

Un mago della visione musicale

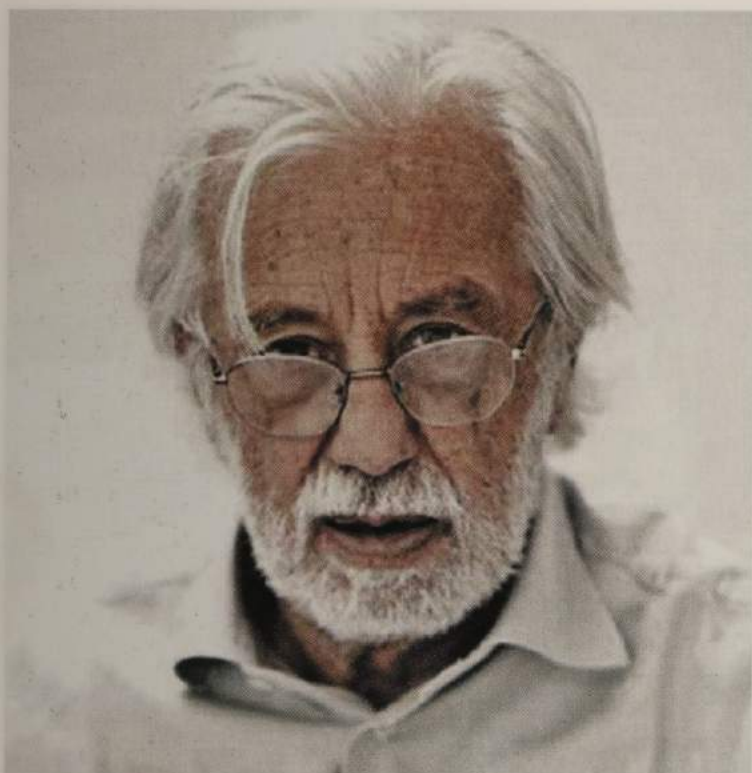
DI GIANFRANCO CAPITTA

La morte, avvenuta poche settimane fa, il 21 febbraio di questo 2015, sembra aver finalmente restituito a Luca Ronconi il riconoscimento, il prestigio, la fama e la gratitudine che non ha mai avuto in vita. In realtà il regista è stato per molti lunghi anni criticato, se non sottovalutato, certo non dal pubblico che lo ha sempre amato seguendo le fascinazioni, ma sicuramente da una parte della critica e da molti livelli dell'establishment teatrale e culturale del nostro paese. Anche se con fantasia infaticabile e senza lasciarsi mai fermare dalle difficoltà, Ronconi ha lavorato incessantemente per sessant'anni a trasformare i palcoscenici italiani: quelli della prosa innanzitutto (sono più di 125 i titoli di cui ha firmato la regia) e anche quelli dell'opera (qualcuna più di cento le sue regie liriche), molto anche fuori dei confini nazionali. Trascorrendo con curiosità insaziabile dall'opera barocca a Stockhausen e Battistelli, dal melodramma italiano a Wagner (storica la sua tetralogia), dall'amato Mozart ai Rossini che andavano riemergendo dagli archivi pesaresi. Del resto una seconda sua versione dell'*Armida* è stata l'ultima opera cui si era applicato l'estate scorsa a Pesaro, mentre già progettava questa *Lucia*; ma il suo debutto lirico era avvenuto quasi cinquant'anni fa con una curiosa serata torinese, che riuniva l'*Arlecchino* di Busoni con *Giovanna d'Arco al rogo* di Honegger. Era il 1967: aveva appena cominciato a farsi conoscere in teatro con gli sconvolgenti *Lunatici* elisabettiani, e Gassman l'aveva voluto a dirigerlo nel *Riccardo III* "foderato" nel legno prezioso di Mario Ceroli. Doveva ancora nascere ed esplodere l'*Orlando furioso* che rese celebre il regista in tutto il mondo, ma già la ricerca sull'opera lirica si sviluppava parallela e concorde rispetto al teatro di parola.

