse intuito la deriva che sta investendo la società.

OPDP | Questa intuizione, secondo te, è venuta anche a partire dal lavoro che avete fatto insieme su *Lehman Trilogy*, con attori che avevano una formazione e storie professionali totalmente diverse? La necessità del gruppo è frutto dell'esperienza delle prove di *Lehman*?

FC | Quando mi ha proposto di fare l'ultimo dei cinque *Lehman*, mi ha detto: "Guarda, sei sbagliato, non sei giusto per la parte. Te la do perché mi servono dei virtuosi della parola, persone che non si perdono nel gioco virtuosistico, ma riescono a provarci a piacere".

Lehman Trilogy è stato il suo testamento teatrale. Nella parte ambientata nell'Ottocento, voleva che l'interprete e il personaggio si tenessero per mano, ma l'uno non doveva mangiare l'altro: dovevano giocare insieme, in modo che il gioco dell'attore nutrisse il personaggio e viceversa, in maniera armonica. Poi nel Novecento – e soprattutto con il mio personaggio – arriva il virus dell'immedesimazione dell'attore con il personaggio, che inizia a complicare tutto. Prima era chiaro che si trattasse di un gioco: era evidente che si giocava con il personaggio, non si era il personaggio. Portare la verità sul palco è un'illusione. Questa è sempre stata la sua cifra: non esiste la verità, ma questa cosa che si gioca o si ricostruisce, ma è una ricostruzione. Ronconi ha sempre avuto uno sguardo molto cinico sul teatro, il suo non è mai stato un teatro di vita, era un teatro di prospettive.

Il testo di Stefano Massini ha una chiave musicale jazz, e dunque gli servivano dei virtuosi che fanno jazz con le parole. È quello che succede andando avanti con lo spettacolo. Una delle sue indicazioni mi ha fatto male: "Guarda, farai bene se nell'ultima mezz'ora di spettacolo la gente rimpiangerà il primo tempo. Perché non possiamo tornare nell'Ottocento, ritrovare la calma, la lucidità, che avevano nell'Ottocento? Dobbiamo rimpiangere i tempi che furono, perché qualcosa li ha corrotti. Nello spettacolo a un certo punto il pubblico deve iniziare a non capirci più niente, mentre prima era tutto nitido. I rapporti devono essere illeggibili, il tono dev'essere nervoso, nevrotico, perché sta andando tutto in questa direzione e la realtà diventa illeggibile". E mi ha dato un'immagine: "Lo spettacolo dev'essere come una vasca che si svuota. All'inizio è piena e non ti accorgi che il livello sta scendendo. Ma all'ultimo momento c'è questo vortice e tutto va a precipitare".

Lo spettacolo l'ha costruito così: nella seconda parte iniziano gli effetti di luce, che non c'erano nella prima. Entrano i microfoni e le deformazioni microfoniche, che non c'erano nella prima parte. Iniziano un teatro, e una teatralità, di altro genere. Inizia l'identificazione – o la pretesa dell'interprete di identificarsi anche psicologicamente con il personaggio, che dal suo punto di vista era una follia. Quindi anche il mio modo di recitare nel finale era totalmente diverso da quello del primo tempo.

L'ultima scena non l'ha voluta provare. Non era mai successo che Ronconi non provasse la scena finale di un suo spettacolo: la morte dell'ultimo *Lehman* non l'ha voluta provare, ha detto quello che voleva – mi ha chiesto di far tremare la mano che tremava a lui, la destra – e l'ha fatta provare agli assistenti. Neanche in lettura l'aveva mai provata, si era sempre fermato prima. Poi, mentre sulla scena moriva l'ultimo *Lehman*, Ronconi è morto in ospedale. La

telefonata che fa De Francovich nello spettacolo è paradossale, quando prende il telefono e dice: “È morta”. È stata un’esperienza forte. Dopo *Lehman* avremmo dovuto fare l’Arlecchino.

OPDP | Quel malinconico Arlecchino è una figura straordinaria.

FC | Un giorno mi invitò a pranzo, io e lui da soli. Prese il copione: “Vorrei proporti fare l’Arlecchino delle *Donne gelose*, fa parte di una mia trilogia di saluto”[4]. Aveva già in mente altri due spettacoli. “Le *donne gelose* l’ho scelto perché è l’addio di Arlecchino. È un Arlecchino a cui non danno più niente da fare, che non trova più un suo compito dentro la trama”. Mi ha molto commosso il fatto che dopo *Lehman* mi volesse dare questo Arlecchino molto dolce, che in un certo senso salutava le scene. A quel punto ha ribaltato il copione e si è messo a disegnare la scenografia che aveva in mente per il Teatro Studio: voleva alzare un muretto tra il pubblico e la scena e inondare tutto lo spazio in modo che spuntassero solo una marea di tetti tra le acque. Tutti i personaggi cercavano di non toccare mai l’acqua, tranne Arlecchino che era l’unico che stava sui tetti e riusciva a camminare dentro l’acqua, che mi doveva arrivare fino al ginocchio. Dopo la sua morte il testimone è passato a Giorgio Sangati e abbiamo cercato di andare nella direzione che aveva indicato: un saluto alle scene. Abbiamo creato un Arlecchino in bianco e nero, come scottato dal sole, ma sul volto, intorno agli occhi, era tutto più chiaro e si vedeva il segno della maschera che si era tolto. Fino ad allora non se l’era mai tolta, ma in quel momento iniziava la rivoluzione di Goldoni, che ha abbandonato le maschere per scrivere le sue commedie.

OPDP | Nel frattempo eri andato a cercarti consapevolmente altri maestri, una scelta che non hanno fatto molti altri i colleghi.

FC | Carlo Cecchi l’ho scelto perché volevo l’opposto: “Se Ronconi lavora partendo dalla forma per arrivare alla profondità e poi a dare un’unità a questa forma, Carlo – da quello che avevo capito e che vedevo in scena – lavora all’opposto. Parte dall’accadimento, dall’attore nudo in scena in rapporto con l’altro, per poi andare a costruire un personaggio, una forma”. Ho provato a vedere cosa succede a mettersi alla prova su un terreno totalmente diverso.

Carlo arrivava a slacciarsi le scarpe sperando di inciampare in scena. Per il *Sogno di una notte di mezza estate*[5] aveva riempito tutto il pavimento con fogli di carta liscia, in modo che correndo sul palcoscenico non potessimo stare in piedi e quindi continuavamo a cadere in maniere impreviste. L’obiettivo era perdere il controllo. Dovevamo fare una replica in Francia e tre giorni prima Carlo mi ha detto: “Voglio che tu faccia Lisandro in francese”. Io non so il francese e Cecchi mi ha costretto a ristudiare in tre giorni tutta la parte in una lingua che non conoscevo: il massimo della perdita del controllo.

Poi ho incontrato Ricci/Forte quando non li conosceva nessuno: leggendo il testo, il rapporto con la lingua mi aveva travolto. Eravamo partiti con un’impostazione ronconiana, anche nell’uso della parola, anche perché Stefano Ricci e Anna Gualdo avevano lavorato con Ronconi alla “Silvio D’Amico”. Siamo partiti a impostarlo con la lettura a tavolino, poi hanno incontrato Rodrigo García e quell’intervista ha ribaltato la prospettiva su *Troia’s Discount*: il modo di reci-

tarlo è cambiato e sono andati sempre di più sul performativo, lavorando sull'improvvisazione degli attori a scapito della drammaturgia.

Poi ho conosciuto Declan Donnellan, che quell'anno era uno dei Maestri della Biennale College. Abbiamo fatto due Biennali insieme e poi mi ha detto: "Vorrei fare il mio primo spettacolo in Italia e vorrei che tu fossi il mio protagonista". Donnellan non sceglie un testo, ma un attore e in base a quello che gli ispira sceglie il testo da portare in scena. Siccome vedeva in me un rapporto conflittuale con la madre, ha scelto *La tragedia del vendicatore*[6]. Donnellan lavora su quello che per Ronconi era un inganno. Per Ronconi la vita in scena non è possibile, è possibile solo un teatro cinico: è possibile l'illusione, però sappiamo che è un'illusione. Declan Donnellan parte dall'assunto opposto: devi creare le condizioni, devi lavorare ossessivamente perché la vita possa accadere. Poi magari non accade, ma la tua ossessione è porre nello spazio e nel rapporto con l'altro tutti gli ingredienti che ti permettano di cascare dentro la vita, in alcuni momenti, e poi cercare di darle più spazio possibile. È un assunto antitetico a quello di Ronconi, forse ancora più di quello di Cecchi, perché è teorizzato esattamente come teorizzava Ronconi: ma viene teorizzato l'opposto, in modo molto lucido e consapevole. Declan non ti dice mai come dire la battuta: ti racconta storie e aneddoti, continua a nutrire l'immaginario intorno alla scena: "Una volta ho visto una partita di basket, è successo questo e quest'altro". Poi basta, la lascia lì. Non ti dice mai cosa fare e hai sempre l'illusione di poter fare tutto.

Per Donnellan quello di Ronconi era un teatro morto, o meglio un teatro della morte, consapevole della propria morte, anche se ricchissimo, elaborato. Ronconi era affascinato dal teatro che viene da Peter Brook, però diceva: "Io non lo so fare, è una cosa che non mi appartiene", perché aveva pudore a entrare nell'intimità degli altri…

OPDP | …nell'intimità degli attori. Ma Ronconi era geloso anche della propria, peraltro. Il suo era un teatro della morte anche perché la morte è un elemento tematico fortissimo nel suo teatro, quasi ossessivo.

FC | Ne era assolutamente consapevole e questa forse è la ragione che l'ha portato a non lavorare con il cinema o su altre arti: il fatto che il teatro continuasse a morire ogni sera. Dopo il debutto, per lui lo spettacolo non esisteva più, era già al lavoro su quello successivo. Quando sono entrato alla Scuola del Piccolo Teatro, una delle prime immagini che ci ha fatto vedere per farci capire come intendeva la battuta, era la corsa del cavallo filmata da Eadweard Muybridge. Ci faceva vedere i singoli fotogrammi e mostrava che l'illusione della vita e del movimento era nella velocità con cui si passava da un fotogramma all'altro. Però erano fotogrammi. E quindi c'è questa immagine, e poi questa, e questa, e questa, sono tutte immagini separate, ma l'illusione della vita la dà la costruzione. Era un architetto: c'è la trave, c'è il bullone, c'è quest'altra cosa e allora puoi costruire un piano su cui stare. Era cinicamente consapevole di com'è il mondo, che è una continua morte. Anche quello di Donnellan è un teatro della perdita, anche lui continua a dire che l'uomo ha un bug in testa e non ha la capacità di rielaborare la perdita. Ma in Declan Donnellan questo era un motore filosofico: il suo era un continuo tentativo di cercare di vincerla, perché non concepisce la morte.

Per Ronconi la partita è già persa e allora è possibile giocare solo con quello che si ha, ovvero con la struttura. Se una battuta o un personaggio non era vivo, se non era fatto bene, gli bastava la struttura. O meglio, da alcuni attori si faceva bastare la struttura, perché era funzionale all'architettura. Magari un attore non lo faceva bene, era macchinoso, però gli dava la struttura funzionale al suo progetto. Anche se poi questo ha portato alla deriva dei ronconismi. Ma quando lo faceva lui, era tutto iperorganico. Una delle grandi epifanie nel lavoro con Ronconi l'ho avuta durante una delle prove di *Peccato fosse puttana*. Ha fatto vedere una battuta a Pia Lanciotti e mentre la faceva si è messo a piangere, gli cadeva il muco, proprio mentre stava facendo tutto quello che aveva spiegato dal punto di vista della costruzione della battuta. In quell'occasione, anche parlandone con Raffaele Esposito, che era un po' più avanti di me nella comprensione del suo linguaggio, ho capito che quando Ronconi ti dava un'indicazione spesso era meglio non ascoltarla ma guardare cosa stava facendo con il corpo, come metteva il respiro, dove stava appoggiando: questo ti aiutava a organizzare tutta la parte mentale che ci stava sopra, le dava un centro. Quando il teatro era fatto così era vivo, o almeno dava quell'illusione. Il teatro di Ronconi fatto bene non era diverso da quello di Cecchi fatto bene. E quando erano fatti bene la mia sensazione è sempre stata che alla fine si connettessero.

OPDP | Dunque partiamo dal corpo, come diceva Raffaele Esposito, dal respiro… Poi c'è il lavoro analitico. Ma nell'esempio che hai fatto vediamo esplodere l'emotività.

FC | Non è che non la volesse, ma non lavorava su quello. E se un attore era bravo, digeriva tutto… Con Ronconi lavoravi bene se ti prendevi la responsabilità di organizzare quello che ti diceva: lui ti diceva tutto, dall'appoggio della sillaba al macrodisegno, eccetera… Ma se cercavi di lavorare contemporaneamente su tutto, ti ingolfavi, non ne uscivi. Io ho svoltato quando ho capito che la mia responsabilità era capire da dove partire, scegliere cosa era prioritario e cosa non lo era: "Iniziamo da questo, il resto non lo faccio ma questa, questa e questa indicazione sono fondamentali. Su questa base costruisco il resto". Nel momento in cui c'era una presa di responsabilità nel confronto, ti dava tutto il materiale che gli veniva sul momento, ma non organizzato dal punto di vista delle priorità. Quella scelta era una tua responsabilità. Poi se iniziavi a mettere a posto le fondamenta, i problemi di sillabe, accentazioni, ritmiche, andavano a posto.

OPDP | Prendevi appunti durante le prove?

FC | All'inizio riempivo ogni spazio sul copione. Via via molto meno, in *Lehman* quasi niente. Di sicuro non ho mai registrato, l'ho sempre trovata una scorciatoia orribile. Anche perché te lo diceva lui: "Io ti faccio capire il 'cosa', che è uno, ma i 'come' sono infiniti. Io ti faccio vedere un 'come', ma tu devi capire il 'cosa'. Intanto puoi partire dall'imitazione, imita il mio 'come', ma è un 'intanto'. Poi, quando sarai bravo, ci saranno dieci modi per fare quel ''cosa'". Paradossalmente, ti continuava a chiedere un atto di improvvisazione. Quando ti dava una battuta, non te la dava mai nello stesso modo. Aveva chiaro l'obiettivo che voleva raggiungere: lo prendeva da destra, lo prendeva da sinistra e poi lo prendeva da sopra. Subliminalmente.

OPDP | Che ricordi hai di Santacristina?

FC | Era il luogo degli esperimenti. Abbiamo passato un mese e mezzo su *Il cuore infranto*, dove Ronconi lavorava con dei professionisti e ha iniziato a dirigermi in modo diverso: non mi faceva la regia, mi diceva l'effetto che voleva, ma la messinscena la lasciava a me, sceglievo io che cosa fare.

OPDP | Quindi non ti dava le intonazioni, i ritmi?

FC | A Santacristina mi ha dato molta libertà, anche per allestire lo spazio: qui ci metto il divano, qui faccio questa azione, e poi lui mi dava dei rimandi sull'allestimento sulla scena che avevamo letto insieme. Quella palestra mi è stata molto utile, anche perché una settimana dopo la fine di Santacristina mi ha chiesto di entrare in *Lehman*. Era come se mi avesse fatto fare l'assistente alla regia. Ad altri dava meno libertà. A me diceva: "Questi sono gli obiettivi, non ti dico cosa fare e vediamo cosa succede". Per me era una novità, perché di solito Ronconi in produzione ti diceva che cosa dovevi fare, l'aveva stabilito lui o te lo inventava al momento e tu lo eseguivi al meglio. A Santacristina c'è stato uno step più autoriale, mi sono sentito autore delle scelte che facevo e ho iniziato a non sentirmi in imbarazzo o sotto pressione quando mi guardava lui. Mi è stato molto utile: "Ah, ok, le scelte che faccio gli funzionano e mi dice quella cosa è giusta e quest'altra cosa va bene, ma attento là che se la prendi così non riesci ad arrivare bene a quel punto", e glielo rifacevo cambiando alcune cose. Però su come allestire quella scena, non solamente come battute, ma proprio sulla messinscena, mi lasciava libero. È stato un regalo molto importante, una cosa bella che mi ricordo molto bene, uno degli step nel mio rapporto con lui.

OPDP | Quando sei andato a lavorare al cinema, quello che hai fatto con Luca ti è servito o no?

FC | Sicuramente serve. Intanto ti fa capire che il linguaggio è sempre una costruzione. A questa consapevolezza non rinuncio neanche al cinema. La frase non è mai qualcosa di unitario. Il linguaggio è sempre una costruzione. Il cervello la costruisce. Il cervello funziona come il montaggio cinematografico. Al cinema puoi proporre una battuta liscia, morbida, con una posta in gioco bassa, e funziona. Ma il cervello non funziona così. Funziona come te lo racconta Luca: la frase si crea... Se poi la irrigidisci, ecco il ronconismo. Ma quei salti riflettono in modo in cui funziona il cervello. A questa cosa al cinema non voglio rinunciare, cerco semplicemente di ammorbidirla, di non calcarla, di renderla sciolta. Però non voglio cedere alla ricetta facile della verosimiglianza, che diventa uno degli ennesimi codici formali. Sussurri un po', abbassi la posta in gioco, come direbbe Declan Donnelan, in modo che risulti tutto più credibile. Funziona e te la porti a casa. Ma non è la via che mi interessa, neanche al cinema

OPDP | Secondo te questa differenza d'approccio passa dallo schermo?

FC | Gli attori bravi in una singola frase prendono ottocento decisioni. Anche al cinema, non affrontano mai una frase come un blocco unico. Probabilmente in molti casi è istinto, ma per-

ché la vita funziona così: il linguaggio continua a montarsi, a costruirsi mentre vivi, per quello che vedi, per un'intuizione... Nel testo quelle intuizioni sono state unite, però il cervello non ha mai funzionato così: fino a che non lo dico, non so quel che dirò subito dopo. Questa consapevolezza razionale mi viene da Ronconi. E se qualcuno lo fa senza razionalizzarla, d'istinto, ben venga. Senza sapere perché, sta lavorando nel mondo in cui funziona il cervello quando crea una frase nel qui e ora.

OPDP | Hai parlato di Luca Ronconi, di Carlo Cecchi e di Declan Donnellan. Forse ancora più lontano da loro è Gigi Proietti.

FC | Ci sono arrivato anche lì in modo strano. Loredana Scaramella, l'assistente che seguiva il casting, mi aveva chiesto di mandarle un self-tape su Mercuzio. Le avevo detto di no, che non era roba per me, che non sono giusto, che non sono uno che fa ridere, e non l'ho fatto. Però non riuscivano a trovare un Mercuzio che convincesse Proietti. Il giorno prima di iniziare le prove Scaramella mi richiama disperata, alle nove e mezza di sera: "Senti, entro mezzanotte mi devi fare il monologo della regina Maab". Non sapendo la memoria, studiavo tre righe e le dicevo. Le ho mandato il montaggio. La mattina dopo mi chiamano: "Entro le due riesci a essere a Roma?". Il giorno dopo ho iniziato le prove e ho incontrato Proietti, un istrione con un istinto pazzesco. Quel *Romeo e Giulietta* è stata la sua ultima regia, ho preso l'ultimo treno disponibile. Mi ha dato il ruolo che probabilmente era più adatto a lui[7].

Mi ha fatto un regalo pazzesco: è stato un tripudio di pubblico, venivo venerato. C'è una cosa che non mi ero portato a casa da Ronconi: voler bene al pubblico, fare spettacoli che potessero avere un'adesione popolare. Quegli anni al Globe Theatre di Roma per me sono stati molto preziosi, con un teatro da 1200 persone esaltate ogni sera, che stavano comunque a sentirsi Shakespeare per tre ore e mezza.

Fai il tuo lavoro con tutta la cura necessaria, ma c'è un livello di intrattenimento, di narrazione, che non è detto che svilisca la qualità. Ma deve essere comprensibile. Quando Proietti improvvisava per darmi delle cose di Mercuzio, gli andavo dietro. Mi sono trovato bene, Gigi era contento, è stato bello lavorare con lui. Comunque lo spettacolo dava una lettura raffinata del testo di Shakespeare. Proietti aveva capito che *Romeo e Giulietta* era il tradimento di un progetto: parte come una commedia, vuole essere una commedia, e poi, come nella vita, succede un incidente e Mercuzio muore. Questo cambia il copione. È un'intuizione forte, come se fossero due spettacoli collegati da un errore drammaturgico.

OPDP | La vita come errore drammaturgico...

FC | Nella prima parte *Romeo e Giulietta* sono due innamorati quasi goldoniani, da commedia. Poi succede qualcosa e si cade nella tragedia. Nella vita capita esattamente così. Hai un progetto, poi succede un incidente stradale e la vita si ribalta. Era una lettura interessante.

OPDP | Di recente hai iniziato a firmare alcune regie.

FC | Sono un po' un architetto anch'io: penso agli incastri, alle contemporaneità. L'imprinting di *Infinities* me lo porto anche nella mia parte registica. È la mia anima ingegneristica. Parto sempre dalle strutture: il macrodisegno che uso come attore lo uso anche come regista. Il mio primo spettacolo "tradizionale", *La storia*, è stato anche un omaggio ai miei padri, compreso Carlo che è detentore dei diritti del romanzo di Elsa Morante[8].

OPDP | Che equilibrio trovi tra l'attività di attore e quella di regista?

FC | Chi ama il teatro, fa le due cose. Non c'è competizione tra il mio essere attore e il mio essere regista. Se sono attore con un altro regista, mi piace mettermi totalmente al servizio del progetto. Se faccio la regia, mi piace mettermi al servizio degli attori. E quando faccio il regista, riesco a superare il mio ego. Anche come attore, cerco di non occuparmi di me e di risultare bravo, ma aiuto il progetto. Quello che mi dà maggiore soddisfazione è perdere la mia identità in qualcosa di più bello e grande di me, ovvero lo spettacolo. La mia soddisfazione passa dal successo di qualcun altro e questo mi dà gioia.

OPDP | Era l'atteggiamento di Luca nei confronti degli attori dei suoi spettacoli?

FC | Aveva una dedizione e una cura pazzeschi, nel senso che se gli chiedevi ottocento volte la stessa cosa, lui c'era e non si spazientiva, l'indicazione te la dava in miliardi di modi diversi. Per lui l'attore era un elemento che era importante curare. Credo che la sua necessità di andare in scena non fosse egoica, ma di sopravvivenza: aveva bisogno del teatro per entrare in comunicazione con gli altri, per uscire da una sorta di autismo. Per lui era il mezzo per dire a un attore o a un collaboratore "Ti voglio bene", per creare una famiglia. Poi nelle ultime settimane prima del debutto andava in ansia da prestazione e quindi aumentava il livello di violenza. Con *Lehman* – e l'ha anche detto – lo spettacolo era già pronto una settimana prima del debutto. L'ultima settimana se l'è guardato tutto per sei giorni di fila, tutti i giorni, seduto da solo in platea, e continuava a farci complimenti: "Mi distruggeranno perché non ho fatto regia, ma voi siete fantastici". Non era per niente agitato. In un certo senso è stato giusto finire con quello spettacolo. Non è mai andato in agitazione, non mi sembrava di riconoscerlo. Forse era debole e non ha voluto sprecare energie su quello che non era fondamentale.

Ronconi aveva sempre avuto bisogno del teatro per entrare in relazione con l'altro, ma nell'ultima parte della sua vita me lo ricordo risolto dal punto di vista umano: se voleva dirti una cosa personale, veniva e te la diceva senza aver bisogno della mediazione del palco. Forse per la prima volta, siamo arrivati sereni al debutto. In un certo senso c'è qualcosa di compiuto, almeno mi piace pensarlo.

Intervista a Francesca Ciocchetti
Oliviero Ponte di Pino | Perché hai deciso di iscriverti all'Accademia d'Arte Drammatica?

Francesca Ciocchetti | I vent'anni anni sono stati un'età di passaggio molto importante per me. Era un periodo pieno di contraddizioni e confusione, studiavo psicologia e non pensavo minimamente al teatro, vivevo con un'incessante sensazione di "non aderenza" al mondo che mi circondava. Mi consigliarono una piccola scuola di teatro a Roma, fondata da due attori strehleriani[9], quasi come terapia; effettivamente mi fece un gran bene: sono entrata in contatto con un linguaggio che istintivamente riconoscevo. Poi ho cominciato a lavorare con una compagnia teatrale di Ferrara, dove c'era una giovane attrice che aveva studiato a Torino nella Scuola fondata da Luca Ronconi. Il mito di Ronconi c'era già: la mia amica Francesca, con cui lavoravo, mi parlava di questo grande regista molto conosciuto, tutti mi parlavano di lui. Così mi portarono a vedere il *Pasticciaccio* che mi ha lasciata letteralmente senza parole. Era successo "qualcosa", avevo fatto un'esperienza che non capivo ancora bene ma che mi aveva toccato intimamente. Nel frattempo avevo cominciato a lavorare come professionista al Teatro Ghione con piccoli ruoli nella *Bisbetica domata*; il regista mi disse che avevo talento e mi consigliò di formarmi in maniera più seria.

OPDP | Che cosa ti aveva colpito del *Pasticciaccio*, rispetto al teatro che avevi visto?

FC | L'idea di utilizzare il teatro per raccontare la vita attraverso un linguaggio letterario e poetico, di utilizzare il teatro come un mezzo di conoscenza, come diceva spesso Luca; leggere e restituire un bellissimo romanzo attraverso un linguaggio teatrale innovativo, grazie ad attori strepitosi. Il teatro come esperienza, quindi. E il famoso momento del muro che cade sui personaggi, attraversandoli, con il palazzo che crolla sulla città, era strabiliante.

OPDP | Non avevi ancora conosciuto Ronconi, che non era stato tra i tuoi insegnanti alla "Silvio D'Amico".

FC | Ho avuto come docenti Marisa Fabbri per quattro anni e poi Mauro Avogadro, che ci ha diretti nel saggio finale sulla *Lisistrata*. Quindi si parlava tanto di Luca, delle *Baccanti* con Marisa a Prato, degli *Spettri* di Ibsen, e con entrambi abbiamo fatto un grandissimo lavoro sulla parola.

OPDP | Quando hai conosciuto Luca?

FC | Il primo contatto è stato traumatico. Galatea Ranzi aveva un'associazione, Machine de Théâtre a Cortona, dove aveva sede, e l'associazione aveva creato un piccolo festival, invitando tante realtà e amici; e con Mauro Avogadro e tutta la mia classe abbiamo proposto la *Lisistrata*. Luca Ronconi aveva proposto un seminario di tre giorni sul *Trattato di funambolismo* di Philippe Petit. Eravamo una cinquantina di ragazzi e Ronconi il primo giorno chiese: "Chi vuole leggere?". Io, sprovvedutissima, mi sono offerta: lui ha parlato a lungo di quello che stavo per leggere e poi mi ha detto: "Bene, ora leggi". Ero molto confusa e soprattutto non capivo come mettere in correlazione tutto quel discorso con il testo: aveva presentato l'opera da un punto di vista filosofico, semantico, storico, culturale... Dopo trenta secondi di silenzio ha detto: "Va bene. Un altro". Così ha fatto leggere il brano a un altro attore. Ma questa volta ha cominciato lui a leggere la prima pagina: e lì ho capito subito cosa chiede-

va: il pensiero del funambolo davanti alla corda, il respiro. La sera avevo la gastrite, ero sotto shock. Il giorno dopo quando ha chiesto: "Chi vuole leggere…", ho alzato di nuovo la mano. Gli piaceva la gente coraggiosa e quando l'ho riletta è rimasto in silenzio, poi guardandomi con curiosità mi ha chiesto : "Di dove sei?". "Eh, sono romana". Mi ha sorriso. Il modo in cui passava le indicazioni per me era molto legato alla mia città. Non era un dialetto, ma una mentalità che captavo e in cui ero immersa, un modo ironico, grandioso e profondamente emotivo di vedere il mondo.

OPDP | Ma gli anni con Marisa Fabbri e Mauro Avogadro non ti erano serviti allora…

FC | Non è vero. Il giorno dopo è servito. Di fronte a un approccio intellettuale, l'attore pensa: "Sì, va bene, ma cosa vuoi? Come te la devo fare? Dimmela!". Ma forse non aveva tanta voglia di entrare in relazione; quindi era partito per la tangente linguistico-filosofica. Invece il lavoro con due grandi attori come Mauro Avogadro e Marisa Fabbri mi è servito per tradurre il raffinatissimo modo in cui Luca, come attore, passava le indicazioni. Poi c'è stato il bando per Santacristina con il nuovo incontro e il provino. Avevo portato un testo che pensavo non gli sarebbe piaciuto, Il bosco di David Mamet, molto parlato, molto americano. Ero emozionata, c'era tutta la commissione; lui è stato molto gentile.

OPDP | E ti ha voluto a Santacristina.

FC | Quell'anno c'erano tanti giovani registi oltre il gruppo di attori; abbiamo lavorato sui *Beati anni del castigo* di Fleur Jaeggy e tanti altri testi: *Il mercante di Venezia*, *Petrolio*, su autori come Calvino, Moresco, D'Annunzio, Enia, Wilcock. Lì ho conosciuto Carmelo Rifici e Paola Rota e abbiamo condiviso una bellissima esperienza.

Nella prima Santacristina dormivamo negli ostelli e poi si andava in teatro a Perugia. Si cominciava a studiare alle sette del mattino e si finiva a mezzanotte per quasi due mesi. Si lavorava dovunque e a tutte le ore; in mensa, di notte, anche nei bagni! Stavamo lì a ripetere ripetere ripetere… Nel lavoro con i giovani emergeva la sua parte più luminosa. Era allegro e si divertiva, si stava molto bene. Dalla lettura dei *Beati anni del castigo* di Fleur Jaeggy ha tirato fuori delle intuizioni da lacrime. A un certo punto c'era una strana descrizione di una lampadina che pendeva nuda dal soffitto; l'avevo trattata semplicemente come una descrizione; in realtà quella visione era inconsciamente legata alla follia e al desiderio di morte della sua amata: ecco, non era più la semplice descrizione di una stanza, era il modo in cui quella ragazza vedeva il mondo. Riusciva a illuminare la scrittura nel sue correlazioni inconsce. Vedeva nel testo cose che noi non vedevamo. E lo rendeva grandioso. Era bellissimo.

OPDP | E come vivevi questa full immersion in un universo teatrale così assoluto e totalizzante?

FC | Ci stavo bene. Ero nella mia acqua, forse perché anche Marisa Fabbri aveva un concetto molto alto dello studio: uno Stradivari con la mente di Dante, ci diceva sempre… Abbiamo pas-

sato mesi a decriptare una pagina della *Strada di San Giovanni* di Italo Calvino, a sillabarla… Venivo da quella grande compromissione con il lavoro.

OPDP | Nel frattempo avevi iniziato una carriera d'attrice…

FC | Avevo iniziato con lo Stabile di Torino, nella compagnia shakespeariana, e quando ho incontrato Ronconi stavo già lavorando. Il suo approccio non era tanto all'allieva quindi ma alla giovane professionista.

OPDP | Quindi già eri una professionista e hai scelto di tornare a Santacristina. Che cosa è cambiato nel frequentare Santacristina nella sede che aveva costruito Luca?

FC | Lui era ancora più felice, si stava bene. Ci si svegliava la mattina, si faceva colazione con lui e si parlava tantissimo, anche a pranzo o a cena.

OPDP | Quante volte sei tornata a Santacristina?

FC | Credo otto anni. Un po' erano produzioni, un po' erano momenti di studio. Abbiamo lavorato su Čechov per poi mettere in scena *Il gabbiano*, c'è stato un lavoro magnifico sulle lettere di Emily Dickinson, abbiamo provato *Troilo e Cressida* e abbiamo lavorato sulla *Modestia*…

OPDP | In quegli anni Santacristina è cambiata? E come è cambiato dopo il tuo rapporto con Ronconi?

FC | Non credo che sia cambiata. È rimasto un grandissimo momento di concentrazione, approfondimento, studio e isolamento. Era come fare un anno sabbatico: ci vuole un momento di stop dalla vita. È un luogo perfetto per poter vedere a che punto si è arrivati, confrontarsi con altre persone.

OPDP | Vuol dire che c'è da parte tua la percezione di un percorso, di un'evoluzione nel tuo lavoro?

FC | Certo, un'opera letta a vent'anni o a cinquanta è completamente diversa; tu sei diverso nel fisico, nel percorso di vita, la società intorno a te è cambiata Anche Ronconi aveva vissuto un'evoluzione. Il suo approccio al linguaggio era diventato sempre più sintetico, essenziale. Un grande esempio è il suo ultimo spettacolo, *Lehman Trilogy*. Per me tornare a Santacristina voleva dire capire ogni volta a che punto ero arrivata come ascolto, sia mio, sia nei suoi confronti, ma anche un momento di libertà e concentrazione nell'approccio a un testo o rispetto alle sue richieste. Era anche un modo di portare a Santacristina quello che avevo imparato e approfondito fuori. Non ho lavorato solo con lui, ma con tanti altri registi e continuavo a fare studi sulla voce e sul canto. Da quel punto di vista Ronconi era molto libero, in ascolto.

OPDP | Ronconi si accorgeva che stavi facendo questo percorso e che stavi assimilando altre competenze, altre tecniche?

FC | In *Odissea doppio ritorno* ero una Penelope di cento chili. Ho dovuto fare un enorme lavoro sulla voce. Ho una voce medio alta che bisognava scurire, "graffiare", rompere, studiando altri colori ed emissioni. Ero andata da un bravissimo insegnante della Scuola di Torino per capire come "sfasciare" questa voce: quella Penelope era una specie di matrona rovinata da vent'anni di attesa passati bevendo, fumando... Che voce poteva avere chi aveva fatto quella vita?

OPDP | Non ti ha chiesto con chi avevi studiato?

FC | Sapevo che la sua richiesta sarebbe stata molto alta, quindi mi ero già messa a studiare per una proposta. Toccava arrivare preparati.

OPDP | Così hai cominciato a lavorare nei suoi spettacoli. È stato un passaggio graduale o erano due mondi, due modalità di lavoro diverse?

FC | Io l'ho conosciuto prima in ricerca e poi in esecuzione. Sono due cose completamente diverse. Ho avuto la possibilità di conoscere Luca nell'intimità e nella tranquillità del lavoro e dello studio, nella sua felicità. E poi Luca sotto pressione. I tempi erano molto più stretti, c'era più ansia. Ma era lui a mettersi sotto pressione; lo richiedevano i tempi di progettazione e messa in scena.

OPDP | Quali sono state le tappe più importanti?

FC | Ho cominciato con le Olimpiadi. In *Troilo e Cressida* facevo Cassandra, per *Lo specchio del diavolo*, il trattato sull'economia, ero l'Economista che introduceva il pubblico nelle varie fasi della storia della moneta. Nel Progetto Domani Luca gestiva cinque spettacoli contemporaneamente, era un delirio, lavorava dalla mattina fino alla notte.

Cassandra me l'ero studiata: i miti e i trattati sullo sciamanesimo , le visioni... Mi sono presentata con tutte le mie letture. Ci ha detto: "Di solito si immagina Cassandra con le trecce, tutta presa dalle visioni del dio. No, Cassandra è una fine intellettuale con un grave disfonia e altri disturbi del linguaggio...". Allora sono andata da una logopedista che mi ha spiegato come riuscire a simulare movimenti involontari e spasmi dei muscoli della laringe, che rendevano appunto il parlare faticoso, forzato, strozzato o soffiato: "Non ci voleva molto a capire che Troia sarebbe stata distrutta", diceva Luca, bastava osservare il concatenarsi degli eventi, come faceva appunto l'intellettuale Cassandra. Ma non le credevano, vedevano la disabilità, lo sforzo, la patologia e non ascoltavano la verità delle sue parole; un'intuizione bellissima. *Lo specchio del diavolo* era un saggio scritto in terza persona: era dal *Pasticciaccio* che non gli vedevo fare un lavoro del genere; era incredibile quello che inventava e restituiva da quel testo!

OPDP | Quali altre tappe ti hanno segnato?

FC | Abbiamo fatto *Odissea doppio ritorno* e l'*Antro delle ninfe* a Ferrara, un progetto meraviglioso perché erano due spettacoli divisi dal tagliafuoco che andavano in scena contemporaneamente; e a un tratto il tagliafuoco si alzava e uno spettacolo entrava nell'altro,

con il passaggio nelle due dimensioni di Ulisse. Poi *Il gabbiano*, dove era in scena con me. Un Dorn magnifico, molto paraculo.

OPDP | In che senso?

