...E Ronconi tornó nella Venezia dei mercanti

di Franco Quadri

Tornando a Goldoni, che gli aveva fornito la materia prima ai tempi del suo esordio come regista, si direbbe che Luca Ronconi intende chiudere un ciclo. Per di più **La serva amorosa** ritrova le durezze, la cattiveria e anche la ricerca naturalistica del particolare, che avevano contrassegnato nel '63 **La buona moglie**. Per quel dittico, che riuniva in una sola serata i due testi dedicati dall'avvocato veneziano a Bettina (**La putta onorata** e, appunto, **La buona moglie**), in un'edizione ridotta ma già di durata eccessiva per i costumi nazionali, s'era parlato di "verismo", citando dettagli fisiologici degni di **Gervaise** o truculenze misogine alla Stroheim; la critica -perchè pubblico non ve ne fu- li addebitò negativamente al capriccio del regista, anche se Flaiano argomentava da quel disinteresse l'inesistenza di una vera civiltà teatrale italiana.
Era comunque chiaro che quel primo spettacolo "maledetto" per le sue sgradevolezze, pur rompendo con la convenzione, non si avvicinava alla riforma dell'interpretazione goldoniana in atto in Italia; non si allineava infatti all'estetismo analitico riversato da Visconti nella sua **Locandiera** tra neorealismo e Morandi e nel suo nostalgico **Impresario delle Smirne**, ma neanche alla ricerca crepuscolare di Strehler, che aveva messo in scena anche lui, ma d'estate e all'aperto, dopo l'**Arlecchino**, ancora in modi da commedia dell'arte, **La putta onorata**, ma che qui si ricorda piuttosto per le atmosfere cechoviane della **Trilogia della villeggiatura** e per quelle nordiche e gutturali **Baruffe chiozotte**, a cui di lì a pochi mesi Luciano Damiani avrebbe dato lo splendore algido e avaro di colore delle sue scenografie.
Una decina d'anni dopo quello scacco, la nuova **Bettina** girata in due puntate per la televisione non suscitò lo stesso scandalo, anche se non mutava il tipo di approccio all'autore: ma, subentrando un altro mezzo d'espressione, scomparivano i tabù e venne colta piuttosto la specificità del linguaggio adottato, per cui a ogni battuta corrispondeva uno spostamento in avanti della telecamera e la piéce assumeva il ritmo di una carrellata infinita, privilegiando la ripresa di particolari immediati e facendo addirittura a meno di una scena vera e propria.
E oggi?
Oggi per Ronconi comincia a essere tempo di riepiloghi, di indagare sulla sostanziale coerenza che ormai sembra emergere dal seguito ideale dei blocchi di testi affrontati nelle diverse fasi, sempre in contrapposizione l'uno con l'altro (quasi per una reticenza a richiudersi in uno schema), destinati però a sboccare volta a volta hegelianamente in una sintesi, su cui s'innesta quindi lo stesso procedimento di evoluzione per contrari. Lasciato da parte il primo Goldoni, ecco allora il lavoro iniziale sugli elisabettiani (e associati classici crudeli sulla devianza) con l'ossessione di riandare al momento della creazione del dramma e di ristabilire il rapporto originario tra testo e spettatori, col filtro decisivo della scenografia; ecco l'esplosione del coinvolgimento con **Orlando furioso**, che aldilà del clamore di una festa collettiva implicava una simultaneità di azioni impossibili da cogliere nella loro totalità, e una costruzione e distruzione ininterrotte dello spazio della rappresentazione: elementi tutti rimasti acquisiti all'ideologia scenica ronconiana, anche passando per quell'altro studio fondamentale sulla frammentarietá della comunicazione che fu **XX**, col pubblico dell'Odéon a Parigi suddiviso in venti stanze le cui pareti separatorie sarebbero cadute progressivamente.
Ed ecco il periodo greco introdurre con la lettura antropologica e strutturale della tragedia (o della commedia di Aristofane, vista traversalmente come un tutto unitario, in **Utopia**) il problema della tradizione perduta e da recuperare.
È un germe questo che tocca la sensibilità di Ronconi nei suoi interventi sulla lirica, ma introduce anche al suo costante fascino per l'irrappresentabile.
