

dell'adolescenza lei domanda: «Quali sono i libri che hanno colpito di più la tua immaginazione?» Ronconi risponde:

– Il *Guglielmo Meister* più di tutto. Mi ha fatto un'enorme impressione. I racconti di Poe.

– Cos'è che ti piaceva in questi libri?

– Non la storia, non gli avvenimenti, né gli intrighi.

– E allora che cosa?

– Il meccanismo [...]

– Vuoi dire che persino da bambino non ti succedeva di identificarti con un personaggio di romanzo?

– No, mai. Non ho mai avuto molto interesse per i personaggi dei libri. Per esempio un libro che ho amato molto è *L'Elisir del diavolo* di Hoffmann. Ebbene, mi ricordo tutto della sua struttura, ma niente della trama.

Stupore della romanziera Maraini. Passiamo al teatro.

– Quali sono i primi testi teatrali che hai letto?

– Uno dei testi che ho più amato è *L'anitra selvatica* di Ibsen.

– E che cosa ti colpiva di più, nell'*Anitra selvatica*?

– Non mi importava un cavolo della storia. Mi piaceva vedere come funzionava la scaletta, il meccanismo teatrale. La psicologia in letteratura non mi interessa. Non riesco a credere nella psicologia di Otello, per esempio.

### Angelo Maria Ripellino, *Una tarantola sulla lingua*<sup>5</sup>

Sull'inòspite, altera, barbarica *Orestea* di Luca Ronconi è stato scritto già tanto, che giungerò cenerentola. Sette ore di caldo colloso, caparbio, di untume di caldo, di tanfo di ascelle sudate, sono pesanti tavole di afa, nella Chiesa di San Nicolò a Spoleto. Elemento primario della strategia ronconiana è il prisma di legno componibile, in cui si dipana l'immemoriale vicenda. Verande di spettatori mettono il naso nei maneggi di un sottopalco o cucina di streghe, dove, mediante arganelli e carrucole, macchinisti manovrano soffitti mobili, un montacarichi, le porte e le scale di una nicchia sul fondo, una piattaforma capace di

<sup>5</sup> «L'Espresso», 15 luglio 1973, ora in Angelo Maria Ripellino, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti*, a cura di Alessandro Go, Antonio Pane, Claudio Vela, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 218-220.



pendere come bilancia o altalena da un lato o dall'altro e di aprirsi in una serie di botole o bocche di inferno.

In quella scatola compatta come una strettoia, in quell'ordigno oscillante e insidioso come la sorte, in quel duro legno cosparso di attrezzi ammiccanti gli interpreti si dislocano e stanno a guisa di manichini della Pittura Metafisica, delle stele corporee, degli idoli, delle Urformen di Schlemmer. Diverse tracce figurative percorrono questo spettacolo.

Sentore di surrealismo si avverte nell'indole onirica di certi suoi oggetti: la vitrea coppa da magia di Cassandra, la toletta con cornice di bianche lampade, il piede avorio da callista, le alchimistiche sfere di ferro con dentro fiammelle, il gessoso veliero su un alto trespolo, il roseo pupazzo da sartoria con l'ovoidale come in Cassandra testa bendata, la nera Underwood, le bilance da speciale del fato. Per altro verso l'esattezza geometrica, la rude solidità dei contorni, la cubicità dei costumi di feltro angolosi e come a strati del coro e quella delle suppellettili, il ribaltamento continuo e la frantumazione delle superfici semantiche, il senso tattile dello spazio, la distorsione dell'ottica abituale dei teatri: tutto ciò rimanda alle risorse del cubismo.

E come altrimenti chiamare se non cubismo acustico la scomposizione volumetrica il ritmo negroide, l'exasperante sfaccettatura delle frasi? Questa volumetria fonetica, questa incespicante e segmentata scansione intende esprimere la fredda furia, l'ancestrale demenza, il balbettamento del mito. Non coincide col ductus logico il decorso fonico della battuta, disgiunta in una sequela di commi di varia altezza timbrica. L'eloquio cantilenante, torturato da assidue cesure come da colpi di spatola, si impenna e impunta su un *che* relativo, su un *se*, su un *perché*, sul *di* del genitivo, per poi precipitare, sfumando nella raucedine.

È un malsano toboga vocale, un toboga allentato da indugi prolissi, da larghe lacune di pause, in cui gli interpreti sembrano trarre brandelli di sillabe dai gorghi delle rimembranze. A frustate di urli succedono tracolli di voce, bisbigli da scongiurazioni, singhiozzi da Finta Tartaruga. Frangenti di guaiti tesi fino allo spasimo si sfarinano in lunghe onde morte. È chiaro che un simile sminuzzamento su un così faticoso percorso ingenera tedio.

