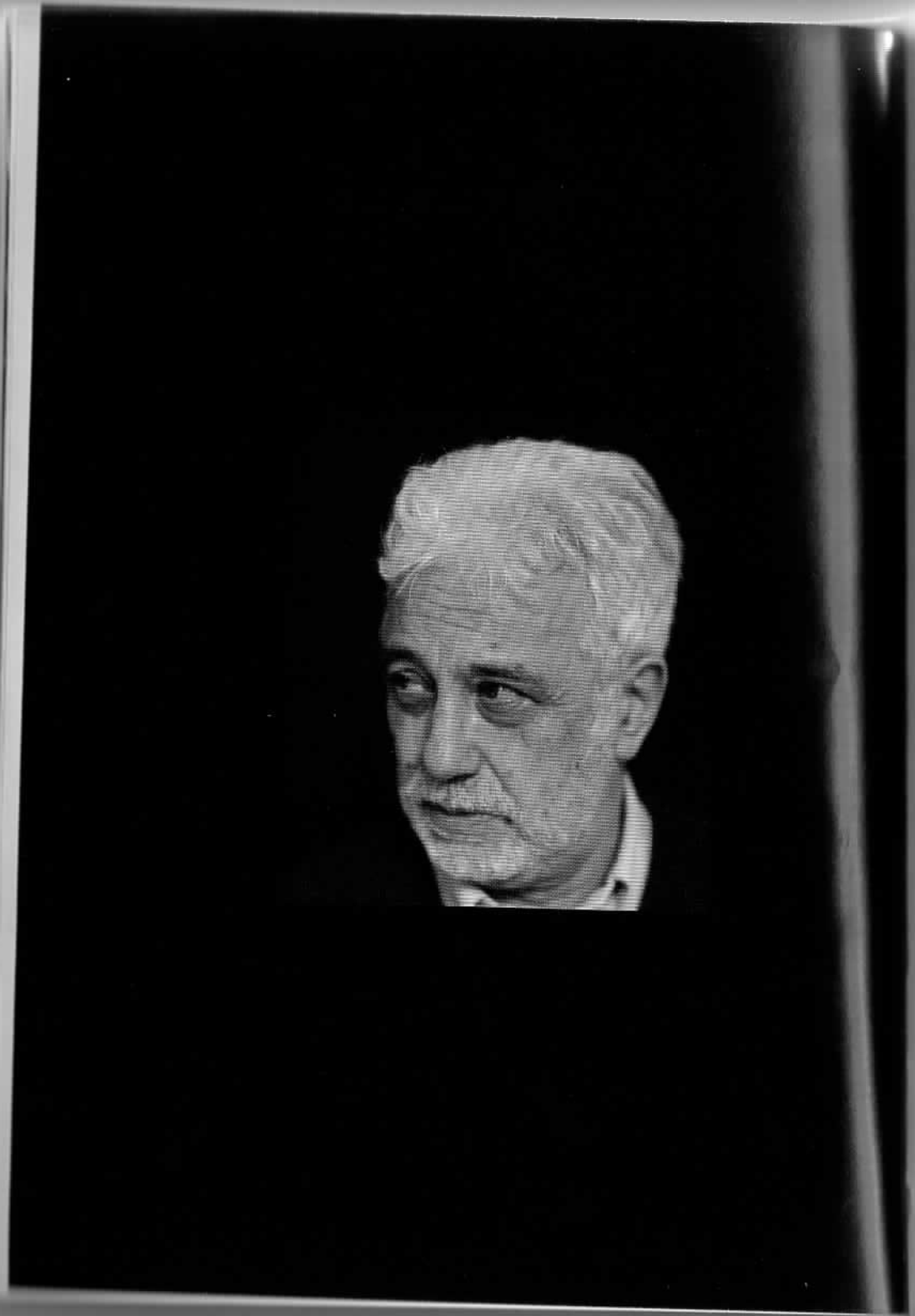

CONVERSAZIONE CON LUCA RONCONI

a cura di Claudio Longhi

Il suo primo appuntamento pubblico con Candelaio *risale all'ottobre del 1968, quando, nell'ambito del Festival di Prosa della Biennale di Venezia, presentò alla Fenice una delle rarissime messe in scena della commedia di Giordano Bruno che siano state proposte nel nostro Paese dal Cinquecento ad oggi. Nell'arco della sua lunga carriera di regista, sono pochi i casi di testi messi in scena più di una volta: che cosa l'ha affascinata e l'affascina in* Candelaio, *tanto da spingerla a ritornare a quest'opera, dirigendone ora un nuovo allestimento, frutto di una coproduzione tra il Piccolo Teatro di Milano e il Teatro Biondo?*

Sono tanti i motivi di curiosità e di interesse nei confronti della commedia di Bruno, che, a dire il vero, dal Sessantotto ad oggi non ho mai smesso di frequentare, e sulla quale nel corso degli anni ho continuato a riflettere "nell'ombra", utilizzandola ripetutamente come materia di studio nel mio lavoro didattico con gli allievi attori; e confesso che non è facile renderne conto sistematicamente. Volendo ricondurre ad unità una molteplicità di stimoli e suggestioni, con una formula forse un po' semplicistica, ma – credo – efficace, mi sembra di poter indicare come primo motivo di attenzione nei confronti del *Candelaio* l'eccezionale originalità della proposta drammaturgica di Bruno; originalità che rende oggi questo gioiello del teatro cinquecentesco quanto mai attuale, specie se lo si riporta al contesto delle discussioni tanto di moda intorno ai destini della

