

## CONVERSAZIONE CON LUCA RONCONI

a cura di Giovanni La Fontana

*Le sue regie sono sempre state caratterizzate da un profondo rispetto nei confronti del testo; nel caso di Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, trovandosi a mettere in scena un romanzo e non un'opera concepita per il teatro, come ha proceduto?*

Anche in passato mi sono trovato a lavorare su strutture drammaturgiche anomale, mettendo in scena un poema, con *Orlando furioso*, o un 'giornale', con *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Nell'accostare il *Pasticciaccio* non ho creduto opportuno ricorrere ad una mediazione drammaturgica in senso stretto: applicando coerentemente il principio della fedeltà anche alla pagina romanzesca ho pensato ad un' 'edizione' teatrale dell'opera di Gadda, più che ad un suo 'adattamento' scenico. Lo spettacolo che presentiamo nasce quindi da una trasposizione, da un trasferimento della pagina romanzesca in teatro e non da un tentativo di 'ridurre' la narrazione a dramma. L'iniziale progetto di utilizzare *Palazzo degli ori* come filtro per l'organizzazione teatrale dei materiali romanzeschi è stato quasi subito abbandonato: nella sua essenzialità eminentemente 'drammatica' il trattamento cinematografico elaborato da Gadda sulla base dell'intreccio narrativo del *Pasticciaccio* non consentiva infatti la piena adesione alla 'letterarietà' del romanzo. Volendo verificare la possibilità di integrare vocalmente la scrittura gaddiana nel rispetto dei suoi caratteri fondamentali, ho preferito limitarmi ad una necessaria selezione di materiali da destinare alla scena, conservando il dettato dell'autore e mantenendo invariato l'impianto strutturale dell'opera.

*Quali aspetti del Pasticciaccio hanno maggiormente destato il suo interesse?*

In primo luogo la lingua. La drammaturgia italiana soffre di un'endemica povertà linguistica largamente determinata da fat-

tori storici quali la mancanza di una secolare tradizione di italiano parlato. L'utilizzo di forme di conversazione 'convenzionali' - e necessariamente stereotipate - o i calchi sintattici da lingue straniere, prima fra tutte il francese, hanno finito col prevalere nella nostra scrittura teatrale. L'accensione visionaria del barocco gaddiano, refrattario ad ogni uso piattamente comunicativo o informativo del linguaggio, permette ad attori e regista di misurarsi con una struttura linguistica italiana forte. Sul piano tematico ho trovato invece particolarmente congeniale il motivo del reale come pura possibilità. L'*ars combinatoria* che 'prestabilisce' la 'disarmonia' dell'universo gaddiano postula che ogni evento sia solo una delle infinite combinazioni ammesse dal sistema, di qui la precarietà e l'aleatorietà che contraddistinguono il mondo del *Pasticciaccio*. Il continuo sdoppiamento degli elementi narrativi - le due scale del palazzo di via Merulana, le due porte per piano, i due delitti, la contrapposizione questura/arma dei carabinieri... - instaura un codice binario che finisce per moltiplicare all'infinito i dati e gli eventi entro un orizzonte di esperienza in cui reale e virtuale hanno pari valore. Nella pagina di Gadda prende quindi corpo un modo di raccontare - che è al tempo stesso un modo di vedere la realtà - alternativo agli schemi drammaturgici oggi più diffusi.

*Al fondo del suo progetto di messa in scena del Pasticciaccio c'è quindi anche la volontà di discutere i paradigmi di drammaturgia attualmente imperanti?*

Sicuramente. Il primo modello di drammaturgia è a mio avviso dato dalle convenzioni rappresentative: specie nei momenti di crisi della scrittura teatrale è dal palcoscenico e dalla sua realtà materiale che devono arrivare indicazioni drammaturgiche. Il nostro attuale sistema di rappresentazione tende ad immiserire il teatro impedendogli di svolgere la sua primaria funzione che è quella di strumento di conoscenza maturata attraverso l'esperienza. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* vuole anche essere un'ipotesi scenica di un diverso modo di scrivere per il

teatro. La base romanzesca da cui si parte costringe infatti a rimettere in discussione tutte le categorie drammaturgiche tradizionali. Riflettendosi nella molteplicità di specchi rappresentati dai diversi punti di vista narrativi e parlando di sé in terza persona i personaggi perdono la loro presunta identità monolitica; il 'racconto', variamente declinato, si prospetta come forma alternativa al dialogo nello strutturare la narrazione teatrale e attiva una più intensa comunicazione tra palcoscenico e platea; la tradizionale idea di 'battuta' come 'misura' chiusa che scandisce l'architettura drammaturgica viene travolta dal *continuum* del flusso narrativo.

