

Mantua Humanistic Studies

Volume V

Edited by

EDOARDO SCARPANTI



UNIVERSITAS
STUDIORUM

© 2018, Universitas Studiorum S.r.l. - Casa Editrice
via Sottoriva, 9 - 46100 Mantova (MN)
P. IVA 02346110204
www.universitas-studiorum.it

Copertina:
Ilari Anderlini, Art Director
www.graphiceye.it

Foto in copertina:
© Ilari Anderlini

Impaginazione e redazione:
Luigi Diego Di Donna

I contributi pubblicati nella presente miscellanea
sono stati sottoposti a *peer review*

Prima edizione nella collana "Mantua Humanistic Studies" marzo 2019
Finito di stampare nel marzo 2019

ISBN 978-88-3369-032-2

Summary

A Perspective Illusion or a View from the Clouds? Detail of an Early 16th-Century Miniature Painting Produced in Tabriz (Iran)	5
<i>Maria Vittoria Fontana</i>	
Literature and Cinema	31
<i>Mohamed Belamghari</i>	
Influence of Diaspora Literature on Mappila Community: Rethinking Anti-Colonial Writings of Hadhrami Sayyids	53
<i>Anas Edoli</i>	
<i>Pornografia</i> di Gombrowicz per Luca Ronconi. I limiti della regia e la ricerca di un teatro infinito	65
<i>Marta Marchetti</i>	
Accidents of Perception in George Eliot's <i>The Lifted Veil</i>	85
<i>Inês Robalo</i>	
A special poetic of iron and stone: reflections about the design of the Montemartini Museum in Rome	101
<i>Giorgio Verdiani, Pelin Arslan</i>	
Aus Licht und Schatten: Das goldene Berlin der 1920er Jahre	133
<i>Sonia Saporiti</i>	
Dal locale al globale. Il nuovo ruolo della autonomia altoatesina	157
<i>Giovanni Pasta</i>	

Alle origini della transizione post-industriale. Il caso dell'indotto dell'industria orafa aretina <i>Giovanni Pasta</i>	187
Globalizzazione ,“HT” e nuovi porti: il caso del “cyberport” di Hong Kong <i>Giovanni Pasta</i>	203
L'incanto dell'infanzia e la violenza della storia nel romanzo d'esordio di Francesca Duranti <i>Carla Carotenuto</i>	225
La “specificità di genere”: i linguaggi extraverbali di Clara Sereni <i>Carla Carotenuto</i>	241
La dimensione patemica nei racconti di Francesca Sanvitale <i>Carla Carotenuto</i>	261
Per una mappatura alimentare in Libero Bigiaretti <i>Carla Carotenuto</i>	283
Note su <i>La spiaggia d'oro</i> di Raffaello Brignetti <i>Carla Carotenuto</i>	299
Dagli OPG alle REMS: la lunga navigazione della “Stultifera Navis” che, in attesa dei decreti di attuazione della l. del 23 giugno 2017, n. 103, sta per giungere all'approdo <i>Giovanni Chiola</i>	311
TSO per disturbi mentali. Frammenti di filosofia e sociologia del diritto <i>Stefano Colloca</i>	345

***Pornografia* di Gombrowicz per Luca Ronconi. I limiti della regia e la ricerca di un teatro infinito**

MARTA MARCHETTI
Sapienza Università di Roma

Abstract

Luca Ronconi used to say that every text is representable. Even though his work is the best demonstration of a theatre without borders, it often contained an implicit reflection on the limit of the staging and on the identity of the director. Especially in *Pornografia*, a spectacle of the 2013 adapted from the novel by W. Gombrowicz, Ronconi questions the director's gaze, his manipulative and performative power. The analysis of the discursivity of this show will give us the opportunity to investigate the aesthetic issues triggered by his way of thinking and practicing the staging.

Keywords: Ronconi, mise-en-scène, novel, *Pornografia*, performance text, gaze, Gombrowicz.