scrittura per la scena contemporanea. Con la straordinaria ricchezza della sua lingua e con la complessità dei problemi etici e gnoseologici che riesce a sollevare sulla falsariga di una trama apparentemente novellistica, ad una prima lettura non dissimile da quelle di tanta produzione comica rinascimentale, il *Candelaio* credo offra, in effetti, un vivacissimo – e mi auguro fertile – esempio – spesso troppo ingiustamente dimenticato dagli studiosi e dagli uomini di scena del nostro Paese, di come il teatro possa – e vorrei dire debba – essere, ancora, una forma di conoscenza complessa maturata attraverso l'esperienza; e ciò a fronte dei modelli drammaturgici elusivi oggi imperanti sulle nostre scene, paradigmi teatrali a dir poco deboli, ideologicamente e poeticamente compresi tra gli opposti estremi di una ricerca volutamente criptica e non di rado totalmente fine a se stessa, e di un minimalismo oltranzista, che di frequente contrabbanda per mimesi del quotidiano quella che è in realtà soltanto un'incondizionata resa alla più piatta banalità, tanto sul piano formale quanto su quello contenutistico.

Vorrei soffermarmi sul problema del linguaggio che lei stesso ha appena chiamato in causa. È noto il suo interesse registico per le dinamiche comunicative e per il funzionamento delle strutture linguistiche. In questa messa in scena del Candelaio *è, dunque, forse da cogliere un approfondimento della sua indagine intorno all'uso espressionistico della lingua, indagine che in questi ultimi anni ha avuto uno dei suoi momenti più illuminanti nell'edizione teatrale del* Pasticciaccio *di Gadda?*
Sì e no. È evidente che al fondo del mio interesse per testi dalla scrittura eccessiva e quasi visionaria, come quelli del *Candelaio* e del *Pasticciaccio*, sta la mia attenzione per i meccanismi che guidano la formazione delle immagini mentali, sui quali sono convinto si costruisca la comunicazione verbale; ed è pure chiaro che, con le loro inconfondibili torsioni stilistico-sintattiche, tanto le pagine di Gadda, quanto