FC | Era un regista che analizzava il testo e restituiva le battute con un precisione chirurgica.. Però poi scherzava, in scena si divertiva. Ti provocava. E io pensavo: "Ma guarda te... al tavolino non me l'hai fatta così...!". Con Paolo Pierobon ed Elena Ghiaurov c'era una bella sintonia. Ci siamo trovati molto bene e anche lì c'erano delle intuizioni strepitose. Poi *La modestia, Il panico, Il sogno di una notte di mezza estate, Santa Giovanna dei Macelli, Giusto la fine del mondo, Il ventaglio*, dove un vento fortissimo faceva crollare tutta la scenografia: meraviglioso! E durante le estati a Santacristina studi su Ibsen, sulle lettere di grandi scrittori e artisti, *L'inappetenza* di Spregelburd con Giorgio Sangati...

OPDP | Le richieste erano sempre le stesse?

FC | Sì. Altissime. Ma non erano richieste: non poteva che vederla così e ti adeguavi. Lavorare con lui era come stare nella bottega di Caravaggio, lui usava quella luce e quei colori e dovevi saperli impastare, dovevi sapere che quella luce è così, che ha una funzione e tu sei quella funzione.

OPDP | Ci sono stati momenti di crisi?

FC | Andava in ansia quando non gli tornava niente. Le crisi più grosse avvenivano nel passaggio dal tavolino al palcoscenico. Ci dicevamo tutti: "Oggi sarà una giornata terribile!". E infatti lui: "Avete perso tutto! È uno schifo!". Per lui era uno shock vedere che quello che intuiva a tavolino, non c'era più quando si saliva sul palco. Poi piano piano ci rimetteva mano...

OPDP | Quando ci sono stati momenti di crisi con te, che succedeva?

FC | Leggo il copione e lui comincia: "No, no, no, no, no!". Mi tendevo. Cercavo di mantenere la calma, non sempre era facile... C'era gente che scoppiava piangere...

OPDP | Come facevi a uscirne?

FC | Ti recuperava lui. A me succedeva sempre. Poi si parlava. Era anche molto tenero quando "recuperava": sto parlando del mio rapporto personale, era anche un amico.

OPDP | Come faceva?

FC | Faceva un gesto veloce con la mano: "Vieni qua, vieni qua", e voleva dire: "Facciamo pace, vieni un attimo, siediti e capiamo". E si metteva lì e cercava di spiegarmi e spiegarsi. Sentivo che era più calmo; aveva avuto un'intuizione. Quando faceva: "Vieni qua", dovevi superare quel momento. Non era rabbia contro di te, era la sua esasperazione perché non riusciva – "Porca miseria!" – a farti capire quella cosa.

OPDP | Hai raccontato di aver lavorato con vari registi. Che c'era di diverso rispetto al lavoro con Luca?

FC | Ho lavorato con Gigi Proietti, che aveva la stessa antica attenzione alla battuta, ed era un genio sui tempi. Ho incontrato registi che mi chiedevano addirittura: "Fai proposte", e le ho fatte anche grazie al lavoro fatto con Luca,soprattutto nell'approccio al testo. Però, oggi, quella totalità, quella conoscenza dello spazio e della tua funzione, il fatto che la tua prima battuta aveva un senso come in un gioco di scacchi, fino alla fine, è complesso da trovare. Anche con Gabriele Lavia c'era la stessa attenzione e profondità. Con i registi più anziani ritrovo quel laboratorio, quel lavoro di dettaglio in dettaglio: con i registi più giovani riscontro un diverso approccio al testo. Cerco comunque di lavorare sempre con registi che vogliano creare dei ponti tra il loro linguaggio e i lavori dei grandi maestri e attori del passato.

OPDP | Ronconi aveva grande consapevolezza di quella che poteva essere la carriera di un attore e di un'attrice. Che ruoli sceglieva per te? C'era un filo rosso tra i personaggi che ti ha dato?

FC | Erano diversi e di questo lo ringrazio. Nel *Panico* potevo fare la ragazzina di ventitré anni, poi ero questa Penelope di cento chili, oppure la signora Lehman, altissima borghesia di primi del Novecento, la Maša mitomane del *Gabbiano*, la merciaia patologicamente pettegola del *Ventaglio*, una fata punk nei boschi, o una folle fan dei coreani nella *Modestia* e contemporaneamente una grande scrittrice in incognito. Ero grande, piccola, grassa, magra. Mi divertivo molto.

OPDP | E c'è qualcosa che tiene insieme tutte queste visioni diverse?

FC | Non lo so, ma mi sentivo sempre a mio agio, anche in grandi spostamenti. E gli ero molto grata per la diversità delle richieste, era molto stimolante e studiavo moltissimo.

OPDP | Nella tua carriera, dopo la morte di Luca, quali sono gli obiettivi che ti sei data?

FC | Sicuramente ho bisogno di qualità, ricerca, attenzione al dettaglio. Appena mi rendo conto che manca, mi dispero e poi mi dico: "Vabbè, vado avanti", e cerco di collaborare con registi e registe che affrontino seriamente l'analisi di un testo, cercando non di portare il testo a sé, ma di sviscerarlo, come faceva lui. Sto cercando quel tipo di qualità… e se non la trovo, mi metto a piangere dietro le quinte!

OPDP | All'inizio di questa conversazione hai detto che per Luca Ronconi il teatro era un percorso soprattutto di conoscenza. Attraverso il lavoro con Luca, che cosa hai scoperto di te?

FC | Per lui il teatro era un luogo veramente vitale e lo è anche per me. Non farlo è un grande problema, non perché ho bisogno di pubblico, o di farmi vedere, ma perché è un lavoro di conoscenza. Non so se questa cosa me l'ha passata lui. Vai a vedere un suo spettacolo, cominci a vedere le luci, come stanno parlando, la verità di quello che stanno dicendo, la prossemica… Quando vedi spettacoli con quella qualità, non ci puoi più rinunciare. Ho capito di avere

uno sguardo allenato a quel modo di fare teatro. E poi devo andare sempre a teatro, le mie frequentazioni sono persone di teatro, la mia vita ne è impregnata. Mi sono fregata!

Intervista a Fabrizio Falco
Oliviero Ponte di Pino | Come è scattata la tua vocazione d'attore?

Fabrizio Falco | A tredici anni ho partecipato a un cortometraggio video. Ero molto intraprendente, ho trovato un annuncio, mi sono presentato a un provino all'insaputa dei miei genitori e sono stato scelto. Alla fine il regista mi disse: "Secondo me devi studiare teatro". Così, senza sapere nulla, mi sono presentato a un laboratorio teatrale amatoriale e ho fatto diversi spettacoli. Mi sono confrontato subito con il pubblico e questo mi è piaciuto molto. Poi ho incontrato Maurizio Spicuzza, l'insegnante di moltissimi giovani attori palermitani, e con lui ho iniziato ad approcciarmi più seriamente al teatro. Dopo il liceo, mi sono presentato ai provini del Teatro Stabile di Genova e dell'Accademia "Silvio D'Amico" a Roma. Ero già entrato alla scuola dello Stabile di Genova, ma stavo ancora facendo la terza fase del percorso di ammissione all'Accademia. L'istinto mi disse di rimanere a Roma per vedere se riuscivo a entrare. A quel punto mi chiamarono da Genova, perché stavano iniziando i corsi ma non mi ero presentato: "Ma dove sei?". "A Roma a fare i provini per l'Accademia". Ovviamente mi cacciarono subito. Rischiai, ma alla fine sono entrato in Accademia. Sono contento, perché in quei tre anni abbiamo fatto tantissime cose. Era il primo anno di direzione di Lorenzo Salveti, una fase di grande cambiamento. Abbiamo incontrato tanti maestri, registi come Valerio Binasco ed Eimuntas Nekrosius, e anche Luca Ronconi, che iniziò una collaborazione con l'Accademia.

OPDP | Sapevi già chi era Ronconi?

FF | Certo, avevo visto *Inventato di sana pianta*, il *Ventaglio* e forse *La compagnia degli uomini* a Milano...

OPDP | Che impressione ti avevano fatto?

FF | Mi sorprendeva la nitidezza del segno e l'assoluta comprensibilità di tutto quello che si vedeva. La prima cosa che ti arrivava era il testo, per il modo in cui veniva eseguito dagli attori: una nitidezza di lettura, sia del testo e delle sue dinamiche, sia del fatto teatrale e di tutto l'apparato di scena, costumi, recitazione.

OPDP | Come hai incontrato Ronconi?

FF | Prima venne a vederci, perché dopo il diploma avremmo dovuto lavorare con lui a Santacristina. Sapevamo che con lui avremmo lavorato su diversi testi e facemmo una specie di saggio conclusivo con Valerio Binasco, una serata un po' ibrida che si chiamava *Frammenti*, non un vero e proprio saggio, ma una serie di monologhi. Facemmo una recita apposta per Ronconi, un po' angosciante perché nessuno di noi lo conosceva personalmente. Era l'unico

spettatore al centro della platea, nella penombra. Quella figura con la barba e i capelli bianchi incuteva soggezione. Ci spiegò che cosa avremmo fatto a Santacristina: "Lavoreremo su alcuni testi, mi piacerebbe metterli alla prova, vedere dove si può spingere l'interpretazione degli attori". E poi accennò ai *Sei personaggi*: "Mi piacerebbe sollecitare questo testo con dei giovani attori". Aggiunse che per un giovane attore lavorare su quella drammaturgia, che rifletteva sul concetto di teatro, era molto formativo.

OPDP | Quindi era partito con l'idea di farvi lavorare sui *Sei personaggi*.

FF | Sì, insieme ad altri testi.

OPDP | Quello fu solo un primo incontro conoscitivo.

FF | La prima volta che abbiamo lavorato con lui, un mio compagno fece un pezzo del *Candelaio*. E lui cominciò a parlare del testo e gli diede subito alcuni indicazioni. Dagli spettacoli visti e dai racconti sul suo lavoro mi ero fatto un'idea di Ronconi e mi ha sorpreso la freschezza, la giovinezza dell'approccio. Una mobilità della mente che non mi aspettavo da un grande Maestro, anche di una certa età. Per me era tutto nuovo. Era sorprendente sentir parlare così una persona con un'aura così forte. Ronconi ha avuto tanti ammiratori ma anche tanti detrattori. Avevo sentito tante cose sul suo teatro, ma farlo era tutto diverso.

OPDP | In che senso?

FF | L'esperienza era empirica. Ronconi aveva una mente sempre in movimento e questa mobilità rende difficile il racconto, perché spesso dopo aver detto una cosa si contraddiceva subito dopo. Metteva tutto sempre alla prova. La sua una mente in continuo movimento, mai fissata in una metodologia.

OPDP | Com'erano le giornate a Santacristina? Tu abitavi in foresteria?

FF | A volte stavamo lì, a volte dormivano in bed & breakfast un po' lontani, ma alla fine eravamo sempre lì. È stata un'esperienza totalizzante, fondamentale per la mia formazione, perché tra i vari laboratori a Santacristina ci sono stato cinque anni, dall'anno del nostro diploma, il 2010. Il primo anno abbiamo fatto il primo atto dei *Sei personaggi* come saggio di diploma, insieme ad altri testi. E poi lui continuò a inserire nel gruppo gli attori che via via si diplomavano all'Accademia, in un processo in continuo movimento, mai statico e fisso. Non si sapeva che avremmo fatto uno spettacolo. C'era un continuo mettere alla prova il progetto.

OPDP | Quindi prima di iniziare il laboratorio a Santacristina vi aveva chiesto di lavorare sul primo atto dei *Sei personaggi*?

FF | Ci aveva detto di concentrarci sul primo atto. Quindi noi avevamo studiato il testo e poi abbiamo iniziato a lavorare con gli allievi della nostra classe con diverse distribuzioni: tre Figliastre, due o tre Figli, tutti i ruoli divisi per tre distribuzioni.

OPDP | Quindi siete arrivati a Santacristina già avevate lavorato sui *Sei personaggi* per conto vostro.

FF | Senza fare proposte, però avevamo studiato il testo. Ma a Santacristina è cambiato tutto. È un'esperienza che mi porto dietro, tant'è che Pirandello per me è rimasto un autore fondamentale. Il lavoro che ha fatto sui *Sei personaggi* era scioccante. La sua richiesta a noi interpreti era talmente alta e raffinata che non ci si poteva mai arrivare. Però era la tendenza verso quella cosa. Nelle prove, i suoi suggerimenti erano sorprendenti e geniali. Anche lo spettacolo è stato bellissimo, anche se secondo me non siamo riusciti a fare quello che avrebbe voluto. Ma anche questo era parte del processo.

OPDP | Puoi fare qualche esempio?

FF | La lettura del Padre e del Capocomico, che sono figure centrali, era geniale. Il Capocomico lo ha ribaltato. Anche su battute molto semplici, che magari chiunque avrebbe letto tranquillamente, faceva passare l'intero senso dell'opera. Per esempio: "Ma quale verità? Qua siamo a teatro, la verità fino a un certo punto". E lui: "Ma si può dire così questa battuta? Rifletteteci un attimo, che cosa c'è scritto?". Attraverso questa semplice battuta, faceva passare il senso dell'opera e della sua lettura: non c'era una verità, ce ne sono molte di più, e sono ovviamente i sottotesti. "Ma quale verità? Qua siamo a teatro – due punti – la verità fino a un certo punto". E spiegava: "È un tormento per il capocomico, non è che arrivano i personaggi che disturbano le prove della compagnia. No, lui vorrebbe rappresentare questa cosa, ma non ha i mezzi, perché il teatro è insufficiente".

È la sintesi di tutta l'operazione, la sua lettura del testo, quella che si è vista nello spettacolo. Non si era mai visto un capocomico così sfiduciato dalle possibilità di rappresentazione. È una visione del testo molto attuale.

OPDP | A Ronconi Pirandello non piaceva molto.

FF | E proprio per questo è riuscito a darne una interpretazione geniale. Non avendo questa reverenza nei confronti dell'autore, è riuscito, con molta tranquillità ma anche con grande maestria, a togliere buona parte del testo: "Questo non mi interessa, via!". Non c'era affezione rispetto a cose che reputava vetuste. E questo ha innalzato moltissimo il lavoro, che si è concentrato sul nucleo dell'opera. Per noi è stato un grande insegnamento, anche perché è durato tre anni.

OPDP | Come si è sviluppato il progetto nel corso dei tre anni?

FF | Nel primo anno ci siamo concentrati sul primo atto. Il secondo anno abbiamo proseguito con l'innesto di altri attori che si sono diplomati l'anno successivo nel nucleo degli attori dell'anno precedente, e abbiamo fatto il primo e il secondo atto. Il terzo anno, vedendo come si stava sviluppando, è stata fissata la data del debutto, abbiamo montato il terzo atto e lo abbiamo unito agli altri.

OPDP | Quando avete capito che quel lavoro laboratoriale sarebbe andato in scena?

FF | Qualcuno chiedeva, visto che sembrava funzionare, però non si sapeva cosa sarebbe successo. È capitato altre volte di lavorare con Ronconi su progetti che poi non si sarebbero realizzati. Quindi non sarebbe stato strano se non si fosse fatto lo spettacolo. Per esempio, abbiamo lavorato su *Il cuore infranto* di John Ford, era partito con grandissimo entusiasmo, poi Ronconi ha reputato che non c'era il materiale per proseguire. E quindi non si è fatto.

OPDP | Altri progetti interrotti?

FF | Ci sono stati altri casi, non per ragioni artistiche, ma perché è stato male. Per esempio, mi è dispiaciuto che non siamo riusciti a fare *Il girotondo* che aveva programmato e per il quale mi aveva chiamato.

OPDP | Tre anni di laboratorio a Santacristina, e prendevi appunti?

FF | Sì, mi piace molto prendere appunti, e ogni tanto io li rileggo.

OPDP | Che cosa ti ha colpito nel rileggerli?

FF | Le frasi folgoranti, come quando ci disse che dovevamo avere "il fuoco dentro e il gelo sulle labbra". È una frase rappresentativa del suo teatro: una sensazione molto febbrile, che però nell'esecuzione frega, allora ecco la freddezza, la precisione dell'esecuzione. Una volta ci chiamò: "Venite qua, vi voglio far vedere una cosa. Allora, questa è una vaschetta, questi sono degli stecchini. Ho messo dell'acqua dentro la vaschetta. Questi stecchini sono il testo. Voi avete questa costruzione del testo", e li mise uno appresso all'altro, ordinati. "Se adesso soffio, gli stecchini andranno tutti di qua e di là. Ecco. L'emozione è il soffio che sconvolge tutto questo movimento. C'è la vostra costruzione, gli stecchini esistono, però quando arriva l'emozione questa cosa si frantuma, si rompe". È una annotazione interessante, che ti rimane in testa perché ha fatto un esempio concreto.

Gli insegnamenti sono molteplici, ma si riassumono nel fatto che si deve studiare tantissimo, non ci si può accontentare della prima soluzione che ci viene in mente, bisogna sempre approfondire, Diceva anche che l'attore "deve avere un occhio che perfora la pagina", sulla capacità di analisi e lettura di un testo. Possono sembrare consigli scontati, banali, ma è un imprinting dal quale non si torna più indietro. Sono insegnamenti che si stratificano dentro di te, in rapporto anche alle esperienze che fai.

Un altro insegnamento è uscire da sé stessi, non ripercorrere sempre la propria maschera, non ripetere l'immagine che si ha di sé stessi, anche nei personaggi che si interpretano: tendere a qualcosa che esce da te e dal quotidiano, anche dal banale.

OPDP | Quei *Sei personaggi* sono stati un grande successo. Come l'hai vissuto?

FF | È stato molto bello, anche perché accanto ai *Sei personaggi* mi sono accadute altre cose: ero appena entrato nel cinema, avevo vinto il Premio Marcello Mastroianni a Venezia...[10]

OPDP | E che diceva Luca del tuo successo al cinema?

FF | Ogni tanto mi prendeva in giro. Sapeva essere molto cattivo, in maniera sempre giocosa. Durante le prove al Piccolo Teatro di Milano, un mese dopo il premio a Venezia, mi ripeteva: "Non stai facendo un provino al cinema, ricordatelo. Sembrava che la dicevi proprio quotidiana, proprio come al cinema". Ogni cosa era pretesto per ricordare che avevo fatto film e ormai recitavo come i cinematografari, anche se non era vero. Un'altra volta, durante le prove del *Panico* fece un cazziatone mostruoso a me e Sandra Toffolatti. Avevamo fatto la scena della sensitiva e di Guido: "No, oggi l'avete fatta quotidiana, quotidiana, quotidiana!!! Se c'era Nicolas Vaporidis, se c'era Cristina Capotondi, era esattamente la stessa cosa!". Ci aveva accomunato agli attori che facevano lavorare al cinema, in maniera molto diversa da noi.

OPDP | Perché dopo Santacristina Luca ti aveva chiamato per alcuni spettacoli.

FF | Avrebbe dovuto fare *Il panico* l'anno prima, il mio primo anno a Santacristina. C'eravamo conosciuti da qualche settimana: "Sai, vorrei fare questa cosa…" Per me era una proposta meravigliosa. Poi non glielo fecero fare, quindi per me la proposta era caduta. Passò un anno, arrivai a Santacristina e non mi disse niente. Però poi mi telefonò personalmente, dicendomi che avremmo fatto *I sei personaggi* al Piccolo. E mi richiamò: "*Il panico* adesso si fa, io vorrei che tu lo facessi". Quindi dopo Venezia mi sono trovato a fare *I sei personaggi* al Piccolo, dopo averli fatti a Spoleto, e poi *Il panico*. È stato interessante vedere come cambiava il rapporto con lui da Santacristina a una produzione più grande. Non era un approccio differente, però c'era una dimensione più ansiogena, l'esigenza di dover chiudere lo spettacolo. Invece nel *Panico* non c'era niente di chiuso, fino a una settimana prima dall'andata in scena. Nella dimensione più laboratoriale di Santacristina c'era una maggiore libertà e una sorta di deresponsabilizzazione dall'ansia dello spettacolo che lui sentiva molto. Nei *Sei personaggi* c'era una sensazione di continua ricerca, senza mai chiuderlo in una formalizzazione definitiva. Nella semplicità dell'allestimento, si poteva permettere una maggiore tranquillità di lavoro e di ricerca. Negli spettacoli c'era questa sensazione di cambiamento continuo, ma i paletti erano maggiori.

OPDP | Dopo *Il panico* che hai fatto con Ronconi?

FF | Ho continuato a fare laboratori a Santacristina, ogni estate…

OPDP | Nonostante tutto hai continuato a tornarci, anche se in teoria non ne avevi più bisogno.

FF | Sono stati anni meravigliosi di formazione, di confronto. Mischiava le carte e questa era la cosa più bella. Ti faceva sentire subito un professionista. Non c'era la sensazione imperante del "Tu sei giovane". In Italia ti senti giovane fino a sessant'anni, ma lui ti toglieva immediatamente questa percezione. Eri subito un attore professionista e ti dovevi confrontare con Massimo Popolizio o Massimo De Francovich, con attori che erano in palcoscenico da secoli. Ti toglieva il timore reverenziale di lavorare con professionisti molto più esperti di te e ti raffor-

zava, perché stavi accanto a Maria Paiato o Paolo Pierobon… Sono esperienze importanti, che fanno crescere dal punto di vista attoriale. Ronconi ti dava anche ruoli di una certa responsabilità. Oggi chi dà ruoli di questo peso a un attore appena diplomato? Credo che per lui fosse una scelta etica, ci credeva profondamente.

OPDP | Ti dava indicazioni sul modo in cui costruire la tua carriera d'attore?

FF | Ne parlavamo tanto. Diceva: "Io sono vecchio, non vi affidate a me". Però aggiungeva che dovevamo cercare di contrastare la precarietà del mestiere: "Datevi una solidità in questa professione, fatene un'attività professionale". Spingeva gli attori a non adagiarsi all'andazzo generale di precarietà e frammentarietà dell'esperienza teatrale. La sua indicazione era di non affidare la propria carriera agli altri e decidere in prima persona cosa fare.

OPDP | Nei diversi ruoli che ti ha affidato, vedi un filo rosso?

FF | Ho la sensazione che ci sia qualcosa che unisce i personaggi che mi ha affidato, anche se non c'è stato uno sviluppo così ampio per confermarlo. Mi diceva: "Ormai non puoi più fare il ragazzino. Adesso basta". E ha cominciato a darmi ruoli dove c'era un aspetto più cattivo. Voleva dirmi: "Non ti non ti adagiare sul fatto che sei un giovane attore che farà per sempre ruoli da giovane, perché tra poco non lo sarai più". Quindi nella sua richiesta artistica c'era la spinta a uscire da sé, prendersi una responsabilità, mettersi a confronto con attori più esperti.

OPDP | Quindi c'era una visione nel percorso che ti suggeriva. E *Lehman Trilogy*?

FF | Sono stato il primo attore – e questo l'ha detto lui – che ha scelto per questo spettacolo: il ruolo era abbastanza marginale, ma significativo. Facevo l'equilibrista Solomon Paprinskij, di fronte a Wall Street. Stavo in equilibrio su un filo, era ovviamente una metafora. Secondo me, mi ha chiamato per primo perché in quel ruolo si sintetizzava l'intera operazione, sia il testo sia l'intero progetto. E mi ha fatto camminare sul filo. Può sembrare banale, ma è stato difficile. Stavo a tre metri d'altezza: anche se sei imbracato e sai che non cadi e non spiaccichi per terra, sei a contatto con il vuoto, come spiega Philippe Petit nei sui libri sul funambolismo: è questo rapporto con il vuoto che bisogna conquistare. Quel ruolo mi ha aperto al mondo del funambolismo, che ha molto a che fare con la vita, stare in equilibrio senza cadere… Ricordo un momento che mi mise in grande imbarazzo. Era uno dei primi giorni di lettura, c'erano De Francovich, Popolizio, Gifuni. A un certo punto mi diede alcune indicazioni, le ho elaborate e mentre leggevo mi ha fermato: "Ecco, avete sentito? Dovete farla come la fa lui…". Non mi aspettavo che mi dicesse una cosa del genere. Però non era un complimento nei miei confronti, ma della figura che aveva creato. Quando Kaprinskij cade, sono gli scricchiolii della crisi del '29, e è una sorta di metronomo.

OPDP | Prima hai parlato della costruzione del personaggio. Di solito si pensa che il regista impartisca agli attori una serie di istruzioni che loro devono eseguire alla perfezione, esattamente come lui l'ha immaginata. E se non succede, l'attore o l'attrice in questione viene

brutalmente redarguito e istruito, finché non dice la battuta nel modo giusto. Dal tuo racconto, per costruire la parte con Ronconi seguivi un altro percorso.

FF | Sulla costruzione del personaggio, aveva una visione legata al suo modo di stare al mondo e al suo pensiero. Rifuggiva l'immedesimazione e l'identificazione con il ruolo e spingeva gli attori a cercare una frammentazione delle parti che ti dava una sana incoerenza, perché "noi esseri umani non siamo coerenti nella vita", ci diceva. Spesso si lavorava per frammenti che poi assemblati ti davano una figura. Accomuno Ronconi agli artisti cubisti. Questo atteggiamento dà la possibilità di non prenderti troppo sul serio, perché ti permette di vederti dall'esterno, non c'è quell'immersione seriosa nel personaggio che a volte ti fa dimenticare il gioco teatrale. Questa frammentazione ti dà la possibilità consente di giocare. Ronconi non parlava mai di personaggio, ma di figura: "Questa è la figura che tu porti", diceva, separando la maschera dall'interprete, come se tu portassi a braccetto la tua figura, se tu fossi l'attore e la figura, che sta insieme all'attore ma che non si identifica, non è la stessa cosa.

OPDP | Può suonare strano, vista la sua antipatia per Brecht.

FF | L'antipatia scatta quando due cose sono troppo vicine. Anche Pirandello secondo me è molto ronconiano.

OPDP | Quindi l'attore lavora su questa figura per frammenti. Ma a un certo punto bisogna tirare un filo o si va in scena lasciando emergere queste spinte centrifughe?

FF | Sicuramente c'è qualcosa di organico, ma è un aspetto controverso che Ronconi lasciava in buona parte all'interprete. Lavorava con ciascun attore in modo diverso: ci sono attori non dico naturali, ma che in questa frammentazione trovavano una felice espressività, mentre altri facevano più fatica. Io ho sempre cercato di trovare un'armonia, anche se non so se ci sono riuscito. Tanti interpreti che io ho visto recitare ci riuscivano. Ma secondo me alla fine un'unità si riusciva a trovare.

OPDP | Tra i *Sei personaggi* e *Lehman Trilogy* hai lavorato anche in altri spettacoli…

FF | Ho lavorato nel *Panico* e nella *Celestina*, in cui avevo dei ruoli importanti. Erano ancora anni di formazione, quando esci dalla scuola e inizi a praticare la professione. E farla a quei livelli è stato molto formativo. Parallelamente ho lavorato con Carlo Cecchi, che è l'opposto di Luca nei propositi, negli intenti, nell'essenza, anche se io trovavo grandi connessioni tra loro. Quella di Cecchi è l'arte dell'attore da palcoscenico, con insegnamenti pratici, soprattutto nell'affrontare la replica, nello stare in scena, nell'essere sempre presenti in quello che si sta facendo, senza dare nulla per scontato, senza mai ripetere quello che si è fatto il giorno prima.

OPDP | È quanto di più lontano da un teatro di regia…

FF | Anche Ronconi diceva: "Non dovete rifare la stessa cosa", però è chiaro che eravamo all'interno del mondo che aveva costruito. Ci voleva una grandissima esperienza di palcosceni-

co per far sì che quella cosa diventasse viva, lì, in quel momento, tutte le sere. Si dice sempre che il teatro è ogni sera diverso, ma non è detto che sia davvero così. Con Cecchi era inevitabile che ogni sera fosse diverso, anche perché da un momento all'altro durante lo spettacolo poteva dirti: "Ma come l'hai detta? Ripetila! Ma come ti permetti?", davanti al pubblico. Allora dovevi per forza stare in quel momento, perché eri terrorizzato che ti accadesse una cosa del genere. Ronconi ti portava in un mondo, tendeva a farti uscire fuori da te. Ho vissuto una schizofrenia molto stimolante. Mi dicevo: "Carlo dice questa cosa, però Ronconi dice quest'altra… A me piace quello che dice Carlo, ma anche quello che dice Ronconi". La sintesi me la sono trovata da solo, gli insegnamenti servono a quello.

OPDP | Che è successo dopo *Lehman Trilogy* nella tua carriera?

FF | La morte di Ronconi è stata uno spartiacque per tutto il teatro italiano, e anche io personalmente l'ho vissuto tantissimo. È venuta a mancare una figura di riferimento. Ho continuato a lavorare in teatro, ho fatto tanti spettacoli, e quasi subito ho iniziato a fare il regista, parallelamente alla mia attività di scritturato e di attore cinematografico. Ho cominciato a fare sempre meno lo scritturato, tranne in alcune occasioni, per fare sempre di più il regista e l'attore. Non mi piacciono le etichette, le detesto, però oggi c'è un po' troppo capocomicato, una modalità in cui non mi ritrovo. Sento due anime dentro di me, io sono sia attore sia regista, e non sono un capocomico come Carlo Cecchi. Ho un approccio registico molto serio, credo nel teatro di regia. Questa schizofrenia non mi ha abbandonato. Cerco di fare i miei progetti anche se è sempre più complicato, perché lo scenario è cambiato. Dopo la pandemia vedo molte più difficoltà.

OPDP | Quando parli dei tuoi progetti, che rapporto c'è tra la tua idea di progetto e quella che aveva Luca?

FF | Tutta la progettualità parte dallo studio del testo. Anche se non si poteva estrarre una metodologia dal suo approccio al testo, perché Ronconi improvvisava molto nelle prove e nello studio e non svelava tutti i suoi segreti, sicuramente era uno studio serio: dava milioni di stimoli, citazioni, cose da vedere e a cui ispirarsi. Ti faceva capire che dietro una battuta c'era un sommerso enorme. La differenza la sento nell'esecuzione. Ronconi aveva una concezione della rappresentazione molto alta, oggi questa mi pare una concezione un po' elitaria. Non mi appartiene, non la sento mia.

OPDP | Per Ronconi, il momento della rappresentazione aveva un'aura quasi sacrale, mentre oggi questo è difficilmente sostenibile.

FF | Il teatro di Ronconi veniva da ragioni profonde, storiche, radicate nella società in cui è cresciuto e soprattutto dalla sua necessità artistica. Quindi non c'era nulla di fittizio in quello che faceva, era assolutamente aderente alla sua visione del mondo e delle cose, perché era un artista a 360 gradi: aveva questo mondo e ci portava tutti verso questo mondo. Ripercorrere un percorso simile oggi non ha senso. Va accolto il proposito, che sento vivo dentro di me: la sua spinta febbrile, la passione che ci metteva.

Per Ronconi la rappresentazione era qualcosa di molto alto. Rifuggiva da quello che era legato al quotidiano, alla banalità, anche se non è tutto da buttar via... Rilke diceva che se non riesci a vedere qualcosa di bello nella quotidianità, sei tu che non hai abbastanza sensibilità artistica da cogliere la bellezza del quotidiano e del banale. A me piace un linguaggio più vicino alla verità.

OPDP | Però Ronconi osservava con grandissima attenzione la realtà quotidiana e poi la riportava agli attori al momento di lavorare sul testo. C'era un approccio analitico al testo, fatto di studio, approfondimento, scomposizione, però c'era anche un'esperienza di vita che era partiva dall'osservazione della vita quotidiana da portare nello spettacolo.

FF | Parlava sempre di imitazione, ovvero della capacità dell'attore di affinare l'arte di riprodurre i modi di dire, di fare, di essere delle persone, i codici di comunicazione che si possono rubare dalla strada. Lo diceva sempre. Però li metteva in un contesto non era più la vita quotidiana, la strada; diventava un'altra cosa, c'era sempre un filtro che innalzava quel materiale.

Intervista a Gabriele Falsetta

Oliviero Ponte di Pino | Come sei arrivato al teatro?

Gabriele Falsetta | Sono andato a lavorare molto presto, a quindici anni, operaio in fabbrica. Questa vita da adulto a quindici-sedici anni mi pesava. Vivevo in un paesino, non avevo una vita sociale come quella dei liceali, cercavo uno sfogo per incontrare altre persone. Ho aperto l'elenco del telefono, i vecchi elenchi telefonici di Genova, e mi sono chiesto: "Cosa vado a fare?". Ho aperto a caso, messo il dito ed è uscito il Teatro Stabile di Genova. Con la mia bella tuta da operaio, li ho chiamati: "Salve, vorrei partecipare ai vostri corsi, magari part time, solo nel weekend". Mi hanno spiegato: "Guarda, non funziona così. L'impegno è più assiduo". Comunque ho preso questo segno e ho cominciato a fare corsi di teatro. Ma ero ignorante, non sapevo niente...

OPDP | Quindi hai cominciato a seguire corsi di teatro continuando a lavorare?

GF | Facevo il fresatore a Busalla, dove c'è la raffineria petrolifera. I colleghi avevano il doppio della mia età. Facevo questi laboratori e a un certo punto mi hanno spiegato che esistono le scuole e le accademie.

OPDP | Ma andavi a teatro o ti interessavano solo i laboratori?

GF | Nel 2005, quando sono entrato alla Scuola del Piccolo Teatro, avevo visto un solo spettacolo in tutta la mia vita. Più tardi, quando ho rivisto il VHS alla Scuola del Piccolo Teatro per motivi studio, ho ricostruito che era *Un mese in campagna* di Ivan Turgenev con la regia di Marco Sciaccaluga[11], che avevo visto alle medie. Mi ci aveva portato la scuola. La figlia della rappresentante di classe aveva una cotta per me, era invasata di teatro e ci portava sempre

un sacco di gente. Avrei voluto morire: tre ore e mezza di spettacolo, mi veniva da piangere… I miei genitori non avevano l'abbonamento al Teatro Stabile di Genova, a teatro non ci andavamo mai.

OPDP | Quando ti hanno suggerito di fare una scuola più seria e strutturata, ti sei presentato agli esami d'ammissione alla scuola del Piccolo Teatro.

GF | Avevo già provato a Genova e non mi avevano neanche guardato in faccia. Così ho iniziato i miei pellegrinaggi: Genova, Roma, l'anno in cui sono entrati Laura Marinoni, Gabriele Portoghese, Barbara Rocchi, la "Paolo Grassi" a Milano…

OPDP | Invece alla Scuola del Piccolo Teatro ti hanno preso…

GF | Tra 1.600 candidati![12]

OPDP | Perché ti hanno preso, secondo te?

GF | Chissà se c'entrava già Luca in quel momento… Avevo portato un Pinter e un testo italiano di Giuseppe Manfridi da *Ti amo Maria*, che si trovava nelle raccolte di monologhi e che mi interessava in maniera molto ingenua. Alle prime fasi dei provini, avevo una freschezza da giovane attore che avrebbero potuto utilizzare. Probabilmente aveva a che fare con una certa perdita del controllo, o un'ambiguità.

OPDP | Così sei entrato alla Scuola del Piccolo… A quel punto hai iniziato ad andare a teatro?

GF | Mi innamoro del teatro, anche perché non era tutto *Un mese in campagna*. Entri alla scuola e dici: "Questo è il teatro che mi piace, quello che vorrei fare". Ho avuto la fortuna di vedere almeno le prove di *Atti di guerra* che Ronconi allestiva a Torino durante le Olimpiadi, uno spettacolo che ancora mi pulsa. Poi ho visto un VHS di qualche anno prima, *Il gabbiano* di Eimuntas Nekrosius, che mi ha aperto un mondo a livello espressivo, anche se non avrei più rivisto quel codice teatrale per diversi anni. *Urlo* di Pippo Delbono mi toccò molto.

OPDP | Avevi smesso di lavorare?

GF | Nei miei otto anni da lavoratore avevo fatto una piccola pensione, e mi sono mantenuto con quei risparmi e con l'aiuto della mia famiglia, che mi ha sempre sostenuto senza condividere la mia passione, senza frequentare questo mondo.

OPDP | Perché poi l'atteggiamento è spesso: "Bello, l'attore!… Ma di lavoro che cosa fai?"

GF | Anche se oggi questa domanda sembra scomparsa: tutti vorrebbero che i loro figli facessero gli attori o comunque che apparissero…

OPDP | Alla Scuola del Piccolo, cosa ti ha colpito?

GF | Il primo anno è stato tragico. Mi stava molto stretta la teatralità più accademica, perché non ero assolutamente dotato di mezzi tecnici. La grande sorpresa è stata Ronconi, insieme

a Maria Consagra, che ha lavorato a lungo con Luca curando i movimenti, me era soprattutto un coach d'attori, era molto più di una coreografa. All'inizio del secondo anno ho capito che potevo giocare e mi divertivo.

