

Il « caso Ronconi »

Venerdì 18 giugno 1976 (39° Maggio) è una data particolarmente importante per il Teatro Comunale; anzi, è certamente tra le date più importanti.

Siamo nel periodo di più intenso sodalizio tra l'Ente e Riccardo Muti che, nominato da tempo Direttore stabile dell'orchestra, è divenuto oggetto, a Firenze, di una incondizionata idolatria: il pubblico lo venera, i giornali arrivano a occuparsi della sua vita privata; basta il suo nome a garantire in anticipo l'esito di ogni opera e di ogni concerto. Ma, oggettivamente, al di là dell'esplosione di questo fenomeno divistico (di fronte al quale lo stesso Muti qualche volta poteva apparire forse imbarazzato) è impossibile non riconoscere che la sua presenza in Teatro è stata determinante quanto caratterizzata da un'aura di rinnovamento sempre puntigliosamente calcolato, anche sfiorando il rischio. Sono gli anni in cui il giovane direttore ripropone *L'Africana* di Meyerbeer (34° Maggio), la versione integrale del *Guglielmo Tell* l'anno successivo, e, nel 37° Maggio, *Agnese di Hohenstaufen* di Spontini, opera discussa, anche per i suoi costi (le scene erano di Corrado Cagli), ma senza dubbio imponente spettacolo inaugurale.

Ma nel giugno del '76, sempre sotto la direzione di Muti — raramente così trepido e commosso fino dalle prime battute — il tradizionale sipario, così spesso ignorato da tanti nuovi allestimenti, si apre su uno dei più grandi capolavori del melodramma, *Orfeo ed Euridice* di Gluck (voluta da Muti nell'edizione originale viennese del 1762), in una veste registica che, impietosamente, radicalmente, brucia la tradizione rappresentativa dell'opera, la libera dalle sanzioni cripto-romantiche e da ogni stucchevole finzione di Ellade. Il regista è Luca Ronconi; scenografo, Pier Luigi Pizzi.

Ronconi, nel finale — il concerto in palcoscenico — non ignora un Gluck che in qualche modo occhieggia alle sollecitazioni di un pensiero e di un gusto illuministi, ma non se ne fa un fine precostituito, anzi, vi

* Il «Trittico» riceve il Premio Abbiati per il miglior spettacolo della stagione '83-'84. Un altro Premio Abbiati era stato conferito ai dirigenti del Teatro Comunale per la grande impresa della «Tetralogia» wagneriana.

approda come ad un utopistico risveglio. La sua regia si imposta, invece, in termini dialetticamente nuovissimi, sul binomio amore e morte, percorrendo simultaneamente due versanti del tema: quello del recupero, oltre il mito, archetipico, della vicenda misurata sull'azione dei sentimenti tra l'onirico e l'immaginario; e quello del gelo impenetrabile della morte del corpo, amato con tale annullamento da farne guida sensuale verso visioni inferi, quasi in un processo di identificazione con la morte stessa, nei suoi aspetti più repulsivi,



Orfeo ed Euridice di Gluck. Prima scena del secondo atto: le Furie. Non vi è posizione casuale. L'effetto degli specchi moltiplica un'allusione di eternità e di minaccia.

Stesso atto, seconda scena. È il versante paradisiaco della prima: nei Campi Elisi l'eternità è un incedere sereno, sensuale, ipnotico, anch'esso assorbito e moltiplicato dagli specchi.



nell'illusorio slancio incontro alle probabilità che l'amore può avere di provocare un nuovo contatto, fisico o metafisico, con l'oggetto amoroso. Se il tono lirico, monologico, del primo atto si scioglie, quasi votivo, sui simboli della cetra, dei volumi scenici petrosi come invalicabile ostacolo tombale, il secondo atto lievita, invece, in un progressivo nutrimento scenico di orrore — anche erotico — e di estasi. La scena delle Furie, chiuse nei colori ramati di un soffocamento, e dislocate in basso, di lato, in alto, su ponti metallici, tra specchi riflettenti, nascenti in agguati da terra, è delimitata da due torri costituite da sovrapposti contenitori di cadaveri come ibernati in un'eternità che è incubo di irreversibile immobilità. La scena successiva, i Campi Elisi, confonde Euridice agli altri spiriti, bianchi nelle tuniche e il viso coperto da una maschera bianca di morte. Qui Ronconi affida le emozioni della sua visualità ai passi leggerissimi di queste figure, al loro vagare, al loro gesto: una mano che si alza e tocca le pareti a specchio che riflettono e moltiplicano l'evanescenza di quei corpi talvolta assorbiti da un invisibile specchio-porta che poi li rigenera in una vicenda senza fine, in un estatico labirinto, mentre questa 'danza' si intreccia all'implorazione di Orfeo, fino alla miracolosa essenza di lentezza in cui lui sente la mano di Euridice vicina al suo viso e, con la sua, senza guardarla, la stringe.