quelle di Bruno mi si sono offerte come preziose pietre di paragone su cui saggiare e precisare, in termini di recitazione, il funzionamento e la logica della lingua italiana; lingua che, come ho avuto più volte modo di ricordare, ha una matrice curiale, ecclesiastica e quasi avvocatizia, ed è quindi per sua natura incline all'elaborazione – quando non all'involuzione – retorica genericamente espressionistica o – per dirla più prosaicamente – è in essenza predisposta al travestimento e fin quasi alla mistificazione. Le analogie tra la lingua di Gadda e quella di Bruno, e di conseguenza tra le differenti implicazioni teatrali connesse alla messa in voce di questi idioletti così estremi, non devono però distogliere l'attenzione dalle profonde differenze che non possono non cogliersi tra questi due universi verbali così simili eppure tanto distanti.
Come si evince anche da una lettura non particolarmente ponderata del romanzo, struttura portante della lingua del *Pasticciaccio* è, infatti, il paradigma squisitamente letterario del pastiche, forma logica ed espressiva quanto mai aliena alla testura linguistica del *Candelaio*. Certo, nella sua commedia Bruno ha saputo intrecciare, più ancor che fondere, differenti codici comunicativi e registri espressivi, montando un ordigno verbale di rara complessità: nel *Candelaio*, i monologhi liricheggianti di Bonifacio, *à la manière* di un Petrarca degradato, si incuneano tra le invettive irte di tecnicismi parascientifici di Bartolomeo, che mimano, senza possederlo, il più rigoroso ed esoterico gergo alchemico, e si giustappongono, senza soluzione di continuità, alle orazioni latine di Manfurio, comicamente in bilico tra la scuola e Cicerone. E ancora, il velleitarismo culturale che innerva i discorsi dei tre protagonisti, la cui dissestata sintassi è, ad un tempo, conseguenza e matrice delle loro ossessioni e dei loro squilibri, o le sconclusionate contraffazioni dei linguaggi specialistici ed iniziatici tentate da Cencio e da Scaramuré per mascherare i loro raggiri, si riflettono da un lato nell'afflato metafisico che regge gli interventi di Gioanbernardo e, dall'altro, nella elementarità brutale

e fisiologica della parlata dei marioli capeggiati da Sanguino, nella concreta ed aforistica saggezza dei florilegi di proverbi snocciolati da Vittoria, nel torbido e vizioso perbenismo delle considerazioni e dei pettegolezzi di Lucia, nella disarmante semplicità senile degli sfoghi di Marta o nella sconcertante innocenza delle rivendicazioni e delle confessioni di Carubina, pronta però a stingere in un cinismo tra i più crudi.

D'altro canto, però, in tanta dovizie di idiomi e di stili, Bruno non concede nulla alla letterarietà: le disparate lingue del *Candelaio* non sgorgano, infatti, dalle sorgenti dell'arte, ma eruttano in tutta la loro incandescente vitalità dal ribollente e caotico magma del parlato. Al di là di ogni misura teatrale e di ogni precettistica letteraria, materialissimo etimo della polifonia del *Candelaio* è, dunque, la lingua "in situazione" della comunicazione quotidiana, con i suoi anacoluti, i suoi ipercorrettismi, la sua preterintenzionalità, la sua congenita oscurità, che impone continui aggiustamenti di tiro o precisazioni – si pensi alla frequenza con cui nel copione ricorre la locuzione *id est* –, la sua insuperabile insufficienza a dire.