Lucia di Lammermoor non l'aveva mai realizzata prima, e anche questo lo attraeva e lo divertiva come una sfida. Aveva avviato la preparazione di scene e costumi con i suoi fidati collaboratori già da diversi mesi, e se gli si chiedeva cosa lo attraesse nell'opera, magari la scena culminante della follia, sfoderava il suo sguardo furbetto e dolcemente infantile, divertito all'idea di dare un nuovo corpo all'eroina di sir Walter Scott, che Donizetti ha consegnato all'eternità. Ogni testo, partitura o incarico si faceva per lui progetto:

Un mago della visione teatrale

di [illegibile]



non come ipotesi di astratto lavoro, ma piuttosto come percorso di cui vagliare tutte le possibilità e tutte le occorrenze. Faceva abitualmente così in teatro, e all'opera non era da meno. Voleva prove distese, e pur riconoscendo senza esitazioni alla musica e al direttore d'orchestra il primato assoluto, lavorava moltissimo con i cantanti, le macchine sceniche e ogni singola immagine che avrebbe poi portato la musica al cuore dello spettatore in platea. Fu accusato all'inizio, in maniera assai semplicistica, di fare dell'opera "il fin la meraviglia". In realtà, come e più che nella prosa, il pubblico musicale non era abituato a *letture* (e *ascolti* non semplicemente acustici) che invece di limitarsi a riproporre l'eredità della tradizione, improvvisamente scoprivano una densità e una ricchezza di pensiero e di

situazioni che andavano molto oltre. Ronconi era in realtà molto "filologico": faceva quasi scandalo, nei primi anni del suo impegno, che i costumi non rispecchiassero fedelmente epoca e fogge e ambientazione della trama narrata nel libretto, magari storicamente lontana se non mitologica, quanto piuttosto quella dell'autore, che con il suo occhio e il suo orecchio a quella vicenda aveva dato vita e respiro. Per una sorta di contrappasso dantesco, i palcoscenici operistici sono poi stati invasi da un accentuato gusto modernista, e anche postmoderno ("alla tedesca" come si dice sinteticamente), che hanno reso correnti attualizzazioni forzate e sfrenate che non temono l'eccesso ridicolo.

Luca Ronconi, anche all'opera, ha scavato nella musica per rintracciare la drammaturgia profonda del racconto, senza mai farsi consigliare o tradire da uno "stile". Nel rapporto tra i personaggi e tra questi e la musica, perseguito con assoluta correttezza, inseriva magari degli elementi spettacolari rivelatori, dei lampi di fantasia che spiegavano meglio il personaggio, i suoi sentimenti, il suo destino. Per questo, tante immagini sue operistiche restano indistruttibili e felici nella memoria, come, per fare solo qualche esempio tra i mille, la caduta di *Fetonte* dal soffitto della Scala sul palcoscenico nell'opera di Jommelli, quando perde il carro del padre Sole; o la sindrome "a orologeria" del *Don Giovanni* salisburghese, che di congegni orari di tutti i tipi era disseminato; o ancora le messi verdiane che a Firenze invadevano la scena accarezzate dai mietitori; e poi la *Cenerentola* pesarese che letteralmente volava tra altissimi cammini; oppure ancora le auto d'epoca schierate per *L'incoronazione di Poppea* monteverdiana al Comunale di Firenze, mentre al Goldoni pochi anni dopo *Orfeo* rincorreva Euridice in uno Stige le cui acque salivano ad allagare l'intera platea, con gli spettatori costretti nei palchetti.

Sono solo immagini, schegge evocative, ma mai pretestuose o virtuosistiche, quanto piuttosto segnali di *memoria*, per lo spettatore e per la storia dello spettacolo, di qualcosa che vive ogni sera e ogni sera si consuma, e che solo pallidamente può sopravvivere nella sua documentazione tecnologica. Mentre resta forte e pungente l'emozione, che una visione o un ascolto ci può restituire, ogni volta, in tutta la sua drammaticità e bellezza. Come la voce di un solista, o un affondo orchestrale. È stato davvero un mago della visione musicale Luca Ronconi, e privilegiati resteranno coloro che ne sono stati, e sono, spettatori.