

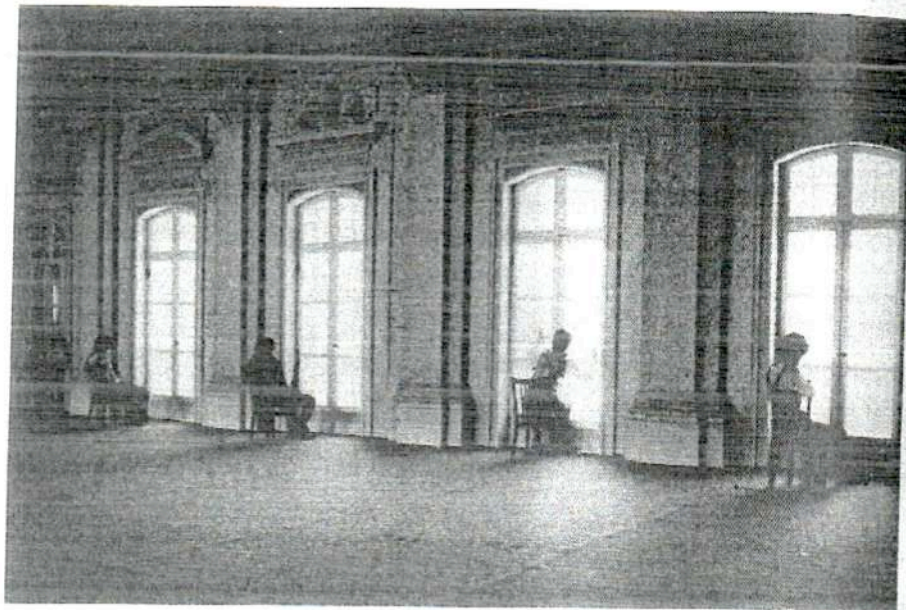
Nella "Torre," arte e vita si confondono

di ENRICO GROPPALI

Un castello asburgico immerso nel primo freddo-luore dell'alba: nella Torre la confusione arte/vita è totale. Siamo all'interno del palazzo non ad assistere ma obbligati a partecipare sulla stessa parallela convergente cui l'attore uniforma il passo, la voce, lo sguardo. La scorta dorme abbandonata su sedie da aula scolastica. La rigida fedeltà documentaria al costume asburgico è immediatamente contraddetta dal differenziale visibile di questo primo segno: i ragazzi, le reclute, i soldati sono lasciati andare alla deriva ma non trascinati dal medium tecnologico (i letti che, in *Utopia*, conducevano su tiranti polverosi i corpi truccati degli abitanti della città felice, attori straniati di un sonno di palcoscenico cui la luce conferiva una catarsi via via desumibile dagli effetti preordinati da un invisibile demiurgo).

Sono oggetti "rivestiti da..." che poggiano sul caduco contenitore quotidiano: la seggiola della contrattazione o degli affari come delle lunghe inutili attese in aule dimenticate... L'arrivo di Olivier, caporale di carriera, colui che ha intuito prima degli altri le possibilità d'uso del giovane principe prigioniero, l'oggetto incatenato per eccellenza e non a caso confinato in una gabbia la cui sinistra bocca d'uscita è rappresentata da un camino incrinato da una griglia di legno (stia inquinata dalla presenza dell'animale-uomo, murata da fragili mattoni simili a quelli i cui detriti, infranti dall'uomo-dio, giacciono spezzati al suolo dopo aver ingombrato della loro muta presenza di segnacoli minacciosi il teatrino cortigiano della corte di Penteo: infatti anche questa stia/prigione è un teatro dalla quarta parete impraticabile ma formata dello stesso tessuto connettivo, il materiale primario) e di altri personaggi di fianco immediatamente stabilisce a priori il nuovo assunto didascalico della regia.

Se tutti i componenti il cast sono coetanei e giovani, questo obbedisce a una regola bifronte: per cancellare i termini di riferimento a un natura-



Due momenti de "La Torre" di Ronconi. Nella foto sopra Emilio Bonucci.

lismo d'accatto (e al suo miserabile corredo "psicologico" del tutto incongruo rispetto alla genesi e alla struttura della Torre, dramma, a differenza di *Calderon*, di idee ricevute e non di idee ricevute) si abolisce radicalmente l'arbitraria classificazione del vecchio teatro tra "attore giovane" e "caratterista" e si punta a un monocromo indifferenziato, a notazioni musicali dello stesso peso e di identica continuità tonale che perfetti si iscrivano sul diagramma della pagina-partitura.