Da questo organico legame con la lingua parlata scaturisce una conseguenza paradossale che ha guidato a più riprese il nostro approccio alla commedia bruniana. Nonostante si configuri come una sorta di manieristica e manierata enciclopedia del dicibile, come un ipertrofico prontuario dell'*ornatus* più asiano, come un sapido centone – a non dir "satura" – delle più disparate sfaccettature della lingua, dal filosofico al triviale, il *Candelaio* è essenzialmente un testo da "vedere" più che da "ascoltare". L'intrinseca teatralità del linguaggio del *Candelaio* sta proprio nel fatto che il gesto e la situazione sono componenti imprescindibili della comunicazione di questo copione: come accade nel linguaggio parlato, sulla scena del *Candelaio* il contesto diventa a tutti gli effetti parte integrante del testo. Credo sia proprio in virtù di questa sua naturale vocazione ad essere rappresentata, che nella sua

restituzione scenica, più ancora che in quella strettamente vocale, la commedia di Bruno risulti essere assai meno incomprensibile di quanto non paia alla semplice lettura, specie se solo mentale. Certo per ottenere questo risultato di chiarificazione scenica è importante che, nel recitare, il testo di Bruno non si tenti di ricondurlo ai ritmi e alle scansioni verbali e comportamentali propri alla convenzione teatrale – la definizione musicale della battuta, la prossemica attoriale di mestiere… – e se ne ricerchi, invece, continuamente il fondo di verità ed autenticità, la radice extrateatrale, insomma, da cui è generato.

A proposito di queste considerazioni circa la natura "parlata" della prosa del *Candelaio*, una riflessione a parte merita il problema del ricorso al dialetto per la messa in voce del copione. La contiguità delle lingue della commedia di Bruno al napoletano e più in generale agli idiomi del Mezzogiorno, è evidente; ma, più ancora che come concessione al quadretto verbale di genere, il napoletano – o più in generale il dialetto – vive nel *Candelaio* soprattutto come forma mentale dei personaggi. Non avendo mai mancato di tenere presenti i ritmi e le logiche delle parlate del Sud, nel nostro spettacolo abbiamo dunque preferito evitare ogni indulgere al bozzettismo linguistico, figlio di un facile verismo strapaesano, sforzandoci invece di penetrare e restituire lo spirito – più che i suoni – della parlata dialettale. Ad eccezione del caso del Capitan Palma, il cui eloquio dalla forte coloritura dialettale è il tangibile segno verbale di un travestimento, nella nostra messa in scena, più che come diretto veicolo di espressione, il dialetto è stato quindi soprattutto utilizzato come termine di riferimento mentale – per non dire antropologico –, ausilio prezioso, se non addirittura necessario, alla definizione dei tipi umani da portare in scena.

Come lei stesso prima ricordava, a dispetto del rutilante splendore del suo cangiante ordito linguistico, il Candelaio *non può essere ridotto ad una magistrale esercitazione di stile: nel suo violento impatto sul pubblico, la commedia solleva, infatti, questioni*

culturali a dir poco inquietanti. Sul piano dei cosiddetti contenuti, che cosa l'ha maggiormente stimolata nel lavoro sul testo di Bruno?
Uno dei primi problemi che abbiamo dovuto affrontare portando in scena il *Candelaio* è stato quello di impostare un giusto ed equilibrato rapporto con l'impalcatura concettuale dell'opera. La commedia di Bruno si regge scopertamente su solidissime fondamenta filosofiche di cui l'autore non si preoccupa di celare l'impianto già a partire dalla lettera dedicatoria dell'opera. Nel cercare di render scenicamente conto dei teoremi intellettuali che governano il dramma, si deve però prestare la massima attenzione. Se misconoscendo la matrice filosofica del *Candelaio* si rischia, infatti, di ridurre la commedia ad una ennesima variazione – a quel punto neanche troppo riuscita – sul tema comico della burla, facendo coincidere il testo con il suo paradigma concettuale si corre, invece, il pericolo di stroncarne la vitalità, risolvendo l'opera in un asettico tractatus, oltretutto quanto mai disorganico. L'orizzonte intellettuale entro il quale si dispiega l'azione del *Candelaio* è chiaramente quello dell'emancipazione dell'umano dal divino. Mentre nel solco della riflessione etico-politica aperta in Italia da Guicciardini e da Machiavelli, nella commedia di Bruno "fortuna", "giudizio", "diligenza" e "perseveranza" si vanno imponendo come principi ordinatori dell'agire dell'uomo, sull'onda della ridefinizione tardo-cinquecentesca del concetto di "natura", già in odor di scienza sperimentale, lo scenario filosofico entro il quale viene dispiegandosi la recita dell'esistere nel *Candelaio* cessa di essere il conchiuso palcoscenico del cosmo teleologicamente ordinato della Chiesa medioevale e controriformata, per spalancarsi nel grandioso anfiteatro di un universo sensibile, dilatabile all'infinito, vagheggiato dai pensatori "libertini". Come l'autore de *L'infinito, universo et mondi* non manca di precisare nella già ricordata lettera di dedica dell'opera – precorrendo per certi aspetti le attuali teorie sull'infinito – nel *Candelaio* «tutto quel ch'è, o è cqua o llà, o vicino o

