

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

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

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

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

⁷ «Corriere della sera», 20 settembre 1975.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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