Tra i tanti progetti mai realizzati di riesumazioni impossibili o di colossali e utopiche "summae" di autori (giunti a un concreto allestimento soltanto nel caso di Aristofane), significativamente appartiene a questi anni la messa in programmazione, e l'accantonamento, degli **Ultimi giorni dell'umanità** di Karl Krauss. E siamo vicini al Laboratorio di Prato che non punta a rappresentare uno spettacolo ma a mettere in piedi un sistema di spettacoli allacciati da un discorso sui modi della comunicazione teatrale, smontando testi, rinunciando al concetto di personaggio, decodificando lo spazio, sempre diverso a ogni uscita. Ma Prato è anche un momento fondamentale per la ricerca di un metodo di recitazione, che maturerà delle conseguenze quando il regista riporterà la sua attenzione sul personaggio, e si dedicherà col ripetersi delle sue esperienze di insegnamento alla scuola d'arte drammatica, a allevarsi un gruppo di

attori addestrati a quel linguaggio comune che non esiste sulla scena italiana, e che si ritroverà invece nel Goldoni montato a Gubbio.
Un'innovazione drastica del regista nel panorama italiano viene dal suo sospetto per un'idea accomodante e borghese della fiction: la svalutazione del concetto di rappresentazione, la predilezione per l'impostazione strutturale e il rifiuto di una lettura psicologica segnano altrettante costanti del "metodo", logiche conseguenze della grande battaglia condotta negli anni sessanta in Italia, ma anche negli Stati Uniti, contro un naturalismo malinteso e sclerotizzato che avvicina la scena commerciale al monitor televisivo. Ciò non impedisce che un'immediatezza di riferimenti a una riproduzione del reale si ripresenti regolarmente e in forme differenziate nel suo lavoro, e non solo nella **Buona moglie** del debutto, dove quel ricorso era dilatato in funzione di provocazione. Basta citare l'inserimento di bradi ragazzi di vita guidati da Ninetto Davoli nei ferrei schemi del **Candelaio**, la cura del dettaglio verosimile nella **Tragedia del vendicatore** (trasferita però da una "elisabettiana" corte di Napoli a una Vienna asburgica, con la demistificazione di una troupe di sole donne, interpreti anche dei ruoli maschili), il riporto della **Walkiria** della Scala dal Walhalla alla Germania della rivoluzione industriale.
E poi la scelta borghese delle **Coefore**, ma in ostentata contrapposizione con le altre due tragedie della trilogia; il finale delle **Baccanti** del Burgtheater, con Agave calata in un ottocento di sapore ibseniano; o l'intimità casalinga di certi squarci di **Utopia**, dove si citava addirittura Rossellini. Il realismo opera però ogni volta come elemento di contrasto dialettico e, anche quando il discorso si fa più insistente, come nella **Medea** di Zurigo, diversamente da certi drammaturghi di scuola tedesca disposti a ogni cambiamento pur di far quadrare i conti e rendere tutto plausibile, il partito preso di Ronconi tende a preservare e esaltare gli scarti logici del testo scritto, e della realtà immaginata.
Anche la conclusione del Laboratorio di Prato, con la creazione della **Torre**, si differenzia dal contesto dell'operazione per la ricerca di una verità di comportamenti accentuata dalla recitazione, peraltro dentro a una sala imperiale germanica ricostruita in una fabbrica italiana smessa, utilizzata di scena in scena come interno o come esterno, includendo anche gli spettatori nell'ambiente. Ma parallelamente al décalage tra l'azione e la cornice, si deve registrare uno stacco tra quanto avviene e quanto i personaggi - rubati da Hofmannsthal a Calderon de la Barca - credono di compiere o di star vivendo, esattamente come accade nel teatro di Ibsen.
Non a caso proprio un dramma paradigmatico dello scrittore norvegese viene montato contemporaneamente dal regista, fuori Laboratorio, per il Teatro Stabile di Genova, sempre con la collaborazione di Gae Aulenti.