lungi, o adesso o poi, o presto o tardi». Esaminata al vaglio degli "eroici furori" di una magia naturale ormai prossima a trapassare in scienza, la natura si dispiega nel *Candelaio* in tutta la sua multiforme, inesauribile e, al tempo stesso, unitaria complessità, disciplinata da una legge di perpetue mutazioni – da contemplare col «senso d'Eraclito e di Democrito» – in virtù delle quali Bruno può tranquillamente affermare che «nulla s'annichila». Credo stia proprio in questa apertura pre-scientifica al tema dell'infinito uno dei motivi di maggiore attualità del *Candelaio*, e sicuramente uno degli aspetti che personalmente più mi affascinano di questa commedia.
Il *pathos* epistemico che scandisce il dramma, la cui forza finisce col travolgere fisiologicamente l'impianto platonicheggiante di tanta cultura cinquecentesca, ha come proprio imprescindibile complemento etico lo sdegnato risentimento da moralista di razza dell'autore. Motore drammatico dell'azione del *Candelaio* è la deviazione – tutta teoretica – dei tre protagonisti dalla legge di natura, vera e propria "colpa", per non dire "caduta", che non può non richiedere un castigo. Ritengo sia proprio questa fortissima componente etica del dramma bruniano, in cui allusioni veterotestamentarie si coniugano ad oltraggiose parodie cristologiche, che impedisce di leggere il *Candelaio* come una canonica commedia cinquecentesca di beffa. Per dirla con Scaramuré, la «comedia» di cui finiscono con l'essere vittime Bonifacio, Bartolomeo e Manfurio è, in realtà, una «troppo fastidiosa tragedia» o – in termini poetici più espliciti – la classica burla romanzesca del teatro di convenzione rinascimentale si rivela in realtà essere nel *Candelaio* una feroce punizione.
Tratto geniale – e ancora una volta di sconvolgente modernità – della commedia di Bruno è che, all'interno del dramma portatore dell'idea di giustizia, sia il capo dei marioli, Sanguino: quasi prefigurando certi schemi narrativi di Genet, nel *Candelaio*, l'«Academico di nulla Academia», Giordano Bruno, intellettuale «fastidito, restio e bizzarro» – come lui stesso si compiace di dipingersi – o "scomodo" –

come forse lo definiremmo noi oggi – sceglie, infatti, che sia un criminale di estrazione sottoproletaria a vestire i panni del giustiziere nel senso alto del termine. Anche nel rapportarsi agli ideali etico-politici di Bruno, occorre però far ricorso alla massima cautela, per evitare i fraintendimenti che potrebbero derivare da un'indiscriminata ed acritica attualizzazione del pensiero bruniano. Lo spirito eversivo, per non dire rivoluzionario, che anima l'intransigente rigorismo dell'autore va, infatti, sempre ricondotto al suo profondo rispetto della cultura e dei suoi valori. Le tre punizioni cui vanno incontro, nel *Candelaio*, Bonifacio, Bartolomeo e Manfurio non possono essere interpretate, secondo la logica di un sovversivismo anarchico di marca sessantottesca, come un attacco all'istituzione *tout court* – letteraria, scientifica o scolastica, poco importa –, sibbene vanno intese come una condanna delle possibili degenerazioni dell'istituzione stessa.