Adesso le idee sono pronte a doppiarsi e partorirsi incessantemente appunto perchè non differenziate, ciascuna identica all'altra nella propria virtualità di mutanti. L'arrivo del medico introduce nel dramma in divenire la funzione indispensabile che media il passaggio dalla potenza all'atto. Il medico è. Figura Metaforica, autoironia fin de siècle della retorica e di quel "nobile conservatorismo" che veniva, dai detrattori, applicato come giudizio di valore alla personalità, pubblica e privata. di Hofmannsthal stesso.

Il medico professa una fede incrollabile nell'alchimia sottile e perversa dei processi cerebrali, è un'accesa

fanatica levatrice il cui sguardo febbrile, precocemente segnato da rughe e tremiti, sa più di Sigmund Freud nella lucentezza subdola degli strumenti d'acciaio che appaiono sulla scena - più prolungamenti di fibrille nervose che supporti scientifici.

Il medico incontra un Sigismund vacillante, un'asse verticale percossa dal fremito sbarrato delle pupille, che si muove ansando perpendicolare al tremulo raggio di luce che filtra lancinante da una porta a specchio collocata esattamente divergente rispetto allo sguardo obliquo dell'uomo di scienza. Ma il medico non partorisce Sigismund che è già, "in sè", un perfetto sistema di corrispondenze eluse e di nodi focali, partorisce invece Julian. La prospettiva muta: siamo ancora all'interno del palazzo, prigionieri come Sigismund della finzione che ci costringe vivi dentro l'ottica straniata della doppia parete le cui membrane si aprono a liberare altissime portefinestre schermate di bianco ma l'impossibile conciliazione tra decadentismo e Schauspiel dell'età barocca che Massimo Cacciari lucidamente individua (e che Ronconi



...ntualmente accoglie collocando la
 splendida immagine di secondo gra-
 di un affresco secentesco sulla
 cupola del salone, fondale che assol-
 le funzioni di perfido vetro illu-
 orio, specchio ustorio su cui si bru-
 il sogno - tra mistico e delirante
 di accedere al paradiso perduto
 all'auto sacramental, la composizio-
 e catartica del conflitto tra l'uomo
 il suo dio) si celebra stavolta al di
 sopra del nostro sguardo.
 Ridiventiamo spettatori/cavie: la
 nostra ottica di confronto si degrada
 analogamente a Sigismund quando è
 obbligato a emergere dalla cella e a
 guardare-guardarci dal basso verso
 l'alto. Noi diventiamo Sigismund as-
 sente. Julian, "il cadavere cui voglio-
 no ridare vita", è sopra di noi.
 Come "La signora alla toilette" di
 Gioietta Fioroni si alza, si annoda
 da perfetto gentiluomo della Sezession
 non la cravatta allo specchio (e co-
 me un gentiluomo che si rispetti ha
 già prodotto il suo doppio asservito:
 Anton).

Ma gli specchi, presenti come obbli-
 gatoria indicazione didascalica, si de-
 vono collocare all'interno della per-
 sone (e della battuta monologante):
 diventano il principio di scissione
 della maschera tragica. Primo fra
 tutti è il medico ad assolvere questo
 compito: ridà vita, con la fissità
 vitrea di uno sguardo indiretto che
 non gli appartiene perchè unico ar-
 bitro della sua tentante presenza è
 la luce rifratta che lo investe mano-
 vrata da un riflettore nascosto, alla
 Figura Rovescia di Julian custode
 che, quando torna all'attualità della
 region di stato e dell'alchimia politi-
 ca, non a caso si blocca, scendendo
 da quella serie di piedistalli sopraele-
 vati, rovesciandosi davanti a noi sul-
 le fossa poltrona del comando simile
 a un mollusco privo dell'illusoria
 sicurezza della corazza calcarea.
 Il secondo atto segna l'inarrestabile