E in questa **Anitra selvatica** del '77 viene perseguita una precisa ricerca naturalistica, che ha per primo oggetto un protagonista che non sa chi è o crede di essere qualcos'altro. La ricostruzione della sua quotidianità viene però spezzata da un impianto strutturale derivato dalla fotografia, cioè dal mestiere che il protagonista stesso esercita: la fotografia non detta soltanto la scelta dei materiali scenici, utilizzati, ma l'alternarsi per esempio di scene in positivo e in negativo, o la riproduzione di più copie della stessa stanza in cui la vita illusoria si svolge, ma con le situazioni scomposte.
Proprio nella rivisitazione del mondo attraverso il naturalismo, il Ronconi degli anni ottanta trova uno dei suoi poli espressivi. All'altro estremo si pone l'orgia barocca che esalta il suo gusto della moltiplicazione di piani e prospettive e un gioco di interpretazioni sfaccettate anche per nascondere e nascondersi, e trova il maggior sfogo nell'opera lirica. Ma l'incontro più gradito è quello col prediletto Andreini, già riesumato ai tempi della **Centaura**, poi ripreso in **Amore nello specchio**, ma vicino al climax nelle **Due commedie in commedia**, dove lo spunto di due finte recite eseguite all'interno della vera rappresentazione riconduce alla felicità scatenata dell'**Orlando furioso**, e la volontà di affermare la superiorità del teatro sulla vita, attraverso la sua funzione demistificatoria, permette al regista di parlare, tra tanti schermi, in prima persona. Il palcoscenico è proiettato verso il pubblico a inghiottire la sala, e continuamente rimodellato e dissimulato da uno scorrere di pareti e arazzi su rotelle, che introducono nell'altra grande riflessione autobiografica del **Capriccio** di Strauss, realizzata al Comune di Bologna con analogo sistema di pannelli mobili e di ininterrotta modificazione soggettiva dello spazio.
E poi, ultimo capitolo barocco, il **Sogno di una notte di mezz'estate** della Restaurazione, Shakespeare secondo Purcell e quindi una divertita esercitazione trompe-l'oeil a due facce -natura e città, verità di Pitti e Boboli e ricostruzione di grotte lussureggianti, recitazione e musica- per esorcizzare il fantasma della leggendaria edizione di Max Reinhardt.
Alla proiezione in un mondo fantastico, reso sofisticato dalle citazioni ironiche, fa riscontro la riproduzione di un doppio dell'esistente -non meno immaginario nella sua specificità scenica- negli **Spettri** di Ibsen, nel nitido, crudo, simbolico **Sogno** strindberghiano con l'Accademia, perfino della **Fedra** di Racine, trasferita in un salotto ottocento che è anche un osservatorio celeste.
In tutti questi casi la ricerca della verità ci ha insensibilmente condotti in labirinti di illusioni, spazi fittizzi spesso invasi del tutto dal lungo praticabile per gli attori, col pubblico inglobato a ridosso di una parete, costretto a accorgersi d'essere in un ambiente diverso da quello che gli appare. Il gioco degli specchi continua a delineare e a lasciare sparire stemperate visioni nella **Commedia della seduzione**, dietro e attraverso l'andirivieni dei sipari -perché stavolta la vicenda è ambientata sul palcoscenico, in parte allagato-. È il secondo Schnitzler da lui messo in scena, dopo **Al Pappagallo verde**: e se là l'accendersi in successione di una miriade di riflettori, a ritmo con le battute, creando volta volta effimere presenze, dava luogo a un'immagine autodistruttiva e simbolica del teatro, qui il complesso affresco suggerisce l'analisi di come una società prefigura una guerra, attraverso la dissoluzione

dei sentimenti.
Anche in **Ignorabimus** gli spettatori dai loro scanni da aula universitaria o da laboratorio di anatomia spiano un dibattito tra la scienza e la prassi, che è anche un horror story e un travestimento contemporaneo della tragedia greca, dentro un salone neoclassico in un'ipotetica Berlino inizio secolo, di cui gli arrivano deformati dall'amplificazione i rumori. Ma in quell'ambiente costruito con autentico cemento e veri mattoni, dove la vicenda viene vissuta sulla lunga durata **in tempo reale**, tutto è falso, a cominciare dall'architettura dell'interno che in realtà rappresenta una facciata esterna; e la recitazione, inseguendo la maniacalità di frammentazione del parlato e dell'osservazione del particolare del testo, tocca gli estremi eccessi di quella che può essere oggi un'accezione naturalistica, con il parossismo dell'identificazione di un modello già spiazzato dal fatto che siano delle attrici a costruire delle parti maschili sempre un gradino al disopra dell'imitazione nell'offerta di un diverso paradigma di nevrosi.