1. Premessa

Nel 2016, a un anno dalla scomparsa di Luca Ronconi, la rivista «Culture teatrali» dedicava un intero numero alla regia mettendo in campo insieme a questioni prettamente storiografiche (come definire e studiare la regia oggi rispetto al passato), anche problemi epistemologici rivolti a comprendere il potere conoscitivo del lavoro del regista¹. La dedica a Ronconi, resa esplicita nel titolo-omaggio del volume, è funzionale a spiegare come il confine tra i due ambiti sia molto sottile. La sua carriera è infatti una prova tangibile dell'impossibilità di raccontare in maniera statica l'arte della regia: i

1. Cfr. Longhi 2016.

suoi spettacoli in prosa, un centinaio dal 1966, sono infatti la testimonianza di una pratica scenica complessa, rivolta a mettere in gioco ogni volta con il linguaggio anche l'identità stessa del regista. Dalla lettura-oratorio della *Fedra* di Seneca nel 1966, Ronconi passava dopo qualche anno all'esplosione verbale festiva e confusa dell'*Orlando Furioso* (1969); così da un teatro concepito come grande macchina barocca egli spostava la sua ricerca in una scena vuota dove protagonisti diventavano la parola e la sua vocalizzazione. Davanti a tanta varietà² è inutile cercare definizioni se non quelle che utilizzano l'appellativo di infinito senza però confondere i piani del discorso: parlare di spettacolo infinito infatti non significa parlare di regia infinita. Al contrario la nostra ipotesi è che per costruire un'opera aperta Ronconi abbia praticato l'arte della regia come un ostacolo, una possibilità di fare ogni volta esperienza della nozione di limite.

Per verificare tale prospettiva, e interrogarsi sul modo in cui Ronconi concepiva il suo ruolo di regista, prenderemo come oggetto di studio *Pornografia*, spettacolo presentato al Festival di Spoleto nel 2013 che offre la possibilità di riflettere sull'argomento da un punto di vista diverso rispetto a quello con cui Claudio Longhi, per affrontare la questione di cosa sia la regia oggi, prendeva in esame *Questa sera si recita a soggetto* (1998 e 2016). Lì infatti "l'autoritratto dell'artista (non più giovane) da regista"³ è costruito a partire dalla figura dell'Hinkfuss pirendelliano, un dio-regista in cui la genealogia è esplicita e visibile: "dai registi «alla tedesca» alle «pri-

2. Per la teatrografia cfr. Moscati 2016: 215-285; www.lucaronconi.it (consultato il 24-01-2019).

3. Longhi 2016: 20.

medonne vezzose», dai mimetici agli immedesimativi, fino ai geni tout court di inappellabile artisticità”⁴. In *Pornografia* invece la riflessione autobiografica sul proprio mestiere è privata di un ruolo definito e il discorso spettacolare veicola una riflessione sull’arte della regia ormai liberatosi dal vincolo della figura autoriale.

2. L’arte di portare in scena un romanzo

Pornografia mette in scena l’omonimo romanzo scritto da Witold Gombrowicz nel 1960 e rientra in quel percorso di ricerca in cui la relazione tra il regista e il suo mestiere è ripensato sulla base di una delle pratiche fondanti della moderna cultura occidentale: la lettura individuale e silenziosa del romanzo, realizzata in una temporalità infinita e in uno spazio mentale. Altrove abbiamo cercato di spiegare come la scelta di un cronotopo preciso (il teatro all’italiana) abbia permesso a Ronconi di trattare la materia romanzesca evitando le questioni relative a una teatralità testuale e concentrandosi invece sull’azione cui rimanda l’etimologia stessa del leggere: ovvero, il raccogliere i segni con gli occhi⁵. In questo senso *Pornografia* segna una tappa importante nella sperimentazione ronconiana poiché la materia trattata dissattende qualsiasi aspettativa erotica sollecitata dal titolo e lascia spazio alla scoperta di chi nell’atto del guardare riconosce una tragica ossessione⁶.

Il pubblico è immediatamente esposto a questa ‘verità’, dal momento in cui si trova davanti a Witold e Federico

4. Capitta cit. in Longhi 2016: 20.

5. Cfr. Marchetti 2016.

6. Cfr. Marchetti 2016: 91-101; Vianello 2016.

i due uomini di mezza età che appena conosciuti si mettono in viaggio verso la campagna polacca senza sapere bene il perché. La tensione tra i due è già percepibile ma la sua rappresentazione sembra bloccata dal modo in cui tutti i coefficienti scenici intervengono in una composizione visiva fortemente connotata. L'analisi del testo spettacolare permette di riassumere come segue tale connotazione:

- la scena, realizzata da Marco Rossi, si presenta essenziale, spoglia, usata come contenitore da riempire e svuotare continuamente con oggetti mossi meccanicamente grazie a un sistema di binari montato sul palcoscenico. Non c'è definizione degli spazi ma il dipanarsi di una testura al limite della ridondanza;
- la luce di Pamela Cantatore non ha altra funzione che quella di modulare la visibilità di luoghi, oggetti e corpi per fissarli nello spazio. È una luce 'semplice' che sfugge le possibilità di fare immagine a sé;
- l'assenza di musica permette la creazione di uno spazio sonoro fatto di rumori e suoni che entrano in dialogo con il lavoro vocale dell'attore;
- il tono emotivo e autonomo dell'enunciazione viene ricercato indipendentemente dal discorso la cui frammentazione è ottenuta anche dall'uso di una voce registrata fuori campo;
- il movimento corporeo è praticato attraverso piccoli spostamenti, fremiti, tremori, pose fisse poi improvvisamente animate dall'irruzione del mondo esterno (che sia il sobbalzare di un treno in viaggio o il canto dei grilli nella campagna);

- i costumi sono abiti normali, di uso comune, realizzati dalla sartoria del Piccolo Teatro di Milano (coordinato per l'occasione da Roberta Mangano ma senza l'intervento di un costumista);
- il quadro scenico è spesso riempito di immagini realizzate con corpi e oggetti e che si collocano nello spazio come dei frammenti.

Questo linguaggio si ripete durante le due ore e cinquanta dello spettacolo producendo una cifra stilistica unitaria che mira a sottolineare la proprietà auto-organizzatrice di uno spettacolo desideroso di mettere in gioco nuovamente, e su un altro piano, il materiale narrativo del romanzo.

All'apertura del sipario sedie e poltrone, una sull'altra e spinte da un unico carrello, mostrano un gruppo scultoreo cosparso di corpi inermi, "seduti o semisdraiati"⁷, di chi come Witold passava il tempo in un caffè a discutere di "Dio, l'arte, la nazione, il proletariato"⁸. L'immagine del "fu caffè Zodiak"⁹ di Varsavia non dà evidentemente alcun riferimento realistico ma permette al regista di rimandare a una dimensione spazio-temporale precisa: quella di una Polonia distante, che fa da sfondo al romanzo e i cui presupposti culturali non sono altro che parole svuotate di senso. Dei discorsi fatti dentro a quel caffè ciò che resta, agli occhi degli spettatori, sono solo le due poltrone e quei corpi che, spostati da un carrello, vanno a comporre un'altra immagine, quella dell'affollato vagone di un treno su cui Witold e Federico, con grosse valigie, si incontrano e iniziano "il viaggio"¹⁰.

7. Gombrowicz, Ronconi 2013/2014: 2.

8. *Ibidem*.

9. *Ibidem*.

10. *Ibidem*. Si tratta del titolo dato da Ronconi alla prima scena.



Fig. 1. *Pornografia*. P.P. Pierobon e R. Bini nella prima scena, *Il viaggio*. © Luigi Laselva.

3. La messinscena di Witold e Federico

Il poeta Czeslaw Milosz spiegava come Gombrowicz abbia descritto parlando d'altro la confusione della Polonia negli anni dell'occupazione nazista¹¹. Il lavoro di Ronconi sulla portata metaforica del romanzo spinge la comunicazione teatrale all'interno di un meccanismo singolare e perverso

11. Cfr. Cataluccio 2013/2014: 16.

in cui la parola diventa strumento parodico e deformante, agito attraverso la continua costruzione/distruzione della scena: un caffè, un vagone del treno, una sala da pranzo, una chiesa, un bosco. Tutto si realizza come una semplice possibilità, lasciando lo spettatore nel dubbio di aver davvero capito dove siamo e l'attore in un territorio straniante e anti-realistico. Ronconi spiega come nel romanzo le descrizioni siano un puro riflesso, sempre utili a qualche altra cosa. La scena dunque funziona come motore di un'esperienza visiva in cui un frammento che da solo si colloca nello spazio rivela un modo di guardare che è in se un atto manipolatorio. Assistiamo fin da questa prima scena, allo scorrere davanti ai nostri occhi di un lungo elenco di sintagmi fatti da parole, cose, oggetti e azioni. Ronconi ne parla come di un'opera di bricolage dandoci la chiave per entrare contemporaneamente nello spettacolo e nel romanzo. È infatti vero che Witold e Federico cercano disperatamente per tutto il tempo di dare forma all'informe, ordine al disordine. In questo senso essi agiscono come fossero due registi: Federico interpreta questo ruolo più esplicitamente (è un regista d'avanguardia secondo la critica) ma è chiaro che la figura di Witold rende le sue azioni possibili e soprattutto le colloca su un piano più intellettuale.