OPDP | Quindi il primo anno hai ricevuto un insegnamento tradizionale, convenzionale. Al secondo anno è arrivato Ronconi…

GF | L'avevamo avuto anche il primo anno. Ma durante quell'estate mi sono successe diverse cose, anche a livello personale. Il primo anno me la spassavo, andavo a mare di notte scendendo da Milano a Genova, saltavo le lezioni. Facevo quello che avrei voluto fare in una vita parallela. Mi ricordo di aver fatto Ruzante con Gianfranco De Bosio, Ronconi mi vide e mi fece dei complimenti, penso onesti, perché aveva visto uno sfogo, mentre i miei compagni e le mie compagne avevano un timore reverenziale nei suoi confronti. Io non lo conoscevo e non sapevo neanche della potenza di fuoco che poteva avere, anche a livello formativo.

OPDP | E il suo corso?

GF | Ci proponeva una decina di testi all'anno, da cui estrarre alcune scene per improvvisarle davanti a lui, anche leggendole. Quando sono arrivato lì, non sapevo niente, cultura generale poca, cultura teatrale zero. Il secondo anno, tornato dalla pausa estiva, ho smesso di uscire, mi sono inimicato diversi compagni e compagne per i quali ero l'anima della festa. Ho cominciato a guardarmi intorno. C'era l'Archivio del Piccolo, ho iniziato a leggere tutto quello che c'era e piano piano ho cominciato a capire. Ero sempre in ritardo, ovviamente, e ho sempre rispettato i miei compagni e le mie compagne, e anche il sapere di colleghi più grandi o di Luca. A un certo punto gli ho detto che stavo leggendo *Il diavolo e il buon dio* di Jean-Paul Sartre. Si è arrabbiato, diceva che dovevo leggermi l'originale di Goethe, cosa che poi ho fatto, anche se per me Sartre era più divertente… Insomma, cominciavo a sviluppare piano piano il mio senso critico teatrale, anche se devo ammettere che ancora adesso non è così brillante, è più sviluppato quello cinematografico. Ma il confronto con una persona che aveva così tanto da insegnarmi era meraviglioso e mi divertivo tantissimo.

OPDP | Perché ti divertivi?

GF | Si lavorava tantissimo, ma mi divertivo perché mostrava l'idea di recitare. Per me era ancora poco chiara l'idea dell'interpretazione o della performance, ma mi divertivo a stare lì con lui, a farmi tirare addosso questa pallina. Mi sentivo come un cane che andava a riprendere la pallina e gliela riportava. Secondo me questa è la sintesi del lavoro dell'attore: un cane che ti riporta la pallina, anche mille volte.

OPDP | Cosa vuol dire che ti lanciava la pallina?

GF | Mostrava tante alternative diverse rispetto alla convenzione. Eravamo al secondo anno e stavamo lavorando sull'*Opera seria* di Ranieri de' Calzabigi. Ci aveva fermato per quattro ore su due battute, a me e a un mio compagno. Quattro ore su quello che significava la musica in Italia, sulla geometria dello spazio. Ho una parte ossessivo-compulsiva che adorava tutto

questo, ci sguazzavo, mi divertivo. Anche lui, più di tutti. A volte si arrabbiava e usciva dai gangheri, però si divertiva. Eravamo un corso interessante, perché davamo tanto, eravamo agguerriti e in competizione tra noi.

OPDP | Hai seguito l'intero percorso della Scuola del Piccolo e pian piano sei entrato nel meccanismo e sei andato a Santacristina.

GF | Luca è stato generosissimo. Già dal secondo anno di Scuola ho cominciato a lavorare. Ho esordito nel *Ventaglio*, siamo stati a Parigi e a Barcellona…

OPDP | Quando hai saputo che saresti entrato nel cast del *Ventaglio*, cosa hai pensato?

GF | Ho subito chiamato i miei genitori. Era una conferma, volevo dirgli: "Guardate che qualcosa sto combinando, a questo punto della mia vita". Ero al settimo cielo.

OPDP | Com'è stato lavorare fuori dall'ambito della Scuola?

GF | Una vertigine. Il primo sguardo alla galleria del Piccolo Teatro mi ha dato dieci minuti di apnea. Mi ricordo la prima del *Ventaglio* con la signora Giulia Lazzarini, il signor Massimo De Francovich, Pia Lanciotti… Vedevamo attori più preparati, più formati. Adoravo Francesca Ciocchetti, che mi insegnava tantissimo, era una sorta di ponte tra quelli della mia generazione e i grandi. Arrivò il primo giorno già con la memoria. Era anche una questione di disciplina, come avevo capito quell'estate, quando mi ero detto: "Adesso ti chiudi in casa e non esci più, altrimenti torni a fare la vita in paese come i tuoi amici, se no torni in Liguria a fare muretti a secco". E cercavamo di rubare a questi attori i loro trucchi: condividevamo un camerino in tre e con l'interfono ascoltavamo le battute e le ripetevamo con le varie intonazioni.

OPDP | Quindi non ti sei posto il problema di imitare Luca quando ti lanciava la palla?

GF | Girava l'idea che attori con una formazione diversa da quella con Luca, più adulti di noi, potevano permettersi di avere un loro stile. L'allievo diretto e l'allieva diretta erano invece portati a sposare quello che faceva. Lo rifarei con grande piacere, perché era una sfida tecnica costante con te stesso ed è una cosa che ti porti dentro. Anche se era una codificazione chiara, non mi sentivo appesantito, ma mi sentivo incapace e frustrato perché non riuscivo a restituire quello che avrei voluto. A quel punto studiavo fino a farmi uscire il sangue dagli occhi e dalle orecchie. Ho sempre ritenuto alcuni altri attori più pronti, capaci e tecnicamente dotati, oppure disposti a cogliere tutta quella meravigliosa frammentazione sintattica. Quando facevamo il *Gabbiano* a Spoleto, prendevo appunti su tre o quattro copioni.

OPDP | Segnavi tutte le sue indicazioni?

GF | Una delle mille cose che diceva era: "Le battute sono risposte a domande che non sentiamo". E questo ti apriva dei mondi, apriva di continuo file ricchissimi. Le difficoltà arrivavano quando cambiava in corsa e magari ti impuntavi: "Ieri avevi detto di farla così!". E lui: "Appun-

to! Proprio per questo devi imparare a farla in un altro modo". Era una sorta di *Matrix*, in cui si aprivano mondi paralleli, invisibili.

OPDP | Quando pensavi di essere arrivato dove ti voleva portare, ti diceva che dovevi andare da un'altra parte...

GF | Assolutamente. Qualsiasi attore o attrice deve tenerlo sempre presente. Io ci penso sempre. Non c'è un solo modo di dire una battuta, ce ne sono almeno dieci o dodici. I grandi attori te lo mostrano, ti fanno capire con grazia quell'intonazione che magari non raggiungerai mai.

OPDP | Siamo arrivati a Santacristina. Qual è il tuo primo ricordo?

GF | C'erano le prove di *Odissea*, il testo di Botho Strauss. Era il 2006-2007. Mi aveva chiesto: "Vuoi venire quest'estate?". Ci sono andato in visita con mio fratello, che all'epoca era ancora piccolo. Mi colpì la quantità di attori e di attrici che trovai a Santacristina, che quindi vivevano e convivevano. In quei giorni era un ambiente molto rilassato e divertente. Erano attori e attrici con provenienze diverse e anche questo melting pot mi piaceva.

OPDP | E quando ci sei tornato da attore, quali sono state le tue sensazioni?

GF | Mi sentivo più importante, con uno status più elevato, ma anche preoccupato dalla necessità di guadagnarmi quel posto. Poi è subentrata l'abitudine, perché la quotidianità ti aiuta ad abituarti alle tue ansie. Sono arrivato a Santacristina per *Il gabbiano*. Eravamo pochissimi attori, le prove sono cominciate alla fine di maggio, io ero appena uscito dalla Scuola e faceva ancora freddo, ogni tanto la sera c'erano i cammini accesi. La situazione era più intima, ma l'ansia più elevata. Stavamo a studiare dopo la fine delle lezioni e dopo le cene, durante tutte le pause. Non c'era alternativa, solo tanto studio.

OPDP | E questo ti piaceva, vista la tua natura compulsivo-ossessiva?

GF | Mi piaceva quell'interrogarmi costantemente. Poi tenevo un diario parallelo al lavoro delle prove. Luca non dirigeva e basta, dirigeva e faceva scuola. Quindi avevo due diari separati: un copione da affrontare e da domare, mentre nell'altro appuntavo quello che diceva.

OPDP | Quindi hai conservato le sue massime e gli aneddoti che raccontava?

GF | Gli aneddoti erano estremamente connessi all'apprendimento...

OPDP | Che cosa ti ha segnato di più di queste massime, di queste aneddoti?

GF | Forse sto invecchiando, perché li continuo a ripetere, anche ad altri, con emozione. Certe volte faccio finta di appropriarmene, di ghermirli. Una volta, tra una pausa e l'altra, parlando dell'*Orlando Furioso*, ci diceva che nei giorni prima del debutto era molto preoccupato, non aveva alcuna contezza della possibile ricezione del pubblico e della critica. Ricordò che qualcuno gli aveva consigliato di scappare, di tornarsene via a casa. "Poi siamo andati in scena", e il resto è storia. E aggiunse: "Il nuovo non lo puoi riconoscere, perché se lo riconosci è già

vecchio". Ci penso ogni volta che vedo un film, che leggo un libro, che torno a vedere uno spettacolo a teatro. Oggi si discute molto di cos'è nuovo, perché il tempo accelera vorticosamente per cui le novità si accumulano e il giorno dopo sono già vecchie. Molto teatro era anche questo: provocare oggi per essere già vecchio domani. Quindi mi ha messo in testa una sorta di chimera: che cos'è il nuovo? che cosa è il mio nuovo?

Ci diceva che per raggiungere certe vette, serve una grande tecnica. E ricordare che un attore è un vettore per qualcos'altro: l'autore, o la visione di un regista. Ci diceva: "Di te non gliene frega nessuno", all'epoca lo prendevo come un affronto all'epoca. Sei giovane, vuoi essere te stesso, vuoi essere vero. Ma in teatro non c'è niente di vero, non c'è niente di naturale. Stanley Kubrick diceva che la verità è una fotografia di una fotografia. Eravamo a Santacristina, alle primissime prove del *Gabbiano*. Eravamo cinque o sei attori in una sala vuota: "Immaginatevi questo spazio come un luogo della mente". È la chiave con cui avrebbe affrontato *Il gabbiano*: non in termini scenografici o coreografici, ma come un viaggio narrativo all'interno di una psiche, dove lui stesso era in scena. E abbiamo ricamato su questo luogo fisico della mente. È stato il primo a dire: "Non esprimerti, anche se l'espressione è una forza potentissima, anche se è codificata e controllata. Non basta imparare a dire una battuta due volte in due modi diversi, ma bisogna dirla in dieci, quindici modi diversi". A quel punto, il lavoro diventa molto più bello.

OPDP | Dalle quindici maniere diverse di dire una battuta, come fai ad arrivare al modo giusto di dirla?

GF | All'epoca avrei risposto in modo più contorto. Adesso dico che rimane quello che deve rimanere. Durante le prove del *Gabbiano*, dove Paolo Pierobon interpretava Trigorin. Andai vicino a Luca: "Mi piacerebbe recitare come lui", con quel suo legato, questo s*peech* pulito. Luca lo lasciava libero, anche se Paolo era in grado di sguinzagliare i cani dell'inferno quando gli chiedeva qualcosa di più complesso e stratificato. La libertà te la dovevi conquistare.

OPDP | Luca attore, come l'hai vissuto?

GF | Intanto è stato un grandissimo onore. Per noi era un mito che viveva ancora tra noi. L'ho vissuto con grandissima ammirazione, anche perché cominciavo a capire dove voleva andare a parare. Interpretava Dorn, che è uno specchio, un'eco di Čechov. Come maestro di attori e come regista, lo trovavo geniale, e trovo tuttora geniale quello spettacolo, e la ricordo anche con un po' di tenerezza.

OPDP | E come compagno di scena?

GF | Mi piaceva l'idea di andare in scena con lui, perché pensavo che mi controllasse meno se sbagliavo. Ma non non era così, perché poi arrivava con le note e te le diceva…

OPDP | Per esempio che cosa t'ha detto?

GF | Una volta Mariangela Melato venne alle prove. Eravamo io e Clio Cipolletta, che recitava Nina. Mariangela Melato e Ronconi erano lì seduti davanti a noi e quindi per noi giovani attori era difficile andare avanti. Alla fine fece una battuta citando due attori televisivi e cinematografici all'epoca molto famosi, star di quel cinema un po' romanesco, "de salotto", borghese: "Se lo avessero fatta Tizio e Caia sarebbe stata giusta, ma non la stanno facendo Tizio e Caia, quindi rimboccatevi le maniche". La Melato si mise a ridere, e quindi ridemmo anche noi: c'era sempre un pizzico di ironia... A me piaceva farmi prendere in giro da lui, mi piaceva lo sfottò, mi è sempre piaciuto.

OPDP | Non ti offendevi?

GF | No! Sapeva che ero un bischeraccio, un mezzo criminale, quindi mi divertiva, lo trovavo... non giovanilistico, ma giovane. Sapevo che aveva proprio voglia di scherzare. Quando era tranquillo, e quando le cose sul lavoro andavano bene, ci faceva sbellicare.

OPDP | Poi hai cominciato la tua carriera sia in teatro sia fuori dal teatro, a prescindere da Luca. Che cosa ti sei portato in queste altre esperienze?

GF | Tutto, veramente tutto. Una delle ultime volte ci siamo abbiamo parlati, ero con altri colleghi, bravissimi attori di teatro. Stavamo provando a mettere in scena *Il cuore infranto*. Era molto contento del nostro lavoro, soprattutto di alcuni di noi: "Bellissimo, lo potreste fare benissimo, però il gusto ce lo metto io". Sempre un po' sibillino... Mi piacerebbe tanto ritrovare il gusto che aveva... Per altri versi so di essermi affrancato, anche a livello di gusto. Ho un'altra età, sono nato e cresciuto in altri anni, oggi vedo altre cose. Ma la traduzione del testo, la possibilità di stupire non attraverso la verità o quello che senti, ma attraverso un ingegno tecnico, ha un valore inestimabile. Oggi questo non me lo insegna più nessuno.

OPDP | E vale anche al cinema?

GF | Assolutamente, con tutti i dovuti ridimensionamenti.

OPDP | Poi sei tornato diverse volte a Santacristina.

GF | Cinque o sei.

OPDP | Perché per te aveva senso ritornarci, quando già eri un professionista che lavorava in teatro?

GF | Andando avanti con gli anni, il mio sentimento verso Santacristina era ambiguo. Mi pesava sempre di più, perché sapevo che avrei dovuto mettere in campo tante forze, tante energie. Non erano le tre o quattro ore di prove al giorno, come si fa abitualmente. Erano ventiquattro ore su ventiquattro senza possibilità di fuga. Non c'era nessuna spiaggia vicina dove andare a fare un bagno.

OPDP | Peggio che lavorare al tornio?

GF | Assolutamente. Con la fresa o con il tornio, potevi anche lasciar vagare la mente. Lì dovevi stare sul pezzo. Dipendeva anche di chi incontravi: con gli anni si è alleggerita l'umanità delle persone che gli stavano intorno. Inizialmente vedevo molta competizione e lo trovavo noioso. Erano soprattutto gli attori un po' più grandi di me. Negli ultimi anni c'era ancora competizione, ma tra le nuove leve di cui facevo parte c'era voglia di imparare o di giocare.

OPDP | E Luca come usava la competizione tra di voi?

GF | Ci sono diverse teorie. Per me, come ho già detto, lo sfottò era un viatico per poter parlare, per stare al mondo. Lo è stato fin da quando ero bambino e lo è ancora adesso. Per quanto riguarda la competizione, nel nostro mestiere o la cancelli o la mostri. C'è il casting director, o il regista, che ti tiene in ballo per mesi e poi prende un altro attore: anche questa è competizione… Nel suo caso, e nel caso del teatro, la collaborazione quotidiana, costante, crea dinamiche che in questo lavoro sono assolutamente naturali. Personalmente non mi sentivo in competizione, altri miei colleghi sì. Quindi entravi in competizione con chi si sentiva in competizione con te, o andavi a tendere una mano a chi si sentiva in difficoltà. Con Luca Marinelli, che negli stessi anni aveva lavorato con Cecchi, trovavamo molte similitudini con Luca: una scuola anche un po' violenta per farti entrare in testa alcune cose. Ma io la vita me la sono sempre fatta così, quindi questo non mi toccava più di tanto.

OPDP | Eri già allenato…

GF | Ogni tanto gonfiavo il petto e qualche pugnetto qua e là è volato. A volte mi chiedo se è davvero necessario arrivare a livelli di temperatura così alti per tirar fuori quello che si vuole da un attore o da un'attrice. Non ho ancora una risposta, anche se con le buone maniere non si sono mai fatti dei capolavori. È vero che si può lavorare anche con leggerezza, però ci devono essere una comunione di intenti e un trasferimento quasi telepatico di questi intenti… Forse ogni tanto una strizzatina serve… Ma secondo me la competizione ce la mettevano soprattutto gli attori, perché tutti volevano stare in quel posto. E poi Ronconi era il nostro Re Mida, era il nostro impregnatore…

OPDP | Come faceva ad alzare la temperatura per portare gli attori a fare cose che non avrebbero fatto?

GF | Magari divideva lo stesso ruolo in due, cominciava ad attribuire una parte a una persona piuttosto che un'altra. Io soffrivo anche di queste cose. Alla fine del secondo anno ha dato il mio ruolo a un mio compagno. Ci sono rimasto malissimo. Poi ho capito che era più giusto lui di me, per l'energia che portava. Luca mi ha dato tante possibilità, altre non me le ha date, altre sono riuscito a prendermele, altre me le sono fatte scappare. È il gioco, *this is the game*. Non c'è un regista sempre fedele a un attore. Se un attore sta sbagliando, il regista deve tradirlo, così come gli attori devono tradire i registi. Ronconi ti chiedeva tanto, ma non ti tradiva. Però ti diceva: "O ci arrivi o non ci arrivi".

OPDP | E ti ha dato consigli sulla tua carriera, su cosa vuol dire essere oggi un attore di teatro, o un attore di cinema?

GF | Non se ne parlava, perché il cinema all'epoca per me era distante, è arrivato dopo. Ma una volta, nei primissimi giorni di lezione al Piccolo Teatro, il primo anno, ci disse: "L'importante è che troviate una continuità". Sapeva che il nostro è un lavoro che può andare su e giù, ma la continuità è più importante, a lungo raggio. Serve rimanere allenati. Purtroppo ho imparato che è una grandissima verità. La continuità è importante, anche a costo di turarsi il naso. Non basta la spocchia di chi dice che bisogna fare questo mestiere sempre ad alti livelli. Luca gli attori li andava a prendere spesso in ambienti lontani dall'aristocrazia del teatro italiano. Poteva prendere attori di estrazioni diverse. In questo era molto umile, popolare, forse pop.

OPDP | Quindi lavorava con attori e attrici con storie, formazioni, vissuti molto diversi. Che tipo di lavoro faceva per accordare attori e attrici con sensibilità e approcci così diversi?

GF | Non ho risposte. Era un maestro, e i maestri come lui – successivamente ho incontrato Declan Donnellan e Peter Stein – suscitano sempre un timore reverenziale e una certa soggezione. Non ho mai visto un attore mettersi al suo livello. L'unica persona era Mariangela Melato. Persino Franco Branciaroli era consapevole che stava parlando con un pozzo di sapere, di saper fare e di desideri. Ronconi era un anarchico e in questa anarchia poteva inserire anche l'attore che aveva fatto la scuoletta di teatro o l'attrice che veniva da un'esperienza televisiva. Poi magari gli faceva dei mazzi tanti e li distruggeva, però cercava di amalgamarli perché sapeva che questa poteva essere una ricchezza. Non è vero che Luca Ronconi volesse solo degli esecutori, voleva degli autori. Naturalmente questi autori-attori dovevano stare all'interno della sua visione, che era molto complessa. Secondo me, se tutti parlavano la stessa lingua dopo un po' si annoiava. Diceva: "Io ai gruppi non ci credo tanto. Se un gruppo nasce perché vuole cercare delle cose, non deve tendere a parlare sempre la stessa lingua". Detto da Ronconi sembra assurdo, ma è vero. C'è una drammaturgia che si appoggia a un modo di recitare, a una visione sterilizzata o neutralizzata. Lo si vede tantissimo in teatro: sono gruppi e codici che vogliono somigliarsi. Ronconi era molto più anarchico.

OPDP | Per Ronconi il teatro era anche uno strumento di conoscenza.

GF | Mi ha dato l'accesso a una conoscenza più ampia e profonda. Gli devo anche questo, la spinta iniziale, uno stimolo a conoscere, perché ti faceva sentire molto ignorante. Mi è stato molto chiaro quando ho fatto i progetti per le Olimpiadi. Quegli spettacoli – escluderei *Troilo e Cressida* – erano pura divulgazione. C'è chi diceva che il teatro di Ronconi era elitario. È probabile che lo fosse, come tutta la cultura in Italia. Ma vedere uno spettacolo come *Lo specchio del diavolo*, così divertente e pop, ti faceva venir voglia di avvicinarti a lui, anche se era impossibile. Ronconi a dodici-tredici anni metteva in scena *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus con i burattini che aveva in casa. Non lo avvicinavi e non lo dovevi neanche avvicinare. Non so da dove entrasse tutta quella mole di sapere. A casa sua, a Casa del Diavolo, in Umbria, una parte della biblioteca era riservata alla moda. E quando abbiamo fatto *Il sogno di*

una notte di mezza estate, guardava quei libri. I costumi di Marras non erano un dettaglio, ma una scelta. E in quel momento era una scelta avanguardista: quasi vent'anni dopo, Marras è ancora di nicchia, meno capito di altri stilisti più blasonati. La perizia sta nel dettaglio. Lo vedevo usare certe matitine per inquadrate queste scenografie immense, per vedere la prospettiva.

OPDP | Hai citato il teatro, il cinema, la moda… Che altro c'era nel suo immaginario?

GF | Certe volte aveva un atteggiamento che mi riportava al codice cinematografico. Spesso diceva che lo sguardo era una telecamera, che il pubblico usava delle analogie cinematografiche, tecnico-cinematiche: "Facciamogli fare il montaggio". Penso a uno spettacolo come *Il professor Bernhardi*. Sapeva perfettamente modulare i codici cinematografici. Per il *John Gabiel Borkman*, girato in bianco e nero per la TV, aveva fatto un carrello costante e continuo in un lungo piano sequenza. Mi sono sempre chiesto cosa sarebbe successo se fosse diventato un regista di cinema: è un mio *dirty pleasure*.

OPDP | Perché non lo è diventato, secondo te?

GF | La risposta che mi sono dato è che lui in teatro era unico. Quello che faceva, come quello che faceva Peter Brook, in teatro era unico. Il cinema lo avrebbe dovuto dividere con tanti altri. Spesso diceva: "Io non uso neanche una macchina fotografica". Citava Max Ophuls, nel suo lavoro c'era un certo cinema degli anni Quaranta: penso a *Gli affari del barone Laborde* di Hermann Broch. C'era anche una certa commedia alla Billy Wilder. Era un gusto. Ma Ronconi era assimilabile anche a Stanley Kubrick: se avesse fatto il cinema, non oso pensare a quei poveri produttori.

OPDP | Invece i cartoni animati e i fumetti?

GF | Citava spessissimo i cartoni animati, soprattutto come base reattiva per l'attore. Una base quasi fisica, corporale. Sui corpi di Ronconi, dovremo riflettere.

OPDP | Come passava dalla citazione del cartone e del fumetto a un'indicazione agli attori?

GF | Aiutava a prendersi delle libertà formali ed estetiche, rispetto alla convenzione di un dialogo. Negli spettacoli di Ronconi non vedevi mai un dialogo tête-à-tête con due attori a venti centimetri di distanza, come succede spesso in teatro. In quella situazione scattano le reazioni, il movimento: quale parte del corpo parte prima? Usava i fumetti perché ne era affascinato, e perché usano linguaggi universali. Sicuramente il fumetto, per un uomo nato nel 1933, era un linguaggio più universale del teatro. Walt Disney non aveva sbagliato a fondare la sua società di produzione. E in più il fumetto rendeva visibili tante convenzioni. Era una questione di ricezione della battuta, di reazione e di rifiuto della convenzionalità naturalistica.

OPDP | Quando parli di ricezione e di reazione, vuoi dire che quando l'altro personaggio, l'altro attore, ti dice una battuta, la tua reazione di attore che risponde a questa sollecitazione può usare il fumetto.

GF | Esattamente. Titti e il Gatto Silvestro hanno una teatralità incredibile. E i personaggi minori che intervengono in quel mondo sono sempre nevrotizzati dalle situazioni in cui si trovano. Eravamo ancora a Scuola e stavamo provando un testo in versi: era molto complesso, con una grande quantità di partiture, di movimento. La scenografia era inesistente: solo un pianoforte e quattro sedie. "Non reagisci", mi ha detto. "Vieni qua". Era seduto: "Se io faccio così" – e mi ha tirato un pugno – "vedi che reagisci?". Per lui la reazione doveva essere sempre forte e visibile. Secondo me era anche una forma di intrattenimento. Il minimalismo può essere molto interessante, ma non ci appartiene. Secondo me nel fumento Ronconi vedeva una sorta di – non dico di massimalismo – ma di nevrotizzazione delle reazioni. E a teatro le reazioni sono più interessanti del chiacchiericcio.

OPDP | E però non sono nemmeno realistiche. Sono esagerate rispetto alla normale chiacchiera. Ma viene da chiedersi se il teatro non è esagerato…

GF | E la realtà non è esagerata?

OPDP | Hai mai provato a imitarlo?

GF | Certo che ci ho provato! Provavo a imitarlo, perché quando leggeva una parte era capace di dare a una battuta significati che neanche gli attori che hanno raggiunto le più grandi altezze riuscivano a dare. Era una sorta di automatismo. Quando leggeva *Il pasticciaccio*, riusciva a fare delle parti anche molto piccole con una precisione fotografica. Diceva che nel teatro è possibile prendersi delle grandi liceità, senza rimanere intrappolati in un contesto convenzionale, che in fondo è quello della chiacchiera.

A proposito del dialogo, diceva che noi monologhiamo sempre: "Il dialogo non esiste. Io in questo momento sono con te ma sto monologando anche quando parli, mi sto già facendo delle domande". Anche questo va a scardinare il meccanismo convenzionale del dialogo: ti do la battuta, me la ridai, te la do, me la ridai. Nei cartoni animati vediamo la schizofrenia delle emozioni che escono con maggior forza.

OPDP | Vorrei tornare al tema della continuità della professione. Ora la trovi in teatro ma anche fuori, sul set. Come riesci a gestire questi diversi piani?

GF | Non lo so, chiedilo al mio agente!

OPDP | C'è un problema di agenda, per conciliare gli impegni. Ma c'è anche un problema di identità e di modalità di lavoro.

GF | Sono due stanchezze diverse. Forse è solo una coincidenza, ma da quando Luca non c'è più non ho fatto tanto teatro, alcune cose con Giorgio Sangati e poco altro, anche se quest'anno mi stanno arrivando varie proposte. Per me il teatro informa molto il cinema. Sono reduce dalla serie *M* e per fare quel cinema, che è vicino a Luchino Visconti ed Elio Petri, al *Conformista* di Bernardo Bertolucci, con il regista Joe Wright abbiamo parlato solo di teatro. Al cinema è complesso far girare tutti gli ingranaggi, non ti dà la pienezza del teatro. Invece il

teatro, se è disorganizzato, per me, che sono di una pigrizia patologica, può essere molto pesante. Il cinema viene incontro alla mia pigrizia: posso stare diciassette ore sul set e fare mille altre cose. Luca capiva quando un attore al cinema aveva una certa densità e non l'aveva a teatro. Una volta mi disse che Gian Maria Volontè era un attore superbo al cinema, meno a teatro. Ho avuto uno shock: "Come è possibile che Volontè non fosse grandioso anche a teatro?"

Per rispondere alla tua domanda, mi sto ancora chiedendo dov'è la mia identità. Mi sento molto tranquillo sul set, una situazione che spaventa tanti miei colleghi. Sul set mi sento un bambino che gioca, perché resto un autodidatta. A teatro invece mi ritrovo disciplinato. Ma mi rifarò la stessa domanda tra qualche anno e magari capirò dove sono posizionato.

Intervista a Davide Gagliardini

Oliviero Ponte di Pino | Da dove è venuta la tua passione per il teatro?

Davide Gagliardini | Ho fatto un laboratorio teatrale al liceo, grazie a una mia professoressa di latino e greco che mi aveva fatto conoscere Luca Ronconi.

OPDP | Ti ha portato a vedere i suoi spettacoli a teatro?

DG | Ci ha fatto vedere in video dei pezzi dell'*Orlando* e dell'*Orestea*, e da lì ho cominciato a coltivare il mito di Ronconi. Ci voleva portare a Siracusa, c'erano in scena *Prometeo incatenato* e *Le rane*, ma purtroppo non siamo riusciti ad andarci. Erano gli ultimi anni di liceo e ho cominciato a fare questo laboratorio anche per alzare i voti di latino e greco. A condurre il laboratorio c'era Carlo Emilio Lerici, con cui abbiamo allestito *Sarto per signora* di Georges Feydeau, in cui facevo Molineaux, il protagonista. Lo spettacolo è andato benissimo, per come può andare un saggio di liceo. Non vengo da una famiglia con una particolare cultura teatrale, ma quell'esperienza mi ha aperto una prospettiva. Quando mi sono diplomato, volevo guadagnare qualche soldo e Lerici mi ha detto che al Teatro Belli gli serviva un tecnico: "Non so chi prendere, anche perché le finanze sono quelle che sono. Mi piacerebbe formarti come elettricista, macchinista, fonico..." Così la sera ho cominciato a lavorare in teatro. Nel frattempo a diciotto anni, per aderire al mio copione familiare mi ero iscritto a giurisprudenza. Al Teatro Belli passava di tutto, da Maria Paiato a Peter Stein ed Emma Dante, quindi in quella scatolina ho potuto vedere attori e registi di grande livello. Spettacolo dopo spettacolo, notavo le differenze. E mi è sempre piaciuto stare in teatro di notte a fare le luci. Quando in una produzione è arrivata l'esigenza di dire una battuta e chiamare un attore per dire una sola battuta, non era possibile: "Vabbè, è una battuta, facciamola dire al tecnico". L'ho detta e pigliavo la risata ogni sera.

OPDP | Che dicevi?

DG | “È permesso?”. Facevo il balbuziente, pigliavo questa risata e vedevo che smuoveva qualcosa. Sono stato scritturato per ruoli sempre più grandi dai registi che gravitavano intorno al Belli, finché un giorno Antonio Salines mi disse: “Ma perché non provi a fare l’esame in Accademia, visto che anche senza formazione cinque battute in fila sembra che tu le possa sostenere?”. Ho fatto l’esame e mi hanno preso subito.

OPDP | Chi erano i tuoi insegnanti alla “Silvio D’Amico”?

DG | Mario Ferrero, Lorenzo Salveti, Massimiliano Farau. Era un periodo florido perché il nuovo direttore Lorenzo Salveti voleva aprire ad altri insegnanti, quindi ho partecipato a workshop e corsi di altissimo livello, con Nicolai Karpov, Peter Stein, Massimo Popolizio, con cui abbiamo fatto il saggio di diploma, Roberto Romei, e poi Liseloth Baur, Michele Monetta e Paolo Giuranna, Luca Barbareschi. Ho avuto un’infarinatura su un sacco di cose, anche se l’ossatura del corso di recitazione era data da Lorenzo Salveti e Massimiliano Farau.

OPDP | Quando hai incontrato Ronconi?

DG | Tramite la selezione per Santacristina, per il corso post diploma del 2011. Avevano preparato dei provini, avevo pronto un monologo dei *Masnadieri* che avevo fatto al Teatro di Roma, dove ero stato scritturato da Gabriele Lavia per il mio primo spettacolo da professionista. Abbiamo fatto i monologhi di fronte a Ronconi, che fece la selezione. Andammo a Santacristina per lavorare su una serie di testi, il *Pilade* di Pasolini, *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini, *I dialoghi dei morti*, *Il candelaio* di Giordano Bruno. Venendo dai tre anni d’Accademia, mi aspettavo qualcosa simile ai corsi che avevo già fatto per esempio a San Miniato, un workshop sostanzioso centrato sulla sua attività. Ho sempre visto e apprezzato i suoi spettacoli, ho sempre trovato il suo teatro eccezionale.

OPDP | Che spettacoli avevi visto?

DG | Mi era piaciuto tantissimo *Inventato di sana pianta* al Teatro Valle. Me lo ricordo ancora, c’era in scena quello che per me era il Gotha degli attori: Anna Bonaiuto, Massimo Popolizio e Massimo De Francovich. Poi ho visto *Fahrenheit* all’Argentina, un allestimento eccezionale, un testo che mi interessava molto e un’Elisabetta Pozzi pazzesca. Poi ho visto i due testi di Rafael Spregelburd, *Il panico* e *La modestia*… Di recente a Parma ho lavorato con Rafael e abbiamo ricordato quegli spettacoli.

OPDP | Avevi visto alcuni degli spettacoli di Ronconi, avevi un’idea di come funzionavano i laboratori e i corsi di teatro. La Scuola d’Estate a Santacristina era come te l’aspettavi?

DG | Era diverso innanzitutto per una questione di spiritualità. Non sono un mistico, però credo molto nello spirito del luogo. Lì c’era e c’è uno spirito del luogo molto molto singolare. Mi ha subito colpito, per l’energia delle stanze, per la posizione, per com’era organizzato, per lo svolgimento delle giornate e stranamente anche per l’energia emanata da Ronconi, che era molto pacificatrice, soprattutto nei momenti laboratoriali. Mi aspettavo un Ronconi più appun-

tito, anche dai racconti che mi erano stati fatti da alcuni colleghi. Invece l'ho trovato morbido, appassionato della trasmissione di saperi, e questo non è scontato.

OPDP | Quando parli di trasmissione di saperi, a cosa ti riferisci?

DG | Trasmissione di prassi e di cultura teatrali, una delle cose che ci manca di più: una tradizione unita a un'enorme sperimentazione.

OPDP | Come funzionavano le giornate?

DG | Ci si svegliava, si faceva una breve colazione e via a studiare, recitare, provare, poi si faceva la pausa. Ma le attività della vita quotidiana erano incidentali rispetto alla prova: era un'enorme sessione di prova che non finiva mai, nemmeno durante la notte, specialmente per soggetti come me che tendono a non abbandonare mai il materiale. Era questo stare lì. Un gruppo dormiva a Santacristina mentre altri si appoggiavano ai bed & breakfast lì intorno. Io avevo la fortuna di dormire a Santacristina e quindi di vivere quel luogo al cento per cento delle sue possibilità, sia quando era funzionante e c'era tanta gente, sia quando non c'era nessuno e rimanevi da solo con il tuo testo, il tuo monologo. Non c'era nemmeno Ronconi e c'era una sensazione di totale solitudine, senza telefoni, solo con la biblioteca e la videoteca che avevamo a disposizione, se proprio trovavi l'attimo di distrazione, perché magari il giorno dopo Ronconi doveva vedere la scena di un altro attore e potevi stare un po' più tranquillo.

OPDP | Il suo metodo di lavoro era diverso da quello degli altri registi che avevi incontrato?

DG | Nella maggior parte dei casi ho trovato registi che cercavano di imitare pallidamente la metodologia di Ronconi. Per quanto riguarda i miei insegnanti, ho avuto una tale varietà di approcci che poi ho dovuto risolverla da solo. Lavorando con Ronconi ho scoperto cose che non avevo mai scoperto. Una su tutte, il testo. Negli anni della mia formazione, non avevo mai sfruttato i testi che avevo a disposizione come con Ronconi – non voglio dire nemmeno "capiti", perché forse lo sto capendo adesso, dopo quindici anni di mestiere. A Santacristina ho sempre avuto la sensazione di trovare qualcosa di nuovo, che mi apriva tantissime possibilità come interprete e come regista di me stesso. Perché l'attore, soprattutto quando la controparte registica è debole, è chiamato a una funzione registica. Questo approccio ti dà una autonomia che oggi mi sta salvando.

OPDP | Che cosa intendi per lavoro sul testo? Che valore ti ha dato Ronconi?