*Già spettacoli come Orlando furioso o XX avevano a loro modo proposto dei modelli di drammaturgia.*

Sì, anche se quelle proposte - al di là della maggiore o minore fortuna dei singoli spettacoli - sono rimaste sostanzialmente inascoltate. Il modello drammaturgico vincente, tra quanti si profilano negli anni '60 e nei primi anni '70, si è rivelato infatti quello delle cantine romane: è dalle cantine che ha tratto ispirazione la successiva ricerca del teatro di gruppo. Quello che forse distingue il *Pasticciaccio* da spettacoli come *Orlando furioso* o *Gli ultimi giorni dell'umanità* è la maggiore radicalità con cui è stato affrontato il problema drammaturgico. Pur avendo la possibilità di mettere in scena il romanzo in uno spazio non convenzionale, ho scelto il palcoscenico dell'Argentina proprio perché la struttura di un tradizionale teatro all'italiana impone di risolvere i problemi del racconto scenico in termini di drammaturgia, senza alcun ausilio 'esterno' alla scrittura.

*Il modello narrativo del Pasticciaccio implica un'adesione alla poetica dell'opera aperta?*

Nella misura in cui reale e possibile coincidono sì. Ritengo però necessario a questo punto chiamare in causa le specificità che distinguono il fatto letterario da quello teatrale. La ricezio-

ne degli spettatori teatrali è profondamente diversa da quella dei lettori e di tale diversità non si può non tener conto. Per questo motivo, rispettando alla lettera il romanzo, ho creduto giusto ritagliare un'opzione di lettura all'interno della 'sospensione' su cui chiude il *Pasticciaccio*. Abbozzata sin dalla scena del pranzo, l'ipotesi che Assunta abbia assassinato Liliana prende corpo nella scena finale dello spettacolo passando attraverso la definizione dell'ambiguo rapporto di sdoppiamento che unisce Assunta a Virginia - assassina esplicitamente smascherata in *Palazzo degli ori* e implicitamente incriminata nella versione in rivista del romanzo.

*In che modo la lingua del Pasticciaccio ha inciso sull'orchestrazione della recitazione?*

La prima cura è stata quella di cercare di aderire allo spasmo espressivo che caratterizza la lingua gaddiana sia cercando di riprodurre la tensione che spesso in Gadda si crea tra il vocabolo e il suo referente 'reale', sia aderendo al particolare ritmo della pagina del *Pasticciaccio*. La sintassi del romanzo non si struttura secondo complesse architetture ciceroniane, ma procede per sintagmi che, accostandosi l'uno all'altro, innescano l'amplificazione metaforica della scrittura attraverso un meccanismo di rilancio ritmico in 'levare'. Una particolare attenzione è stata poi rivolta al dialetto. Il dialetto di Gadda non obbedisce ad alcuna esigenza di caratterizzazione veristica o bozzettistica, ma è frutto di una 'ricostruzione' scientifica, funzionale all'impasto linguistico d'insieme. È stato quindi necessario sottrarsi al facile rischio del teatro 'dialettale', puntando su di una ricerca ancora una volta essenzialmente ritmica. Prima ancora che nel vocabolario, il romanesco del *Pasticciaccio* traspare nell'organizzazione prosodica della pagina e, poiché il ritmo è sempre un veicolo di senso, il romanesco del *Pasticciaccio* finisce con l'essere un sistema di accentazione che corrisponde ad un abito mentale. Lo stesso può ovviamente dirsi degli altri dialetti che confluiscono nella maccheronea del romanzo: dal veneziano della contessa Menegazzi, al napoletano del dottor Fumi.