ascesa di questo continuo processo
 di vanificazione: "il colloquio tra il
 re e il grande elemosiniere, ritiratosi
 in convento, si svolge dapprima da-
 vanti a una grata a riquadri presso a
 cui stazionano, ammiccanti, tre livi-
 di residui beckettiani ermeticamente
 chiusi (i bidoni dei rifiuti che accol-
 gono e murano il rifiuto abituale a
 celebrare il canone della parola na-
 turalista) e, successivamente, al di
 qua della grata quando il re eterna-
 mente fanciullo ma già bacato dal
 potere (non potrà mai essere un
 elfkönig ma solo fingere di assomi-
 gliargli nel tremulo tono rattratto) si
 denuderà simbolicamente di tutto il
 suo ludico apparato di morte per
 offrirsi, spoglia inerme, al Padre Ec-
 clesiastico che lo rifiuta.
 Subito dopo, all'interno dello stesso
 atto (e avvertiamo che in Hofman-
 nsthal la parola è riportata al signifi-
 cato concreto di "azione", flusso
 ininterrotto memorizzato nel tem-
 po), sarà Sigismund a subire la vio-
 lenza di una filiazione imposta. La
 contadina lo spaeserà dall'una all'al-
 tra prigione di lunghi fili spinosi,
 cespugli che simili a corone di spine
 recingono il Messia degradato, per
 imporgli l'immagine pesantemente
 oleografica del Crocefisso (il Padre)
 mentre a Sigismund-Figlio non re-
 sterà che ipotizzare lo Spirito non
 certo nella colomba purificatrice ma
 in una terribile successiva immagine
 degradata che emerge dal suo passa-
 to fanciullo: la pelle scuoiata di un
 bue, la Bestia che inghiotte l'Anima.
 A corte, davanti al grande specchio
 inclinato a flettere le nuvole di un
 cielo immobile e distante come il
 fregio di palcoscenico che incombe
 dall'alto, Sigismund conquisterà il
 dominio del sè apparentemente ri-
 percorrendo le tappe del suo conce-
 pimento: "nascerà" scivolando lun-
 go la retta infida di quel letto obli-
 quo a trasverse onde argentee ma

sarà il Re a collocarsi davanti alla
 retta orizzontale del suo corpo ab-
 bandonato erigendosi a Dio Padre,
 asse frigidamente perpendicolare del-
 la Croce Cristiana.
 La tappa ulteriore è un sogno ghiac-
 ciato: la nuova chiusura isola Sigi-
 smund, nel cui sguardo nuota pacifi-
 cata la mappa stellare dell'universo,
 su un giaciglio trafitto dal sangue
 crudo dei mattoni che - da interca-
 pedine e guscio - gli si sono accar-
 tocciati ai piedi a formare l'intelaia-
 tura di sostegno al monumento im-
 maginario che il "principe" ha fatto
 di se stesso.
 AT di sotto di lui naviga la distesa
 speculare di un lago gelato cui solo
 rare traversine 'di scena', il legno i
 bulloni le ruote gli assiti, permetto-
 no una transitoria comunicazione
 col luogo circostante. Emerge, come
 in un ipotetico proseguimento dell'
 ultima allucinazione di Rosaura in
 Calderòn, la folla dei contadini degli
 umili degli oppressi. Ma non è che
 nuova immagine oleografica da gran-
 de repertorio ottocentesco: sono in-
 fatti le scarne comparse proletarie
 che nel *Nabucco* si stagiavano im-
 mote e dolenti, estranee alla celebra-
 zione vittoriosa della rivoluzione li-
 berale dei patrioti della "Giovine
 Italia".
 Ancor più desolante la conclusione:
 Ronconi doppia quella disperante
 utopia che l'eroe di Hofmannsthal
 auspicava nella restaurazione monar-
 chica dissolto il privilegio feudale,
 quell'annuncio inquietante dei labari
 e del sangue che il Re dei Fanciulli,
 nella versione 1925, sembra ambi-
 guo promettere collocandosi estrema
 proiezione del delirio di Sigismund,
 facendo emergere dalla nebbia del
 tempo tre fanciulli biancovestiti da
 niciana *Geburt der Tragödie* mentre,
 sotto i nostri occhi, cambia radical-
 mente la prospettiva di sala.
 Il lungo budello di mattoni e calce,
 utero che bloccava la nostra lunga
 gestazione di riceventi, viene allonta-
 nato e, alla morte delle ideologie, si
 sostituisce la ripulsa definitiva del
 sogno pasoliniano dell'impossibile
 unione tra intellettuali e classe ope-
 raia. Sigismund muore, se ne va il
 Re dei Fanciulli e, ai lati opposti
 del trono di legno e paglia, si disten-
 dono due enormi manifesti: uno raf-
 figura dei giovani (la rivoluzione
 anarchica degli hypsters, divisa del
 goscismo classico), l'altro dei conta-
 dini. Ormai la frattura è insanabile e
 il suo medium comunicante non
 può essere che il reperto fotografato
 di un poster, vacuo di incidenza,
 segnato al consumo effimero della
 moda.

Ancora una scena de "La Torre" allestita nel Laboratorio di Prato.



ENRICO GROPPALI