Il desiderio tra i due personaggi, enunciato a livello espressivo dall'incontro dei loro corpi nell'affollato vagone del treno, esplose in un modo ossessivo una volta arrivati in campagna quando, nella casa che li ospita entrambi, incontrano Enrichetta e Carlo, due giovani completamente indifferenti tra di loro nonostante abbiano l'età, la bellezza, la

sensualità. Lì nasce l'idea di pianificare un'azione diabolica che li spinga nelle braccia l'uno dell'altra.

Non si tratta però di costruire trame narrative (plots) ai danni dei due ragazzi ma di dare loro una posizione corretta nel mondo, una credibilità funzionale principalmente a soddisfare un'insoddisfazione personale. Che si tratti esattamente della pianificazione di *una messa in scena* diventa esplicito nella seconda scena dello spettacolo (*La Messa*). I due personaggi, invitati dal padrone di casa che li ospita, si recano in chiesa e assistono alla trasformazione di un rito in un momento privo "di ogni senso e di ogni contenuto: il prete gesticolava, si inginocchiava, si spostava da un lato all'altro dell'altare, i chierichetti scampanellavano, l'incenso fumava... (...) quello svuotamento di contenuto era un assassinio perpetrato tra le quinte di chi muto assiste in disparte"¹². In questo luogo senza più forma, al punto che gli astanti cadono a terra disseminando la scena di corpi senza vita, Witold si accorge di Carlo e Enrichetta e nella loro presenza vede la possibilità di ridare vita a quel quadro attraverso un gioco erotico:

ma anche se stavano separati saltava agli occhi la loro appassionata rispondenza: erano fatti l'uno per l'altra, davano sempre più forte l'impressione che la bocca di lui non fosse fatta solo per le labbra di lei ma per il suo corpo tutt'intero e che il corpo di lei stesse ai piedi di lui. E quella sensibilità minorenni brillava di un valore inestimabile, io non riuscivo a capire come mai non si degnassero di un'occhiata, non si precipitassero l'uno nelle braccia dell'altra. Lui per lei, lei per lui e basta. Non avevo il diritto di osservarli e cercavo di non vedere¹³.

12. Gombrowicz, Ronconi 2013/2014: 10.

13. Ivi: 15.

Riccardo Bini pronuncia queste parole in mezzo ai due giovani che di spalle, lateralmente rispetto al pubblico, sembrano i due poli di una linea immaginaria. Tutto ciò che accade nelle due scene successive è il tentativo di Witold di portare anche il suo amico su quella ipotetica coordinata per verificare “un solo pensiero (...): Federico sapeva?”¹⁴. Vediamo i due attori inseguirsi, osservarsi, nascondersi fino a quando la loro presenza scenica si coagula in una sola visione. Da questo momento spesso recitano insieme una stessa battuta¹⁵, mentre i loro corpi diventano sempre più vicini, ricurvi su loro stessi, uniti dal gesto comune di guardare morbosamente i due ragazzi. Al contrario Carlo e Enrichetta (Loris Fabiani e Lucia Marinsalta) sono sempre distanti, in pose indipendenti l’una dall’altro. Sembrano quasi non vedersi. È Federico a portarli vicini e a metterli l’uno sull’altro, a terra, esplicitando la sua immaginazione. “Ma il tutto non durò che qualche secondo”¹⁶, poi i due corpi tornano nella posizione iniziale.

14. *Ibidem*.

15. “Witold/Federico: Camminavamo uno verso l’altro e devo dire che mi trovavo sempre più a disagio, perché sentivo che qualcosa tra noi sarebbe radicalmente cambiato. Io so che lui sa, ecco quel che mi andavo ripetendo. Eravamo ancora abbastanza distanti l’uno dall’altro quando mi gridò: F: Mio caro. W.; Anche lei a prendere un po’d’aria?” Gombrowicz, Ronconi 2013/2014: 24-25.