*La struttura 'narrativa' della drammaturgia ha determinato la scelta di una recitazione straniata?*

Assolutamente no. Il fatto che i 'personaggi' parlino di sé in terza persona non toglie nulla alla loro urgenza emotiva. Il disagio che in varie forme e misure caratterizza l'umanità del *Pasticciaccio* non ammette filtri; lo squilibrio patologico di queste figure non può essere raccontato. La forma-racconto deve quindi essere continuamente caricata dell'energia, delle pulsioni e della necessità dell'espressione in prima persona: solo così può realizzarsi il sublime-grottesco gaddiano. Se l'attore 'presentasse' infatti il proprio personaggio e ridesse per primo delle sue miserie la tragica profondità della *vis* 'comica' del *Pasticciaccio* scadrebbe a mero gioco intellettualistico di sottile ironia. La struttura narrativa dilata invece lo spessore temporale dell'azione. Nell'universo del possibile l'uso dell'imperfetto e del passato apre nel cuore stesso dell'evento la sanguinante ferita della memoria. La linearità della sintassi tradizionale del racconto collassa in un precipitato temporale in cui tutto è già stato vissuto sin dall'inizio.

*La distruzione della linearità non è in contraddizione col flusso narrativo cui prima accennava?*

A partire dalle microstrutture delle singole frasi per giungere sino alla macrostruttura dell'intero spettacolo, il *Pasticciaccio* si costruisce su di un delicato equilibrio di continuità e discontinuità. Come i periodi nascono dalla giustapposizione di tasselli, così i singoli elementi della rappresentazione non possiedono costituzionalmente la coerenza tipica delle strutture drammaturgiche tradizionali: l'azione è discontinua, il personaggio è moltiplicato, la mancanza di uno sviluppo dialogico preclude la possibilità di una canonica verosimiglianza. Gli sparsi frammenti delle consuete categorie drammaturgiche si organizzano però in una diversa 'unità' assicurata dal fluire incalzante del ritmo narrativo. Il piglio con cui Gadda affronta il reale per

dare forma al *caos* si oggettiva in un'esecuzione in cui le voci si rincorrono nel disperato tentativo di fissare una realtà perennemente mobile e cangiante.

*Che tipo di ambientazione ha pensato per il Pasticciaccio?*

In primo luogo mi è sembrato necessario escludere una ricostruzione 'realistica' della Roma del 1927 nella quale è ambientato il romanzo: una simile soluzione sarebbe risultata incongrua alla profonda avversione di Gadda nei confronti dell'oggettività del quadro 'neorealistico' ed avrebbe ridotto il *Pasticciaccio* ad una dimensione bozzettistica estranea al romanzo. D'altro canto un riferimento ai primi anni del regime fascista era necessario: la riflessione sull'arte del raccontare che è inscritta nel *Pasticciaccio* non può essere separata - come risulta da una lettura incrociata di *Eros e Priapo* - da un'attenta riflessione sulla Storia. Un inscindibile nesso dialettico lega la follia del singolo allo squilibrio collettivo. All'interno del romanzo il rapporto col fascismo si struttura entro un duplice registro cronologico: se l'epoca del *Pasticciaccio* è quella dei «primi boati» del «Testa di Morto in stiffelius», la violenza della polemica antifascista rimanda inequivocabilmente all'immediato dopoguerra. Da qui la necessità di una figura come quella dello «Sbandato», trasparente allusione alle tristi vicende dell'armistizio, sorta di coscienza critica 'a ritroso' delle stolte euforie dei tardi anni '20. Mediato dalla scelta di alcune dominanti cromatiche e dalla foggia dei vestiti, un rimando scenico-visivo al primo periodo fascista era dunque indispensabile.

*Quale traduzione spaziale è stata prevista per la pagina di Gadda?*

Per il *Pasticciaccio* ho pensato ad uno spazio essenziale, definito da tele dipinte: una scenografia di materiali poveri, senza sviluppo architettonico, a suggerire il carattere periclitante e provvisorio del mondo gaddiano. Uno spazio dunque in cui al

gioco di contrapposizione dei volumi si privilegia un uso espressivo dei colori che segnano le scansioni strutturali in cui si articola il corpo drammaturgico. La scena è soggetta ad una pulsazione continua: talora si contrae fino a coincidere con pochi volti che la luce ritaglia dalle tenebre circostanti, talora si dilata ad abbracciare la folla. Totalmente svuotato o al contrario invaso da mobili in un ritmico alternarsi di sistole e diastole, il palcoscenico è percorso da traiettorie geometriche che, definendo le relazioni tra i diversi personaggi, corrispondono altresì al bisogno tipicamente gaddiano di mettere ordine al caos, di individuare, dietro l'aspetto cangiante del reale, il fondamentale «parallelepipedismo» del mondo.