Da secoli pesa sul Candelaio *l'accusa di una sostanziale "non teatralità". Portando in scena la commedia di Bruno, che impressione ha riportato a questo proposito?*
Credo di aver in parte già risposto a questa domanda parlando della lingua del *Candelaio*. La commedia di Bruno è, a mio avviso, un magistrale modello, toccante e sconvolgente, di antidrammaturgia, è cioè un testo la cui straordinaria forza teatrale è tutta nel suo rifiuto della teatralità convenzionale e nel suo parallelo affondare nel reale più primitivo e brutale. Un esempio – tanto più significativo perché apparentemente marginale – valga per tutti: già nel *Proprologo*, Bruno ci tiene ad avvertire gli spettatori che devono «pensare di essere nella regalissima città di Napoli»; nell'intenzione dell'autore, quindi, l'azione non "si finge", secondo la classica formulazione dei prologhi cinquecenteschi, nel capoluogo campano, ma deve essere fruita sentendosi effettivamente in Napoli. Proprio in virtù di questa sua sincera ed incondizionata adesione al vero, spinta al limite dello scandalo, il *Candelaio* finisce con l'offrire un referto –

quasi antropologico – dei costumi e dello spirito italiani di una forza e di una precisione rare.
A distanza di più di quattro secoli dagli anni della sua composizione, i tipi umani, più ancor che i personaggi, della commedia di Bruno si stagliano ai nostri occhi in tutta la loro icastica evidenza con un carattere di riconoscibilità davvero non comune: di Marte, di Lucie o di Bonifaci ancora sono pieni certi quartieri popolari delle nostre metropoli, specie del Mezzogiorno. Non a caso, forti di questo sconcertante appoggio di verità della commedia, la via che abbiamo battuto nel mettere in scena il testo non è stata tanto quella di portare la storia verso il pubblico, ma di portare il pubblico dentro la storia, facendo leva sul magnetismo emotivo delle figure che popolano il dramma: specie nel corso dei numerosi monologhi che tramano i primi tre atti del copione, gli spettatori diventano di fatto, nella prima parte del nostro spettacolo, i diretti interlocutori dei personaggi.
Si badi che la polemica di Bruno nei confronti della precettistica drammaturgica di ispirazione classicista non è il frutto di un inconsulto impulso creativo, ma è il risultato di una ponderata e consapevolissima scelta poetica: prevenendo le critiche di generazioni e generazioni di censori, a partire dai lettori a lui contemporanei, nell'*Antiprologo* dell'opera è Bruno stesso infatti, ricalcando metafore nautiche di dantesca memoria, a definire il proprio lavoro un «barconaccio dismesso, scasciato, rotto, mal'impeciato». Alla luce di queste parole è chiaro, quindi, che il problema da porsi per tentare di definire le potenzialità teatrali del *Candelaio* non è tanto quello di come giudicare la commedia di Bruno sulla base dei parametri teatrali comunemente accettati, ma di come mettere in luce la peculiare strategia drammaturgica secondo la quale il testo è di fatto organizzato.
A questo proposito, confesso di avere l'impressione che, ad una ricognizione non superficiale, l'articolazione teatrale del *Candelaio* si riveli essere molto più organica di quanto non potrebbe apparire alla prima lettura. Certo, il *Candelaio* non si regge su *callidae iuncturae* di oraziana memoria, e tuttavia,