DG | Mi ha dato la possibilità di abbracciare l'opposto, cioè di aprire i personaggi ribaltandoli. L'ho vissuto sulla mia pelle quando abbiamo messo in scena i *Sei personaggi*. La sua visione del Capocomico era inusuale, quasi capovolta rispetto a tutte le altre messinscene e persino alla scrittura di Pirandello. Una delle sue prime indicazioni è stata: "Non voglio un Capocomico facile, un praticone che fa il vigile urbano tra il mondo dei personaggi e quello degli attori. Voglio un regista in crisi che scopre attraverso i personaggi che i suoi strumenti non bastano per rappresentare la verità, la realtà". Ha ribaltato il personaggio: ogni indicazione del Capocomico diventa una sua crisi, una domanda a sé stesso. Ripercorrendo il suo lavoro, vedo questa

tendenza a prendere il testo, aprirlo, scardinarlo e trovarne le possibilità nascoste e spesso ignote all'autore. È geniale e crea una tridimensionalità che poi vibra sul palcoscenico.

OPDP | Come è nato il progetto dei *Sei personaggi* e come si è sviluppato il percorso?

DG | Nel 2011 parte della mia classe è andata a Santacristina, dopo la selezione di cui ho parlato. L'anno prima c'era già stata la classe precedente, con Sara Putignano, Fabrizio Falco, Lucrezia Guidone, Massimo Odierna…Quando siamo arrivati, avevano già fatto il primo atto dei *Sei personaggi* e lo avevano presento al pubblico. Quando lo vidi, rimasi a bocca aperta: Pirandello non mi era mai piaciuto così tanto. L'anno dopo, alla fine del laboratorio, Ronconi pensò di mettere in scena i *Sei personaggi* per intero, unendo attori presi dalle due classi.

OPDP | In quell'anno a Santacristina anche voi avevate lavorato sui *Sei personaggi*?

DG | Sì, nei ruoli minori. Io facevo il Terzo Attore. C'è una foto di Ronconi che dà indicazioni mentre io sto lì dietro con la mia faccia imberbe, mentre cerco di capire. Ronconi ci aveva dato una certa autonomia nella scelta dei personaggi, perché era ancora una fase laboratoriale. Io ho scelto quello che parlava meno, perché volevo vedere il più possibile prima di aprire bocca. Poi è successa una delle cose più belle della mia vita. Con un mio compagno di classe facevo una scena del *Pilade* di Pasolini, un testo difficilissimo. Dopo una restituzione, lo vidi contento. Insomma, cominciava a funzionicchiare e questo non era scontato per due neodiplomati. Un paio di giorni dopo venne da me alla fine del pranzo: "Avrei piacere che tu facessi il Capocomico di questi *Sei personaggi*. Ti va?". E io, dopo dieci secondi di pausa: "Mi va, ma certo, certo, certo", e poi mi sono inchinato come un giapponese.

OPDP | Cosa aveva visto in te per chiederti di fare il Capocomico?

DG | È una domanda che mi sono fatto, ma non ne ho idea.

OPDP | Ronconi lavora per due anni a Santacristina sui *Sei personaggi* e a quel punto è diventato chiaro che avrebbe potuto diventare uno spettacolo.

DG | Le prove sarebbero riprese solo l'anno successivo, nell'estate 2012. È cominciata una lunga attesa, che ho riempito con la tournée dei *Masnadieri*, ho iniziato a fare film…[13]. Subito dopo aver finito le riprese, sarei dovuto partire per Santacristina. Da lì è cominciato un viaggio pieno di curve, montagne russe, messe alla prova, crisi…

OPDP | Che cosa ti succedeva? Qual è stata la tua esperienza?

DG | Il livello delle richieste era sempre più alto. Per un attore della mia età, era impossibile. Ma cercavo di andare in quella direzione, senza nascondere un timore reverenziale: era il regista con cui sognavo di lavorare.

OPDP | Quando dici che le richieste erano molto alte, che cosa succedeva quando ti accorgevi che mancava ancora qualcosa?

DG | Molto spesso entravo in una crisi che, con il senno di poi, era molto funzionale alla scena. Un giorno eravamo a fare una replica dei *Sei personaggi* a Firenze, alla Leopolda: "Ma tu non hai capito quello che ho fatto con te, vero?". In che senso? "Quando sei uscito dall'Accademia, puzzavi di successo, e questa cosa non andava bene per il personaggio che dovevi fare. E quindi ho dovuto toglierti tutto da sotto i piedi, e farti almeno comprendere cosa è il fallimento". E ora che sono passati tanti anni, mi dico: "Eh, il regista…"

OPDP | In qualche modo Ronconi ti ha fatto interpretare il suo ruolo. Di fatto, eri il suo alter ego sulla scena: un regista che continua a interrogarsi sulla possibilità di fare qualunque teatro. Anche questo è molto ronconiano.

DG | L'ho capito dopo. Ho capito quanto quel punto di vista fosse aderente al suo, che si può riassumere, anche se male: "Il teatro c'è, ma non è abbastanza". C'è sempre qualcosa che manca, che ti allontana. Per accumulo di filtri, di linguaggio… Allora non ne ero consapevole e soffrivo per la mia inadeguatezza di fronte a richieste filosofiche ed esistenziali che fanno parte di una maturità scenica e umana che non potevo avere.

OPDP | Gli altri attori e attrici che erano con te in quell'esperienza avevano già raggiunto quel livello di maturità?

DG | Eravamo tutti alla ricerca, ma in una ricerca differente a seconda del carattere di ognuno, del ruolo, delle cose che riescono facili, delle attitudini. Per la prima volta ho potuto recitare un personaggio in minore, che non cercava di imporsi sulla scena. A scuola e nelle produzioni che avevo fatto, ero stato sempre chiamato in ragione della mia energia, della mia fisicità, delle mie caratteristiche esteriori, con ruoli da protagonista o positivi, e comunque in ruoli di forza o di autorità. Per la prima volta dovevo giocare completamente al contrario ed è stato spaesante. Forse Ronconi in me aveva visto una fragilità che poi ho tirato fuori nelle prove. Non è stato un processo lineare e felice. Quando sono arrivato camminavo a un metro da terra: "Faccio il Capocomico con Luca Ronconi alla mia età!". E poi boom! È stata una discesa agli inferi e questo mi ha fatto crescere.

OPDP | E chi hai incontrato all'inferno?

DG | Ho incontrato Ronconi travestito da giudizio, perché per me il suo era il giudizio. Ho incontrato me stesso in un modo spaventoso, un me stesso che si voleva richiudere in un guscio di noce dove stare senza affrontare le difficoltà, senza affrontare il fallimento. Ho incontrato la solitudine… Avevo un ottimo rapporto con la classe precedente di Santacristina, perché tramite Luca Bargagna avevo lavorato con loro, e poi con Sara, Lucrezia, Fabrizio e Massimo c'è sempre stato un grande scambio, molto più che con la mia classe. Ma ero l'unico della mia classe ad avere un ruolo sostanzioso, e l'ho pagato. L'Accademia forma dei singoli che possono diventare amici, ma se non succede forma dei singoli abbastanza rincagnati. E questo mi ha fatto molto patire.

OPDP | A Santacristina c'era la possibilità di creare e costruire un gruppo?

DG | È quello che mi ha salvato: sono riuscito a riemergere da tutte queste difficoltà, e dalle difficoltà artigianali del lavoro, non solo dalle difficoltà "psicoprofessionali", soprattutto grazie alla famiglia dei personaggi e ad alcuni elementi della mia classe a cui sono rimasto legato.

OPDP | Come faceva Luca Ronconi a creare un gruppo?

DG | Dall'interno non ne avevamo la consapevolezza. Anche vedendo le mie esperienze successive, aveva un modo indiretto di creare un gruppo. Non diceva: "Dai ragazzi, adesso andiamo a mangiare la pizza!", come si usa fare. Non faceva esercizi di confidenza e di conoscenza di sé. A unirci era il suo carisma, la percezione che avevamo di partecipare a un pezzo di storia e la bellezza di quello che stavamo facendo. Univa gli attori attraverso la sua arte. Anche perché noi, appena diplomati, eravamo tutti settati verso di lui. Quindi con noi non ha fatto fatica, anche se di sicuro nella sua vita ne ha fatta: immagino che gli sia capitato di dover convincere un attore, oppure di doverlo attrarre verso di sé.

OPDP | Cosa è successo poi con i *Sei personaggi*? Vi aspettavate quel successo?

DG | Lo speravamo, pensavamo tutti che fosse un lavoro straordinario. I *Sei personaggi* fatto da ragazzi, con un taglio così scarno, filosofico, esistenzialista. Era una grandissima innovazione, una lettura del testo straordinaria. Ci siamo liberati dalla lunga incubazione del progetto. A Spoleto c'era molta ansia da prestazione: "Chissà se piacciono o non piacciono, questi *Personaggi*? Come ci vedono? Come non ci vedono?". Superato quel primo traguardo, è iniziato il divertimento. Sarebbe stato bello continuare questo percorso di lavoro e di formazione con lui, accanto a uno così non puoi non crescere. Durante le riprese per i *Sei personaggi* in versione televisiva con Felice Cappa, stava male. Vedeva il girato dal letto dell'ospedale. Un giorno mi dissero che Ronconi aveva apprezzato molto il mio lavoro e ne ero molto felice. Ma ricordo notti a Santacristina in cui non riuscivo a capire come dire due battute. Mi sono spaccato la testa giorni e notti per cercare di afferrare bene quello che mi stava suggerendo.

OPDP | Perché era così difficile? Vi spiegava e rispiegava quel che mancava per arrivare a restituire quello che chiedeva.

DG | Ora lo posso dire... C'era l'attore che lavorava per compiacere, per farsi amare. Mancava l'attore indipendente che se la sbroglia da solo. Al di là della mitologia, non l'ho mai sentito attaccato alla forma. Una delle prime cose che mi disse sul primo atto dei *Sei personaggi*, era che gli andava bene come lo facevo, e anche il terzo. Il mio problema era l'inizio del secondo atto, le prime tre battute, su cui siamo stati a lungo.

OPDP | E che battute erano?

DG | "Era ora su, signore, ci siamo tutti, attenzione, attenzione, si comincia, macchinista". In quelle frasi c'era l'impossibilità di rappresentare quello che voleva. Il regista chiama a sé gli strumenti che ha e mentre li chiama sa già che non serviranno a niente. Quando leggeva questa battuta per farci capire cosa voleva, Ronconi era di una leggerezza e di un'ironia me-

ravigliosa: ridevi di quest'uomo, della sua pochezza. Lo capivo e lo volevo restituire, ma non ci riuscivo.

OPDP | Quando sei riuscito a fare il salto?

DG | Quando è passato un po' di tempo e abbiamo ripreso, lo spettacolo.

OPDP | Quindi non a Spoleto…

DG | Dall'esterno – anche a giudicare dai riscontri del pubblico – a Spoleto funzionava. Ma come si sa, fuori e dentro sono due mondi diversi. Per me ha cominciato a funzionare davvero solo quando siamo arrivati al Piccolo Teatro. Era passato un po' di tempo, avevo iniziato a sedimentare. Ronconi mi ha insegnato anche ad ascoltare il silenzio, un altro elemento di cui non tenevo conto. Uno spettacolo funziona in base al silenzio della platea: un'aria rarefatta come quella che avevo sentito durante tutto il primo atto dei *Sei personaggi* a Spoleto non l'avevo mai sentita, un'attenzione estrema. Sentivo che all'inizio del secondo atto l'aria era diversa. Ma perché? Tentativo dopo tentativo, ho imparato a farla rimanere dov'era, grazie anche al lavoro dei mostri che avevo intorno… Il processo è stato molto tortuoso.

OPDP | Hai parlato del sapere teatrale che trasmetteva Ronconi. Dal tuo rapporto con lui, ti sono arrivati consigli su come costruire la tua carriera di attore?

DG | Indirettamente. Ho sentito subito la necessità di trovare un tempo e uno spazio per far fiorire le cose. Questo mal si sposa con la prassi attoriale odierna, in cui sei un prodotto che gli altri comprano. Vai a fare il provino: "Sei bravo" o "Non sei bravo", "Ti prendo" o "Non ti prendo", "Fai un monologo. Già so che tipo d'attore sei". Fin dai provini e dal modo in cui ci ha scelto, Ronconi andava contro tutto questo. In pratica nel primo Santacristina abbiamo fatto un provino lungo tre mesi: è lì che si conosce un attore, in tutte le sue luci e ombre. Anche per quanto riguarda lo studio del testo, suggeriva un approfondimento, una conoscenza, una sapienza… A noi persone normali serve molto tempo per arrivare a quel livello di consapevolezza e di profondità all'interno di un testo. Ho desunto chi ero e cosa mi poteva servire andando a pescare nella sua concezione del lavoro e poi l'ho tradotto nella ricerca di uno spazio che potesse valorizzare la mia tensione verso un'idea di teatro che è nata a Santacristina e poi si è sviluppata.

OPDP | Che cosa vuol dire "un'idea di teatro"?

DG | Significa innanzitutto aver chiara la funzione che il teatro dovrebbe avere e saper dove potrebbe andare. Significa essere consapevoli che il teatro è un contenitore che cambia contenuto a seconda dell'aria che tira o del nome che gira, e questo è un peccato. Coltivare un'idea di teatro significa coltivare la proposta che si fa alla città, coltivare la fede che il teatro abbia un'incidenza e una ricaduta reale sui cittadini, e quindi avere una visione politica. Io avevo solo una vaga idea dell'attore, o meglio di me stesso. Questa consapevolezza mi ha fatto fare un salto enorme: ho fatto scelte forti anche per questo motivo. Ho cominciato a lavorare a Roma, Genova, Napoli, Torino… Poi mi sono fermato a Parma, dove ho incontrato il Teatro Due e

soprattutto Gigi Dall'Aglio. Ho visto un terreno dove poter iniziare un cammino che non comprendesse solamente una soddisfazione egoica e sanamente economica. Mi ha permesso e mi permette tuttora di mettere in campo delle idee.

OPDP | Che vi siete detti con Spregelburd di Ronconi?

DG | Pensavo di avere di fronte una personalità di tutt'altro tipo, invece Spregelburd è un essere umano meraviglioso, simpatico, morbido. È stato un incontro bellissimo. Abbiamo ricordato l'importanza che Ronconi ha avuto per lui, la gratitudine per la diffusione dei suoi testi innescata dalle sue due regie. È grazie a Ronconi che ho conosciuto Spregelburd. Poi ha voluto specificare che il suo teatro è l'opposto di quello di Luca, a livello estetico e di ricerca. Ho osservato che però ci sono punti di contatto nella loro teoria del linguaggio, e lui era d'accordo. Sia Ronconi sia Spregelburd, secondo me, si occupano delle onde di senso. È come se la parola fosse un detonatore che non si esaurisce in sé, ma genera onde di senso negli spettatori, che non hanno a che vedere necessariamente con quello che si sta vedendo, ma aprono finestre di riflessione, pensiero, emotività. Gli strumenti con cui arrivano a quella consapevolezza sono diversi: Ronconi ci arriva con la parola, Spregelburd con lo scontro fra due cose apparentemente molto lontane che provocano un senso terzo. Le lezioni che ho imparato a Santacristina sono universali, nel senso che possono essere giocate a qualsiasi livello. Dal punto di vista di acquisizione di strumenti personali, di lettura del testo, di messinscena eccetera, con il senno di poi per me quegli anni sono stati fondamentali.

OPDP | E lì per lì com'era?

DG | Sia da studente sia da professionista, cerco di applicare il principio della spugna: cerco di assorbire il più possibile da chiunque io abbia di fronte. Ho avuto la fortuna di incontrare registi ungheresi, o il bosniaco Haris Pasovic, che è stato assistente di Peter Brook. Da tutti loro ho sempre cercato di assorbire. Ma mentre assorbi non ti rendi conto di quello che assorbi. Poi negli anni vedi quello che il corpo lascia andare, quello che invece ti rimane. Ciò che io sono in scena oggi è frutto di tutto quello che ho assorbito. Ma lì per lì non avevo molta consapevolezza del liquido che stavo assorbendo. Anche oggi avrei lo stesso atteggiamento. All'epoca avevo pochissimi strumenti e meno difese. È stato un bene, anche se al momento era motivo di frustrazione. Quando la scena andava bene, ero al settimo cielo, quando andava male, non c'era purgatorio!

OPDP | Ti è venuta la voglia di fare il regista?

DG | No, è un lavoro difficilissimo. È uno spazio che sto iniziando a coltivare, proprio per alimentare l'idea di teatro di cui parlavo prima. A Parma, oltre a fare l'attore, mi occupo del lavoro sul territorio e nelle scuole, quindi lavoro quindici ore al giorno perché ci credo molto. Lavorando con i ragazzi – e ho fatto anche un paio di lezioni come insegnante di recitazione in Accademia – comincio a cercare di passare un sapere e quindi sento che la regia potrebbe essere la naturale prosecuzione di questo percorso. Ciò che ancora devo coltivare è la visione d'insieme dello spettacolo: funziono molto bene come *acting coach*, perché posso risolvere i

problemi di recitazione e di senso, ma non mi sento ancora all'altezza sull'impianto scenico, sulla lettura da dare al testo, su quei guizzi di interpretazione che hanno fatto grande la sua regia. Piuttosto che andare di fretta e diventare un vetrinista, non lo faccio. Come attore prendo le mie soddisfazioni e ho la possibilità di confrontarmi con gente stimolante. Succederà quando dentro di me avrà coltivato consapevolezze più solide. Comunque la regia deve rigenerarsi, non può essere una copia di quella che abbiamo editato e non può nemmeno andare verso una coincidenza con il mestiere dell'attore. Io credo molto nel valore della regia, che però va alimentata con una linfa che ancora mi sento di non avere. Come attore ormai ho quasi quarant'anni, trentotto, e a livello emotivo lo sento... Ora poi inizia l'era del comando. Diciamo così, no?

Intervista a Lucrezia Guidone

Oliviero Ponte di Pino | Come mai hai deciso di fare teatro?

Lucrezia Guidone | Sono stata una bambina esposta all'arte, alla musica, alla danza. Suonavo il pianoforte e credo di aver inconsapevolmente cercato una transizione dalla pagina musicale a un mondo fatto di corpo, voce, suono. Il teatro forse è arrivato anche per compensare la mia solitudine.

OPDP | Hai cominciato a fare dei laboratori o corsi? Frequentavi il teatro?

LG | Ho cominciato con i laboratori scolastici, un primo approccio. Quando ho sentivo più forte questa passione, era arrivato il momento di scegliere l'università. Devo ringraziare Giancarlo, il marito di mia mamma. Mi ha aiutata a comprendere che applicandomi nello studio con tenacia avrei potuto provare a perseguire il mio sogno. Così ho tentato gli esami di ammissione all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico".

OPDP | Quindi sei andata alle audizioni dell'Accademia senza una storia teatrale precedente?

LG | Avevo recitato a scuola, in questi laboratori adolescenziali. Ho fatto l'esame all'Accademia non una, non due, ma tre volte.

OPDP | Quindi ti hanno bocciato due volte? Ci vuole molta determinazione, un'altra si sarebbe scoraggiata...

LG | Ero indisciplinata e forse devo ringraziare che non mi abbiano presa subito, perché non avrei capito niente del percorso successivo.

OPDP | E nei due anni tra il primo e il terzo tentativo, che cosa facevi?

LG | Il patto con i miei era di fare un certo numero di esami in un corso di laurea all'università: se avessi raggiunto questo obiettivo, avrei potuto continuare a inseguire il mio sogno. Prendevo il treno e andavo al Teatro Verdi di Pisa per seguire "Il fiore del teatro". Per me è stato

importante perché questo “corso di avviamento al gioco teatrale” era collegato a “Prima del teatro” e alla “Scuola europea dell’arte dell’attore” che si tiene ogni estate: ci sono andata ed è stato bellissimo perché c’erano allievi attori da tutto il mondo: mi ha dato una grande carica, mi ha fatto vedere quello a cui ambivo, come se l’avessi respirato da vicino. E infatti mi sono settata su quella vibrazione e sono stata ammessa all’Accademia.

OPDP | Cosa ti è successo all’Accademia?

LG | Ho capito subito che avrei dovuto cambiare il mio atteggiamento da ragazzina ribelle. Non l’ho perso totalmente, nella vita ci sto ancora lavorando, ma nel lavoro sono molto concentrata, disciplinata… L’Accademia mi ha fatto capire che servono precisione, studio, dedizione.

OPDP | Tra i docenti che hai incontrato all’Accademia, chi ti è rimasto impresso?

LG | Avevo vent’anni, mi ricordo Lorenzo Salveti e Mario Ferrero, ma abbiamo anche avuto la fortuna di avere, oltre al classico percorso accademico, diversi insegnanti esterni che venivano a fare dei moduli. Questo ci ha fatto capire che in questo lavoro non esiste una sola verità, un solo pensiero, che ogni regista porta un suo mondo e dunque coesistono tante contraddizioni. Questa informazione ti dà una grande mano sul lavoro. Eimuntas Nekrosius, Nikolai Karpov… Abbiamo avuto insegnanti speciali.

OPDP | E a un certo punto è arrivato Ronconi…

LG | L’avevo visto in scena in *Un altro gabbiano*, lo studio che avevo visto al Festival di Spoleto. E avevo visto altri suoi spettacoli, ero pazza di lui.

OPDP | Che cosa ti piaceva nei suoi spettacoli? Perché ti avevano colpito?

LG | L’imprendibilità. La prima volta che ho visto un suo spettacolo, *Il ventaglio* all’Argentina, quando ancora ero un’allieva della “Silvio D’Amico”, ci sono tornata tutti i giorni perché non capivo, non riuscivo a staccare gli occhi ma non capivo.

OPDP | Cosa non capivi e che cosa hai capito a furia di rivederlo?

LG | Provando a pensare con gli occhi di allora, perché adesso alcune cose le ho decodificate, mi aveva affascinato l’universo parallelo che aveva creato, il lavoro sul linguaggio. E poi era come se il testo si stesse formando davanti ai miei occhi.

OPDP | E poi lo hai incontrato di persona.

LG | La prima volta l’ho visto in scena, in *Un altro gabbiano*. Era meraviglioso vederlo anche come attore. Ero impazzita. Andai alla conferenza stampa e presi il bicchiere dove aveva bevuto, un bicchiere di carta. Me lo sono tenuto sulla mensola della cucina per tutti gli anni di Accademia. Arrivati al terzo anno di Accademia, ci hanno comunicato che avremmo fatto un laboratorio a Santacristina. Con Valerio Binasco avevamo preparato uno spettacolo dove facevamo tutti un monologo. I miei compagni avevano monologhi di autori teatrali come Čechov o

Shakespeare. A me Valerio aveva assegnato un pezzo di *La ragazza sul ponte*, il film di Patrice Leconte. Era un pezzo tutto sussurrato al microfono, molto lontano da quello che si sarebbe aspettato Ronconi. Abbiamo fatto lo spettacolo un pomeriggio solo per lui. Io ero morta: "Non gli piacerò mai". E infatti non gli sono piaciuta. Quando arrivai a Santacristina, Ronconi mi fece leggere un brano di Pirandello e rimase sorpreso.

OPDP | Quindi ha dovuto cambiare idea... Cosa aveva di particolare il lavoro di Luca rispetto a quello che avevi fatto con gli altri registi e rispetto a quello che ti aspettavi?

LG | Mi divertì molto lo stravolgimento della convenzione. Non cercava la brava giovane allieva attrice con temperamento, quella che "la diceva bene". Cercava l'unicità, voleva qualcosa di tuo, non il significato che convenzionalmente si appioppa a un testo.

OPDP | Come hai fatto a capire che la sua richiesta era questa?

LG | Ce l'ha detto. C'era una ragazza molto brava, che fece il monologo della Figliastra, quando la bambina annega nella vasca. Lui commentò: "Sei molto brava, però così la possono fare tutti". Mi ha fatto riflettere: essere bravi non vuol dire niente, avere talento non vuol dire niente.

OPDP | Cosa hai cominciato a cercare, se non si trattava di fare la brava attrice?

LG | Un dialogo con le mie immagini, quello che viene fuori dalla pagina in base alla mia sensibilità, i colori di un'altra voce, le sensazioni sceniche. E ho cercato di mettermi in disparte, di guardare il processo un po' più da lontano.

OPDP | Cioè di guardare il personaggio dall'esterno?

LG | Anche questo. Vuole dire non pensare di possedere già tutte le qualità in base alle quali se io sento quello che dico allora la cosa funziona. Invece allontanando il personaggio, nel percorso che si fa per raggiungerlo, trovi quello di cui hai bisogno.

OPDP | Come è cominciato il percorso per *I sei personaggi*?

LG | Tra i vari testi utilizzati nel primo laboratorio c'erano i *Sei personaggi*, ma anche *I dialoghi con i morti* di Luciano, *Candelaio* e un racconto di Hans Christian Andersen. Formò alcuni gruppetti, tante famiglie che facevano varie scene dai *Sei personaggi*. Io ero già la Figliastra in uno dei gruppetti. L'anno dopo decise di proseguire il lavoro sul testo e fece dei provini a Spoleto. Io ero a New York a studiare il Metodo Strasberg e tornai immediatamente. Andò bene, mi illustrò la distribuzione e mi disse che avrei interpretato la Figliastra. E quell'estate iniziamo a lavorare.

OPDP | Quando hai fatto il provino, la Figliastra era già simile al personaggio che poi è andato in scena?

LG | Nella prova aperta che abbiamo fatto il primo anno a Santacristina, quando feci la mia sezione del testo in prova aperta, mi disse una frase che mi emozionò: “Brava, perché sei coraggiosa”. Può voler dire tutto e niente, però per me aveva un significato particolare. Ero sempre guidata dalle suggestioni che ci dava, però in quell’occasione avevo preso una strada pericolosa, molto lontana dalla convenzione, rischiando anche il ridicolo.

OPDP | E che strada avevi preso?

LG | Aveva suggerito di trovare una sguaiatezza, di togliere femminilità: era come se questo personaggio venisse dalla melma, doveva essere sporco, brutto, molto lontano dall’idea che avevamo della Figliastra come la faceva per esempio Rossella Falk. Era un bel salto. Ronconi chiedeva di lavorare su una vocalità sguaiata, che rimandasse a un mondo sporco.

OPDP | In questo percorso di ricerca come ti ha accompagnato Luca?

LG | Dandomi delle letture del testo. Quando lo ascoltavo spiegare o raccontare il testo, dare indicazioni sul personaggio, rimanevo sempre a bocca aperta, soprattutto su un testo visto e rivisto come i *Sei personaggi,* su cui si è depositata così tanta polvere. Il taglio che gli ha dato Ronconi la prima volta che lo sentimmo leggere fu scioccante.

OPDP | Perché?

LG | La figura del Capocomico, che normalmente è un praticone: quando lo leggeva era commovente, era una figura in crisi. Gli Attori non prendevano in giro i Personaggi, ma attraversavano una crisi creativa per cercare di prendere la forma di qualcuno altro nell’impossibilità di farlo: erano temi bellissimi ed era bellissimo vederlo provare la Figliastra.

OPDP | Che Figliastra faceva Luca Ronconi?

LG | Spietata, molto divertente e imprendibile. Ogni volta che faceva quelle lunghissime battute, andava dappertutto. Ho rubato molto del suo respiro, il suo levare continuo, la sua voce che a volte sembrava venire proprio da sottoterra.

OPDP | Quando ti sei accorta che i sei personaggi erano come spiriti che tornavano dal regno dei morti?

LG | Ci parlò di queste figure che dovevano quasi uscire dai muri, che entravano strisciando. Erano presenze fantasmatiche. Incarnarle era difficile, però ho trovato una fisicità che mi ha aiutato. Mi ha dato molta libertà che il progetto fosse lontano da una rappresentazione convenzionale, dandomi la possibilità di fare questa creatura mostrificata.

OPDP | A un certo punto per la Figliastra hai trovato una voce che non è la tua.

LG | Ronconi chiedeva di lavorare su una vocalità sguaiata, che rimandasse a un mondo sporco. Ho immaginato le voci dei vicoli, la dilatazione di chi urla tanto. Le persone abituate a urlare hanno una voce rotta e da lì sono partita. Questa alterazione poi mi ha portato come

una pallina che rotola ad andare sempre più lontano, senza pianificarlo: però se una cosa faceva nascere un altro stimolo, lo seguivo. Non so come sono arrivata a fare quella Figliastra, forse per osmosi, come respirava, quel suo levare continuo, la sua voce che a volte sembrava venire proprio da sottoterra. Dai video, mi sono accorta che dal primo anno di Santacristina fino al debutto a Spoleto la mia voce è molto cambiata, si è perfezionata: all'inizio la cosa ero goffa e adesso capisco quando mi disse: "Sei coraggiosa": quello che facevo non era bello, ma a lui non importava.

OPDP | Quando sei riuscita a tirare fuori per la prima volta questa voce, cosa ti ha detto Ronconi?

LG | Non mi diceva: "Brava" e nemmeno "Non sei stata brava". Ma se non diceva niente, andavo avanti.

OPDP | Alla fine, dopo tre anni di laboratori, avete presentato lo spettacolo, che ha avuto grande successo. Voi attori avete mai pensato di fare compagnia?

LG | Non l'ho mai pensato. Era un progetto veramente complesso, uno spettacolo difficile da recitare. Eravamo tutti molto giovani e senza grande esperienza. Ogni volta che andavamo in scena, lo spettacolo funzionava solo se tutti eravamo perfettamente centrati in quello che Ronconi ci aveva messo dentro, se eravamo dentro quell'equilibrio delicatissimo. Dopo la morte del Maestro abbiamo fatto alcune sostituzioni, con giovani allievi attori che avevano partecipato a Santacristina dopo la sua morte e che sono entrati nel progetto per proseguire il filo dei suoi insegnamenti. Quello spettacolo forse avrebbe potuto essere un inizio, ma non l'abbiamo pensato. E dopo la sua morte era ancora più difficile continuare.

OPDP | Com'era la vita a Santacristina?

LG | Bellissimo! Era un tempo sospeso. Era un lusso poterci stare per due mesi, due mesi e mezzo. Non prendeva il telefono, c'erano solo i cinghiali e il teatro.

OPDP | E Luca Ronconi.

LG | Certo. Era un'immersione bellissima.

OPDP | Non l'hai mai vissuta come una costrizione?

LG | La aspettavo tutto l'anno. Andare là e fare teatro da mattina a sera. Quando andavo a dormire, proprio perché dovevo dormire, non vedevo l'ora di ricominciare.

OPDP | Dopo i *Sei personaggi* hai fatto anche altri spettacoli con Luca Ronconi. Cosa è cambiato lavorare da Santacristina e al Piccolo Teatro?

LG | A Santacristina c'era il privilegio della ricerca, avevamo il lusso di un anno di tempo tra una sessione e l'altra. Il lavoro si depositava, anche se non continuavi a provare tutto l'anno. Però in questo stop, nel silenzio tra un'estate e l'altra, il materiale cresceva con te. Quando

ho lavorato con lui al Piccolo Teatro, il lusso dell'indagine dilatata non l'avevamo più, era tutto più concentrato, c'era la corsa per fare lo spettacolo. Era un peccato perché a me le prove con lui sono sempre piaciute, era il momento più bello, a cominciare dal primo giorno, quando ti raccontava la pazzia che aveva in mente e poi magari la cambiava perché si rendeva conto che certe cose erano impossibili. Incontrare quell'immaginario era bellissimo.

OPDP | Di cosa si nutriva l'immaginario di Ronconi?

LG | Chi lo sa? Della vita forse, era un grande osservatore. E poi era molto divertente e cinico.

OPDP | In che senso "cinico"?

LG | Non era sentimentale, aveva un taglio ironico nel guardare i sentimenti, le persone, il dramma. Era uno sguardo molto tagliente.

OPDP | Come ti ha chiesto di lavorare con lui nel *Panico*? Te lo aspettavi?

LG | Assolutamente no. Prima di approdare al Piccolo Teatro per *Il panico* ero stata al San Carlo di Napoli. Un giorno ci ha detto: "Vado a fare *Semiramide* al San Carlo, mi farebbe piacere se qualcuno di voi venisse a fare il mimo". L'opera mi ha sempre affascinata, è stata una bella possibilità.

OPDP | Com'era vedere dal palcoscenico Luca Ronconi regista lirico?

LG | Diverso, bello. Divertente, con punte di dramma. Si arrabbiava tantissimo con i cantanti. Una volta strappò la parrucca a uno di loro, perché diceva che gli sembrava una mummia. E poi non capiva perché non riuscissero a incarnare le sue indicazioni di movimento, di recitazione... Erano più concentrati sulla musica che sulla recitazione e questo lo faceva infuriare.

OPDP | E mentre succedevano questi drammi, voi sghignazzavate in quinta?

LG | No, ero seria, non mi sarei mai permessa di sghignazzare. Diciamo che non essendo io al centro del cazziatone ero più rilassata. In quello spettacolo non dovevo fare quasi niente rispetto al solito, potevo semplicemente godermi l'atto creativo senza troppe ansie.

OPDP | Torniamo al momento in cui ti ha scritturato per *Il panico.*

LG | All'inizio mi aveva chiesto di fare una delle ballerine. Andai alla conferenza stampa a Palazzo Marino con dei tacchi molto alti. E a quel punto mi disse: "Ti voglio cambiare la parte. Ti andrebbe bene?". "Ma sì, quello che vuoi". "Ma è una cosa particolare. È un travestito, Ursula. Ti va bene?". La proposta mi piacque. Le ballerine erano più presenti in scena durante lo spettacolo, mentre Ursula aveva soltanto due scene verso la fine. Però era un personaggio pazzesco, potevo fare un lavoro sulla vocalità, una cosa che mi piace tantissimo. Poi aggiunse: "Tutti pensano che Ursula sia un uomo, ma in realtà è una donna. È una donna, ma sembra che sia un uomo. Però è una donna". Una confusione promettente e allettante dal punto di vista creativo. In più solo due scene e per quasi tutte le prove potevo stare seduta a guardare

le attrici meravigliose di un cast prevalentemente femminile: potevo rubare, ci andavo anche quando non ero convocata.

OPDP | Sei andata alla conferenza stampa con i tacchi. Come ti sei trovata con quei tacchi sul palcoscenico del Panico?

LG | Era un piano inclinato, giallo fluo, con una pendenza veramente molto pronunciata. Il personaggio doveva indossare tacchi vertiginosi e avevamo tutti i tendini infiammati. Prima di entrare, mettevamo la pece, come i ballerini. Arrivavamo ore prima della convocazione, per allenarci a fare queste camminate, soprattutto noi che avevamo i tacchi.

OPDP | Com'era recitare in quelle condizioni di squilibrio?

LG | Pericoloso, ma bellissimo.

OPDP | Il pericolo cambiava il modo di recitare?

LG | Il pericolo era presente in tutti gli spettacoli di Ronconi. Essere in scena era sempre pericoloso. Nei *Sei personaggi* era pericoloso perché vocalmente facevo il diavolo a quattro ed era un rischio fare una Figliastra così dissacrante. Era tutto pericoloso, anche i tagli che aveva fatto al testo. Poteva essere sempre una catastrofe, ma in realtà era poesia.

OPDP | Poi sei entrata anche nel cast della *Celestina*.

LG | Durante *Il panico*, una sera eravamo nei camerini, perché lui non vedeva mai lo spettacolo. Siccome entravo solo alla fine e lo spettacolo era molto lungo, stavo per ore vestita, pronta a entrare in scena. Intanto parlavamo, magari vicino alle macchinette che vendono le patatine e cose del genere, che lui non poteva mangiare. E che invece mangiava. Un giorno mi chiese: "Ma tu, per curiosità, reciteresti nuda?". "Dipende con chi, dipende cosa..." La presi come una delle tante domande che ci facevamo. Mesi dopo mi arrivò la richiesta di fare Melibea in *Celestina* e collegai le due cose: "No! Me l'aveva chiesto per questo". E sono finita su un altro piano inclinato, pieno di porte.

OPDP | Quella scena aveva anche altri elementi di pericolo.

LG | Quando ce lo raccontò, *Celestina* finiva con un monologo lunghissimo, in versi, molto difficile: "Ecco, poi dirai questo monologo. Inutile che lo leggiamo adesso. Sarai nuda e ci sarà un quadro svedese e tu scenderai da questo quadro svedese, in tutte queste posizioni, ti girerai e poi arriverai a terra e morirai". "Nuda? Scusami, ma come faccio a scendere un quadro svedese nuda?". Aveva immaginato una figura, ma non si era posto il problema della realtà di un corpo che sarebbe stato in scena, in certe posizioni. A quel punto se ne rese conto: "Ah, no! Forse non si può, dobbiamo trovare un'altra soluzione". Così iniziò a lavorare con Angelo Ferro, il direttore di scena, e con lo scenografo Marco Rossi: hanno inventato questo ascensore, una specie di colonna di filo spinato che mi strappava il vestito, che si rompeva tutto, e finivo a terra. Io soffro un po' di vertigini e dovevo andare in cima a una struttura di quel

tipo senza imbracatura. Un giorno Angelo Ferro gli ha detto: – “Luca, c’è un problema: quando sale lassù, deve avere un’imbracatura” – “No, non è possibile. Lei è nuda, non puoi metterle un’imbracatura”. E mi chiese: “Te la senti?” – “Certo”. Alla fine hanno messo due manopole alle quali mi potevo reggere quando ero in cima a quella struttura. E tanti saluti alle vertigini.