16. Ivi: 28.



Fig. 2 *Pornografia*. L. Marinsalta, L. Fabiani, P.P. Pierobon, R. Bini nella scena *I pantaloni*.
© Luigi Laselva.

La distanza tra di loro motiva anche l'azione successiva di Federico che cerca espedienti per farli avvicinare: vede, per esempio, che i pantaloni di Carlo sono troppo lunghi e chiede a Enrichetta di aiutarlo a rivoltarli. Ma il gesto è freddo, il silenzio dei loro corpi è evidente. È chiaro a questo punto che solo la fantasia dei due uomini può dare vita a quelle figure astratte. Il vincolo tra i quattro è sancito e esplicitato a parole: "Federico, io, Enrichetta, Carlo - come una strana combinazione erotica, un quartetto eccentrico e sensuale"¹⁷. Le voci di Pierobon e Bini, di nuovo all'unisono, emergono dal mucchio dei quattro corpi che uno sull'altro chiudono la scena¹⁸. Al di là del tragico

17. *Ibidem*.

18. Il titolo di questa scena è "I pantaloni".

epilogo verso cui porta questo sodalizio (un triplice omicidio), ciò che motiva il lavoro del regista è la possibilità di leggere il romanzo di Gombrowicz come “una specie di meta-testo sull’etica di registi e spettatori”¹⁹. Da questa prospettiva la “truffa letteraria”²⁰ con cui il romanziere, dal suo esilio in Argentina, aveva parlato dell’irrapresentabile storico (ovvero l’occupazione nazista della Polonia), diventa una necessità anche per un regista convinto che non abbia senso parlare del proprio mestiere senza mettersi in gioco personalmente.

4. Truffa letteraria e verità scenica

“E ora voglio raccontarvi un’altra mia avventura, temo una delle peggiori. A quel tempo, eravamo nel 1943, mi trovavo nella fu Polonia e nella fu Varsavia, sul fondo più fondo del fatto compiuto. Silenzio”²¹.

Leggere l’incipit del romanzo nella fase di preparazione dello spettacolo servì a Ronconi a condividere con i suoi attori l’idea che il meccanismo narrativo dovesse diventare motore della pratica scenica. Spiegava infatti come la narrazione in prima persona - così come il nome stesso del romanziere usato per uno dei due personaggi - lasciasse credere al lettore di trovarsi davanti a una storia autobiografica; mentre l’autore giocava proprio con la distanza tra la sua posizione onnisciente e i punti di vista dei due

19. Kuharski 2015: 117. Mia la traduzione.

20. Ronconi, Vasta, 2013/2014: 11.

21. Gombrowicz 1994: 5. L’uso dell’incipit durante il laboratorio è testimoniato in L. Mello, s.d., *Santacristina 2012. Appunti sparsi di un osservatore non neutrale*. www.ctsantacristina.it.

protagonisti. A partire da ciò Ronconi presentava un copione preparato con l'idea di mantenere in scena le "tre temporalità diverse [del romanzo], quella reale dell'autore, quella del 'finto' Gombrowicz protagonista del romanzo e quella in cui si svolge la vicenda raccontata"²². Nella sua stesura definitiva esso si divide in 12 scene ed è il risultato di un procedimento drammaturgico già sperimentato nelle precedenti edizioni teatrali dei romanzi²³. Il copione è 'solo' una ripetizione del romanzo strutturato però sulla base delle necessità pratiche di chi dovrà in scena oralizzarlo. Le divisioni del discorso in sintagmi autonomi non corrispondono a una particolare identità dei personaggi a cui sono assegnate, al punto da essere definite non-battute nell'intento di esplicitare la loro stessa natura fittizia. Pur procedendo per tagli, anticipazioni, posticipazioni o interpolazioni, il montaggio drammaturgico che Ronconi attua per scrivere *Pornografia* non intacca il romanzo mentre mostra in filigrana quella sovrapposizione tra narrazione e mimesi che già potenzialmente contiene il vorticoso alternarsi in scena di pronomi in prima e in terza persona²⁴. Una scomposizione della soggettività necessaria a mantenere vivi, in questo caso, anche i diversi piani temporali del romanzo sui cui gioca l'autore. A farsi carico di iniziare la storia di Gombrowicz infatti non è più una sola voce narrante ma ben due, quelle di Witold e Federico:

22. Ronconi, Vasta 2013/2014: 12.

23. Cfr. Longhi 1999.

24. Cfr. Vescovo 2015.

Witold: Nel 1943, Polonia. Varsavia. Silenzio. Con il diradato gruppetto di colleghi e amici del fu caffè Zodiak, ci riunivamo ogni martedì in un appartamento dove, sbevazzando, tentavamo di continuare a fare gli artisti, gli scrittori, i pensatori...riprendendo le nostre vecchie fu chiacchiere e fu discussioni sull'arte...seduti o semisdraiati in una nube di fumo, tutti urlanti e sbraitanti a più non posso. Uno che grida: "Dio!", l'altro: "Arte", il terzo: "Nazione", un quarto "Proletariato"! e giù a discutere come pazzi, sempre la stessa solfa: Dio, l'arte, la nazione il proletariato.

Federico: Finché un bel giorno ecco arrivare un tipo di mezz'età. Si presentò a tutti, uno per uno, rispettando a puntino le formalità del caso, dopodiché non disse più nulla o quasi. Ringraziò assai compitamente per il bicchierino di vodka offertogli e con non minor compitezza chiese: "Potrei avere anche un fiammifero?" quindi prese ad attendere un fiammifero...²⁵.

Così facendo Ronconi obbliga sia l'attore che lo spettatore a praticare una lettura confusa, orientata a farsi domande prima ancora che a immaginare storie. Chi sono questi due personaggi? Di cosa parlano? Chi di loro due entrò davvero in quel bar di Varsavia chiedendo un fiammifero? Nel momento in cui l'enunciazione non permette l'identificazione con un personaggio, il discorso verbale diventa lo stimolo per un'indagine cognitiva e conoscitiva tutta da sperimentare al di là della storia raccontata, in un gioco iconoclasta e caustico che cerca di confermare la dolorosa scoperta che la forma non è mai il frutto di una scelta ma piuttosto di uno sguardo.

25. Gombrowic, Ronconi 2013/2014: 2.

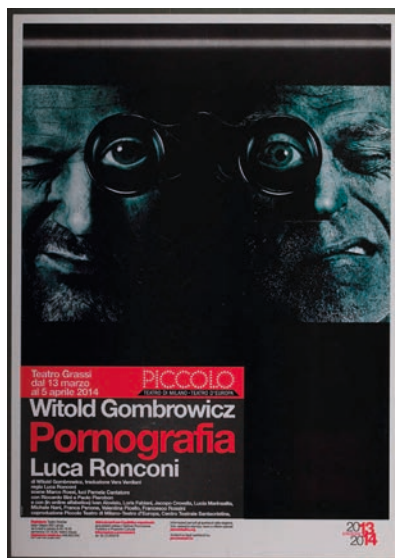


Fig. 3 *Pornografia*, locandina.

Per spostare l'attenzione dal palcoscenico alla platea e dal racconto allo sguardo, Ronconi entra personalmente nella truffa letteraria. La scena di *Pornografia* è disseminata di dettagli che ci parlano di lui: non si può infatti non concordare con la critica nel riconoscere la somiglianza fisica tra Riccardo Bini (Witold) e lo stesso regista²⁶; ugualmente è inevitabile pensare all'intenzione di un riferimento biografico quando si scopre, comparando le fonti, che "l'abbaiare dei cani"²⁷ nella notte non è un fatto della campagna polacca ma un riferimento che dalla scena ci conduce alla campagna umbra dove il regista viveva con i suoi cani. Del resto è lo stesso regista a sottolineare

26. Cfr. Manzella 2013.

27. Gombrowicz, Ronconi 2013/2014: 6.

l'importanza della confusione personale in cui si collocava il suo lavoro su *Pornografia*²⁸. Ciò a partire dalla sovrapposizione nella sua memoria di regista-lettore di diversi frammenti dell'opera di Gomborowicz²⁹, fino alla circostanza anagrafica che lo vede, all'età di ottant'anni, coinvolto in prima persona dallo scrittore quando dice, per esempio, che “il vero problema dell'uomo è invecchiare [nel senso di] essere tagliati fuori dalla bellezza”³⁰. Ma è soprattutto l'origine di questo spettacolo a orientare il tema autobiografico verso un discorso metodologico strettamente connesso al ruolo di regista.