La compostissima grandezza maliosa di questo atto è certamente tra le

Nabucco: la scena che precede il coro «Va pensiero...»; il quadro si alzerà come un sipario restituendo, ma viva, profonda e solare, la stessa immagine di mietitura.



più alte realizzazioni di Ronconi, a livello emozionale forse la più alta; alla prova generale nessuno, e Muti per primo, aveva gli occhi asciutti; e, alla prima, si poté assistere e partecipare ad un effetto catartico che fino a quel momento avevamo creduto appartenere al mondo e alla vita del teatro solo teoricamente: un'ovazione infrenabile conferiva allo spettacolo il crisma dell'unicità, forse dell'esperienza irripetibile.

Come era avvenuto negli anni '60, quando i nomi di Bartoletti, Puecher e dello scenografo Luciano Damiani si trovavano uniti in occasione di importanti e, qualche volta, storiche produzioni, così, a poco più di dieci anni di distanza, sembrò ripetersi quella felice stagione nei nomi di Muti, Ronconi e Pizzi. Invece avvenne che, sciolto l'incantesimo di *Orfeo ed Euridice*, il pubblico rifiutò clamorosamente Ronconi, avallato da gran parte della critica fiorentina, l'anno successivo, per l'inaugurazione del 40° Maggio, con l'ormai leggendario *Nabucco*. Se la regia semiologica poteva essere accettata dalla maggioranza del pubblico su basi impressionistiche per gli 'effetti' che determinava e applicata ad opere non — o poco — frequentate, nel momento in cui questa scalfiva o addirittura annullava la tradizione rappresentativa del repertorio verdiano o comunque dell'acquisito melodramma italiano, allora scattava l'anatema.

Ma nonostante i dissensi che da allora in poi si concentreranno sul regista (Ronconi era divenuto ormai il simbolo di un'eversione urtante), *Nabucco* fu un grande spettacolo, chiaro, lineare e coerente. Se non svegliò unanimi emozioni viscerali, questo dipese solo dai codici del linguaggio verdiano volto ad altra destinazione; tuttavia, poiché riteniamo che una regia di Ronconi abbia sempre contenuto in sé una forza taumaturgica aperta anche alla capacità di emozionare con l'immediato effetto di un'invenzione scenica imprevedibile, ecco che la costante e corale presenza del popolo come veicolo di determinazione e di autoproiezione del messaggio storico fu, in questa edizione di *Nabucco*, una chiave di lettura premeditata, esatta e, appunto, emozionante; calcolando poi il presupposto significante delle approssimazioni temporali e ambientali accettate dal musicista, appare evidente come i termini di tempo e di luogo (giocati registicamente sulla suggestiva e capziosa dialogicità visiva tra la dinamica del palcoscenico e la staticità degli enormi dipinti che frequentemente apparivano) dovessero confluire — segno definitorio ed esaustivo — nel tempo di una volontà di una scrittura, nella coscienza di una funzione simbolica di un testo: è così spiegato il finale risorgimentale, il colpo di scena tanto discusso e che comunque inquadra storicamente e musicalmente una verità intenzionale oggi finalmente slegabile dalle logore debolezze di un'effimera metafora per restituire a Verdi 'anche' quella modernità su cui tanto è stato detto e sostenuto. E a chi provocatoriamente chiedesse se ci voleva proprio Ronconi a far capire che Verdi è 'moderno', risponderemmo senza esitazione sì, almeno per quanto concerne l'aspetto drammaturgico, poiché tutto il teatro verdiano è 'impegnato', è a suo modo un teatro sociale, è metafora e allegoria, e proprio qui sta il suo punto di forza: nella continua 'invenzione' delle realtà irreali offerte al simbolo di una fenomenologia aperta a varie ipotesi di rapporto tra uomo e uomo e tra uomo ed evento.