OPDP | A proposito di recitare in una situazione di pericolo… E tutto questo senza vestiti…

LG | Avevo un certo pudore, mi vergognavo a fare un nudo a teatro. È diverso che farlo al cinema, il teatro può essere molto più violento. Però non ero l’unica attrice che recitava nuda in quello spettacolo e quel nudo era così bello e funzionale, era importante per raccontare quella scena e quel testo. Il nudo non lo avevamo provato, l’abbiamo fatto solo alla generale. Alla fine è stato più preoccupante il pensiero di farlo che farlo davvero.

OPDP | Ma racconti com’è andata quando hai intervistato Luca Ronconi?

LG | Quando mi proposero questa follia, chiesi: – “Me le date voi le domande, vero?” –“No, le devi fare tu”.

OPDP | Cosa gli hai chiesto?

LG | Qual era stato lo spettacolo che l’aveva preso di più da spettatore, poi gli chiesi di raccontare il processo da quando s’immagina una regia a quando deve fare i conti con quello che riesce a ottenere in scena.

OPDP | E le sue risposte ti hanno sorpreso?

LG | Mi sorpresero, sembrava molto sincero.

OPDP | Gli hai fatto domande personali, o avevano solo a che vedere con il teatro?

LG | Non credo di essermi spinta così in là, erano soprattutto domande sul suo gusto, sul suo pensiero. Però in diretta, durante l’intervista, mi invitò a cena e poi ci siamo andati veramente a mangiare il riso al salto in via Santa Marta.

OPDP | Prima hai raccontato di essere andata a New York per studiare il Metodo Strasberg, che è all’opposto del metodo – o del non metodo – di Luca Ronconi Perché hai sentito l’esigenza di fare quell’esperienza?

LG | Dopo l’Accademia “Silvio D’Amico” non avevo impegni lavorativi e volevo approfondire la recitazione per il cinema. Così pensai che per una formazione cinematografica di livello il posto migliore era New York. Ci andai per imparare a lavorare con la macchina da presa. In realtà il Metodo Strasberg è diverso da quello che mi aspettavo. Ti dicono subito: “Se non ti serve, non lo usare”. È uno strumento che metti nel sacco e puoi utilizzare quando hai delle difficoltà. Può essere anche molto tecnico. Per esempio, con il personaggio di Ursula ho utilizzato le memorie sensoriali. Ronconi non lo sapeva, era il mio processo creativo, ne avevo bisogno. Mi ha detto che Ursula doveva essere un po’ fatta, un po’ ubriaca. E così feci una memoria

sensoriale sull'alcol e sul caldo. La memoria sensoriale mi ha aiutato a immaginarmi alterata. È utile capire come funziona, anche se non mi ritengo un'attrice di Metodo. Lo utilizzo più in fase di costruzione, per raggiungere delle sfumature quando ne ho bisogno.

OPDP | Quando hai detto a Luca Ronconi che eri andata a studiare il Metodo, cosa ti ha detto?

LG | Non gliel'ho mai detto, ma lo sapeva. Un giorno si è arrabbiato perché avevo fatto molto male la parte: "Ma buttati là e dilla, anziché pensare ai Metodi!"

OPDP | Altri consigli che ti ha dato?

LG | Le perle di Ronconi…

OPDP | Per esempio?

LG | Non è che dicesse: "Consigli per la carriera", figurati. Erano piuttosto momenti in cui diceva frasi che dovevi elaborare. Durante una prova aperta a Santacristina, alcuni attori si misero a fare i simpatici. Erano scene comiche, davanti a un pubblico di allievi attori, quindi i ragazzi in scena, quando sentirono le risate del pubblico, calcarono la mano. Capita, erano all'inizio della carriera, il pubblico di giovani colleghi aveva riso molto. Ma gli attori si erano allontanati dal percorso che avevamo studiato, perdendo tantissimi livelli di precisione e di profondità. Ronconi commentò: "Ricordatevi che troverete sempre chi è disposto a ridere delle vostre scoregge, ma non pensate di aver fatto niente di più che una scoreggia". Un'immagine un po' greve ma efficace.

OPDP | Hai avuto una carriera che dal teatro si è allargata al cinema. Quello che ti ha insegnato Ronconi ti è servito sul set?

LG | Tantissimo. Innanzitutto quell'insegnamento: "Sei brava, ma così la possono fare tutti". Me lo porto sempre dietro, cerco sempre di sfidarmi: "Cosa c'è di tuo, di personale, di unico all'interno di questa visione, che non è figlio di quello di cui sei già sicura?". Anche nei provini cerco, quando posso, di dare un mio taglio, una mia lettura. Non non vuol dire "Facciamola strana", ma cercare un significato, un piccolo momento in cui esce fuori qualcosa di mio.

OPDP | …e di rischioso. Però in una produzione industriale come quella delle serie o dei film questo atteggiamento non rischia di creare dei problemi?

LG | Lavoro sempre in maniera cosciente su qualcosa che sia fruibile, leggibile. Devi essere sempre consapevole di dove ti trovi, del tipo di linguaggio che si usa, del mezzo. Questo atteggiamento può darti molti spunti, anche se il lavoro che si fa con la parola a teatro è difficile farlo al cinema. In teatro hai la possibilità di arrivare al cuore della materia, dentro il linguaggio. Pensa a Shakespeare: sono vibrazioni, la parola diventa una magia che ti modifica. È difficile arrivare allo stesso livello al cinema, che è principalmente immagine.

OPDP | Con Luca Ronconi hai interpretato diversi personaggi e tutti molto diversi da te. C'è qualcosa che li collega? Che cosa vedeva in te come attrice?

LG | Una certo fuoco, il coraggio e magari il contrasto fra l'aspetto esteriore e le ombre di dentro. Ma non lo so. Chi lo sa? Però questa definizione me l'ha data lui.

Intervista a Licia Lanera

Oliviero Ponte di Pino | Quando hai conosciuto Luca Ronconi, avevi già una tua storia teatrale, però non avevi mai studiato con lui né all'Accademia né alla scuola del Piccolo Teatro.

Licia Lanera | L'ho conosciuto nel 2012. Dal 2005 avevo la mia compagnia, Fibre Parallele, con cui avevo già fatto alcuni spettacoli. Quell'anno alla Biennale di Venezia Ronconi teneva una masterclass per 12 attori e 4 registi. Feci domanda come regista e venni chiamata a un incontro preliminare a Santacristina e con gli altri registi abbiamo lavorato con gli attori su *Questa sera si recita a soggetto*, poi sono andata a Venezia.

OPDP | Che impressione ti ha fatto Santacristina?

LL | Il teatro è un micromondo, spaventosamente diviso in altri micromondi. La ricerca non conosce il teatro ufficiale e io non sapevo nulla dell'esistenza di Santacristina.

OPDP | Ma gli spettacoli di Ronconi li avevi visti?

LL | All'università seguivo l'indirizzo di cultura teatrale e nel 2002 il professore di Storia del teatro greco e latino ci portò a vedere la trilogia di Ronconi a Siracusa. E in video, sempre all'università, avevamo visto il *Pasticciaccio*: per me era lontanissimo e grandioso. La trilogia a Siracusa mi colpì molto: il professore e i miei genitori mi sfottono ancora oggi perché quando tornai dissi: "Io un giorno devo lavorare assolutamente con questo regista!"

OPDP | Così sei arrivata a Santacristina.

LL | Arrivare a Santacristina è un'impresa geografica. Ci sono andata con l'auto e mi colpì subito il cartello "Casa del Diavolo", la località è quella, c'è già questa ironia. Mi sono trovata in mezzo alla natura, con Ronconi mansueto e carino, che ci ospita in questa sala grigia con le pareti bianche. La masterclass a Venezia era a maggio-giugno, ci siamo visti un mesetto prima. Non c'era nessuno, perché non era ancora il periodo della Scuola d'Estate. Mi colpì questo luogo nel nulla e ho iniziato a capire che cosa succedeva.

OPDP | E a Venezia?

LL | Rimasi folgorata dal suo modo di lavorare. Poco prima avevo fatto una masterclass con Eimuntas Nekrosius, con cui ero arrivata quasi alla rissa...

OPDP | Ti aveva fatto arrabbiare?

LL | Partecipavo anche lì come regista ma mi prestavo anche come attrice agli altri registi. Nekrosius non ci diceva nemmeno "Buongiorno", era la traduttrice che doveva dirci "Buongiorno", e questo mi dava fastidio perché Nekrosius aveva lavorato tanti anni in Italia e conosceva più o meno l'italiano. Invece con Luca ho subito avuto l'istinto di non chiamarlo Maestro né di dargli del lei, non certo per ridurre la sua grande personalità e maestria. E lui non si è mai innervosito per questo, mentre con Nekrosius se non utilizzavi la parola "Maestro" con un inchino faccia a terra… Nel mio mondo scapestrato questo mi straniva.

A livello attoriale, Luca aveva uno sguardo particolare per le poche cose che facevo, mentre Nekrosius ogni volta che interpretavo una scena con gli altri registi della masterclass mi doveva criticare. Con i mutilati dell'*Inferno* di Dante, avevo fatto una scena splatter con un mucchio di sangue. E lui: "Non è normale che una donna regista faccia una cosa così forte". In una scena dal *Maestro e Margherita*, con Ponzio Pilato e Cristo, avevo messo in ginocchio un'attrice che diceva: "Per favore, non ammazzate il mio figlio!" E Nekrosius: "Ma non lo sai che in teatro una donna in ginocchio non ci può stare?". A quel punto della mia carriera avevo già tagliato quarti di bue in scena e fatto varie porcherie sia da sola sia con Ricci/Forte sia nei negli spettacoli di Fibre Parallele… Quando fui presa da Ronconi, Riccardo Spagnulo mi prese da parte: "Per favore, non litigare pure con questo!". Così partii dicendomi: "Speriamo bene…" Invece creammo subito un legame, che si consolidò in un episodio. Luca faceva lezione la mattina, lavoravamo per così dire teoricamente, mentre il pomeriggio lavorava con i quattro attori. Un giorno stava spiegando e io ero tutta concentrata. A un certo punto Luca si gira, mi guarda, mi fa il verso e mi manda un bacio volante. Tutta la classe si è girata verso di me. Io ero imbarazzatissima: "Ma che sta succedendo?". Nessuno riusciva a spiegarsi l'atteggiamento di Luca nei miei confronti, di grande stima ma anche estremamente affettivo. Io e lui abbiamo condiviso diversi momenti privati molto preziosi, per esempio un Capodanno molto intimo a casa di miei amici qui a Milano, oppure pranzi e cene in casa a Bari, dove ha lavorato per un certo periodo, magari con mia madre e le mie amiche…

OPDP | Però per Ronconi non squartavi quarti di bue pieni di sangue…

LL | A Venezia feci una regia abbastanza misurata, ma sempre con la mia forza. Gli piacque e a un certo punto mi disse: "Sai che ho questa casa in Umbria, ci sei già venuta. C'è la Scuola d'Estate e sarebbe bello se tu venissi. Quest'anno faccio *Pornografia* di Gombrowicz, l'hai mai letto?". Risposi di no. "Secondo me ti piacerebbe e sarebbe bello se tu venissi a seguire le prove". Mi sono segnata l'impegno e sono tornata a Bari. Avevo in programma un'opera lirica con la regia di Mario Martone, che cercava degli attori che facessero delle azioni sceniche. Era già tutto deciso, dovevo solo firmare. Però io volevo andare a Santacristina. Così ho mandato all'aria il progetto, sperando di non entrare nella lista nera di Martone, anche se probabilmente non sapeva neanche chi fossi. La notte sognavo che dovevo andare a Santacristina: "Devo andare, devo andare!", ma nessuno mi telefonava. A un certo punto ho chiamato Luigi La Selva, l'assistente di Luca: "Io voglio venire…" E lui: "Guarda, quando Ronconi è tornato ci ha detto che gli sarebbe piaciuto avere tra gli assistenti anche Licia Lanera. Ma il percorso era

già stato avviato e chi viene a Santacristina per un certo tipo di lavoro riceve un compenso, oltre a vitto e alloggio. Ma purtroppo a quel punto i giochi erano già fatti. Insomma, lui non ti avrebbe chiesto di venire senza…" "Ma io vengo a spese mie, mi pago tutto, anche dormire e mangiare. Se vuole che io venga… se non gli do fastidio…" Non so oggi quanti sono i giovani attori o registi che avrebbero rinunciato a un lavoro ben pagato per andare lì a pagarsi l'albergo in mezzo al nulla. Così Luigi mi disse: "Se proprio vuoi venire, vieni…"

Ci sono andata con un grandi aspettative. A Santacristina Luca aveva una sorta di euforia che condivideva con i suoi commensali. Quando sono arrivata, gli attori che erano a Santacristina si conoscevano tutti e molti di loro devono essersi chiesti: "Ma questa chi è?". Venivo da un altro teatro, di cui moltissimi miei coetanei non sapevano nulla, non conoscevano né Fibre Parallele né il mio lavoro. Arrivo lì e inizio a seguire questo percorso. Ero davvero spaesata. Oltretutto gli attori hanno sempre voglia di essere guardati e amati dai registi, o magari anche massacrati. E Luca creava un bisogno di attenzione ancora maggiore. Il mio arrivo ha scatenato umori a volte anche forti.

OPDP | Come assistente alla regia, cosa facevi a Santacristina?

LL | In realtà non avevo un ruolo, anche perché Luca aveva già un assistente. La premessa era: "Vieni qualche giorno, poi vediamo che succede". Ci sono rimasta quasi un mese, mi hanno trovato anche da dormire, stavo a casa di Gae Aulenti con Sandro Lombardi, mi sono occupata un po' di lui. Ma ci ero andata da osservatrice: non facevo niente, stavo lì a guardare. Quello che ho iniziato a vedere negli anni avrebbe segnato il mio lavoro, anche se in maniera sotterranea. È stata la vera lezione della mia vita ed è cominciata lì.

OPDP | Che cosa ti ha colpito?

LL | Luca lavorava su un romanzo, *Pornografia*, e quindi ho assistito al suo lavoro su un testi non teatrali, una pratica che poi ho iniziato a utilizzare anche io, inconsapevolmente, e che poi mi è risalita. L'altra sera abbiamo fatto un incontro a Ravenna Teatro e Lorenzo Donati, che lo coordinava, ha aperto con la lettura di un testo che diceva più o meno: "Quando porto in scena un romanzo, non faccio un adattamento drammaturgico ma lascio che gli attori recitino anche le didascalie…" All'inizio ho pensato che fosse una mia citazione, poi ho capito che era una frase di Ronconi. Era un pensiero elaborato, un discorso che di sicuro non avrei potuto scrivere io, e nemmeno dirlo in un'intervista. Però spiegava il mio lavoro. Quindi devo aver assorbito la sua lezione, anche se per anni non ho praticato il romanzo.

Non capivo il suo vocabolario, l'ho capito solo dopo: deve partire tutto dalla parola. È quello su cui lavoro oggi: non ci sono arrivata razionalmente, ma l'ho assorbita proprio a Santacristina. Anni dopo, in *Cuore di cane*[14] e in maniera esplosiva in *Altri libertini*[15], ho lasciato che questa lezione agisse. Ho adottato la sua pratica di agire la parola anche attraverso la terza persona, fare l'azione mentre la si sta raccontando. Questo continuo dentro-fuori è diventato la bibbia del mio teatro. Nel 2025 post-Covid la rappresentazione non è più credibile, non la si può più fondare sul personaggio. Ho scoperto di non credere più nel personaggio, perché la

parola è sovrana. O, come diceva Luca, la parola è tirannica. Si tratta di trovare quello stato di verità assoluto che va oltre il sentire. Quando abbiamo lavorato sul *Panico* al Piccolo Teatro, Luca mi cazziava così: "Che fai? La senti? Ma che senti?"

A Santacristina, dopo che aveva montato una scena – e c'era anche il suo assistente – un giorno Luca mi fa: "Adesso devo andare, falla ripetere tu e finisci di montarla". C'erano Riccardo Bini e Sandro Lombardi. È stata un'esperienza molto difficile anche emotivamente, perché Sandro non stava sempre bene e anche Riccardo aveva le sue tensioni. Era bellissimo vedere la sua analisi del testo, che era la sua peculiarità. Un lavoro incredibile, che non avevo mai visto. Nella ricerca, anche se non sopporto più queste definizioni, il tavolino è una delle pratiche bistrattate, una routine che da teatri stabili o da teatro classico… Io non conoscevo il tavolino e quel poco che avevo fatto non c'entrava niente con l'analisi del testo: si diceva il testo e si tromboneggiava… Non avevo una grande esperienza teatrale. Fino a quel momento, avevo esordito con un paio di registi baresi che avevano in repertorio spettacoli su padre Pio. Avevo fatto *La giara* di Pirandello, un'*Odissea* a base di schiaffi e calate dietro la testa, allestita la mattina nelle piazze più desolate della Calabria. Poi avevo seguito percorsi di formazione dove avevo anche lavorato al tavolino, per esempio con Massimo Verdastro. Infine c'era il mio percorso da autodidatta. A Santacristina mi sono ritrovata catapultata in un'altra dimensione. Ho capito che il tavolino era un'esigenza necessaria per comprendere davvero il testo, per dare valore a ogni microparola e per creare una lingua teatrale.

Ronconi viene ricordato come creatore di spettacoli in cui gli attori cantavano. In realtà quando provava Ronconi era come se cantasse, e poi ti diceva: "Hai capito?". Quando lo faceva lui, aveva qualcosa di naturale. Ci spiegava che quando parliamo mettiamo le pause in punti inaspettati, perché magari non ci viene in mente una parola, o ci attraversa un altro pensiero. Noi scomponiamo le frasi naturalmente. Ci faceva affondare talmente tanto nel testo che ne veniva fuori davvero un'ipotetica lingua parlata. Ed era molto diverso dal naturalismo che a volte viene praticato anche a teatro, che sembra il linguaggio delle fiction della televisione: invece di 'dire' le parole, vado veloce e le butto via. Le partiture di Ronconi erano frutto di un lavoro sovrumano sulla lingua. Sembra naturale, ma nasce da uno studio in cui le pause, messe in un punto non canonico, sviluppano un linguaggio molto più articolato e vanno ancora più a fondo nel significato. Riprodurlo è difficilissimo, se non comprendi fino in fondo il meccanismo. Ci riesce un attore come Massimo Popolizio. Io, quando ho recitato *Celestina* al Piccolo Teatro, l'ho compreso solo in parte. Infatti all'inizio ero entrata in una profonda crisi…

OPDP | Ma come sei passata da Santacristina al Piccolo Teatro?

LL | Passa un anno, un anno e mezzo. Vengo a Milano e invito Ronconi a vedere un mio spettacolo. Non gli avevo mai detto che facevo l'attrice, perché non volevo che pensasse che mi ero avvicinata a lui perché volevo una parte. Non mi interessava proprio, io volevo studiare regia. Ronconi venne a vedere *Furie de sanghe*[16] e mi chiese di andare a trovarlo alla Scuola del Piccolo Teatro, perché erano venuti anche alcuni dei ragazzi della scuola. Quando arrivai, mi fece fare un applauso in classe. "È una regia estremamente raffinata", commentò. Il ter-

mine mi colpì. *Furie de sanghe* non era certo uno spettacolo raffinato, anzi, ma Luca stava dicendo che anche nella volgarità c'era una raffinatezza estrema. E poi mi disse: "Non sapevo che facevi anche l'attrice, sei brava".

Nel 2013 venne a vedere anche *Lo splendore dei supplizi*[17]. Un giorno ricevetti una chiamata: "Luca ti voleva chiamare, ma sa che sei molto impegnata". E io: "Ma certo! Fammi chiamare!". Ero sicura che per me fosse finalmente arrivato il momento di fare l'assistente alla regia di Luca Ronconi in maniera ufficiale.

OPDP | E invece?

LL | Lui mi fa: "Senti, devo fare questa *Celestina*". E io: "Sì, sìì!". "Ci sono due ruoli da puttana. Ce n'è uno, bellissimo... Tu sei perfetta". L'espressione "tu sei perfetta" mi divertì molto, ma rimasi bloccata. Ci fu un silenzio. Lui ripeteva: "Pronto? Pronto?". Davvero non me l'aspettavo. Non avevo mai pensato di diventare una sua attrice. Nei miei spettacoli facevo vari ruoli, anche molto diversi tra loro, ma non avevo mai pensato di essere l'interprete adatta per una sua regia. Così gli risposi: "Ma non sono all'altezza, non credo di potercela fare. Pensavo che mi stessi chiamando come assistente". "Ma no, l'assistente ce l'ho. Sarai perfetta, non ti preoccupare. Ti faccio chiamare alla produzione".

OPDP | Che cosa aveva visto Luca Ronconi nell'attrice Licia Lanera?

LL | Non lo so, non lo so, non lo so, non lo so.

OPDP | Però la produzione ti ha chiamato...

LL | Mi sono imbarcata, con la stessa sensazione di essere un pesce fuor d'acqua che avevo avuto a Santacristina. Ma al Piccolo Teatro questa distanza si era centuplicata, anche perché un posto preso in una produzione di Ronconi è un posto tolto a una delle sue attrici... E poi venivo da una piccola compagnia, da una situazione familiare, mentre al Piccolo Teatro c'era una gerarchia: ognuno si faceva i fatti suoi, non si andava a cena insieme, si timbrava il cartellino. Era proprio un'altra modalità di lavoro, anche se con un'attrice come Maria Paiato avevo un rapporto strettissimo.

OPDP | Era anche una produzione molto impegnativa.

LL | Era un mondo molto diverso dal mio. Io avevo la mia storia, ma nessuno la conosceva. Chiedermi "Sei di Bari?" era già mettermi in fondo alla gerarchia, come se facessi del teatro amatoriale. Avevo già vinto diversi premi importanti, ma qualcuno venne a chiedermi: "Ah, ma allora voi girate i teatri parrocchiali?". E poi si è creato il caos, perché io mi sono persa e lui mi ha fatto il culo.

OPDP | Perché ti sei persa?

LL | Non avevo le spalle abbastanza larghe. Fino a quel momento me la cantavo e me la suonavo: mi sono ritrovata in una struttura gigantesca con regole tutte diverse, dalla produzione

al palcoscenico, un altro modo di recitare e di lavorare, ma anche di stare insieme agli altri. Non ero pronta. Forse non ero preparata ad abitare quella parola, o meglio credevo di non esserlo. C'è una cosa che avrei voluto chiedergli, ma quando è morto non avevo ancora trovato il coraggio, era passato ancora troppo poco tempo: "Perché sei stato così cattivo con me? Proprio con me?"

OPDP | Cosa è successo?

LL | Ha iniziato a puntarmi. Dicevano che Luca spesso sceglieva una persona che diventava il suo bersaglio. Ero in un momento di grande debolezza e lui me ne diceva di tutti i colori. Se qualcuno faceva male una scena, commentava: "Sì, non ti è venuta bene perché Licia ha fatto male quella prima!". Era tutto così. "Sei una ciabattara!", ma era era stato lui a mettermi le ciabatte in scena. A quel punto sono andata in tilt: "Adesso mi butto in una botola, così mi spacco la gambe e devo per forza tornare a casa". Di notte riguardavo i trailer dei miei spettacoli: "Ricordati chi sei! E se sei qui, è perché Ronconi ti ha voluta per quello che sei. Ha visto quello che sei e ti ha scelto per *Celestina*". Ma la storia ha un lieto fine. Con gli anni sono diventata sempre più strutturata come regista e quello è stato il suo modo per farmi arrivare a questo traguardo. Probabilmente se non avesse utilizzato quel metodo non ce l'avrei fatta. Per me un regista è il veggente, ha la capacità vedere prima degli altri come sarà l'opera. E Ronconi, che era un genio, era un grande veggente. Sapeva quello che sarebbe accaduto. Di me aveva previsto tutto.

È stato una massacro. Io incassavo, incassavo, incassavo. Lui stava aspettando. Forse s'aspettava che succedesse prima. Io incassavo finché un giorno, a un certo punto, sono esplosa. Lui era seduto in mezzo alla platea. E io: "Tagliala, questa scena! Tagliala!". Scendo in platea e a distanza ravvicinata gli grido in faccia: "Non la so fare!!! Tagliala, non la voglio fare più". E lui, forse intimorito dalla mia reazione: "Pausa!"

Arriva un messaggio in camerino dall'interfono. E io: "Lasciatemi stare!". Ero diventata una pazza. "M'ha rotto il cazzo!". Ronconi ha iniziato a provare un'altra scena. Finito di provare l'altra scena, dopo un paio d'ore, Luca mi richiama: "Riproviamo la scena di Elicia!", perché il mio personaggio si chiamava Elicia. E io: "Ma di nuovo?". Allora lui mi ha preso da parte: "Prima hai perso il lume della ragione. Ecco, falla così!"

Ero sprofondata nella nevrosi di quegli attori mediocri che registravano le intonazioni di Ronconi e cercavano di riprodurle foneticamente, senza capire la sua lezione. Pure io, più lo imitavo, più mi allontanavo dall'obiettivo, più lui s'incazzava. Così ho fatto la scena fottendomene della mia nevrosi e ho rotto l'incantesimo: "Lo fai benissimo". Da quel momento non mi ha detto più niente. Io dovevo essere quella cosa là. Con quello spettacolo ho vinto anche il Premio Ubu. Dopo le prime repliche ero ancora arrabbiata con lui, perché ero stata davvero male. Magari durante l'intervallo lui parlava con gli altri attori di uno spettacolo in scena in quei giorni a Milano, e io non lo consideravo. Mi chiedevo: "Perché ce l'ha con me?", ma non avevo gli strumenti per capire dove volesse farmi approdare.

OPDP | Sei stata davvero male.

LL | Ho sofferto tanto. Ero perduta. Forse era un passaggio obbligato, se non mi fossi perduta non avrei fatto i passi avanti che poi ho fatto. Credo che fosse tutto calcolato, ma in quel momento pensavo che fosse un atto di sadismo gratuito nei miei confronti. E c'era comunque, anche se era calcolato a fin bene. E io non lo comprendevo. Mi chiedevo: "Ma perché se quell'attore fa una cosa completamente diversa da quella che gli chiede, non gli dice niente? E perché a me invece mi deve massacrare?". Però Luca, quando una persona non gli interessava, quando capiva che non avrebbe tratto un ragno dal buco, la ignorava. Ora capita anche a me: quando mi accorgo che un attore o un'attrice proprio non capisce, e io so che non ci lavorerò più, lo ignoro e gli lascio fare quello che vuole. Poi dico: "Non lo voglio vedere mai più". Piuttosto mi accanisco con le persone da cui so che posso tirare fuori qualcosa. Forse mi serviva una terapia d'urto, non c'era un altro modo. Dovevo cadere nel fango e nella merda per arrivare a quella rivelazione. Mi stava dicendo: "Voglio semplicemente te. Falla come persona e falla così". Perché poi la durezza di Luca dipendeva dalla sua grande timidezza e sensibilità d'animo, dove le emozioni sono anche un abisso. Era lo scudo di un uomo con un cuore gigantesco, che ha dedicato tutta la vita al teatro. Io mi sentivo vicino a lui quando diceva: "Se non avessi fatto teatro sarei stato un povero disgraziato".

OPDP | Quando hai debuttato con *Celestina* ancora non vi parlavate?

LL | Abbiamo ricominciato a parlarci, ma poco. *Celestina* è stata un grande successo, anche per me. Capitò anche una recensione molto brutta sullo spettacolo, dove si diceva che l'unica cosa buona ero io. Lui s'incazzò con me e io mi incazzai ancora di più con lui: "Allora basta!". E piangevo: "Ma com'è possibile?". Poi ho saputo una cosa tenerissima e dolorosa. Io ero l'attrice che era stata male perché Ronconi mi aveva strapazzato, io ero l'attrice che gli aveva dato dello stronzo e non voleva più lavorare con lui. E quindi si parlava di me. Una sera, a un certo punto Luca disse: "Se Licia vuol diventare una grande regista, una grande donna di teatro, la prima cosa che deve fare è liberarsi dalla sua famigliola".

OPDP | Che era la tua compagnia.

LL | La mia compagnia e la dimensione della coppia. In quel momento stavo pensando di fare una serie di passi indietro, come attrice e come regista, e se lo avessi fatto non sarei stata quello che sono oggi.

OPDP | Ma questo te lo ha detto?

LL | Era un uomo pieno di pudore e non si sarebbe mai permesso di dirmi una cosa del genere. Poi pian piano la situazione si è sciolta, ci siamo parlati. E quando l'ho visto dieci anni fa, ero alle soglie delle nozze. Gli chiesi di celebrare il mio matrimonio. Che poi non si è fatto...

Celestina ha segnato una frattura nella compagnia e nel rapporto tra me e Riccardo Spagnulo. Quando gli chiesi di celebrare le nozze, Luca accettò, a una condizione: "Se ce la faccio, vo-

lentieri. Ma solo se prometti che il prossimo spettacolo lo fai con me". E io: "Di nuovo? Vabbè, te lo prometto". Anche se poi il matrimonio e lo spettacolo non si sono mai fatti…

OPDP | Ti ha dato altri consigli per la carriera?

LL | Non mi ha mai parlato esplicitamente di niente. Non mi ha mai dato consigli. Non mi ha mai indirizzato. Ero in una tale confusione, non sapevo più cosa pensare… Invece è come se avessi studiato con lui, come se mi avesse dato consigli su come agire, comportarmi, lavorare sul testo, lavorare con gli attori, strutturare una didattica personale, anche se con lui ho passato un tempo limitato. Poi c'era il suo sguardo sul mondo, attraverso gli occhi del teatro. Per me è un maestro gigantesco, nonostante abbia sempre esitato a chiamarlo così. La mia storia è diversa da quella di registi come Carmelo Rifici o Claudio Longhi, che con lui hanno fatto grandi esperienze. Io l'ho conosciuto nell'ultimo periodo della sua vita, l'ho incontrato sono una volta a Santacristina e una volta al Piccolo Teatro, ma la sua presenza è stata talmente forte che nelle mie scelte quotidiane c'è sempre. Era una trasmissione non detta, come la lingua del teatro, che non è quella della vita vera, è un altro tipo di linguaggio. Attraverso la lingua del teatro, mi ha spiegato come stare al mondo e come state nel mondo del teatro, come creare questo patto con il teatro, come sopravvivere a una separazione, come leggere un testo. E questo forse è successo anche perché avevo già alle spalle un pezzo di carriera.

OPDP | Avevi una storia e un'identità.

LL | Non ho assorbito la sua lezione in maniera sgangherata, avevo già alcuni ferri del mestiere e quindi ho potuto assorbire un'altra lezione.

OPDP | Molti attori e attrici con cui ho parlato si erano formate con Ronconi o con docenti che si erano formati con lui, quindi già usavano il suo linguaggio e il suo metodo. Tu hai una storia diversa, forse alcune delle tue difficoltà venivano proprio da questa impostazione.

LL | Io venivo dalla scuola in cui prima dello spettacolo si fa il training, cioè tre ore di improvvisazione. Lì dovevi stare venti giorni al tavolino e solo dopo andavi sul palco a recitare. E poi c'era il lavoro sul personaggio. Avevo lavorato per anni su un neutro che piano piano si trasforma in personaggio, poi arriva Ronconi e dice: "Ma che è 'sto personaggio?". Adesso per me il concetto di personaggio non esiste. Ci sono arrivata piano piano. Queste cose le ho assorbite da lui, ma al momento non le capivo. Tutto quello che ho fatto, tutto il resto, mi serve ancora, quando mi spingo verso la deformazione grottesca. Ma il lavoro sul testo su cui si basa oggi il mio teatro mi era totalmente sconosciuto. Si è creato uno strano cortocircuito. Ronconi aveva capito che avrei potuto assorbire la sua lezione nonostante ne fossi a digiuno. Non era un pazzo o uno sprovveduto, avrebbe potuto prendere chiunque altro dal mondo da cui venivo. Nel mio lavoro sia di regista sia di attrice, anche se provenivo da un altro mondo, deve aver capito che quegli elementi c'erano, anche se i suoi ferri del mestiere ancora non li avevo. Ci sono arrivata per istinto. A Santacristina le persone, anche quelle più giovani di me, sapevano esattamente quello che voleva dire. Io non conoscevo nemmeno il vocabolario, ho dovuto imparare l'alfabeto ronconiano, l'alfabeto di un teatro che non è quello classico, perché il lavoro

di Luca è molto diverso da quello di Gabriele Lavia, per esempio. Mi fanno ridere quando dicono "il teatro di regia classico di Luca Ronconi": faceva spettacoli nelle industrie, rivoluzionava gli spazi e la lingua, sceglieva testi non teatrali e anziché Shakespeare faceva Karl Kraus o *Infinities*. Se questa non è ricerca, che cosa è la ricerca? Quando gli hanno chiesto che cosa lo aveva più impressionato, Luca raccontava di uno spettacolo del Living Theatre: "Non perché mi era piaciuto. Anzi, mi aveva fatto schifo. Ma mi aveva turbato profondamente nella sua unicità, nelle sue modalità". Poi mi sono ritrovata in alcune delle sue affermazioni, anche ironiche. Sul teatro di narrazione: "Spero di vivere abbastanza a lungo per vederlo morire. È nato quando la mia carriera era già abbastanza avanti e spero di vivere abbastanza per vederlo morire", anche se lui paradossalmente quando portava in scena i romanzi faceva una sorta di narrazione, ma con un altro approccio alla lingua. Invece non ho assorbito da lui – a differenza di altri suoi "allievi" – il rapporto con lo spazio, anche perché nel mio teatro non ho mai avuto gli strumenti per farlo, né uno spazio adatto né i soldi. Ma forse anche perché non mi interessa. Da questo punto di vista i miei spettacoli non hanno nulla di ronconiano. Quella che sento come una sua eredità è il lavoro con gli attori. Ieri, all'ennesima replica di *Con la carabina*[18], Danilo Giuva a certo punto ha fatto una cosa ronconiana: ha spezzato la frase in mezzo e ha scomposto il verbo, dando alla battuta un altro significato, credibilissimo e bellissimo. Mi piace l'idea di aver passato questa capacità, ma senza spiegarla: ormai i miei attori la usano continuamente, anche come esercizio per stare sempre allerta con la lingua durante la noia ripetitiva delle recite. Questo gioco di spostare le pause ormai fa parte di noi.

Intervista a Massimo Odierna

Oliviero Ponte di Pino | Perché e quando hai deciso di fare teatro?

Massimo Odierna | Non è che un giorno mi sono alzato e ho deciso di studiare questo mestiere. Mio padre è biologo e pittore, sono cresciuto in un contesto creativo, c'è sempre stato all'interno delle mie famiglie un fermento creativo. Non ho avuto un ottimo rapporto con la scuola e con il liceo. Fin da bambino avevo a che fare con la creazione di mondi, personaggi, sketch, situazioni. Nel condominio del mio palazzo, nella periferia di Napoli, allestivo scenette con i miei amici. Era un modo un po' romantico per sfuggire al disagio della periferia. A sedici anni ho iniziato a lavorare presso strutture turistiche, saltavo da un villaggio all'altro facendo cabaret, improvvisando. Erano i primi lavoretti. Dopo aver terminato gli studi liceali, ho iniziato a lavorare e studiare teatro a Napoli. La faccenda ha cominciato a diventare più seria: "Il ragazzo si sta applicando". Pian piano l'impegno è diventato più serio, lucido e concreto. Questa piccola realtà teatrale (L'Accademia teatrale "Il Primo" di Napoli) mi ha dato i primi strumenti per strutturarmi, per capire cosa fossero la disciplina, il mestiere. Dopo tre anni, il mio insegnante mi disse: "O resti con noi a lavorare oppure tenti di entrare in un'accademia".

OPDP | E hai tentato l'ammissione alla "Silvio D'Amico". Ti hanno preso?

MO | Al primo tentativo. Così ho preso la famosa valigia e da Napoli sono andato a Roma. Lorenzo Salveti aveva appena preso la direzione dell'Accademia e ci ha fatto incontrare tanti maestri, dallo stesso Salveti a Nikolaj Karpov e Eimuntas Nekrosius, da Valerio Binasco a Peter Stein. Al termine di questo percorso, la nostra classe ha incontrato Luca Ronconi a Santacristina.