All'interno della casa-scena, lo spostarsi in orizzontale delle monumentali colonne e l'andare e venire di bacheche, suppellettili, decorazioni, di atto in atto riproduce in qualche modo i movimenti di sipario dello Schnitzler, ovvero la regola cinematografica di un luogo dell'azione sempre rinnovato, di un gioco di campi e controcampi, che contraddistingue il periodo di collaborazione con Margherita Palli a partire dalle **Due commedie in commedia**. Non vi sfugge neppure **La serva amorosa**, considerato a priori uno spettacolo "senza scenografia", ambientato com'è in un teatro nudo ma ingombro di oggetti, come ha fatto spesso Luzzati con Trionfo, servendosi soprattutto di accessori domestici. Di fatto anche qui abbiamo un accatastarsi di mobili da bottega d'antiquario, che sembrano sottolineare uno stato di provvisorietà; ma a poco a poco da una funzione astratta, dall'accumolo informe, guadagnano un ordine progressivo, e prendono ciascuno il suo valore concreto e il suo posto, mentre il sipario tirato parzialmente contribuisce a delimitare angolazioni come nella **Commedia della**

mobilio serve a sottolineare tematicamente la vicenda e a individuare, diversificandone lo stile, le due famiglie contrapposte dalla storia, quella benestante e redditiera di Ottavio, scombinata dal rimbecillimento del vecchio titolare e dell'invadenza rapace della sua seconda moglie, e quella in sicura ascesa del negoziante Pantalone, che con le loro inverse traiettorie forniscono uno schema alla commedia.
A Ronconi però importa di più mettere a confronto le donne grifagne, crudeli, possessive all'impotenza degli uomini che ne sono gl'imbelli strumenti: si vedono, per esempio, oltre al prototipo, cioè Ottavio, i suoi due giovani di casa, il figlio e il figliastro, in teoria il buono e il cattivo e di fatto un piagnone e uno scimmunito, due buoni a nulla senz'altre prospettive se non quel matrimonio d'interessi che li rende rivali. La stessa "serva amorosa" designata ufficialmente come elemento positivo perché è il deus ex machina in grado di raddrizzare ogni situazione, non è indenne da sospetti di trovarsi nei panni del personaggio ricorrente dalla **Torre** a **Ignorabimus**, con tanto di gap tra il ruolo supposto e la sua portata reale. Lei a dire il vero sa benissimo quel che sta facendo e se si attacca un pò troppo alla roba dei suoi padroni, che è la sola a saper amministrare e quindi a poter mettere in salvo, gliene verrà un tornaconto; si tenga presente che è una donna sola, vedova e con una reputazione subito segnata a dito per il suo basso rango, come brutalmente denunciano i rapporti ambigui di protezione e praticamente di "convivenza" con il suo "signorino". È un angelo del bene perché, pur amandolo, rinuncia a lui, anzi fa di tutto per accasarlo con un'altra? Ma è ben sapendo qual è la sua condizione e calcolando fino a che punto può spingersi, che si sottopone all'umiliazione di trattare il matrimonio di lui con la propria rivale; anzi la consapevolezza di questo le permette di rovesciare le parti, assumendosi l'iniziativa e mortificando l'altra. Qui il regista, dopo aver già dipinto il quadro di un inferno matrimoniale drammatizzando secondo i moduli del più livido naturalismo la convivenza

dell'incontro tra le due donne -la serva e la padrona, la vedova e la signorina, la mezzana e la vergine in fregola- un capolavoro di introspezione di un rapporto sadomasochista. Citare Strindberg forse è d'obbligo, ma se si trattasse proprio e esclusivamente del "buon" Goldoni? È stato lui dopo tutto, e non casualmente a mettere in campo due vedove, la suddetta Corallina e la matrigna impalmata da Ottavio, buttando lì un problema sociale. E la serva si mette semplicemente a posto, accreditando il suo preteso altruismo, ingiustificabile in un simile contesto, a una esemplare ilustrazione della funzione