Questa anatomia fonologica è appena percepibile nella pacata dizione di Umberto Orsini, che recita Oreste. E invece spinta al parossi-



simo da Marisa Fabbri, che agguaglia la parte di Clitennestra a un compendio di barbari esercizi acustici. Scarmigliata, con gli occhi sgranati, sparviera, nel pesante costume che le brucia addosso come l'ortica, spalanca l'O della bocca, ansima intrisa di orrore, si inarca come se il centopaia di diavoli le bollisse dentro. La sua rabida voce dirupa dai picchi dell'urlo sguaiato nelle sdolcinature furbesche, nei rovi di un'atra acredine. A nessuno sfugge il rapporto tra questo tarantolismo vocale e i suoi atti: penso in specie al momento in cui fa franare una massa di sepolcrale terriccio da un'altissima scala o a quello in cui, attesa da Oreste, discende, picchiando coi piedi i gradini-tamburi in un rullo di morte. Anche i personaggi del coro, disseminati a scacchiera, distorcono e smembrano, sovrapponendole in faccette sonore, le loro battute.

La prospettiva divergente dell'impaginazione vocale soltanto di rado si addensa, come in un punto centrale di fuga, in un concorde sussurro, in un mareggiante unisono da salmodia. Gli spiritati abitanti di questa Oresteia-Manichinia sono inestimabili campioni per un metafisico Laboratorio di Fonologia. Lo stentoreo, monumentale, impassibile Agamennone di Massimo Foschi, dal funebre mantello a rete sulle spalle squadrate, la stralunata, disperatissima Elettra di Claudia Giannotti, la cerea Cassandra di Mariangela Melato, dalla testa oviforme ravvolta in fasce suoresche, con bianca veste guarnita di borchie verdi, sin troppo stridula: che inventario di squarciate inflessioni, di gorgogliamenti, di strabocchevoli collere.

Coi cubistici intenti collima anche l'interferenza di molteplici piani temporali. Il luteo fantoccio di pane di Ifigenia sgranocchiato dal coro rammemora quel cannibalismo sacrale, di cui Sir James George Frazer fornì alcuni esempi. Ma nel Music-Hall ci sbalestrano il prestigiatore con abito nero da cerimonia e la sua bella partner in nero, il prestigiatore che estraе dal cilindro un coniglio e poi ostenta un agnello sgozzato, come gli agnelli che pendono, nei paesi del Sud, con bandierine confitte, dinanzi alle beccherie, un agnello che forse vuole indicare l'ambigua parentela tra olocausto ed illusionismo. Dalla Fiera delle Civette a Crespina pare uscito lo zanni in lugubre coda di rondine, che su un bastione porta una smunta aquila imbalsamata, più barbagianni che aquila. Il regista ama le interpolazioni. E perciò accade che in mezzo al coro si aggiri un assorto lettore in vestiti moderni, col naso tuffato in un suo libriccino, e che la donna del prestigiatore batta a macchina ciò che si svolge dattorno. Del resto tutte le parvenze del coro, quasi mo-



naci oranti, si affissano in libri per leggervi nella distanza dei secoli la storia cruenta che intanto stanno vivendo. Così il passato e il presente si incastrano, i personaggi di Eschilo svelano tutta la loro sostanza di suono, di pasta verbale e l'ingegnosa impalcatura di Enrico Job a suo modo diventa una galleria di scaffali, un deposito di volumi, di statue, di strumenti di musica, una sorta di intemporale Biblioteca alla Borges.

### Cesare Garboli, *Vaga e fragile Utopia*<sup>6</sup>

Non si può dire che la breve vita di *Utopia* di Ronconi, nelle sue tournée italiane, sia stata una vita felice. Nata come spettacolo popolare, *Utopia* era destinata, come il carro di Tespi e come l'*Orlando furioso*, a girare rumorosamente le fiere e le piazze. Sia nelle intenzioni di Ronconi, sia in quelle dei produttori (fra i quali figura in larga parte il Festival dell'Unità), lo spettacolo avrebbe dovuto provocare discussioni, suscitare entusiasmi e dissensi, sollecitare la pubblica emozione, aprire una breccia nelle opinioni costituite. Era nato per questo, con espliciti riferimenti stilistici alla sua destinazione, palesi nella scelta dello spazio aperto, indefinito e promiscuo in cui si svolge il «sogno» ronconiano. Uno spazio che è insieme la metafora di una città e di una strada: una città di vivi-morti, sepolta nella muffa di sogni collettivi e piccolo-borghesi, e una strada con le sue risse improvvise, le sue rivolte, i suoi battibecchi e le sue processioni.

In questo spazio aperto, indefinito e promiscuo sarebbe stato facile, per ogni pubblico, superare il trauma delle immagini deprimenti e angosciose (*Utopia* è un incubo), e ritrovare se stesso. Sarebbe stato facile afferrare un significato e smarrirlo, distrarsi e tornare a concentrarsi, essere affascinati e insieme respinti come avviene nella vita e nei sogni. Fatto per ospitare una folla, quanto più anonima e indifferente alle sorprese, lo stile ronconiano tende a catturare lo spettatore al di là delle sue difese premeditate, cogliendo nel momento in cui i riflessi non sono pronti, ma docili al fluttuante messaggio delle immagini. Contro il teatro di ogni tradizione, le regie di Ronconi sembrano esige-

<sup>6</sup> «Il Mondo», 25 settembre 1975, ora in Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, prefazione di Ferdinando Taviani, Firenze, Sansoni Editore/Milano, Rcs Libri S.p.A., 1998, pp. 143-145.