OPDP | Quali sono state le tue impressioni quando ci sei arrivato?

MO | Conoscevo Ronconi di fama ma non ero preparato su chi fosse. L'ingenuità che mi portavo dietro mi ha dato la forza, il coraggio e la spregiudicatezza per affrontarlo. Mi sono ritrovato in questo posto unico, estremo, magico. Mi sono reso conto che eravamo in un posto diverso, nuovo e forse irripetibile. La prima cosa che mi viene in mente è il bianco di Santacristina, un colore che associo al ricordo di Ronconi, alla sua immagine. Le prime sensazioni sono state davvero forti, ma ero soprattutto curioso di vedere cosa aveva da dire e da consegnarci questo grande maestro.

OPDP | Avete dovuto preparare qualcosa? Un monologo?

MO | Ronconi era venuto a vedere il provinone finale, una serie di monologhi diretti da Valerio Binasco. Lì aveva cominciato a studiare gli allievi attori con i quali si sarebbe dovuto confrontare. Quando il gruppo è arrivato a Santacristina, si ricordava i monologhi che avevamo recitato. Secondo me, aveva già tutto chiaro, anche dal punto di vista delle caratteristiche, del potenziale, delle possibilità di ciascuno di noi.

OPDP | Come ti sei accorto che aveva già questo sguardo su di voi?

MO | Con Binasco avevo portato il monologo del *Don Giovanni* di Molière. In questa scena avevo a che fare con il pubblico, anche se poi ho scoperto che Ronconi detestava quando l'attore si rivolge agli spettatori. Mi associò a Don Giovanni, si ricordava del monologo che avevo recitato. A Santacristina iniziò una prima generica distribuzione sui vari laboratori. Iniziammo a lavorare su vari testi. All'inizio del laboratorio sui *Sei personaggi*, avevamo tutti più di un ruolo. All'inizio c'era tre Figliastre, due Padri, tre Capocomici. Poi nel corso degli anni quel cast si è andato sempre più delineando, finché non si è formato un unico cast con il doppio ruolo del Padre, nel quale io e Luca Mascolo ci siamo alternati fin dall'inizio delle repliche. Nei debutti mi ha sempre fatto fare il Padre e poi nelle repliche ci alternavamo. Era anche un modo per farci stare sempre su chi va là, perché una sera ero un protagonista e la replica successiva avevo un ruolo minore…

OPDP | Ma eravate gli unici ad alternarvi?

MO | Alla fine ha portato avanti solamente questo doppio ruolo, mentre gli altri avevano tutti un ruolo definito.

OPDP | Mentre delle tre Figliastre, due alla fine sono rimaste a casa.

MO | Il cast si è andato via via definendo, un po' per le scelte di Ronconi, un po' per scelte di attori che non si volevano sentire sotto stress, sotto esame, in competizione fino alla fine. Invece io e Luca Mascolo, che eravamo amici e compagni di classe già in Accademia, abbiamo portato avanti il doppio ruolo in totale tranquillità e anzi ci siamo aiutati a vicenda. Io ho avuto la fortuna di fare anche la versione televisiva, ma siamo sempre stati complici. Osservando lui, apprendevo alcune cose, mentre lui osservando me ne apprendeva altre. Siamo andati avanti così fino alla fine delle repliche.

OPDP | Hai detto che il Padre e il Capocomico erano due personaggi molto diversi.

MO | Erano due immagini molto diverse, ma già si intuiva che Ronconi non voleva associare il fisico dell'attore al ruolo, ma voleva esplorare le possibilità, le combinazioni. Era già un piccolo atto rivoluzionario: non associare il fisico all'età del personaggio. Il Capocomico, nell'ottica ronconiana, era in crisi, spaesato, smarrito... Aveva perso l'autorevolezza che di solito viene assegnata a questo ruolo. Quindi era febbrile, smarrito, come se perdesse ogni volta le sue certezze. Il Padre era, come lui lo definiva, un ectoplasma che veniva da un altro mondo, che si trascinava dentro una serie di contraddizioni e meschinità, di bassezze, che cammuffava e nascondeva dietro alle sue visioni filosofiche.

OPDP | Prima hai detto che Ronconi aveva fatto una scelta rivoluzionaria: non associare il fisico al personaggio. C'era anche un problema di anagrafe. Avevi venticinque anni e dovevi fare due personaggi decisamente adulti.

MO | Per lui la differenza non era un problema, anzi era uno stimolo in più sia per noi che per lui, perché costringeva l'attore a una costruzione, sia fisica sia vocale, nella verbalizzazione delle battute. Si divertiva a creare questi paradossi, queste contraddizioni sceniche. E ti dava tante informazioni e indicazioni che per un giovane attore sono un bagaglio infinito. Lì giochi veramente, non è più tutto limitato alla tua fisicità, che ti permette di fare solo un tipo di ruolo. Stravolgeva ogni regola legata al gioco del teatro.

OPDP | Come funzionava questo meccanismo, rispetto al vostro lavoro con altri registi? Cosa c'era di diverso nell'approccio di Ronconi alle prove?

MO | La sua capacità di restituirti nelle sue indicazioni la visione del testo, dello spazio, delle battute in modo totalmente unico, originale, ma nello stesso tempo estremamente concreto. Diceva spesso: "Hai fatto benissimo, ma non hai fatto la cosa giusta". Potevi anche essere molto bravo, dotato, interessante, ma stavi aggirando il problema. Quando centravi quello che chiedeva, era come oggettivare il lavoro. Non c'erano scorciatoie, non potevi fare il furbo, nasconderti dietro ai trucchetti che solitamente si usano in teatro. Tutti gli attori si difendono, cercano scorciatoie, o utilizzano gli strumenti più facili. Con Ronconi centravi il punto, oppure restavi a girare all'infinito intorno al problema. Serviva una grande capacità di addentrarsi dentro la battuta, per dargli quello che voleva ottenere. Era un lavoro di maschera, di costruzione. Lavorava molto con il grottesco, con il tragicomico, ma in maniera totalmente concreta ed efficace: ti restituiva le battute in maniera unica. E ti dicevi: "Questa volta ci posso arrivare,

gli faccio una proposta e vediamo se funziona". E magari diceva: "Interessante, ma adesso proviamo a fare quest'altra". Emergevano mondi, suoni, modi totalmente nuovi e affascinanti di vedere la battuta. In quel momento l'attore si diceva: "Voglio raggiungere quella qualità, quella capacità totalmente unica e originale". Bisognava prendere il rischio di non limitarsi all'imitazione, ma di appropriarsi della suggestione di Ronconi.

OPDP | Quando avete iniziato a lavorare sui *Sei personaggi*, pensavate che sarebbe diventato uno spettacolo?

MO | No, ma dopo la prima restituzione, alla fine del primo laboratorio, rimase particolarmente soddisfatto. Già il fatto che volesse continuare per noi era già un traguardo importantissimo. Il fatto che un regista del suo calibro volesse tornare a lavorare con un gruppo di attori giovani, freschi di Accademia, che in qualche modo gli avevano restituito ciò che aveva chiesto per me resta uno dei momenti più belli, più della formalizzazione finale.

OPDP | Non gli interessavano solo alcuni attori e attrici, era proprio il gruppo che gli piaceva. Che cosa aveva di particolare?

MO | Eravamo un gruppo operaio, ci piaceva lavorare, metterci in gioco, studiare e restituire. Abbiamo preso sul serio la sua poetica, la sua visione e il suo modo di percepire il teatro. Questa forse è stata la carta vincente. Eravamo affamati di qualcosa di nuovo, forse è stato il tassello che ci ha permesso di andare oltre il solito compitino laboratoriale. Ci stavamo avvicinando alla sua visione di teatro.

OPDP | Così un anno dopo siete tornati a Santacristina. Nel momento in cui è emersa l'idea di allestire uno spettacolo, il vostro modo di lavorare con Luca è cambiato?

MO | No, ma è cresciuto, anche perché ci siamo accorti che stavamo andando verso qualcosa di unico, forse irripetibile anche dal punto di vista del percorso formativo e professionale. Sono aumentate la tensione e la posta in gioco. Non si poteva più tornare indietro, perché ci aveva fatto entrare nel suo mondo: e quando hai questa possibilità, devi continuare a lavorare. Ed è salita l'ansia. All'inizio ci arrivi per caso e ti dici: "Vediamo che succede". Quando la faccenda si fa più seria, quando si parla di debutto, è normale che ci sia maggior attenzione al progetto, che crescano l'aspettativa, la tensione, la voglia di assecondare le sue richieste artistiche. Il processo creativo, l'esperienza dello spettacolo e delle battute ti restano addosso. Ho ancora a casa il copione con migliaia di indicazioni e formule spesso contraddittorie. A un certo punto ti perdi, ti smarrisci e devi lanciarti e sperare che i conti tornino.

OPDP | Quindi non andavi alle prove con il registratore. Ma sul copione segnavi solo le sue indicazioni sui tuoi personaggio o annotavi quelle di tutti?

MO | Non registravo, perché preferivo l'esperienza della memoria, fissare quello che avrei potuto fare senza ripetere i suoni del registratore. Cercavo di arrivarci da solo e quindi ho sempre cercato di seguirlo in maniera più artigianale che tecnologica. Mi sono sempre rifatto al ricordo più che alla registrazione. E ovviamente sono stato più attento al mio personaggio, anche

se ogni personaggio si associa e si intona a tutti gli altri. Ma al tempo stesso è vero che i personaggi a volte erano delle monadi, degli archetipi, delle maschere, per cui potevano funzionare anche da soli. Però il lavoro di Ronconi è così preciso e forte, scavato nella pietra, che i personaggi possono anche vivere da soli le proprie battute, i propri suoni, i propri loop, le proprie ripetizioni. E alla fine queste ripetizioni messe in coro creavano una grande orchestrazione.

OPDP | Poi c'erano anche i gesti, i movimenti che dovevate fare. A quel punto ogni monade doveva entrare in rapporto con le altre monadi. Cosa succedeva quando vi alzavate dal tavolino?

MO | Il rapporto con lo spazio era il passo successivo. Anche quello per Ronconi era chiaro e unico, con quel modo di muoversi in maniera circolare, specialmente per alcuni personaggi. Ti dava un elemento in più per capire come interfacciarti fisicamente allo spazio scenico e agli altri personaggi. Ma se eri ben intonato con quello che dovevi fare, e se anche l'altro attore era ben intonato, i conti tornavano, perché nulla era lasciato al caso: c'era un grande lavoro ritmico, musicale, che non si limitava a passarsi le battute. I personaggi parlavano anche con sé stessi e con i loro ricordi, quindi era necessario far chiarezza su tutti i livelli. E una volta che questi livelli ti erano chiari, avevi una bussola che ti guidava all'interno dello spazio scenico. Era il frutto di un lavoro a tavolino molto attento. Questo lavoro di approfondimento non si fa sempre, spesso ci si alza quasi subito in piedi e si comincia a recitare. Qui si trattava di entrare nel testo per poi uscirne, mettersi addosso i vari pezzi e solo alla fine alzarsi in piedi e costruire un nuovo ambiente.

OPDP | Quando parli di "mettere insieme i vari pezzi", cosa intendi?

MO | Capire come il personaggio doveva muoversi. Spesso era la battuta a dare l'approccio fisico e non viceversa. Non partivamo mai da una costruzione esteriore, ma dal modo di afferrare la battuta, che ti portava a una certa condizione fisica. E quella condizione fisica ti portava a un ritmo, a una musicalità, a un modo di guardare il mondo, lo spazio e gli altri personaggi: a quel punto ti ritrovavi in una coerenza che li univa. Dovevi decifrare tutte le sue indicazioni, perché non va dimenticato che Ronconi era un grandissimo interprete e dovevi fare i conti con la sua capacità istrionica. Non era un intellettuale che faceva una conferenza sul personaggio, ma era lì, ti restituiva le battute, la fisicità, la forza, l'energia. Credo che fosse affascinato dalla personalità di ogni attore, non solo dalle sue doti tecniche e artistiche, dalle sue qualità esteriori. Questa è stata la sua più grande lezione.

OPDP | Della la vita quotidiana a Santacristina che cosa ricordi?

MO | Ricalibravi il tuo bioritmo, perché era tutto scandito: la mattina prove, pausa, poi si riprendeva con le prove e la sera si studiava il materiale laboratoriale oppure stavamo un po' insieme. Qualcuno ha detto, un po' provocatoriamente, che era un bellissimo *Grande fratello* del teatro. Era una comunità, e la condivisione è il modo migliore per sedimentare il lavoro.

OPDP | Ma nel *Grande fratello* i concorrenti vengono via via eliminati. Come funzionava il meccanismo di selezione a Santacristina?

MO | Non c'era l'eliminazione diretta, però si intuiva chi gli andava a genio, con chi andava d'accordo e quali fossero gli elementi che gradiva meno, anche per scelte artistiche e di gusto. Comunque si capiva chi funzionava di più e chi meno. Era anche un lavoro di tenuta mentale: magari qualcuno, dopo una settimana di convivenza in questo spazio fuori dal mondo, non reggeva.

OPDP | Ma la vera prova da superare era starsene in una specie di clausura teatrale isolata dal mondo, o il fatto che Ronconi cercava di rompere le vostre resistenze interne?

MO | Sicuramente era un provocatore. Non credo volesse tenerci lì per stressarci, ma lì ognuno di noi e forse anche lui poteva esprimersi al meglio. Era un contesto in cui riusciva a godersi il lavoro e la condivisione laboratoriale con gli attori.

OPDP | In seguito hai lavorato con Ronconi anche in alcuni spettacoli al Piccolo Teatro. Come ti ha scritturato?

MO | Durante uno dei laboratori di Santacristina, dovevamo ancora debuttare con i *Sei personaggi*. Mi chiamò da parte: "Ti andrebbe di far parte di un mio spettacolo? È un piccolo ruolo nella *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht. Nel cast ci saranno Maria Paiato, Fausto Russo Alesi, Paolo Pierobon, Francesca Ciocchetti". Me lo chiese con una tale attenzione, con una tale cura, quasi come se gli dispiacesse che non fosse un grande ruolo. La proposta all'inizio mi bloccò, perché a Santacristina non riuscivo più a lavorare, non riuscivo più a macinare proposte, avevo paura di deluderlo: "Ronconi mi ha scritturato. Adesso se sbaglio all'interno del laboratorio, magari cambia idea". Infatti dopo un po' mi disse: "Insomma, Massimo, continua a lavorare". Stavamo lavorando sul *Pilade* di Pasolini. Poi per fortuna mi sbloccai. Quello che ritrovai a Milano, al Piccolo Teatro, era un Ronconi più "milanese". Aveva a che fare con tutto il meccanismo: le maestranze, l'organizzazione, i ritmi della produzione. E doveva arrivare a un risultato. Quindi era più nervoso, doveva affrontare tantissimi problemi.

OPDP | Tu hai detto che a un certo punto ti eri bloccato, ti era venuta l'ansia da prestazione. In quella o in altre occasioni, ti ha dato consigli su come costruire la tua carriera d'attore? Magari non personalmente, ma in generale…

MO | Spesso a Santacristina c'erano momenti non legati all'aspetto artistico, erano considerazioni sul mestiere, sul percorso. Ci diceva sempre: "Dovete capire che tipo di attore volete diventare. Qualsiasi tipo di attore vogliate diventare – anche un attore che ha un'attività televisiva, che impara i due o tre elementi necessari a funzionare in quel settore. L'importante è prendere consapevolezza di chi volete essere". Era estremamente lucido, sapeva che l'attore spesso si difende, si protegge, vuole sfruttare le sue capacità, i mezzi che utilizza più facilmente. Non era un mistico che faceva discorsi New Age sul teatro: era pragmatico e concreto. Se ci diceva: "Dovete capire che tipo di attore volete diventare", è perché magari l'attore rischia di

restare intrappolato nel suo tormento, perché non ha sufficiente capacità, chiarezza, visione. Per lui l'attore deve essere molto lucido e capire che tipo di percorso vuole fare.

OPDP | Nel proseguo della tua carriera, quando hai fatto cinema o televisione, questo ti è servito?

MO | La lezione più importante resta quella di non adagiarsi sugli allori. Il suo grande insegnamento non è tanto il metodo, la recitazione ronconiana, ma la grande voglia di continuare a cercare, senza adagiarsi mai. Questo me lo porto dietro nei momenti più diversi di questo mestiere, anche se devo affrontare un lavoro che non ha niente a che fare con la sua dialettica, con il suo metodo, con la sua autenticità. Magari non ci riesco sempre, però cerco di mantenere quel rigore, quell'onestà, la voglia di fare sempre i conti con me stesso e capire se ho fatto tutto quello che potevo per restituire un prodotto valido.

OPDP | Ora sei anche docente. Cosa insegni?

MO | In questi anni mi sono dedicato alla drammaturgia contemporanea, e mi occupo di improvvisazione e scrittura di scena. Io non formo attori, ma diamo ai nostri allievi del BluLab gli elementi per approcciarsi ai provini delle scuole nazionali: siamo una realtà propedeutica di passaggio. Nel percorso invernale mi occupo di improvvisazione e scrittura di scena, mentre nella preparazione dei provini estivi mi occupo di recitazione per preparare monologhi, dialoghi, eccetera.

OPDP | Cosa intendi per improvvisazione?

MO | Proviamo a fornire ai ragazzi la capacità di reagire all'imprevisto, anche con un lavoro sul gruppo, cercando di codificare all'interno una serie di segni per non creare caos, disordine, chiacchiericcio fine a sé stesso.

OPDP | Diciamo 'team building', costruzione di squadra.

MO | La costruzione di una squadra e la capacità di reagire all'imprevisto.

OPDP | Ma questo a cosa serve a un attore che deve preparare un provino, che è quasi sempre un monologo o un dialogo? Perché imparare a lavorare in squadra?

MO | Reagire all'imprevisto e alle indicazioni che arrivano dall'esterno è un elemento di grande importanza, perché quando devi fare un monologo o un dialogo in un provino, ti ritrovi in uno spazio nuovo, diverso, con una commissione che non ti ha mai visto, non ti conosce e ti dà indicazioni estemporanee. La capacità di reagire al momento ti permette di andare avanti nei provini. Dopo di che, le commissioni sanno che i ragazzi si preparano e quindi il loro monologo è trito e ritrito. Nelle fasi successive bisogna poi confrontarsi con il gruppo e con le indicazioni dei docenti: in quel momento, la capacità di reagire e reinventare sul momento dà più forza, perché non resti passivo alla proposta ma sei reattivo: questo può far emergere un candidato dal mare di tutti i provinanti.

OPDP | Quando lavoravi con Ronconi, che spazio avevi per l'improvvisazione?

MO | Nelle fasi laboratoriali era molto aperto alle proposte, lo incuriosiva ciò che proponeva l'attore, anche se si discostava dalla sua poetica e dalla sua visione. Apprezzava una certa spregiudicatezza, l'inventiva, la creatività. Quando feci il monologo di Oreste, quanto torna in patria nel *Pilade* di Pasolini, mi inventai una sorta di conferenza stampa.

OPDP | Non era un'invenzione d'attore, non era semplice interpretazione. Era un'invenzione da regista.

MO | Era una visione d'insieme, non solo un'interpretazione del testo, ma si trattava di immergersi in uno spazio. In questa conferenza stampa, i giornalisti prendevano appunti su quello che dicevo, qualcuno mi dava dell'acqua perché venivo da lontano ed ero molto provato da quello che mi era successo, mi fotografavano, mi aggiustavano il microfono. Si creava una situazione così concreta per cui riportavo il testo senza nessuno sforzo, reagivo alla situazione. La proposta suscitò interesse e fu accolta da Ronconi, anche se non era una sua indicazione.

OPDP | Quell'esperienza ti ha fatto venir voglia di fare regista?

MO | Non sono un regista, mi limito a dirigere ciò che scrivo. Non credo di avere la cultura necessaria per fare il regista, che deve conoscere molti testi, deve avere una grande conoscenza di tante cose. Io cerco di dirigere solo ciò che scrivo, perché è un mondo creativo che conosco molto bene e sono in grado di inserire e dirigere gli attori all'interno di quel contesto. Più che altro, sono regista dei miei mondi.

OPDP | Hai mai detto a Luca che facevi l'animatore nei villaggi turistici?

MO | Credo di no. L'ho sempre chiamato Maestro, non ho mai avuto la confidenza di chiamarlo Luca. Ho avuto la fortuna di avere molto a che fare con Ronconi, ma in realtà ci siamo scambiati poco dal punto di vista personale, quotidiano e umano. Però mi ricordo tutto dei pochi momenti in cui ci siamo ritrovati soli, anche semplicemente per suggerimenti e suggestioni. In un'occasione mi ha dato il permesso di lasciare Santacristina per un lavoro e poi mi ha accolto di nuovo. Nella *Santa Giovanna dei Macelli* c'erano alcuni allievi del Piccolo di Milano. Dedicava all'ultima delle comparse la stessa attenzione che dedicava alla protagonista Maria Paiato: aveva un grande rispetto per tutte le figure, non trascurava niente. Se doveva riprendere Paiato, la riprendeva. Se doveva riprendere il giovane attore, appena entrato al Piccolo, lo riprendeva. Aveva una grande onestà intellettuale, un rigore per cui non faceva passare nulla, però rispettava tutti. Poi c'erano momenti in cui esplodeva. Come tutte le grandi personalità, aveva un fortissimo carattere, però sempre con grande rispetto per l'attore.

Intervista a Valentina Picello

Oliviero Ponte di Pino | Come è nata la tua passione per il teatro?

Valentina Picello | Avevo quindici anni, facevo il liceo classico a Casale Monferrato, la città di Roberto Bolle. Roberto frequentava il liceo coreutico a Torino e a un certo punto un'insegnante illuminata, che è nel mio cuore insieme a Ronconi, decise di fare una succursale del liceo coreutico a Casale Monferrato. In un palazzo meraviglioso del FAI vennero create una scuola di danza e una scuola di recitazione. I professori del mio liceo vennero in classe e chiesero se qualcuno voleva fare il corso di recitazione, accanto alla sala dove danzava Bolle. Io ero innamorata del mio compagno di banco, che alzò la mano e la alzai anche io.
Ho iniziato per caso, ma fin dalla prima lezione mi sono resa conto che facevo ridere. Ero un po' timida, con una famiglia disagiata alle spalle, e questa attenzione, questo riconoscimento mi facevano sentire meglio. La mia insegnante, che aveva anche una compagnia di teatro amatoriale, mi ha detto: "Secondo me, anche se hai solo sedici anni, sei pronta". Così al liceo mi hanno dato una borsa di studio in modo che potessi frequentare sia la scuola sia la compagnia e così ho iniziato a passare sei giorni su sette in teatro.

OPDP | Quindi la mattina frequentavi il liceo e pomeriggio e la sera eri in teatro?

VP | Stavo il più possibile fuori casa ed ero contenta...

OPDP | Hai cominciato a recitare negli spettacoli della filodrammatica...

VP | Una delle prime cose che ho fatto, a quindici anni, era il Topino nello *Schiaccianoci* con Roberto Bolle: non parlavo, ma mi piaceva tantissimo. Poi siamo andati a Siracusa con *Le nuvole* di Aristofane, a un concorso per compagnie amatoriali. In quei quattro anni ho fatto tantissimi classici, Molière, i greci. Nel 1998 ho fatto l'esame di maturità, non ero certo un'allieva da 100, ma a un certo punto ho recitato un pezzo dell'*Elettra* in greco e sono uscita con 100 centesimi. Poi con la mia insegnante mi sono preparata ai provini per le scuole di teatro.

OPDP | Quali?

VP | Le ho provate tutte, ma non mi ha preso nessuno. Mi hanno mandata via dalla "Silvio D'Amico", dandomi dell'anoressica e facendomi sentire molto a disagio. Sicuramente ero impacciata, ero molto magra, avevo una vocina... Alla fine mi ero ridotta a fare la spalla alla mia migliore amica, quella con cui avevo fatto tutti i provini. Nel frattempo, siccome nessuno mi voleva, mi ero iscritta all'università a Torino e avevo persino iniziato un corso di teatro con i Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa... Avevo rinunciato, ma la mia insegnante mi ha detto: "Valentina, devi andare a fare la spalla alla tua amica. Lo so che sei depressa, ma devi essere corretta". Era l'esame di ammissione alla Scuola del Piccolo Teatro, la mia amica portava il grande monologo di *Maria Stuarda*. Io le facevo la spalla, ero Elisabetta. Quando siamo uscite,

è venuta da me Ornella Cavazzini, la segretaria della scuola: “Non dire niente alla tua amica. Lei non verrà presa, ma il Maestro vorrebbe che tu facessi un secondo provino”.

OPDP | E il Maestro era…

VP | …Luca Ronconi. Così ho superato la prima fase. Ma solo alla terza fase ho capito che gli piacevo, nonostante certi miei limiti.

OPDP | Tu sapevi chi era Luca Ronconi?

VP | No, non avevo capito che fosse lui. Quando ho fatto il primo provino, quelli che dovevano entrare dopo di me volevano sapere se in commissione c’era Luca Ronconi. Io non sapevo cosa rispondere. Un ragazzo mi ha chiesto: “Ma c’era uno con la barba bianca?”. E io: “Ah, sì!”

OPDP | Ma andavi a teatro? O facevi solo gli spettacoli con la filodrammatica?

VP | Ci andavo. Mi ricordo tutti gli spettacoli che ho visto quando avevo quindici anni. A Casale Monferrato arrivavano gli spettacoli del circuito Piemonte dal Vivo, che mi piacevano tantissimo. Avevo visto anche la *Medea* di Ronconi, con Franco Branciaroli.

OPDP | Quindi nella selezione del Piccolo, quando ti hanno detto “Il Maestro vorrebbe vederla”, cosa hai fatto?

VP | Ho riciclato tutti i pezzi che agli altri provini non erano piaciuti, e invece a lui sono piaciuti. In particolare, quelli che avevano fatto più cagare. Non ci capivo più niente.

OPDP | E perché agli altri non piacevano e a Ronconi piacevano?

VP | Non mi sono più chiesta che cosa di me non fosse piaciuto, perché sentivo un giudizio sulla mia fisicità, sugli aspetti personali. Per fortuna sono sempre stata sostenuta dalla mia insegnante: “Cosa te ne importa? Adesso sei al Piccolo!”. Ma poi ho cercato di capire perché, anche quando a me sembrava di non fare bene, proprio lì Ronconi mi diceva: “Molto bene”. Non ti diceva mai “Brava” o “Bravissima”. Il suo massimo complimento era: “L’hai fatta molto bene”. Me lo diceva sempre, anche se a me non sembrava né di fare quello che chiedeva lui né di fare così bene. Ma avevo molta fantasia: forse il fatto che le mie proposte fossero sincere, dettate dalla mia necessità di vivere nell’immaginazione, mi faceva apparire diversa. Non volevo dimostrargli di essere brava o diversa, ma molto ligia e ascoltavo tantissimo. Anche se non capivo tutto, sapevo che non lo dovevo interrompere e quindi cercavo di capire le correzioni che faceva agli altri. Quando toccava a me, magari non beccavo tutte le sue indicazioni, però secondo me gli interessava questo sforzo personale, che non era fatto per compiacerlo. Lui aveva dato dieci sottotesti, non potevo dire di averli capiti tutti, ma potevo vedere che cosa potevo fare io, sempre rispettando le sue direttive, che erano soprattutto a livello tecnico. Mi faceva sballare il lavoro che faceva sulla paratassi del testo: in una frase trovava per ogni parola una domanda che le dava un’importanza diversa. E magari ti diceva: “Non battere su questa parola, perché è la meno importante”. Un po’ sapevi quel che dovevi fare, avevi dei

paletti, però poi dovevi scegliere. Chi prendeva queste indicazioni solo come spunto musicale, tendeva a ricopiare e quindi veniva fuori una strana musica. Forse è per questo che mi hanno sempre chiesto: "Come mai a te e a Pierobon non vi fa cantare?". Io sceglievo un po' da incosciente, invece Pierobon era davvero coraggioso: però secondo me quello che a Luca piaceva era che scegliessimo, anche se sempre con un grande rispetto per tutto quello diceva.

OPDP | A questo punto eri già nella scuola del Piccolo e Ronconi era tra i tuoi docenti.

VP | A lezione mi sono divertita molto più che agli spettacoli. Durante le lezioni Ronconi era allegro e disponibile, difficilmente ti trattava male. E ti faceva divertire, anche se tra molte difficoltà: avevo diciotto anni e mi faceva passare da *Il cuore infranto* di John Ford ad *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini, da Sarah Kane con *Blasted* o *Purificati* a *Venezia salva*. Per *Candelaio*, Ronconi faceva le parti delle donne e io lo copiavo perché neanche la mia insegnante faceva le donne così bene. Mi piaceva e mi divertiva. Dava spunti intellettualmente fortissimi per una ragazza a cui piaceva leggere. Nelle lezioni c'era una grandissima possibilità di movimento, di ispirazione, di battute, di interazione. Ronconi era lì solo per te. Nella creazione degli spettacoli era meno attento al corpo, mentre su questo aspetto a scuola eravamo più seguiti. Durante le prove degli spettacoli molto spesso urlava. In *Lolita* per esempio c'erano dodici binari su cui entravano automobili, frigoriferi, mobili: "Valentina, dove vai? Mettiti lì!"

OPDP | Entri nel cast di *Lolita* quando sei ancora allieva della scuola.

VP | Lì incontro tutti insieme Franco Branciaroli, Massimo Popolizio, Laura Marinoni, Manuela Mandracchia, Giovanni Crippa, Galatea Ranzi… Sono stata fortunata, perché Ronconi con me era dolce e questi attoroni devono aver pensato: "Se il maestro è gentile con lei vuol, dire che è brava". Quindi ho avuto subito il loro affetto e la loro stima.

OPDP | Come avevi saputo di essere nel cast di *Lolita*?

VP | Quando mi metteva in uno spettacolo, me lo diceva *en passant* davanti alle macchinette del caffè, al piano meno uno del Piccolo Teatro. Prendevo il mio caffè, lui si faceva offrire una Coca Cola e mi diceva: "Senti, ci sarebbe una cosina da fare, ti piacerebbe?". Anche *Pornografia* me l'ha chiesto così.

OPDP | Quando eri a scuola hai avuto un problema con i colleghi.

VP | Un giorno nella mensa del Piccolo mi si avvicina l'assistente di Romeo Castellucci, che mi chiede se volevo lavorare con la Socìetas Raffaello Sanzio. Io allo Strehler avevo visto *Genesi* ed ero impazzita. Rispondo di sì, e lei mi dice che avrei dovuto incontrare Romeo. Vado a Cesena, lo incontro e faccio un provino allucinante. Gli avevano detto che ero della scuola del Piccolo Teatro e Romeo si è messo le mani nei capelli: voleva una ragazzina magra, anzi anoressica, non un'attrice, men che meno una che studiava al Piccolo.

OPDP | Il provino?

VP | All'epoca Romeo faceva uno spettacolo dove c'era un pappagallo che parlava: "A un certo punto, se gli piaci, il pappagallo viene e ti fa il suo monologo". Il pappagallo è arrivato, mi ha parlato e Romeo mi ha preso per fare Bruto nel *Giulio Cesare*[19]. Era il 2001. Ho chiesto il permesso a scuola e Ronconi me lo ha dato: "Vai, perché è un'esperienza forte e tu la devi fare perché loro sono i più bravi in questo campo. Poi torni qua". Anche D'Amato mi dà l'ok e vado tre giorni a Bologna. Una volta diplomata, avrei fatto una tournée in America con *Giulio Cesare*. Tre giorni dopo, quando sono tornata a Milano, c'era già la sostituta con il mio costume che faceva la mia parte, perché tutti i miei compagni si erano ribellati ed erano andati da D'Amato. Ho chiamato Ronconi, che era a Siracusa per fare la trilogia: "Ma cosa t'importa di fare quel saggio? È pure brutto, io non lo vengo neanche a vedere". Il saggio l'ho fatto lo stesso, a porte chiuse, perché volevo il diploma. Quando è tornato a Milano, Ronconi ha fatto sedere tutta la classe in cerchio: "Avete iniziato molto male la vostra carriera, perché qui dovevate stare con Valentina, non contro di lei". La sua dolcezza era nata da un episodio preciso. A vent'anni soffrivo già di depressione e di attacchi di panico. A Casale Monferrato il mio medico di base mi aveva certo spiegato cosa fossero e cosa fare. Oggi forse dico che ho sbagliato a non dire che ne soffrivo, ma all'epoca c'era chi diceva: "Questa è narcolettica". Mi sono portata addosso questo stigma dell'emotività, con gente che pensa: "Non ti puoi fidare di Valentina, perché non controlla la sua emotività", mentre io la controllo. Una sera ebbi un fortissimo attacco di panico e non mi presentai allo spettacolo, *La vita è il sogno*, il primo che facevamo tutti insieme noi allievi. Fummo scritturati tutti in blocco, nessuno di noi parlava e non fu difficile sostituirmi. Nel pubblico nessuno si accorse della mia assenza. All'epoca non c'erano ancora i cellulari e Claudio Longhi chiamò prima mia madre, che gli rispose: "Non c'è, è a Milano che fa lo spettacolo". A quel punto Longhi chiamò la Polizia. La mattina dopo venni convocata in ufficio. Mi dissi: "Adesso mi manda via… Non so come dirlo alla mia insegnante… Vabbè, le spiegherò…" Invece Luca mi fece questo discorso: "Senti, Valentina, non so che cosa sia successo di preciso, però credo di averlo provato anche io. In virtù di questo, diciamo, ti perdono. E anche per un altro motivo: se c'è una che deve fare questa scuola, sei tu. Quindi non diciamo niente, non facciamo le cose più grandi di quello che sono, diciamo solo che Valentina non è stata bene". Erano le prime parole che mi diceva e di me non sapeva niente.

OPDP | Ma poi gli hai raccontato che cosa era successo?

VP | No. Credo che abbia capito tantissime cose senza chiedermi niente. Sapeva della mia famiglia, aveva capito che c'erano dei problemi. Un giorno mi chiamò. *Il panico* e *Pornografia* erano andati molto bene e io mi ero trovata bene soprattutto con Paolo Pierobon. "Senti, Valentina, anche perché tu stia un pochino più tranquilla visto che vivi da sola qui a Milano, rimani al Piccolo con uno stipendio fisso e fai tutti i prossimi spettacoli con Paolo", a cominciare dalla *Celestina*. Gli ho risposto che non potevo, perché avevo la tournée dei tre atti unici di Čechov con Roberto Rustioni[20], ci avevo lavorato per un mese gratis al Paolo Pini facendo laboratori, non ero sostituibile, il testo l'avevo scritto io. Mi hanno detto tutti che con Ronconi avevo chiuso. Invece dopo un po' mi ha chiamato per *Le donne gelose*: "Ti faccio fare la pro-

tagonista. Se tu avessi lasciato i tuoi compagni in braghe di tela, non ti avrei richiamata, ma per come ti sei comportata, penso che te lo meriti".

OPDP | Come è nata la tua lacerante agonia in *Pornografia*?

VP | Anche in quel caso mi ha scritturato alle macchinette del caffè: "Però, Valentina, guarda se te la senti, perché è un'apparizione, solo che dovresti essere nuda". Io mi sono sempre affidata totalmente a lui, avevo visto i suoi spettacoli, avevo visto i nudi: "Quest'estate sono a tua disposizione". Ha ripreso: "Sarai in coppia con Franca Nuti, sarete questo strano personaggio, mezzo vecchio e mezzo giovane, vorrei incastrarvi insieme".