del "servire", senza nessun parallelismo possibile con quella Mirandolina, a cui è stata puntualmente avvicinata in ossequio al luogo comune e anche a una grossolana immagine di Goldoni come artefice di cliché di serie. Diciamo piuttosto che Corallina, della tempra della "cameriera brillante" o della molieriana Toinette, è ben lontana dalla maschera della commedia dell'arte di cui porta il nome. Come del resto le altre maschere soltanto nominali che compaiono nella piéce, ormai conquistate all'imborghesimento, e alla trasformazione in personaggio. A Brighella e Arlecchino rimane un margine di rarefazione trasognata. Non arrivano al vomito di Arlecchino nella **Buona moglie**, e neanche alle figurazioni losche impresse da Chéreau all'Arlequin e al Trivelin di Marivaux nella **Finta serva**. I lazzi vengono semplicemente rimpiazzati da una nevrosi psicomotoria a significare che le maschere non fungono più da alternative di evasione; quando non sono del tutto integrate, rivelano le tracce di un'emarginazione che fa al massimo sorridere, perché qui si ride nero, il grottesco ha spodestato il comico e le sue possibilità di abbandono.
Non si dimentichi il radicamento di questi signori in una Venezia mercantile e avida, dove si parla solo di soldi e di interessi, né più né meno come in quella che fa da sfondo alle **Due commedie** dell'Andreini, ma anche al **Mercante di Venezia**. È vero che all'origine della **Serva amorosa** c'era il **Malato immaginario**, come vediamo, più che dalla trama generale che accantona l'ipocondria del

gerarchia dei personaggi, dall'ultimo atto innestata pedissequamente sul rituale del gran testo molieriano. Ma questo "malato" di solitudine sta a Venezia; l'ansia morbosa del possesso che contamina tutti assieme al terrore della povertà, la ragnatela casalinga dei gesti e delle convenzioni che determinano l'intero movimento scenico sono riconoscibili in un'attribuzione locale, dovrei quasi dire "nostra", che si sottrae anche alle datazioni. La sottolineatura dell'isteria di base ce li avvicina, mentre la rarefazione dei movimenti e il rallentamento delle battute li fissa, in quei costumi monocromi, in un quadro seppiato da antica stampa, ma col senso di un documento e non di un bozzetto frivolo, dietro il sipario di tulle che alona le immagini e impreziosisce i comportamenti, ma soprattutto agisce sulla psicologia degli attori, costringendoli dietro la quarta parete ricostruita.

Se è vero che **Ignorabimus** era lo **Shining** di Ronconi, tanto per continuare a rifarsi a un altro regista creatore non disprezzato dal Nostro, questo potremo considerarlo il suo **Barry Lindon**, e non solo per le ricerche coloristiche di illuminazione (che là era di autentica fiamma di candela). Ma siccome s'è rilevata la vocazione di Ronconi alla riscoperta di testi assolutamente sconosciuti, che gli consenta di lavorare fuori dai retaggi di repertorio, reinventando da "autore", in assonanza con chi fa cinema, è il caso di ricordare che **La serva amorosa** è una commedia riesumata e quindi "aperta" come una novità, alla stessa stregua delle **Due commedie**, della **Commedia della seduzione**, di **Ignorabimus,** ma pure dell'**Orfeo** di Luigi Rossi, dell'**Ifigenia** di Piccini e del **Vi Reims**. E siccome s'è rilevata la tendenza di Ronconi a crear scena delle "simulazioni" o du autosufficienti di mondi, come speculazione borgesiana o nel fantascentifico **Mondo sul filo** Fassbinder, per riversarvi oper colossali o riunirvi "summae" monotematiche di scrittori di è anche il caso di immaginare **serva amorosa**, dopo la lontana esperienza della **Buona moglie** costituire la base per un recup altri lavori del nostro gran commediografo, escludendone commedie di consumo, conside per tradizione "poetiche": ov seconda tessera di un "tutto Goldoni" (**secondo Ronconi**, naturalmente).