5. Il laboratorio del regista

Pornografia nasceva da un laboratorio per attori condotto da Ronconi nell'estate del 2012 al Centro teatrale di Santa Cristina, la scuola “a carattere empirico”³¹ fondata dieci anni prima insieme a amici e collaboratori di vecchia data³².

28. È Ronconi a parlare di confusione personale durante un incontro intorno a *Pornografia* il 14 aprile 2014 al Teatro Argentina di Roma.

29. Durante l'incontro al teatro Argentina Ronconi parla anche di una sovrapposizione nella sua memoria di lettore di romanzi, diari e anche di progetti, come quello per la messinscena di *Operetta* che lo aveva portato ad andare personalmente da Gombrowicz nel 1968 per chiedere i diritti. L'opera non fu poi mai rappresentata, per motivi politici secondo Kuharski 2015: 155.

30. Gombrowicz, Ronconi 2013-2014 (a): 23. Si segnala che è prossima la pubblicazione di una memoria autobiografica di Ronconi curata da Maria Grazia Gregori per l'editore Feltrinelli.

31. Bruno 2013 :123.

32. Si tratta di Roberta Carlotto, Mariangela Melato e Giovanni Arnone con cui nel 2002 avviò il progetto. Nel 2004 il regista e Carlotto riuscirono a far partire la prima edizione della scuola e diventarono poi direttori della Scuola. Cfr. Bruno 2013.

Ritornando a quel contesto si scopre che la messa in gioco della propria identità diventava anche la misura del lavoro pedagogico con cui aveva condotto tutti i partecipanti a ripetere l'esperienza del romanzo. Francesco Cataluccio, studioso dell'opera di Gombrowicz e presente fin dalle prime sessioni di lavoro a Santa Cristina, racconta:

In quel laboratorio si è ricreata la stessa atmosfera di *Pornografia*: un regista di grande esperienza e sensibilità, due attori affermati e problematicamente maturi, hanno lavorato a stretto contatto con un gruppo selezionato di giovani 'immaturi' e appassionati, allegramente spensierati, che appena terminavano le prove correvano a giocare a squash, mentre attorno, tra i boschi, i cacciatori sparavano all'improvvisata, come se ci fosse la guerra³³.

Tornare a questo contesto permette di comprendere il lavoro di ricerca di *Pornografia*, spettacolo che utilizza un linguaggio ai limiti di ciò che tradizionalmente chiamiamo teatro, interpretabile attraverso un'estetica del performativo senza però essere una performance. Tanti sono i segni immediatamente riconducibili alla tradizione del teatro occidentale: dalle pose da commedia dell'arte dei due giovani, alla crudeltà artaudiana con cui viene realizzata una morte in scena, allo straniamento brechtiano di cui si servono spesso Bini e Pierobon. Eppure nessuno di questi segni, né l'insieme di essi, permette di costruire un discorso sullo stile dello spettacolo o del suo autore. Essi diventano la possibilità per regista, attori e spettatori di sperimentare una realtà virtuale che è ormai una parte di vita indipendente dal teatro.

33. Cataluccio in Gombrowicz, Ronconi 2013/2014 (a): 21. Va ricordato che a lavorare su Federico durante il laboratorio fu Federico Tiezzi.



Fig. 4. Il laboratorio su *Pornografia* alla scuola di Santa Cristina.

Lontano dal credere che il rinnovamento registico dipendesse dal “modo di scrivere uno spettacolo”³⁴ Ronconi sperimentava la sua funzione di mediatore interessato piuttosto a leggere, ovvero a indagare i processi cognitivi che portano a decodificare con la vista ciò che è già stato codificato tramite la scrittura. Il guardare - o meglio il “saper guardare con occhi nuovi qualche cosa”³⁵ – diventava il presupposto e il limite del proprio lavoro:

Proviamo a pensare alla regia come a un lavoro di sguardo e alla libertà come a una questione di scelta; ma se uno sguardo è come l’occhio si pone su una cosa, ancora di più, uno sguardo è come una cosa si offre all’occhio: non potendo sostituirmi a un altro occhio né alla cosa, potrò solo invitare i ragazzi a scegliere una via e a prendersi la libertà di portarla avanti³⁶.