OPDP | Avreste dovuto essere in scena insieme? Quindi provavi con Franca Nuti…

VP | Io non parlavo, in realtà. Ma Franca Nuti non ce la faceva. Forse faceva fatica, o forse aveva delle resistenze, vista la sua profonda fede cattolica. Un giorno, un po' sofferente, arriva con un mazzo di fiori per me e per Ronconi: "Secondo me questa scena Valentina la deve fare da sola". Ronconi mi dà appuntamento per la mattina dopo. In una notte mi imparo tutta la parte e la metto insieme alle poche cose che avevo potuto provare fisicamente, fra l'altro neanche nuda, perché eravamo ancora in sala prova. Faccio il monologo e lui mi dice: "Perfetto, la parte è tua. Mi devi solamente promettere che lavorerai insieme a me per creare qualcosa che non esiste, né nella mia testa, né nella tua, né in quella dello spettatore. Non ti faccio fare la vecchia con il bastone, capito?". Mi ha sorpreso. Mi ha fatto sedere su quella poltrona, dalla quale non mi alzavo mai. E si è messo in gioco anche lui: "La curo in tutti i movimenti, in tutti i micro-movimenti, come deve respirare…". Non l'aveva mai fatto. Per esempio mi ha detto: "Non devi mai appoggiare la schiena sulla poltrona, neanche quando sei in scena da quattro ore e sei stanca. Mai, non devi appoggiarti mai!". Poi mi faceva vedere: "Tirati su facendo perno sulle mani, come se fossero gli artigli di un uccello". E ancora: "Per trovare la voce di questa donna, prendi un respiro, vai all'indietro indietro e poi dici tutta la battuta come se fosse un'onda, fino alla fine, senza prendere il respiro. Così ti arriverà la voce di questa donna". Un giorno mi chiese: "Sai oggi quante volte l'abbiamo provata oggi?". Ho risposto di no, avevo perso il conto. Sparò un numero e io: "Ma veramente?". Avevo le visioni, ero talmente stanca che stavo per cedere. Lui fu duro, ma giusto: "Dopo ti lascio andare a morire in camerino, ma adesso devi recitare questa agonia finché non ce la fai. Appellati all'angelo custode che hai, cercalo nei palchetti e parlagli. Dopo vai a morire in camerino, ma prima ti voglio vedere morire qua!"

OPDP | E hai visto l'angelo custode?

VP | Ho pensato a un libro che mi aveva consigliato Maria Consagra, *Franny e Zooey* di J. D. Salinger, dove a un certo punto il protagonista dice: "Tu devi sempre vedere la donna grassa", come la chiama Salinger, cioè lo spettatore a cui puoi dedicare lo spettacolo. Io cercavo di vedere gli angeli, anche perché per me quella scena era un processo spirituale. Non era uno spettacolo o una scena blasfema, nonostante il modo in cui questa donna muore, andando incontro al coltello che si conficca nel suo organo genitale, provocando un ultimo violento or-

gasmo. In realtà la mia era quasi una figura cristologica e lo stesso titolo *Pornografia*, come ci aveva spiegato Ronconi, aveva una valenza intellettuale, non terrena e tanto meno commerciale.

OPDP | Quel tuo tremito, che dura tutta la scena, da dove veniva?

VP | Prima pensavo che fosse un Parkinson giovanile. Dopo lo spettacolo, ho scoperto che questo tremito, che un po' ancora ho, dipende da un problema con la produzione di cortisolo. Non tremo solo durante gli spettacoli: ogni emozione forte, anche bella, anche quando abbraccio un amico, mi provoca questo tremore. Nella vita ormai non mi dà più fastidio quando mi vedono tremare e mi chiedono se ho freddo, non me ne importa più. Ma in teatro mi dà fastidio che si veda. Con Arturo Cirillo avevamo trovato una soluzione: "Ti metterò sempre delle gonne ampie, lunghe fino ai piedi: nessuno vede che ti tremano le gambe e tu sei tranquilla". Durante le prove di *Pornografia*, nelle prime scene ero vestita e avevo dei tacchettini. A un certo punto, Ronconi si fermò: "Ma che cos'è questo picchio?". Erano i miei piedi, che non riuscivo a controllare. Allora Paolo Pierobon trovò questa soluzione: era quasi sempre in ginocchio quando mi parlava e mi metteva le mani intorno alla gonna, fino a quando non mi calmavo. Nella seconda parte dello spettacolo per me era bello sentire il pubblico chiedersi: "Ma che cos'ha?", oppure: "Ma che cos'è?"

OPDP | Quel tremito diventava parte della performance.

VP | Sì, soprattutto in momenti di vera e propria trasfigurazione, intesa non strasberghianamente: era una trasfigurazione fisica, non psicologica. Io assecondavo questo tremito e Ronconi non me ne ha mai fatto vergognare, questa emotività me l'ha raffreddata al punto giusto. Non mi diceva: "Non devi tremare", ma mi faceva stare concentrata su alcune cose per tirare fuori una voce più potente, per tirar fuori cose che non immaginavo di poter fare. Non mi ha castrata, quindi gli sono grata per due motivi: per aver creduto in me e per avermi fatto credere di essere amata. Avevo molto bisogno di essere riconosciuta. Grazie a lui lo sono stata.

OPDP | Ti ha dato dei consigli sulla tua carriera?

VP | Mi ha fatto capire che le esperienze sono una cosa diversa dai patti. Emma Dante mi aveva chiesto un patto di vita, ma non l'ho accettato. Non faccio patti di sangue con nessuno. Ronconi mi diceva: "Devi essere una persona libera". Un giorno mi consigliò: "Valentina, tu non sei ricca. Se ci riesci, tieni un piedino qui, al Piccolo, anche quando io non ci sarò più". Un attore tendenzialmente viaggia, perché impara dalle esperienze che fa. Io non credo nella famiglia, sono fuggita dalla famiglia perché non amo i ricatti emotivi. Almeno sul lavoro, non ci devono essere. Quindi capivo quando lui, un po' duramente, mi diceva: "Non sono tuo nonno, non sono il tuo babbo artistico". E aggiungeva: "Non mi devi chiamare Maestro". Voleva lo chiamassi Luca, anche se non ci sono mai riuscita. Così ho trovato questo compromesso: lo chiamavo Maestro dandogli del tu.

OPDP | Quali sono le cose più importanti che ti sei portata dietro dopo l'esperienza con Luca Ronconi?

VP | Un'analisi personale del testo, e questo non vuol dire arrivare con la memoria e con tutte le intonazioni già pronte, ma analizzare il testo, leggerlo tante volte vedendo tante possibilità diverse di rappresentazione. Questo forse è un lavoro più registico, ma a me piace proporre tante idee ai registi. Ronconi mi ha reso autonoma e coraggiosa. Nelle parti che faccio, trovo sempre qualcosa di originale, lo scelgo e glielo dedico.

OPDP | In che senso?

VP | Spesso i registi mi dicono: "Che grande intonazione!". In realtà mi ispiro a quello che diceva Luca: "Il punto di domanda non sta per forza alla fine". Tra l'altro tendo a non metterlo mai alla fine, perché questo fa scattare subito il piemontese e quindi furbescamente metto le domande dove non ci sono, tolgo il punto interrogativo da un punto e lo metto in un altro. Per me il dubbio è l'inizio.

OPDP | E quell'intonazione resta dello spettacolo?

VP | Certo. Io non spiego mai il segreto, il trucco, anche perché tanti registi con cui ho lavorato subiscono il fatto che non saranno mai Ronconi. Alcuni ne soffrono tantissimo.

OPDP | A un certo punto, parlando del modo in cui tu affronti i testi, hai detto che sarebbe più un compito da regista. Ti vedi come regista?

VP | Non ho velleità da regista. Ma, visto che amo lavorare con i giovani drammaturghi e i giovani registi, adesso mi piacerebbe dedicarmi all'insegnamento, a partire da quello di Ronconi ma filtrato attraverso le mie esperienze.

OPDP | A Santacristina eri stata?

VP | Non mi ci trovavo bene e infatti ci sono stata solo una volta per provare uno spettacolo, *Pornografia*. I maestri a volte si attorniano di persone che li venerano. E molti venivano a Santacristina nella speranza di conoscere il Maestro. Per chi non faceva spettacoli con lui, era l'unica possibilità di avvicinarlo e probabilmente a lui piaceva. Il mio modo di venerare una persona che non c'è più è portare avanti i suoi insegnamenti, essergli grata e riconoscente, dire pubblicamente che lo ringrazio. Detto questo, Santacristina mi è servita per scoprire che si può fare teatro con le fiabe di Andersen, con i romanzi, con qualunque testo… Forse Ronconi era l'unico capace di farlo, però mi ha trasmesso un amore a 360 gradi, perché adesso vedo che tutto è teatro. Sono in giro, vedo un posto e mi dico: "Qua potrei fare quello spettacolo".

Intervista a Sara Putignano

Oliviero Ponte di Pino | Come è nata la tua passione per il teatro?

Sara Putignano | Non c'è stato un momento illuminante, è stato più seguire l'istinto. Sono nata e cresciuta a Martina Franca, la città del Festival della Valle d'Itria, e quindi ho iniziato facendo la comparsa nelle opere liriche, perché l'estate non sapevo che fare. Da bambina ho potuto assaporare un po' di teatro.

OPDP | E che facevi?

SP | I registi che venivano ad allestire le opere liriche, selezionavano i ragazzi e le ragazze del posto per fare le comparse... Poi Martina Franca è la città natale di Paolo Grassi e l'Associazione Paolo Grassi organizzava laboratori con le compagnie locali. Così ho potuto sperimentare il teatro pur non avendolo mai visto. E quando sono andata da mia madre e le ho detto: "Voglio andare a Roma per fare teatro", non avevo mai visto uno spettacolo. Era un istinto al gioco e alla scoperta, volevo provare a vivere vite al di fuori della mia. Ero una ragazza difficile, timida. Attraverso il teatro riuscivo a scoprire molte più cose che nella vita reale, in una città che un po' mi opprimeva.

OPDP | Questa sensazione l'hai provata mentre eri sul palcoscenico di Palazzo Ducale a Martina Franca?

SP | Soprattutto negli spettacoli scolastici, perché al liceo ho trovato degli insegnanti appassionati di teatro, che mi hanno trasmesso questa passione.

OPDP | Come hai deciso di candidarti all'Accademia "Silvio D'Amico" a Roma?

SP | Avrei voluto andare a Roma per fare teatro, ma a casa mi hanno detto: "Assolutamente no, devi fare l'università". L'università è stata la scusa per andare a Roma e ho fatto due anni di Lettere e Filosofia alla Sapienza. Abitavo alla Garbatella, dove stava nascendo una scuola di teatro, che ho frequentato parallelamente all'università. Lì ho capito che il teatro poteva essere una strada da seguire, perché c'era un riscontro molto forte.

OPDP | Un riscontro forte rispetto a quello che facevi tu o un tuo riscontro rispetto a quello che succedeva in quel luogo?

SP | Tutte e due le cose. Poi non ho proseguito, perché il secondo anno il costo del corso era aumentato, ma diverse persone mi hanno incoraggiato a fare i provini. Così l'anno successivo ho tentato il provino all'Accademia "Silvio D'Amico" e alla scuola del Teatro di Genova, perché non era l'anno della Scuola del Piccolo a Milano.

OPDP | E ti hanno preso sia a Genova sia a Roma?

SP | A Genova è andata male. Il mio primo provino a Genova è stato disastroso. All'Accademia è andata bene al primo colpo. Ho incontrato ragazzi che ci provavano per il quinto anno e mi chiedevo: "Ma dove l'hanno trovata tutta questa forza?". Per mia madre è stata una tragedia, perché significava abbandonare l'università. Fortunatamente l'Accademia era stata inserita nell'ambito dell'università, quindi ora il diploma è equipollente alla laurea triennale e mia madre si è pacificata.

OPDP | A Roma avevi cominciato ad andare a teatro?

SP | All'ammissione in Accademia ero in classe con Fabrizio Falco, che era il più giovane di tutti: aveva solo diciott'anni però aveva visto molto teatro. Nella terza fase c'era una prova scritta dove chiedevano il nome di tre registi e io non ne conoscevo nessuno. Cercavo suggerimenti e mi arrivavano nomi tipo Ronconi e Lavia. Io scrivevo senza neanche capire quello che stavo scrivendo. Da lì sono partita per iniziare a conoscere questo mondo. Ma i primi spettacoli che ho visto a Roma erano spettacoli commerciali e per niente belli...

OPDP | All'epoca ti rendevi già conto che non erano belli?

SP | No, ma soffrivo perché sentivo di non avere gli strumenti non tanto per giudicare ma per comprendere quello che vedevo. Dopo aver visto uno spettacolo, la gente dava un'opinione e io sentivo di non avere gli strumenti per formulare quell'opinione. Però dalla fruizione di quello che vedevo ricavavo sensazioni molto preziose. L'Accademia poi ci indirizzava. Andavamo sempre al Piccolo Eliseo, perché con la tessera dell'Accademia pagavamo un euro di biglietto.

OPDP | Ma ci sono spettacoli ti hanno fatto capire che stava succedendo qualcosa di diverso, che ti interessavano più di altri?

SP | Se trovavo qualcosa che mi parlava o a livello di immagine o di linguaggio scenico, quando diventava comprensibile. Ricordo il primo spettacolo di Ronconi, *Il Ventaglio*: era come entrare su un altro pianeta, lì ho sentito che mi mancavano gli strumenti per poterlo leggere. Mi rendevo conto che era un mondo che rispondeva a regole diverse dagli altri, che ricreava un linguaggio. Era come dire: "Sto aprendo la porta di un altro mondo", ero molto affascinata e questo mi ha dato la spinta per raccogliere quante più esperienze e informazioni possibili, per leggere il mondo teatrale che vedevo.

OPDP | Quali altri spettacoli ti hanno dato quella sensazione che stava succedendo qualcosa e dovevi trovare le chiavi?

SP | Siccome frequentavo molto l'Eliseo, ricordo gli spettacoli di Fausto Paravidino, che creavano un linguaggio scenico intrigante, alcuni spettacoli di drammaturgia contemporanea diversi da quelli classici. L'esperienza di vari linguaggi mi faceva vedere che ci sono diversi modi di vedere e fare teatro. All'inizio era più la curiosità di vedere questi altri mondi possibili. Un'esperienza per me molto forte sono stati gli spettacoli di Gabriele Lavia, ma anche quelli di Eimunats Nekrosius, davvero illuminanti sia per la mente sia per gli occhi. Gli spettacoli di

Toni Servillo mi riportavano a una concretezza, a una popolarità diversa rispetto a quello che vedevo. Sono stati tutti dei viaggi.

OPDP | E all'Acccademia?

SP | Era l'anno successivo all'occupazione, l'Accademia stava vivendo una rivoluzione del sistema didattico. Abbiamo seguito una didattica molto laboratoriale, perché abbiamo collaborato con registi molto diversi. L'esperienza di allieva con registi che in quel momento lavoravano in teatro è stata molto forte. Alla fine del triennio la classe doveva scegliere se fare un spettacolo con un regista affermato o un laboratorio in un luogo chiamato Santacristina con Luca Ronconi.

OPDP | A quel punto sapevi chi era...

SP | Sì, dai provini erano passati tre anni e qualcosa avevo visto e capito. Così abbiamo detto che preferivamo il laboratorio con Ronconi. E quindi c'è stato il primo incontro a Santacristina.

OPDP | Che impressione ti ha fatto?

SP | Arrivare a Santacristina, in questo luogo così bianco, con il Maestro, ti dava la sensazione di entrare in una specie di Olimpo, un luogo dove c'era il Dio mentre noi non sapevamo neanche come mettere i piedi uno dopo l'altro. Quando ci rapportavamo a lui, quando lo ascoltavamo nei giorni di laboratorio, c'era una tensione così alta e un'ansia da prestazione che ricordo la sensazione della densità dell'aria: era difficile fare tutto, anche mangiare, perché lui lì a mangiare era di fronte a te. Anche la gestione della tensione era molto difficile. In quel contesto era un grande sperimentatore, ma queste sono cose che ho capito solo dopo, avendo fatto sei-sette anni di Santacristina. All'inizio, quando si arriva a venti-ventitré anni di fronte al Maestro, la cosa più importante è riuscire a fare bene i compiti, o comunque cercare di assecondarlo. Mi ricordo gente con i registratori perché si pensava che l'obiettivo fosse la riproduzione di una battuta a livello sonoro. In realtà dietro la battuta che lui, da grandissimo attore, ci faceva vedere per comprendere tutti i mondi che c'erano dietro i testi, c'era una grandissima improvvisazione, un grandissimo senso di sperimentazione e una grandissima apertura verso le mille possibilità del linguaggio. Era la nostra percezione. Noi vedevamo una pagina scritta e leggevamo e dicevamo: "Vabbè, è così". Poi lui te la faceva leggere in un modo completamente diverso ed era come se si aprisse un mare: era la sensazione fisica di una profondità così grande che capivi che da una parola poteva venire fuori di tutto. È come se lui avesse creato un'altra parte del cervello. Il primo impatto, al di là dell'intonazione, era proprio un altro modo di vedere le cose, un altro modo di leggerle. Mi ha insegnato a non sentirmi sola nel mio rapporto di attrice con un testo. A volte la difficoltà, soprattutto quando si è giovani, è che non sai da dove partire. Avevo avuto tanti insegnanti. Uno diceva: "Il teatro è questo". E l'altro: "No, il teatro è cosà, si parte da qui", "No, si parte da qua". Un allievo dell'Accademia vorrebbe uscire dal corso sapendo da dove iniziare e dove finire, ha bisogno di sostegni. Io sono uscita dall'Accademia più confusa di prima: avevo visto tanti metodi ed ero molto confusa: "Da dove devo partire? Devo partire dal corpo? Devo partire da un'idea mentale?". Ronconi

mi ha insegnato che non potevo perdermi se sapevo leggere il testo che avevo davanti. È stata la cosa più importante, anche se questa consapevolezza è arrivata con gli anni. Ma a Santacristina ho cominciato a vedere la pagina scritta come uno scrigno di preziosi da trovare, da scovare. Era davvero stimolante. Poi io sono stata fortunata. Ci sono stati alcuni ragazzi, miei compagni, che aveva preso di punta. E quando prendeva di punta qualcuno, poteva essere molto pericoloso: era difficile andare avanti o superare il senso di frustrazione.

OPDP | Negli anni in cui sei stata a Santacristina, hai cambiato atteggiamento. Come si è evoluta la tua consapevolezza?

SP | Noi avevamo lavorato sul primo atto dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, riscuotendo un grandissimo interesse, tanto da invogliare Ronconi a farne uno spettacolo. Quindi i primi anni sono stati finalizzati alla costruzione di uno spettacolo.

OPDP | Il Ronconi pedagogo è diventato il Ronconi regista…

SP | È stato impressionante vedere la trasformazione di questi ruoli, soprattutto quando l'abbiamo visto lavorare al Piccolo Teatro di Milano, era diventato un'altra persona.

OPDP | Torniamo ai *Sei personaggi*.

SP | Nei *Sei personaggi* ho lavorato sul personaggio della Madre. Il primo anno avevo fatto un certo tipo di lavoro. Il secondo anno, quando ho dovuto riprenderlo, non riuscivo a ritrovare quelle note e non capivo perché. Il personaggio era costruito su un perenne pianto, un pianto continuo. Il limite tra il piagnisteo e il lamento era sottile, un passaggio di incredibile minuzia ed equilibrio, come ho scoperto negli anni. Certi tipi di suoni appartengono a certi risuonatori, che quando sono attivati cambiano anche lo stato psicologico. Ho scoperto che quel linguaggio, che sembrava così cerebrale, in realtà nasceva da un corpo che doveva essere molto forte. Quando facevamo le prove con lui, pensavamo che fosse tutto nelle intonazioni. In realtà quel suono doveva partire da un corpo che doveva essere in un certo stato, perché se il corpo perdeva quello stato, anche l'organicità del suono cambiava.

OPDP | Il punto di partenza è dunque l'analisi del testo, un lavoro intellettuale e di interpretazione. Dopodiché questo processo deve diventare voce ed espressione, che deve partire da un'organicità del corpo. Quando Luca vi dava l'intonazione, non vi spiegava che veniva da un'organicità del corpo che si era conquistato.

SP | L'ho scoperto nel corso degli anni. Tra il primo e il secondo anno mi ero persa, mi chiedevo come riprendere quello che avevo trovato l'anno prima. Ma in un anno cambiano tante cose. Per questo ero andata in crisi: il mio corpo era cambiato. Poi l'ho ritrovato e sono ripartita… Ho capito che la presenza del corpo e le tensioni fisiche e l'atteggiamento sono la base necessaria per poter poi creare quel mondo.

OPDP | Quanti anni avevi quando facevi la Madre?

SP | Ventitré.

OPDP | Quanti anni ha il personaggio?

SP | Molti di più.

OPDP | Questa differenza d'età ti ha creato dei problemi?

SP | È stata l'esperienza teatrale più incredibile della mia vita. Ero completamente nelle sue mani. Mi rendevo conto di essere parte di un progetto più grande. Ronconi diceva: "Posso fare questo spettacolo solo con attori giovani, perché dà più l'idea della rappresentazione rispetto al testo". Eravamo delle maschere. È stata un'esperienza fisica molto profonda, ho vissuto il senso di trasformazione, senza aggiunte posticce, trasformare un corpo e un viso partendo esclusivamente da un cambiamento di postura fisica e mentale. Quindi la differenza d'età non è stata un problema. È è stata un'esperienza molto forte. Vedere un gruppo di giovani attori che portavano in scena quel testo colpiva anche lo spettatore.

OPDP | Come hai costruito quel personaggio? Che indicazioni ti aveva dato?

SP | Ci recitava quello che dovevamo recitare, ci leggeva il testo. L'ho osservato in maniera molto precisa e minuziosa, per dedurre il progetto da quello che sentivo e vedevo quando faceva la scena. Poi assorbivo le indicazioni che dava ai compagni di scena, perché orchestrava ogni cosa in maniera millimetrica e precisa, era incredibile. Quindi c'era anche il lavoro con gli altri: dovevamo intrecciare le nostre voci, le nostre sonorità, i nostri corpi. Cercavo di dedurre quello che voleva e cercavo di viverlo liberamente. Dava regole precise, ma ho scoperto che gli piaceva quando venivano tradite. Scoprire la possibilità del tradimento rispetto a quello che vedevamo è stata un'esperienza importante.

OPDP | E quando hai cominciato a tradirlo

SP | Avevo l'immagine che bisognava passare attraverso la cruna di un ago, ma dopo averla attraversata, c'erano infinite possibilità. La cosa importante era cogliere l'atmosfera, il mondo che doveva ricreare quella battuta, per come la diceva lui. Capito come doveva essere vissuto quel mondo, provavo a fare la battuta. Questo non riguarda tanto il lavoro sui *Sei personaggi*, quanto gli anni successivi. Ogni anno a Santacristina è stato diverso. Un anno ha unito degli allievi della "Silvio D'Amico" con quelli della Scuola del Piccolo Teatro per lavorare su vari testi. Ci sono stati anni in cui ci ha fatto lavorare da soli: "Fate voi delle proposte". Non ci diceva niente, ci chiedeva di lavorare in autonomia e poi di fargli vedere la nostra proposta. Non avrei mai immaginato che ci avrebbe dato questa libertà. Mi ricordo una scena che dovevo fare con Fausto Cabra: "Come si fa? Da dove partiamo?"

OPDP | Che scena dovevate fare?

SP | Voleva mettere in scena *Un cuore infranto* di John Ford, aveva scelto alcune scene e le aveva affidate ad alcuni attori, perché voleva capire se c'erano le condizioni per portarlo in scena. Quindi abbiamo un po' tutti giocato e sperimentato su quel materiale.

0PDP | Così vi ha detto: "Ci sono queste scene di *Il cuore infranto*, fatemi delle proposte".

SP | Ricordo una scena tra due innamorati, sempre a Santacristina. Io e Fabrizio Falco l'abbiamo fatta in tutti i modi possibili e ogni volta che andavamo da lui: "No, non funziona", "Così non va bene", "Eccola, dovrebbe essere più così", oppure "Dovrebbe essere più… ", "Eccola… No!!!". E noi ogni giorno a ripetere e provare nuove proposte. Un giorno ho avuto un crollo, che tra l'altro hanno ripreso nel documentario *La scuola d'estate*. E lui: "Ma che c'è, Sara?". "Non so più cosa fare… ". Finché l'ultimo giorno ci disse: "Ah, ho capito quello che non funziona". Non era il modo in cui facevamo la scena, il problema era che io e Fabrizio Falco non funzionavamo a livello visivo come fidanzati: "Voi siete più fratello e sorella che fidanzati", quindi il fatto che non gli tornasse l'immagine non faceva funzionare nulla, perché il suo immaginario poteva essere fortissimo, sovrastava tutto. Amo molto l'ironia e lui ce la metteva in moltissime cose: quindi giocare con lui sull'ironia è stato molto divertente. Ecco, è una cosa che non dico spesso: è incredibile quanto fosse simpatico!

0PDP | Sei partita dall'arrivo in un Olimpo con un dio tremendo e adesso ci dici quanto era simpatico. Ma come è accaduta questa metamorfosi?

SP | È successo gradualmente. Il tuo corpo si libera di un'ansia e anche dall'ansia dimostrativa, poi cominci a non preoccuparti più dell'immagine che emani ma cerchi di vedere e assorbire quello che vedi. La persona Ronconi però resta ai miei occhi un mistero profondo.

0PDP | In che senso parli di mistero?

SP | C'è una zona che non avevo la pretesa di comprendere, inafferrabile. Quando era giovane Dacia Maraini gli aveva fatto un'intervista. Quando hanno voluto rifarla, mi hanno chiesto di fare il ruolo di Dacia e rifargli le domande dell'intervista[21]. È stata la prima volta in cui ho avuto a che fare con lui come persona. Erano domande molto personali e per me è stato un momento molto forte: vedere i suoi occhi, vedere il suo modo di rispondere a certe domande, il suo modo di proteggersi e di aprirsi, conoscere una parte del Ronconi bambino. Ma resta una grande zona di mistero. È stato bello immaginare questo bambino che ha conosciuto il mondo attraverso i libri: "Io conoscevo la vita leggendo i testi". È un'immagine che mi ha colpito.

0PDP | Hai raccontato di Ronconi insegnante e formatore. A un certo punto arriva il Ronconi regista. Come cambia?

SP | Completamente.

0PDP | In parte è successo a Santacristina, quando avete cominciato a lavorare su *Sei personaggi*, poi hai iniziato a lavorare agli spettacoli.

SP | Ci è stato detto: “Voi avete conosciuto un altro Ronconi”. Anche lui diceva che la sua vita era divisa in due parti. C’è un prima e c’è un dopo, e noi eravamo quel “dopo”. Abbiamo vissuto anni straordinari. C’era questa sua grandissima voglia di trasmettere alle giovani generazioni una serie di cose. Aveva creato Santacristina perché aveva una grandissima voglia di sperimentare, che si leggeva in quello che facevamo. Quando invece si provava uno spettacolo, il Ronconi regista era molto più duro, anche spietato. Quando siamo arrivati al Piccolo, doveva aver a che fare con tutto il sistema di costruzione, quindi non ci rapportavamo con lui solo nel giocare su una battuta ma con un intero sistema. Abbiamo visto anche sedie volare, un fatto fisicamente impossibile… Si sentiva un’ansia da parte sua, o almeno quella che io definisco ansia… Poi c’erano le “giornate no”: lo incontravamo e dicevamo: “Oggi chissà come sta… ” Se capivamo che era una giornata no, ci facevamo subito il segno della croce: “Oggi va a finire male”.

OPDP | E che succedeva nelle giornate no?

SP | Quando facevamo le prove, eravamo a pochi metri di distanza. Se mentre recitavamo lo sentivamo parlare, capivamo che non stava andando bene. Recitare con lui in quello stato ci faceva perdere fiducia e si innescava un effetto domino disastroso: più sentivamo che non stava andando bene, più andava male. Invece quando lo vedevamo tranquillo e attento, avevamo un senso di tranquillità e fiducia. Era impossibile non farmi condizionare dal suo sentire, che per me era molto forte, perché sono una persona e anche un’attrice che assorbe molto l’ambiente circostante, per cui nel mio lavoro posso crollare oppure fiorire. Negli anni ho cercato di fortificarmi per riuscire a reggere l’ambiente. Lo assorbivo tantissimo, però il fatto che avesse stima del mio lavoro mi faceva sentire sulla strada giusta, sapevo che potevo giocare con quel materiale, che era appunto un materiale di gioco. Poi ci sono le frasi che ci ha detto durante gli anni, che cerco di ricordarmi. Per esempio: “Voglio vedere fino a che punto arriva la faccia tosta degli attori”. Il fatto che l’attore debba avere un po’ di faccia tosta riflette la necessità del tradimento, per andare in zone sconosciute. “Prova a non avere paura”. Quando facevamo proposte con molta faccia tosta, era positivamente sorpreso. Una sua frase per me è diventata una guida: “Ci sono gli attori che dicono ‘Io sono qui’, e quelli che dicono ‘Vieni con me’”. C’è una grandissima differenza tra attore e attore, e cerco di ricordarmelo ogni giorno quando faccio il mio lavoro, che è principalmente raccontare storie, quindi far entrare gli spettatori dentro un mondo altro.

OPDP | Ti ha dato consigli sulla tua carriera? Magari implicitamente, con le parti che ti ha affidato?

SP | A prescindere da lui, mi sono sempre stati assegnati ruoli da adulta, anche quando avevo vent’anni. In Accademia pensavo: “Voglio fare Giulietta”. “No, Sara, tu fai la madre di Giulietta!”. I ruoli delle madri mi hanno perseguitato, tanto da farmi allontanare dalla maternità. Però ho avuto tanti figli teatrali… Per il resto, più che sulla carriera, erano consigli sull’essere attori, un certo approccio e soprattutto porre l’asticella alta, avere sempre obiettivi molto alti.

OPDP | In Accademia hai avuto registi con idee di teatro molto diverse tra loro, ciascuno con la sua visione.

SP | Quando è arrivato Luca, mi si è accesa una lampadina.

OPDP | Il lavoro che hai fatto con Luca ti è servito quando hai lavorato con altri registi?

SP | Sicuramente. Negli incontri con i vari registi ho sempre cercato di prendere quello che mi interessava e che pensavo potesse essermi utile, e soprattutto quello che corrispondeva al mio gusto, ovvero portare in scena storie di vita. Il lavoro sul linguaggio va controcorrente rispetto all'appiattimento del linguaggio di cui oggi si soffre. La ricchezza del lavoro con Ronconi è un fondamento a prescindere da quanto si vuole scavare all'interno di una frase, perché a volte con lui raggiungevamo degli estremi. Ma a prescindere dalla gradazione, la lettura in profondità è un attrezzo che mi è servito molto nell'affrontare i classici, che richiedono un corpo di un certo tipo e un certo tipo di lavoro sul linguaggio. Ma mi serve anche e soprattutto con la drammaturgia contemporanea, che mi piace molto e alla quale per un certo periodo mi sono appassionata. Lavorare sulla drammaturgia contemporanea può essere un'arma a doppio taglio: ti può dare l'illusione che sia un linguaggio quotidiano e quindi che basta niente per portarla in scena. In realtà lavorare su quel niente, riuscire a riprodurre una naturalezza di linguaggio, mi ha insegnato che c'è bisogno di tutto quel lavoro sul testo, che poi naturalmente va trasformato. Il corpo da tragedia serve anche per la drammaturgia contemporanea, e serve quel lavoro su una battuta, su una parola, per scoprire i vari significati di un testo.

OPDP | Secondo te era diverso il modo in cui Ronconi lavorava sui classici e sulla drammaturgia contemporanea?

SP | È stato illuminante il lavoro sulla terza persona che ho fatto con lui in una maniera approfondita. Negli anni successivi mi è capitato di fare spettacoli lavorando sulla terza persona: se non ci fosse stato Ronconi, non avrei potuto farli in quel modo. Era un materiale che mi è familiare. Mi sono resa conto che per chi non aveva mai praticato quel lavoro sulla terza persona, era un limite. Un anno abbiamo lavorato sulle favole di Andersen, un bellissimo momento su uno straordinario materiale di lavoro. Abbiamo scoperto le mille voci che potevano avere quei testi e la vita che può generare un racconto in terza persona.

OPDP | Come ha funzionato l'apprendimento della terza persona?

SP | Bisogna partire dal punto di vista. Abbiamo una storia con tanti personaggi. C'è un narratore onnisciente rispetto alla favola, che ce la racconta. Adesso scegliamo chi parla. Chi sta parlando? Il soldatino, la teiera? O sta parlando il proprietario della teiera? O magari è la tovaglia? Una volta individuato il personaggio che parla, scopriamo come il linguaggio sia attraversato da quel punto di vista, come cambia e come prende forma. Per esempio, nel caso della teiera, qual è il suo atteggiamento rispetto alle tazzine? E rispetto alla mano che la fa cadere? E rispetto a questa sua nuova vita? E se questo racconto dovesse raccontarlo la ma-

no? O se dovesse raccontarlo la tazzina, come cambia? È l'emblema del gioco, con scoperte a volte molto forti.

OPDP | Insisti molto sull'aspetto del corpo, della fisicità. Su questo Luca vi dava delle indicazioni o dovevano venire da voi?

SP | Alcune indicazioni ce le dava, però le indicazioni maggiori riguardavano la sensazione che doveva emergere, quando si lavorava sulle scene era molto forte e importante. Qual è l'atmosfera? Qual è la sensazione? Quello che si porta al di là della parola.

OPDP | Quando parli di sensazioni, non è la sensazione del personaggio, ma quella dello spettatore.

SP | Quello che si dovrebbe trasmettere. Per esempio, un senso di inquietudine. Il corpo reagiva alla sensazione che doveva restituire. Quello sulla sensazione era un discorso molto forte. Quando provavamo, poneva l'accento su un aspetto che spesso viene dimenticato: "Qual è l'aria che si respira?

OPDP | Hai parlato della ricchezza dell'immaginario di Ronconi. Di che cosa si nutriva secondo te, oltre che delle sue letture?

SP | La sua cultura era sconfinata, ma al di là delle letture era un grandissimo osservatore di persone. Ogni volta che finivamo di mangiare, andavamo al suo tavolo e lui ci raccontava degli aneddoti di vita. La sua capacità di imitazione era formidabile: riusciva a imitare le persone in maniera molto efficace.

OPDP | E c'era empatia?

SP | Ironia, tantissima ironia.

OPDP | Che cosa ti porti dietro del lavoro con Luca quando fai cinema o televisione? O fiction?

SP | Cinema e televisione sono un altro mondo. La differenza principale è che cambia la prossemica. Un conto è lavorare per uno spettatore a distanza, un conto è lavorare con l'occhio della telecamera accanto. La capacità espressiva, cioè la tipologia di espressività del corpo, si modifica in base a questa prossemica. La macchina da presa legge anche un micromovimento, mentre in teatro è tutto il corpo che agisce. C'è anche un'altra impostazione vocale. E in TV ti senti all'interno di un sistema ancora più ampio. E viene a mancare la caratteristica più bella del teatro, che è un spettacolo dal vivo, che ti permette di comunicare con persone presenti in quel momento presente, di rendere quel momento assolutamente unico. Puoi sentire come uno spettacolo lavora con il pubblico. Questo nel cinema non c'è, manca questo viaggio emotivo, la continuità temporale. Si lavora in maniera spezzettata, devi sperare che ci siano i tempi sufficienti per fare una scena due o tre volte. Rispetto al lavoro sul linguaggio, quello cinematografico è diverso, ha a che fare molto più con gli occhi e con lo sguardo rispetto alla capacità evocativa di una battuta in teatro. Però la capacità di leggere un testo vale comun-

que. Anche al cinema e in TV c'è un testo, magari i dialoghi sono scritti così male che ti dici: "Ma cosa ne tiro fuori? Posso avere lavorato pure con Luca Ronconi, ma qua… " Per cogliere le profondità di un testo, bisogna che sia ben scritto. Se un testo non è scritto bene, non tiri fuori niente, anche se cerchi di dare l'illusione che sia profondo. A quel punto, la grande capacità diventa creare cose che non ci sono. Ma quando ci sono testi ben scritti, il lavoro con Ronconi è un passepartout per estrarre significati che permettono di rendere la parola vibrante.

OPDP | Il cinema lavora per frammenti. Anche Luca lavorava per frammenti quando si concentrava per dei pomeriggi interi su una battuta, su una parola, su una frase. Come riuscivi da questi frammenti a costruire il personaggio?

SP | Sicuramente il lavoro sul personaggio, a prescindere dal lavoro sulle singole scene, parte prima. Non arrivi mai al lavoro su una scena senza aver prima affrontato tutto il testo: questo è il testo, vediamo di cosa parla. Tutti siamo coinvolti nel lavoro di conoscenza di un testo. Poi quando lavori su una battuta per pomeriggi interi, è un'esperienza che ha a che fare con il mistico. Vai a dormire dopo otto ore e ancora te la ricordi. Il lavoro specifico su una scena ti faceva scoprire le chiavi per aprire le altre scene. Non nascevano mai esclusivamente per quella scena. Erano campioni per approfondire gli strumenti che servono per affrontare tutte le altre scene. Magari scoprivi una cosa sul personaggio che era poi utilissima in un'altra scena.

Intervista a Federica Rosellini

Oliviero Ponte di Pino | Al teatro ci sei arrivata dalla musica.