microcosmo che riflette nella sua congerie l'unitaria infinitudine del macrocosmo, nella sua stessa enormità pressoché unica (in quale copione di stretta ortodossia aristotelica si può ad esempio ammettere un quinto atto lungo da solo quasi quanto tutto il resto dell'opera?) esso finisce con l'offrire allo spettatore – come i pochissimi *monstra* teatrali che gli sono assimilabili, quali la *Celestina* – l'immagine di un caos regolato da calibratissime, per quanto segrete, geometrie strutturali. Aprendo la strada alle più innovative soluzioni della drammaturgia barocca, nella propria commedia Bruno sostituisce all'impianto sintagmatico del dramma classico – orchestrato su di un'azione unitaria scandita in principio, svolgimento e fine – una struttura narrativa paradigmatica, una sorta di labirinto diegetico, in cui tre trame vengono a sovrapporsi secondo una comune clausola narrativa: quella cupa funzione del castigo che l'autore stesso addita *en abîme* come chiave di volta dell'opera, nell'apologo dell'asino e del leone raccontato da Sanguino, vero e proprio manifesto etico e drammaturgico della commedia.
L'intima coesione del disperso e dispersivo *Candelaio* può però, forse, essere colta ad un livello ancora più profondo di quello assicurato, narrativamente e concettualmente, dalla comune punizione delle tre aberranti pazzie d'amore raccontate nel testo. Che il *Candelaio* possa anche essere letto come una commedia a chiave è un dato critico ormai ampiamente assodato. Ma chi si cela veramente dietro le patetiche e grottesche maschere di Bonifacio, Bartolomeo e Manfurio? Ho il sospetto che, al di là dei possibili rinvii a nomi noti e meno noti dell'*entourage* bruniano, gioia della più sagace critica erudita, i tre protagonisti del *Candelaio*, in una sorta di blasfema allusione al dogma trinitario, rimandino in prima istanza a Bruno stesso, offrendosi agli spettatori, sulla pubblica gogna del palcoscenico, come tre strazianti caricature anamorfiche dell'autore.
In virtù di un vertiginoso *trompe l'œil* narrativo, degno de *Las Meniñas* di Velasquez, Bruno sembra, dunque, mettersi in scena nel *Candelaio* come un pittore

(impossibile infatti non ravvisare in Gio. Bernardo un sosia dell'autore, artatamente denunciato nel testo, per tale dal ricorrere nei rispettivi nomi della cifra G. B.), che, a sua volta, riflette il proprio volto in tre autoritratti deformati delle proprie più segrete passioni e dei propri più sordidi interessi.

Che tipo di ambientazione ha immaginato per la sua messa in scena del Candelaio*?*
Scartata ogni ipotesi di ricostruzione in costume di una presunta Napoli tardocinquecentesca, quanto mai inopportuna per un testo che, come si è detto, esorbita di gran lunga i limiti del teatro del proprio tempo, ed esclusa altresì la via di una troppo scontata e, tutto sommato, banalizzante attualizzazione, per la nostra messa in scena abbiamo scelto di puntare su un'ambientazione priva di una precisa connotazione temporale, che, specie attraverso il costume, consentisse soprattutto di definire le peculiari fisionomie socio-antropologiche dei differenti, e come si è detto riconoscibilissimi, protagonisti dell'azione, aiutando altresì a suggerire il cammino attraverso il tempo che il *Candelaio* ha percorso per giungere a noi. Sul piano dell'impaginazione visiva dello spettacolo, pochi elementi essenziali sono stati di volta in volta utilizzati per circoscrivere e collocare uno spazio composito, una sorta di labirinto di porte e scale, metonimica oggettivazione scenica di quelle strade partenopee in cui si dipanano le azioni del *Candelaio*. Entro la suggestiva cornice del Teatro Bellini, che viene oggi restituito al pubblico di Palermo dopo essere stato chiuso per oltre trent'anni, l'azione del nostro *Candelaio* si rovescia oltre i limiti del palcoscenico in platea.
È, infatti, nella prossimità quasi cinematografica dell'attore allo spettatore e nell'effrazione della cornice illusionistica del boccascena, che il violentissimo ed antiteatrale realismo della commedia di Bruno, credo, trovi la sua giusta misura ed architettura fruitiva.