34. Bruno 2013: 134. Cfr. Lenti 2011: 20-23.

35. Ronconi 2013/2014 (a): 21.

36. Bruno 2013: 123.

In questo senso *Pornografia* diventa la fonte di un'ulteriore riflessione culturale e intellettuale che chiama in causa proprio il teatro nella sua dimensione visiva, capace di plasmare, mostrare, rappresentare e anche negare la realtà. Attore e spettatore, esposti a caos e ridondanza, assenza d'ordine reperibile e sistematicità, entravano così a sperimentare in prima persona il potere epistemologico della messinscena intesa come pratica artistica³⁷. In questo del resto stava lo scandalo e la pornografia. In uno spettacolo che è stato 'solo' la storia di una messinscena che, dalle campagne della Polonia, passando per le stanze di un casolare umbro e per la sala prove del Piccolo Teatro di Milano, approdava sulle scene di un teatrino a quaranta chilometri da Spoleto dove gli spettatori, al massimo duecento cinquantuno, erano obbligati per tre ore e mezzo a guardare il romanzo piuttosto che ascoltarlo.

References

- Bruno, S. 2013. "Luca Ronconi maestro d'attori: il Centro Teatrale Santacristina." *Acting Archives Review* 3/6: 117-153.
- Capitta, G. e Ronconi, L. 2012. *Un teatro della conoscenza*. Roma-Bari: Laterza.
- Cateruccio, F. 2013/2014. "Pornografia e la bellezza compromettente dell'immaturità." In Gombrowicz, W. e Ronconi, L. 2013/2014 (a) *Pornografia. Programma di sala*. Piccolo Teatro di Milano.
- Fischer-Lichte, E. 2014. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*. Roma: Carocci.
- Gombrowicz, W. 1994. *Pornografia*. Milano: Feltrinelli.

37. Cfr. Pavis 2004: 373.

- Gombrowicz, W. e Ronconi, L. 2013/2014. *Pornografia. Copione*. Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano.
- Gombrowicz, W. e Ronconi, L. 2013/2014 (a). *Pornografia. Programma di sala*. Piccolo Teatro di Milano.
- Kuharski, A.J. 2015. "Gombrowicz Furioso. Luca Ronconi's Pornografia." *Theatres* 45/1: 113-21. Yale School University.
- Lenti, M. 2011. *Luca Ronconi. Un'idea di teatro. Conversazioni e testimonianze*. Milano: Mimesis.
- Longhi, C. 1999. *La drammaturgia del novecento tra romanzo e montaggio*. Pisa: Pacini.
- Longhi, C. (a cura di) 2016. "La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi." *Culture teatrali* 25. Verona: La Casa Usher.
- Longhi, C. 2016. "L'unico responsabile sono io? Appunti di regia ricordando Luca Ronconi (quasi un'introduzione)." In Longhi, C. a cura di. *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*. 7-40.
- Manzella, G. 2013. "Confusione crudele di una Pornografia." *Il manifesto* 13 luglio.
- Marchetti, M. 2016. *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*. Cosenza: Rubettino.
- Moscato, I. 2016. *Luca Ronconi. Un grande maestro negli anni dei guru*. Roma: Ediesse.
- Palazzi, R. 1999. "Il romanzo o il metodo di una terza via." In AA. VV. *Luca Ronconi. La ricerca di un metodo*. A cura di Quadri, F. Milano: Ubulibri.
- Pavis, P. *Analisi dello spettacolo*. Torino: Lindau.
- Ronconi, L. 2013. *Pornografia. Ripresa di servizio di una recita al Teatro Francesco Torti di Bevagna*. 2 VHS. Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano.
- Ronconi, L. 2005. "Ero un attore che poi si è messo a fare il regista. Anomalie e cambiamenti." In *Patalogo* 28. Milano: Ubulibri.

Ronconi, L. e Vasta, E. 2013/2014. “Il fascino indiscreto dello sguardo. Una conversazione con Luca Ronconi intorno a Pornografia.” In Gombrowicz, W. e Ronconi, L. *Pornografia. Programma di sala*. Piccolo Teatro di Milano.

Ubersfeld, A. 2008. *Leggere lo spettacolo*. Roma: Carocci.

Vescovo, P. 2015. *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*. Venezia: Marsilio.

Vianello, D. 2016. “Teatro e romanzo: Pornografia di Gombrowicz-Ronconi.” In Tinti, L. (a cura di). *Biblioteca Teatrale* 113/4: 93-108. Roma: Bulzoni.