Federica Rosellini | Vengo da una famiglia di musicisti. Il nonno era direttore d'orchestra e compositore, la nonna violinista, due delle mie zie sono pianiste. La musica è sempre stata il mio veicolo preferito per l'arte, per ciò che riguarda non solo la parte emotiva, ma anche la parte degli affetti. Mi è stata passata con il sangue. Da quando ero piccola ho studiato canto e violino.

OPDP | E poi hai tradito la musica.

FR | L'ho tradita ma la porto sempre con me. Negli anni dell'Accademia, lo studio approfondito delle due cose era purtroppo infattibile. Ma l'ho sempre portata con me dopo, ho continuato a studiare e ho ampliato il bacino dei miei studi: adesso mi occupo anche di elettronica, di strumenti come il violoncello elettrico. La musica resta una parte fondamentale del mio lavoro.

OPDP | Quando hai detto che volevi diventare attrice, a casa che hanno detto?

FR | Non erano felici. Mio padre è medico, mia madre professoressa di russo. Ero davvero brava a scuola e per me si aspettavano una carriera da medico o lettere classiche, o anche

la musicista. La musica era considerata un'arte nobile, il teatro meno. Non hanno apprezzato subito, però mi hanno appoggiata e con gli anni mi sono venuti dietro.

OPDP | Perché ti è venuta l'idea di iscriverti a un'accademia teatrale?

FR | Ho iniziato ad avere a che fare con il teatro quando ero a scuola. A Treviso la mia scuola media al pomeriggio proponeva attività collaterali tenute dagli insegnanti e quella che allora era la mia professoressa di musica teneva un corso di teatro. Per me è stata una rivelazione.

OPDP | Che cosa ti ha acceso?

FR | Ero una ragazza che aveva problemi a socializzare, facevo fatica ad esprimere quello che sentivo: lo facevo attraverso la scrittura o attraverso il canto, ma era difficile per me costruire relazioni con i miei compagni. Sono stata molto bullizzata. Ero un po' sovrappeso e quando si è giovani, in questo tipo di dinamiche, non aiuta. Per me il teatro è sempre stato, per tanti anni e lo è ancora adesso, un posto che sentivo mio. Facevo fatica a parlare, non trovavo le parole per raccontare ciò che mi accadeva. In teatro il respiro e la parola mi fluivano naturali, era un posto dove trovare le proprie parole e la propria voce.

OPDP | A un certo punto hai provato a vedere se il teatro poteva essere una scelta di vita e così hai deciso di fare i provini per l'Accademia.

FR | Provai alla "Paolo Grassi", a Genova e al Piccolo. Avevo diciott'anni, ero appena uscita dal liceo. Alla "Paolo Grassi" e a Genova non superai neanche la prima selezione. Al Piccolo invece andò molto bene sin dall'inizio. All'epoca c'erano due fasi di selezione e quando abbiamo fatto la settimana di prova con i docenti interni sentivo che il rapporto funzionava.

OPDP | Hai portato gli stessi materiali nelle tre selezioni?

FR | Sempre cose diverse. Venivo dalla provincia e all'epoca ancora non esisteva il sistema dei preparatori, così mi ero preparata da sola. A ogni rifiuto, cercavo di capire che cosa funzionava e cosa meno. Al primo provino alla "Paolo Grassi" portai *Una specie di Alaska*. Decisamente non ero in parte.

OPDP | Ronconi seguiva le ammissioni alla Scuola del Piccolo Teatro?

FR | No, erano gli anni della malattia e quindi c'era Enrico D'Amato.

OPDP | Quando hai conosciuto Ronconi?

FR | Uno o due mesi dopo l'inizio dei corsi. Siamo andati a trovarlo nell'albergo dove stava per lavorare su alcuni passaggi del *Candelaio*. Provai un monologo e lui fu subito molto caldo, gentile. Durante gli anni della scuola il nostro è stato un rapporto bello, importante.

OPDP | Quando dici che con te è stato molto gentile, vuoi dire che con gli altri non era così gentile.

FR | Secondo me la nostra classe ha subito il fatto che lui non ci avesse scelto. Alcuni di noi gli sono piaciuti e altri no. Non sempre le sue scelte andavano di pari passo con quelle di D'Amato.

OPDP | Che impressione ti fece lavorare con Ronconi?

FR | É stato molto interessante. Sono una ragazza di provincia. Continuo a dirlo, ma credo che racconti qualcosa che porto in me nel profondo, una parte importante della mia storia. Avevo visto molti spettacoli ma non avevo mai visto un lavoro di Ronconi fino al *Sogno di una notte di mezza estate* al Piccolo Teatro, durante la seconda fase di selezione. Pensai che fosse molto interessante, avevo la sensazione di trovarmi di fronte ad un linguaggio di cui in quel momento non avevo la carta d'accesso. Ero affascinata ma nello stesso tempo mi sentivo come davanti alla musica di Schönberg: davanti a me c'era qualcosa di cui sentivo la malia, ma che nella mia acerbità non capivo. Era il linguaggio dell'arte contemporanea: quelle di Ronconi erano a tutti gli effetti opere d'arte contemporanea, una rarità nel teatro italiano.

OPDP | Che cosa vuol dire che erano "opere d'arte contemporanea"?

FR | C'era una riflessione a tutto tondo non solo rispetto alla messinscena. Nei lavori di Ronconi c'era la creazione di un linguaggio autonomo, come quello dei grandi artisti visivi. I suoi spettacoli avevano una loro autonomia, oltre il pubblico.

OPDP | Però con lui e con gli altri docenti della Scuola del Piccolo Teatro il lavoro era centrato sugli attori. Che metodo usava?

FR | Le sue lezioni erano meravigliose. Il suo approccio poteva apparire tonale, ma in realtà era un lavoro sul contenuto, sui bit del contenuto, sul pensiero, su come poteva essere articolato: le parole potevano essere tradite oppure potevano innescarne delle altre. La sua eredità per me è il lavoro di analisi del testo. Durante le prove dei *Beati anni del castigo* a un certo punto fece una disanima di un paesaggio che parlava di finestre listate di bianco, una delle primissime pagine del testo: "Si lista il manifesto funebre, che è listato di nero. Qui c'è una finestra listata di bianco…" Ogni parola apriva un universo di possibile ricerca. Oggi è difficile incontrare figure che abbiano la stessa capacità di scorticare i testi ed entrarne fin dentro le ossa.

OPDP | Com'è stato il passaggio da allieva della scuola ad attrice in scena?

FR | Abbiamo fatto insieme un lavoro particolare, *I beati anni del castigo* di Fleur Jaeggy. Io ero un personaggio muto ed è stato molto intenso sia per me sia per lui, credo, molto liberatorio, perché si trattava della costruzione e dell'evoluzione di una figura senza la parola.

OPDP | Ronconi ha costruito tutto il suo teatro sul linguaggio, sull'analisi del testo, sulla parola. Che indicazioni ti dava?

FR | Ho avuto una grande autonomia. Ero stata presente a tutto il tavolino e avevo sentito tutto ciò che Ronconi aveva raccontato a Elena Ghiaurov. Un "incintamento", come dice Albert Ostermaier, lo spalancamento di un mondo di immaginazione e di creatività. Mentre Elena e lui lavoravano, mi dava qualche indicazione ma poi mi lasciava ampi spazi di autonomia. Mi ricorderò sempre quando, dopo tre settimane di lavoro, è venuto da me: "Tieni tutto quello che hai fatto". Per me è stato emozionante, perché ero dentro il suo lavoro ma nello stesso tempo avevo uno spazio di creatività, mio, che non lo tradiva.

OPDP | E questo margine di libertà sentivi di averlo anche quando lavoravate sui testi?

FR | Come allieva assolutamente sì. Con lui facevamo quella che avevamo ribattezzato *La corrida*. Soprattutto il secondo anno, anche per conoscerci meglio, ci chiese di portare qualsiasi cosa avessimo voglia di sottoporgli. Gli facevamo vedere il lavoro che avevamo fatto in autonomia e poi ci ritornavamo con lui. Per lui era un modo per capire che scelte che eravamo propensi a fare e come ci rapportavamo ai testi. Di solito la sua reazione ai miei lavori era molto positiva.

OPDP | Che tipo di materiale era?

FR | Sapevamo che le nostre proposte avrebbero avuto il suo sguardo. Quando vedeva che c'era una ricerca sincera e uno scavo approfondito sul testo e sulle parole, promuoveva il lavoro. A volte si pensa che le sue fossero meramente partiture sonore, niente di più parziale: era un sistema di pensiero labirintico, affascinante, in perpetua contrattazione con la Vita e la Morte. C'era libertà e, secondo me, anche desiderio, da parte di Ronconi, di essere tradito.

OPDP | E dopo *I beati anni del castigo*, che altri spettacoli hai fatto con lui?

FR | Sono stata assistente alla regia per *Il panico*.

OPDP | Che cosa voleva dire fargli da assistente alla regia?

FR | Seguivamo le attrici. Se qualche attrice secondo lui aveva bisogno di riattraversare alcune cose, io e l'altra collega che con me faceva l'assistente l'accompagnavamo in questo riattraversamento.

OPDP | Eri molto giovane e dovevi fare da coach?

FR | In realtà non era un lavoro di coach. Ronconi aveva già dato alcune indicazioni, ma stava seguendo uno spettacolo molto complesso. A partire dalle sue indicazioni, facevamo dei *remind* su alcuni passaggi. Certo era una dimostrazione di grande fiducia e stima. Era un linguaggio e un sistema che richiedevano una grande concentrazione e alcuni passaggi venivano persi. Poi c'è stato il lavoro sulle luci ed ero addetta anche a fare da suggeritore. Ricordo con emozione la costruzione e l'attraversamento del testo di Spregelburd e nello stesso momento il suo tradimento: una parola che sulle mie labbra torna spesso parlando di Ronconi, ma per me "tradimento", in campo artistico, è una parola positiva, prestigiosa, vitale. Certo

bisogna saperlo fare bene, e lui era un vero maestro in questo. *Il panico* coincise anche con la morte di Mariangela Melato. Eravamo in prova e non avevamo ancora montato il secondo atto. Ronconi andò al funerale di Mariangela, tornò, non disse una parola e montò tutto il secondo atto. La scena iniziò a popolarsi di fantasmi tristi. Improvvisamente, dopo una prima parte grottesca, comica, nella seconda parte disegnò questo limbo malinconico, impalpabile, dolce e disperato. Fu commovente: penso che il teatro sia, per chi lo fa, anche un luogo dove poter accompagnare chi non c'è più, oppure farci accompagnare da chi non c'è più, un fiume che attraversa quel limbo che le parole non riescono a dire.

OPDP | Ti aveva chiesto Luca di fargli da assistente?

FR | Gliel'ho chiesto io. Era stato bello lavorare insieme per *I beati anni del castigo*. Lui fu subito molto contento.

OPDP | Di tutte le tue varie abilità e competenze e del fatto che sei una musicista, Luca ne ha tenuto conto?

FR | Ero molto giovane, quando Luca è venuto a mancare avevo appena venticinque anni, purtroppo non abbiamo avuto molto tempo per lavorare insieme . A un certo punto facemmo come saggio *Il flauto magico* e io facevo Pamina. E lui mi disse che la qualità del mio canto lo aveva davvero convinto.

OPDP | Sulla carriera ti ha dato qualche consiglio?

FR | Ci fu un momento in cui facevo uno spettacolo che non mi rendeva felice. Andai a chiedergli consiglio e aiuto, come una giovane allieva al suo Maestro. Mi disse una cosa molto bella e a modo suo violenta: "É un momento molto difficile per il teatro, pochissimi giovani attori sopravviveranno e sono convinto che tu sia una di questi. Però credo che tu debba andare il più lontano possibile da qui". All'inizio l'ho percepita come uno strappo, perché chi ha bisogno di aiuto vorrebbe una maggiore accoglienza e non una spinta verso il fuori. Ma poi, per come è andata la mia storia, credo che non ci fosse davvero un consiglio migliore.

OPDP | Quel calcio nel sedere ti ha dato un senso di libertà e la necessità della libertà.

FR | Non credo sia stato un calcio nel sedere, credo ci fosse la sensibilità, anche violenta, e in questo caso non è un ossimoro, di un Maestro che con la sua esperienza vede qualcosa in un'allieva che lei ancora non riesce a intravvedere. Credo che la fortuna del mio percorso sia stata mettere insieme il lavoro di maestri molto diversi fra loro e trovare la mia voce. Io avevo già quella necessità, ma lui l'ha vista prima che riuscissi a vederla io.

OPDP | Quando dici che sei andata a cercarti altri maestri, chi sei andata a cercare e perché?

FR | Il lavoro di Ronconi parlava molto di corpi, anche quando sembrava negarli. Riuscire ad abitare quella richiesta era segno di grande maturità. Sentivo che un lavoro approfondito sul corpo era il mio desiderio impellente.

OPDP | Quindi stai dicendo che Luca vi insegnava a lavorare con le parole perché quello era il focus del suo lavoro, però in realtà c'era anche un lavoro sul corpo, al quale però si poteva arrivare solo dopo aver raggiunto una certa maturità.

FR | Solo quando avevi una tale consapevolezza del tuo corpo come interprete da capire che il pensiero non è mai pensiero astratto, ma è sempre pensiero incarnato. Quando faceva vedere le cose, era sempre un pensiero incarnato. Alcuni interpreti ci arrivano con la testa. Io per esempio sono un' interprete che a volte fa i bit del pensiero mentalmente, ma che nella maggior parte dei casi lavora su micro e macro sensibilizzazioni del corpo per aprire nuove zone di pensiero e emotività. Credo che solo così si possa realmente sprofondare dentro il contenuto. Nonostante avessi avuto dei meravigliosi maestri, sentivo il bisogno di un lavoro sul corpo di sperimentare sistemi diversi anche rispetto alla relazione con il pubblico, che richiedessero una generosità nel corpo differente, nel performativo. Quindi per due anni ho accettato pochissimi lavori, ho detto molti no – e continuo a farlo. Ho fatto danza per due anni, accettando solo proposte nettamente più vicine al campo performativo. Sono tornata al teatro quando ho deciso di rispondere alla call di Antonio Latella per *Santa Estasi*, per giovani attori che si erano diplomati da non più di cinque anni. Avevo fatto anche un provino con Federico Tiezzi e avevo vinto un progetto in Grecia, poi l'economia del paese crollò e il progetto saltò. Ho scelto di lavorare con Antonio perché sentivo che di quello avevo bisogno. Antonio è stato il mio secondo grande maestro, il suo e quello di Luca sono due mondi apparentemente lontani ma hanno tanti punti di contatto.

OPDP | E quali altri maestri sei andata a cercarti?

FR | Nel sistema teatrale italiano si può dire poche volte di aver avuto delle maestre. Ed è un peccato, enorme, un punto su cui c'è una necessità stringente di lavorare. In realtà ho cercato molte maestre, che magari a volte non ho incontrato personalmente, ma che ho attraversato nella lettura, nella coreografia, nell'arte. Rispetto alla regia, ho guardato all'estero: avevo la necessità di un albero genealogico di artiste. Il mio percorso si è nutrito di questo.

OPDP | Il lavoro che hai fatto da giovane attrice con Luca lo usi al cinema o vai su altri piani?

FR | Lo porto sempre con me, perché è un lavoro sulle infinite possibilità che nascondono una frase o un enunciato o un pensiero. Si tratta di mettere un'appoggiatura da una parte o dall'altra, oppure mettere in risalto una parola o darle un colore. E poi c'è il suo meraviglioso discorso sulle ipotetiche: quando fai un'ipotetica, devi capire se è affermativa, dubitativa o negativa. Me lo porto sempre appresso, anche se adesso probabilmente sono un'attrice che apparentemente cerca un naturalismo maggiore. Penso che quel linguaggio fosse suo e io diffido delle imitazioni. É legato a tutto ciò che lui era e credo che non sia giusto ricalcarlo.

OPDP | Parlavi di tradimento. In qualche modo tradisci quel metodo, se vai nella direzione di un naturalismo lontano da lui.

FR | Il naturalismo è la massima artefazione. Anche Ronconi quando faceva sentire le battute ai suoi attori era sempre così naturale, era incredibile. Mi porto appresso questa immagine del suo lavoro, coniugata a Schönberg. Sembra impossibile, ma provando a raccontare di lui non lo è. Peraltro Ronconi dialogava con la musica, la filosofia e la psicanalisi della Vienna d'inizio Novecento. Anche per questo era un artista: riusciva a dialogare con il contemporaneo e dialogherebbe anche con noi.

OPDP | Uno dei luoghi comuni su Ronconi è che stava tutto il giorno in palcoscenico, con i suoi attori. Tu mi dici che invece si confrontava costantemente con la contemporaneità.

FR | Anche per la sua curiosità polimorfa. Credo che fosse alla base di tutto. A Santacristina ho avuto la fortuna di essere ospitata con Elena Ghiaurov a casa sua. Avevi la sensazione di uno studioso vorace e instancabile: è un'altra cosa che io mi porto come dono, lo studio minuzioso, infinito...

OPDP | Ma cosa studiava?

FR | Tante cose differenti e questo era meraviglioso e ci manca. É un aspetto che purtroppo abbiamo perso negli anni: il lavoro scenico è il risultato di uno studio infinito, se si perde le mura della struttura teatrale diventano fragili. Il nostro è un lavoro culturale, a volte si tratta di mettere il pubblico in una "non comfort zone", in cui gli è richiesto di fare un lavoro di ricostruzione, mentre in genere vediamo spettacoli in cui veniamo messi comodi.

OPDP | Avevi citato Santacristina, tu ci sei andata...

FR | Ci sono stata due volte, una volta ero appunto ospite a casa di Ronconi per *I beati anni del castigo*, ma poi scendevamo a Santacristina in macchina per fare il tavolino con Elena.

OPDP | Era un periodo di prove, non c'era la Scuola d'Estate.

FR | Mi ricordo la sensazione di un'immersione nel suo mondo, anche in quello umano. Nonostante io, ragazzina, fossi quasi impaurita, intimorita da quegli spazi, facevo lunghe camminate sulla collina attorno alla sua casa. Quando mi propose di fare un bagno in piscina, mi sembrò un'eresia.

OPDP | Quindi non hai fatto il bagno?

FR | No, però ricordo le cene con lui. Quando parlai dei rifiuti ai provini per le accademie, commentò: "Non hanno capito niente". In quei momenti ho avuto accesso all'uomo, anche se a diciannove anni si fa fatica a vedere nel Maestro l'essere umano. A Santacristina ci sono tornata due o tre anni fa e quindi l'ho vissuta come luogo di residenza, una parentesi spazio-temporale. Sono state due esperienze molto differenti, per me ugualmente importanti. Ho vissuto la Scuola d'Estate solo quando Luca non c'era più, perché quando ero alla Scuola del Piccolo Santacristina era legata alla "Silvio D'Amico", quindi non era possibile accedervi. L'anno in cui ci sono stata io, oltre a bravissimi docenti, c'era un gruppo composto da alcuni fra i

migliori nuovi interpreti, giovani registi e drammaturghi. É stato un momento di grande scambio, anche fra noi, ed è stato prezioso.

OPDP | Hai detto che è difficile per una ragazza di diciannove anni capire l'uomo che c'è oltre il maestro. Che idea ti eri fatta di Luca?

FR | Era un uomo bizzarro. Sembrava molto timido, anche nel modo di parlare, spesso incespicava. Diceva cose incredibili incespicando e questa dicotomia mi sembrava affascinante.

OPDP | Cose incredibili, ma in che senso?

FR | Ci si aspetterebbe un fluire morbido del pensiero. Era uomo che possedeva una cultura vastissima e una incredibile capacità di analisi del materiale. Nello stesso tempo quando l'ho conosciuto era piccolo e fragile, a volte balbettava e si fermava sulle parole come se gli si rompessero in bocca. E poi questi occhi sempre curiosi, così grandi, così vivi, e che ti evisceravano. C'erano in lui fragilità, una cultura incomparabilmente vasta, una sorta di curiosità quasi infantile ma anche una violenza che aveva qualcosa di impenetrabile. Era come il suo linguaggio: riusciva ad essere tante cose nel giro di una sola frase.

OPDP | Tu hai accostato a Luca due volte Schönberg, il compositore che ha preso l'armonia classica e l'ha abbandonata per inventare qualcos'altro. É l'impressione che ti ha fatto Luca quando hai cominciato a lavorare con lui?

FR | All'inizio sì, è stato il primo impatto con la sua "opera". Poi gradualmente, anche crescendo, e crescendo nel mio rapporto con il linguaggio, ho capito quanta Vita e quanto Desiderio ci fosse in quegli spettacoli, e quanto quella scomposizione raccontasse l'esistente. Ci diceva: "Nei vostri personaggi, non dovete tentare di far quadrare il cerchio. Dovete provare a restituire l'infinita frammentazione che sono gli esseri umani. Poi sarà il pubblico a ricostruire l'intero". Questo raccontava il suo linguaggio.

OPDP | Quando da violinista suoni un pezzo, ti misuri con l'interpretazione che vuoi dare a quella partitura. Avevi l'impressione che quando Luca esplorava il testo avesse lo stesso atteggiamento che hanno i musicisti quando si accostano a un brano di Mozart, per esempio?

FR | Sì, probabilmente, ma lui avrebbe potuto vedere Brahms dentro Mozart e Mozart dentro Cage.

OPDP | É quello che fanno diversi musicisti.

FR | Spesso non usciva quello che ti aspettavi. Alcuni grandissimi direttori d'orchestra riescono a tirare fuori dalle partiture un'anima nascosta, che poi è l'anima del testo, e fanno emergere il rapporto fra l'anima del testo e la tua anima. In quel dialogo tra anime nasceva sempre qualcosa di imprevisto. Ronconi era in grado di mescolare i due atteggiamenti: da una parte aveva un'idea precisa su quel testo, su quale compositore volesse tirarne fuori, ma non perdeva mai di vista la varietà del possibile.

OPDP | Hai parlato del tuo sguardo sugli spettacoli di Ronconi. Dici che non sono spettacoli, ma opere. Questo si ritrova anche nel tuo percorso: mi sembra di capire che non fai spettacoli, ma cerchi di creare delle opere.

FR | Cerco di creare dei mondi, perché è l'unica possibilità quando si entra in contatto con un testo, sia che lo abbiamo scritto noi sia che lo andiamo a prendere dalla penna di qualcun altro. Cerco di costruire mondi, sia dal punto di vista della materia, sia provando a capire qual è il linguaggio di quella materia.

OPDP | Quando parli del linguaggio e della materia, hai molto più margine di libertà nelle tue scelte rispetto a Luca Ronconi. Quindi la tua materia cambia molto di più di quella degli spettacoli di Ronconi.

FR | Io lavoro su testi di due nature. Da una parte una materia più autoriale, di mia scrittura. Dall'altra parte amo anche portare in scena testi che non sono miei: al momento mi sto dedicando soprattutto al lavoro di drammaturghe che sono gigantesse nei loro paesi ma che in Italia sono colpevolmente ancora troppo poco conosciute. Sono tutti testi in cui ribolle, dentro la forma, una vita vorace, insaziabile, un mondo altro.

Note

[1] Il Corso Sergio Tofano della Scuola del Piccolo Teatro si è tenuto nel triennio 2002/2005.

[2] *Troia's Dscount*, drammaturgia di Ricci/Forte, regia di Stefano Ricci, con Anna Gualdo, Fausto Cabra, Chiara Cicognani, Alberto Onofrietti, Giuseppe Sartori, Napoli, Teatro Nuovo, 8 aprile 2008).

[3] Si tratta del secondo evento della serie *Tale Padre. Figli d'arte, discepoli e padri putativi* con Luca Ronconi, Stella Piccioni e Fausto Cabra che si è tenuto a Milano, Palazzo Reale, il 6 novembre 2011.

[4] *Le donne gelose* di Carlo Goldoni, regia di Giorgio Sangati, Milano, Piccolo Teatro Studio Melato, 13 ottobre 2016.

[5] *Sogno di una notte di mezz'estate* di William Shakespeare, regia di Carlo Cecchi, Progetto Thierry Salmon 2005, Ecole del Maîtres, dimostrazione pubblica Roma, Teatro Valle, 14 settembre 2005.

[6] *La tragedia del vendicatore* di Thomas Middleton, drammaturgia e regia di Declan Donnellan, Milano, Teatro Strehler, 9 ottobre 2018.

[7] *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare, regia di Gigi Proietti, Globe Theatre, Roma, 10 luglio 2013.

[8] *Uno scandalo che dura da diecimila anni*, liberamente ispirato a *La storia* di Elsa Morante, regia di Fausto Cabra, Roma, Teatro Vascello, 8 febbraio 2022.

[9]La Scuola Teatro Azione fondata nel 1983 da Cristiano Censi e Isabella Del Bianco.

[10] Fabrizio Falco vince il Premio Mastroianni alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia del 2012 per il ruolo di Tancredi Ciraulo per *É stato il figlio*, regia di Daniele Ciprì.

[11] *Un mese in campagna* di Ivan Turgenev, regia di Marco Sciaccaluga, Genova, Teatro della Corte, 18 dicembre 1996.

[12] Il Corso Bertolt Brecht della Scuola del Piccolo Teatro si è tenuto nel triennio 2005/2008).

[13] *Tre giorni dopo* di Daniele Grassetti, 2013, e Smetto quando voglio di Sidney Sibilia, 2013.

[14] *Cuore di cane*, dal testo di Michail Bulgakov, adattamento e regia di Licia Lanera, con Licia Lanera e Qzerty, Bari, Teatro Abeliano. 17 ottobre 2018.

[15] Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli, adattamento e regia Licia Lanera, con Giandomenico Cupaiuolo, Danilo Giuva, Licia Lanera, Roberto Magnani, Romaeuropa Festival, Roma, Teatro Vascello, 15 ottobre 2024.

[16] *Furie de sanghe. Emorragia cerebrale* di Licia Lanera e Riccardo Spagnulo, regia Licia Lanera, con Sara Bevilacqua, Corrado Lagrasta, Licia Lanera, Riccardo Spagnulo, Teatri di Vetro, Roma, Teatro Valle, 14 maggio 2009.

[17] *Lo splendore dei supplizi* di e con Licia Lanera e Riccardo Spagnulo e con Mino Decataldo, Primavera dei Teatri, Castrovillari, Castello Aragonese, 1° giugno 2013.

[18] *Con la carabina* di Pauline Peyrade, regia e spazio Licia Lanera, con Danilo Giuva e Ermelinda Nasuto, Polis Teatro Festival, Ravenna, Teatro Rasi, 5 giugno 2022.

[19] *Giulio Cesare* da William Shakespeare e gli storici latini, regia di Romeo Castellucci, *actio* di Claudia Castellucci, declamatio di Chiara Guidi, Prato, Teatro Fabbricone, 5 marzo 1997. Valentina Picello andrà in tournée in America con lo spettacolo nel 2003.

[20] *Tre atti unici* da Anton Čechov, ideazione e regia di Roberto Rustioni, drammaturgia di Chiara Boscaro, con Antonio Gargiulo, Valentina Picello, Roberta Rovelli, Roberto Rustioni, Roma, Teatro Vascello, 11 ottorbe 2012).

[21] *Sara Putignano intervista Luca Ronconi con le domande di Dacia Maraini*, intervista registrata il 19 settembre 2013, contenuto extra del DVD di *La scuola d'estate* di Jacopo Quadri, 2016.

English abstract

This appendix presents a series of interviews, collected by Oliviero Ponte di Pino in a project curated by the Santacristina Association in collaboration with the Ateatro ETS Cultural Association, with some young actresses and actors, who had the opportunity to meet Luca Ronconi at the beginning of their career, both during their training and in some of the director's productions. A new generation of actors and actresses, under 50, therefore bears witness to the legacy of Luca Ronconi, a presence still alive in contemporary theater. In the appendix you can read, in addition to the testimony of Lorenzo Salveti (former director of the Silvio D'Amico Academy), the interviews with Fausto Cabra, Francesca Ciocchetti, Fabrizio Falco, Gabriele Falsetta, Davide Gagliardini, Lucrezia Guidone, Licia Lanera, Massimo Odierna, Valentina Picello, Sara Putignano, Federica Rosellini.

keywords | Luca Ronconi; Training; Santacristina; actors; actresses.

Regesto ronconiano

Luca Ronconi in rete e negli archivi

a cura di Ilaria Lepore e Marta Marchetti

Questa breve ricognizione, senza alcuna pretesa esaustiva, intende presentare una panoramica degli spazi, fisici e digitali, che conservano, tutelano e rendono accessibili le fonti documentarie relative all'attività di Luca Ronconi. L'eterogeneità dei materiali consultati da chi ha contribuito a questo numero di Engramma ha evidenziato la necessità di un contenitore editoriale capace di restituire il complesso paesaggio archivistico che ruota attorno alla figura di Ronconi, includendo portali e siti tematici che ne offrono le descrizioni e, in alcuni casi, l'accesso diretto ai documenti.

Attraverso questo strumento si vuole valorizzare una visione d'insieme che, pur nella frammentarietà e dispersione tipiche della documentazione teatrale, permetta di orientarsi tra le molteplici realtà archivistiche che custodiscono tracce del lavoro ronconiano. Nel caso di Ronconi la dispersione riflette anche le specifiche vicende legate alla gestione e conservazione dei materiali, disseminati in numerosi luoghi. L'obiettivo è dunque anche quello di ripensare ogni singolo spazio della ricerca come punto d'avvio di una rete di relazioni in continua espansione, sempre aperta verso nuovi percorsi di indagine.

L'Archivio Luca Ronconi, depositato presso l'Archivio storico delle arti contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC), nel suo farsi potenziale luogo d'avvio della ricerca storico-artistica, è da mettere in relazione, ad esempio, sia con i fondi documentari conservati dalle istituzioni pubbliche nazionali e internazionali con cui Ronconi ha lavorato (gli stabili italiani o l'Istituto Nazionale del Dramma Antico, il Burgtheater di Vienna ma anche il comune di Zurigo etc.) sia con i fondi privati dei tanti professionisti della scena che hanno di fatto contribuito alla realizzazione del teatro ronconiano.

Un'altra via di accesso allo studio dell'attività di Ronconi è costituita dallo spoglio e ricognizione della stampa periodica non specialistica (tra le testate open access i periodici del PCI) e naturalmente delle riviste di settore il cui processo di archiviazione digitale è, in alcuni casi, completato (per esempio "Il Dramma", interamente consultabile on line grazie all'intervento del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino; mentre è l'Associazione Ubu per Franco Quadri ad aver digitalizzato e reso accessibili tutti i volumi dell'annuario dello spettacolo "Il Patalogo").

Per la consultazione dei materiali sonori e audio-visivi, oltre alle sezioni dedicate da ogni singola istituzione teatrale, sono di grande utilità gli archivi della Rai (Teche Rai e Rai Play Sound, dove si trovano anche molti dei documentari esistenti sull'opera di Ronconi) e quelli

dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi di Roma (ICBSA) dove sono confluite ad esempio anche tutte le fonti orali prodotte nell'ambito del progetto Ormete sulla Memoria del teatro di Luca Ronconi.

Il sito Luca Ronconi non è un archivio nel senso tradizionale del termine, ma piuttosto un work in progress ideato per raccogliere, organizzare e rendere accessibile la vasta produzione artistica di Luca Ronconi. Creato nel 2012 dal Centro Teatrale Santacristina con la collaborazione dell'Associazione Ateatro, il portale è strutturato in modo da accogliere in tempo reale nuovi materiali, riflettendo la natura dinamica e in continua evoluzione dell'opera del regista. È concepito come uno strumento di ricerca e archiviazione digitale, senza limiti temporali o quantitativi, destinato a preservare e diffondere la memoria del suo lavoro intellettuale; teatrale, operistico e formativo.

Archivi consultati

Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale (ASAC), Venezia:
https://www.labiennale.org/it/asac

Archivio Luca Ronconi, ASAC:
https://asac.labiennale.org/pdf/fondi-esterni/Archivio_Ronconi.pdf

Archivio Teatro Stabile di Torino:
https://archivio.teatrostabiletorino.it/

Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa:
https://www.piccoloteatro.org/it/pages/archivio-storico-e-biblioteca

Archivio Storico dell'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, Pisa:
https://www.drammapopolare.it/archivio-storico/

Archivio Storico dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, Centro Studi Casa Macchia:
https://www.accademiasilviodamico.it/archivio-e-biblioteca/

Archivio Storico Fondazione INDA:
https://www.indafondazione.org/

Archivio della Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano:
https://www.fondazionearnaldopomodoro.it/servizi/consultazione-archivio/

Archivio-Biblioteca della Fondazione Museo Eugenio Guglielminetti, Asti:
https://museoeugenioguglielminetti.it/

Archivio del Teatro degli Incamminati, Milano

Archivio Fondazione Gramsci, Roma:
https://fondazionegramsci.org/archivi/

Archivio del Centro Teatrale Bresciano, Brescia:
https://www.centroteatralebresciano.it/

Archivio storico del Museo del Cinema di Torino:
https://www.museocinema.it/it/bibliomediateca-archivio-storico/archivio-storico

Archives Nationales (Fonds Théâtre de l'Odéon), Parigi:
http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/13455-theatre-odeon.pdf

Archivio di Luciano Damiani, Teatro di Documenti, Roma:
https://www.teatrodidocumenti.it/

Archivio di Marco Parodi, Centro di documentazione per lo spettacolo Marco Parodi, La Fabbrica Illuminata ETS, Cagliari:
https://lafabbricailluminata.org/centro-di-documentazione-per-lo-spettacolo-marco-parodi

Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Roma:
https://bibliotecamuseo.siae.it/

Civico Museo Biblioteca dell'Attore, Genova:
https://www.museoattore.it/

Centro Studi del Teatro di Roma:
https://www.teatrodiroma.net/progetti/centro-studi/

Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi (ICBSA), Roma:
https://www.icbsa.it/

IMEC - Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Fonds Dort e Fonds Académie expérimentale des théâtres), Parigi:
https://www.imec-archives.com/

Théâtrothèque Gaston Baty (Fonds Dort), Parigi:
https://www.dbu.univ-paris3.fr/bibliotheques/theatrotheque-gaston-baty-tgb

Département des Arts du spectacle, BnF (Fonds José Guinot), Parigi:
https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/

Österreichisches Mediathek, Vienna:
https://www.mediathek.at/

Stadtarchiv Zürich (Archivio comunale di Zurigo), Zurigo:
https://www.stadt-zuerich.ch/de/politik-und-verwaltung/stadtverwaltung/prd/sar.html

Theatermuseum im Palais Lobkowitz, Vienna:
https://www.theatermuseum.at/

Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Vienna:
https://www.wienbibliothek.at/

Tra gli archivi privati consultati quelli non depositati sono di: Christian Altorfer, Manuela Andrei, Angela Dal Piaz, Massimo Foschi, Tommaso Le Pera, Liana Orfei, Pier Luigi Pizzi, Tiziano Santi, Massimo Verdastro.

Portali web

https://www.lucaronconi.it/

https://www.ctsantacristina.it/

https://www.ateatro.it/

https://www.margheritapalli.it/

https://www.ubuperfq.it/

https://www.hubertwestkemper.com/

https://www.teche.rai.it/

https://patrimoniorale.ormete.net/

https://www.raiplaysound.it/

https://sciami.com/

https://www.archivipci.it/periodici/

English abstract

The article provides an overview of the physical and digital spaces consulted by the contributors to this issue of Engramma 224. The heterogeneity of the materials examined underscores the need for an editorial framework capable of representing the complex archival landscape surrounding the figure of Ronconi – including web portals and thematic websites that offer descriptions and, in some cases, direct access to the documents.

keywords | Ronconi; Archives; Website; Open access.

la rivista di **engramma**
maggio **2025**
224 • Cantiere Ronconi. Tracce Memorie Spettacoli

a cura di Ilaria Lepore, Marta Marchetti

con saggi di
Giovanni Agosti, Sonia Bellavia, Marco Beltrame, Paola Bertolone, Gianfranco Capitta, Simone Caputo, Livia Cavaglieri, Giacomo Della Ferrera, Rita Agatina Di Leo, Francesco Di Cello, Marco Di Maggio, Simone Dragone, Arianna Frattali, Ilaria Lepore, Claudio Longhi, Silvia Magistrali, Erica Magris, Marta Marchetti, Renata M. Molinari, Arianna Morganti, Emiliano Morreale, Donatella Orecchia, Chiara Pasanisi, Andrea Peghinelli, Anna Peyron, Francesca Rigato, Luca Ronconi, Rosaria Ruffini, Debora Rossi, Rossella Santolamazza, Davide Siepe, Piermario Vescovo

e con un'appendice a cura di
Roberta Carlotto, Oliviero Ponte di Pino, Associazione Culturale Ateatro ETS, Centro Teatrale Santacristina